

ONE 하루하루

ESCAPE

AT

A

TIME

탈출한다

하루하루 탈출한다

ONE ESCAPE
AT A TIME

11th 출발 두하두하

ONE ESCAPE AT A TIME

7

인사말

백지숙, 서울시립미술관장

9

팬들에게 이별하는 법을 가르쳐준 〈원 데이
앳 어 타임〉

켈리 코놀리

15

단상들

웅 마, 예술감독

29

『도피주의』를 위한 서문

이푸 투안

39

(No) Escape

이지원, 큐레이터

53

참여자

219

전시 전경

275

당신에게 말할 수 없는 단어들(불가능한 헌사)

폴 B. 프레시아도

281

케이팝 아이돌, 환상성의 줄타기

미묘

295

부유의 상태에서: 제목, 영화 속 대화, 레퍼런스,
노트가 담긴 짐 가방

클라우디아 페스타나, 큐레이터

307

유통망 기록들

325

화해는 TV에 방송되어야 한다

웨슬리 모리스

339

참여자 약력

356

작품 목록

363

도판 목록

376

크레딧

8	Foreword Beck Jee-sook, General Director, Seoul Museum of Art
10	<i>One Day at a Time</i> Taught Its Fans How to Say Goodbye Kelly Connolly
16	Notes Yung Ma, Artistic Director
30	Preface to <i>Escapism</i> Yi-Fu Tuan
40	(No) Escape Jiwon Lee, Curator
53	Participants
219	Exhibition Views
276	The Impossible Dedication Paul B. Preciado
282	The K-pop Idol: A Fantasy Balancing Act Mimyo
296	In suspension: a carrier bag of headings, dialogue from a film, references, and a note Claudia Pestana, Curator
307	Network Documentation
326	The Reconciliation Must Be Televised Wesley Morris
347	Biographies and Selected Exhibitions
359	List of Exhibited Works
369	List of Illustrated Works
377	Credits

서울미디어시티비엔날레는 2000년, ‘미디어시티서울’이라는 이름으로 미술관, 도시의 미디어 캔버스와 대중교통망을 아우르며 시작했습니다. 20년이 지나, 이제 성년에 이른 제11회 서울미디어시티비엔날레는 그 사이 더욱 촘촘하고 유기적으로 진화한 도시를 새로운 연결망으로 망라하며 비엔날레 원년의 정신을 계승합니다. 더욱이 이번 비엔날레는 미술관이라는 물리적 공간 뿐만 아니라 전시 미디어를 온라인에 연동시켜 시민에게 바로 연결합니다. 이러한 계승과 변화를 통해 비엔날레라는 현대미술이 벌이는 축제가 미술관 안팎을 가로지르며 펼쳐지고, 가상과 실재를 넘나들며 도시의 구석구석에 기억을 축적하는 기회가 될 것입니다.

서울미디어시티비엔날레는 국내에서 유일하게 미술관이 주최하는 비엔날레로, 미술관이라는 제도와 비엔날레라는 격년제 행사가 서로 어떻게 교차하며 예술의 장을 확장하는지 살펴볼 수 있는 기회입니다. 기관으로서 미술관이 단단한 기초와 틀을 다지려 한다면, 비엔날레는 이런 관성의 타성화를 막는 힘과 에너지를 불러올 것입니다. 그 둘 사이의 역동이 미술관과 비엔날레의 모델을 갱신해가는 원동력이 되고, 기관의 미래를 예비하고 선도하는 계기를 제공할 것입니다.

윤 마 예술감독이 지휘한 이번 비엔날레 《하루하루 탈출한다》에는 동시대 세계 미술의 개별 현장에서 활동하는 작가 41명/팀이 참여합니다. 누구도 예상조차 하지 못했던 코로나19 팬데믹은 ‘탈출’이라는 말의 맥락을

한층 복합적으로 바꿨습니다. 게다가 미술관은 지친 일상으로부터 탈출하거나 도피할 수 있는 공간이자, 나아가 이 미술로의 탈출/도피가 무엇이며 어떻게 가능한지 탐색할 수 있는 영토이기에, 감독의 발의에 대한 작가들의 응답에 더욱 주목하게 됩니다. 작가들이 제시한 작품들을 통해 변화한 세계의 국면이 우리의 삶에 어떤 영향을 미쳤을지, 과연 변화된 상황으로부터 탈출했는지 혹은 결국은 탈출하지 못한 채 머물렀을지, 그 다채로운 노정과 가능성을 마주하는 계기가 되길 기대합니다.

급변하는 도시의 미디어 환경과 인프라에 반응하는 공공 프로그램 ‘메아리’, 그리고 서울시의 카페, 레스토랑, 서점 등 문화 시설과 97곳에 위치한 미디어 캔버스에서 소개하는 ‘유통망’ 프로젝트에는 서울시립미술관도 힘을 보탰습니다. ‘메아리’와 ‘유통망’이 서울이라는 도시 곳곳을 아우르며 팬데믹의 장기화로 지치고 고립된 시민과 접촉하고 교감하는 한편, 다양한 관객층에게 미술관과 비엔날레의 스토리텔링을 제안하는 창구가 되었다고 믿습니다.

끝으로 2019년부터 비엔날레를 이끌어 오신 윤 마 예술감독을 비롯한 비엔날레 팀, 협업의 과정에서 같이 애쓰고 고민해 주신 서울시립미술관 학예연구부와 경영지원부, 이번 비엔날레를 위해 아낌없는 후원과 협력을 해 주신 여러 기업과 재단, 파트너에게 감사의 말씀을 드립니다. 마지막으로 제11회 서울미디어시티비엔날레 《하루하루 탈출한다》에 참여해 주신 국내외 작가분들에게 진심으로 감사와 축하를 전합니다.

FOREWORD

BECK JEE-SOOK
General Director, Seoul Museum of Art

The Seoul Mediacity Biennale launched its first edition in 2000 with a program that radiated out from the Seoul Museum of Art to the city’s media facades and public transportation networks. Now having come of age, as it were, upon reaching its twenty-first anniversary, the Biennale has continued to build on that inaugural spirit, expanding into an organic network that unfolds in an increasingly intense urban environment. The rise of online platforms has pushed the exhibition-as-medium to reach beyond the physical site of the museum to connect directly with the people of Seoul. Traversing from the virtual to the real, and vice versa, while accumulating memories throughout the microsites of the citywide network, this multifaceted Biennale has expanded the conventional biennial format beyond its limited space and time.

The Seoul Mediacity Biennale is the only biennial art exhibition hosted by a public museum in Korea. This relationship offers insight into how the museum-as-institution and the Biennale-as-event intersect, interact, and work together to expand the possibilities for art institutions. Where the museum aims to establish an essential foundation and framework for the institution, the Biennale brings an invigorating energy that keeps routines from settling into inertia. The dynamic between the two is a driving force for rethinking the institutional models of the museum and the Biennale, and innovating the institutional practices of the future.

Under the artistic direction of Yung Ma, the 11th Seoul Mediacity Biennale, *One Escape at a Time*, features forty-one artists and groups from across the world. The Covid-19 pandemic, which no

one could have predicted, has added a new layer of complexity to the word escape. In particular, the museum offers an escape from the exhaustion of everyday life, but it is also an arena for examining how this very escape is made possible—providing all the more reason for visitors to explore the artists’ responses to Yung Ma’s theme. Collectively, the artists present us with a series of routes and possibilities for reflecting on how the new world situation has affected us and experimenting with how to either escape from that situation or maintain ourselves without escaping.

The Seoul Museum of Art has also joined forces with local communities in assembling the Network project. Part of the public program of *One Escape at a Time*, the Network responds to the rapidly changing urban media environment by connecting ninety-seven locations across the city, ranging from cafes, restaurants, and bookstores to media facades. Offering unexpected moments and experiences to a public still overcoming their pandemic fatigue, the project has served as a window onto the museum and the Biennale for diverse audiences spanning multiple pockets and layers of Seoul.

I express my deepest gratitude to the Biennale team, headed by the artistic director Yung Ma. I also thank the Curatorial Bureau and the Management Bureau of the Seoul Museum of Art for their dedicated work, as well as all the corporations, foundations, and partners who made the Biennale possible through their generous support and collaboration. Lastly, I would like to express my sincere appreciation and congratulations to the participants of the 11th Seoul Mediacity Biennale, *One Escape at a Time*.

팬들에게 이별하는 법을 가르쳐준 〈원 데이 앳 어 타임〉

ONE DAY AT
A TIME TAUGHT
ITS FANS
HOW TO SAY
GOODBYE

켈리 코놀리

을법 극히별이 이대클박
준차드차
<임크 10 뱃 10아 10>

**ONE DAY AT
A TIME TAUGHT
ITS FANS
HOW TO SAY
GOODBYE**
KELLY CONNOLLY

Pages 11 to 14 are not shown in the
digital version.

11쪽부터 14쪽까지는 디지털 버전에서
제공되지 않습니다.

Pages 11 to 14 are not shown in the digital version.

11쪽부터 14쪽까지는 디지털 버전에서 제공되지 않습니다.

해가 길어지고 날씨가 드디어 풀리기 시작했다. 순진해선지 그냥 멍청해선지 모르겠으나, 나는 런던에서 코로나19의 2차 대유행이 발생한 작년에 처음 이 글을 써보려고 시도했다. 지금처럼 식탁에 앉아 타자를 치면서. 그러나 매번 두 문장도 채 쓰지 못하고 삭제키를 눌러 글쓰기를 시도한 흔적을 싹 다 지워버리곤 했다. 그러고는 또 그 과정을 반복했다. 타자를 치다 삭제키를 눌렀다가 또 타자를 치는 짓을 몇 날 며칠에 이어 몇 주 동안 되풀이하다가, 결국 그냥 그만뒀버렸다.

내 글쓰기가 막혔다는 사실을 깨닫거나 스스로 인정하기까지 꽤 오랜 시간이 걸렸다. 내 기억이 맞다면 아마 3차 락다운 때였을 것이다. 아니, 2차 락다운이 끝나갈 무렵이었나? 잘 모르겠다. 분명 무슨 특별한 날은 아니었다. 지난 12, 13개월간 이어져온 날들과 다를 바 없던 초, 분, 시가 서로 부딪치고 뒤엉켜 흐릿한 덩어리가 되어버린 그런 날이었던 것 같다.

사실 나는 코로나바이러스가 이 난리를 일으킨 거의 첫 순간부터 자포자기의 심정이었다. 이런 위기 앞에서 자신이 얼마나 쓸모없는지 절감했기 때문이다. 그렇다고 완전한 무기력증에 빠진 것은 아니었다. 일어나고 밥을 먹고 잠이 드는 일상의 기본 행위까지 놓아버리진 않았으니까. 그러나 모호하면서도 사라지지 않는 무능감은 조용히 상수로 자리 잡으며 내 모든 일상의 근간이 되어버렸다.

팬데믹 초기에 나는 업무 외 시간의 상당 부분을 각종 기기를 들여다보며 보냈다. 그런데 뉴스를 유심히 살피기보다는 여러 사이트를 기웃거리며 팬데믹과 무관한 내용만 찾아서 보고 들었다. 당장 내가 처한 현실과 거리가 멀면 멀수록 좋았다. 일종의 도피주의 모드에 들어간 것인데, 분명 이런 이가 나쁜만은 아니었을 거다.

작년 3월 넷플릭스에서는 실화를 바탕으로 한 선정적 범죄 다큐 시리즈 <타이거 킹: 무법지대>를 선보였다. 곧이어 여러 매체는 이 프로그램을 시청률의 쾌거라며 추켜세웠다. “코로나19 락다운이 낳은 히트작”, “격리를 돌파한 돌풍” 등의 찬사가 쏟아졌다. 꼭 잘 만들었거나 내용이 알차지 않더라도 (심지어 형편없다는 평도 있었지만) 지금 같은 어려운 시기에 필요한 작품이라는 게 중론이었다. 왜 그랬을까? 길티 플래져여서? 일종의 관음증적 위안이 되어서? 그저 끝없이 밀려오는 무료함에 다들 굴복해서? 아니면 이 모든 이유들 때문에? 많은 사람들처럼 나 역시 <타이거 킹>을 열심히 시청했다. 찻잔에 남아 있는 내 무능감을 잠시나마 잊게 해주었기 때문이다. *대응기제로서의 도피주의*가 작동한 것이다. 작품성에 대한 논란은 여전히 남았지만, 이 ‘다큐멘터리’가 인간의 유대에 관한 우리의 통념이 시험받고 재정의되는 시기에 (가상) 공동체를 응집시켜준 것은 부인할 수 없는 사실이다.

최근에 나는 역시 넷플릭스에서 스트리밍 하는 마틴 스코세이지의 다큐 시리즈 <도시인처럼>을 시청했다. 뉴욕에서 활동하는 작가 프랜 리보위츠에 관한 다큐인데, 한 화에서 리보위츠는 사람들이 특히 청춘 시절에 접했던 대중음악을 자기 인생의 중대 사건과 결부시켜 음악에 감정이입을 한다면 다음과 같이 설명한다. “프랭크 시나트라든 빌리 조엘이든 데이비드 보위든… 큐팁이든 상관없어요. 음악가들처럼 사랑받는 사람 없어요. … 다른 어떤 예술도… 음악가들만 못하죠. 정말 큰 사랑을 받아요. 음악가들이야말로 우리가 감정과 기억을 표현할 능력을 주니까요. 다른 예술은 그렇게 못 해요.”¹

미국에서 ‘흑인의 생명은 소중하다’ 시위가 한창이던 작년, 나는 케이팝 열성팬들이 백인우월주의자들과 트럼프 캠페인에 대항하고 있다는 뉴스에 흥미가 생겨 더 자세히

1 <도시인처럼> 2화 “문화, 예술, 그리고 재능”, 마틴 스코세이지 연출, 프랜 리보위츠 출연(넷플릭스, 2021).

The daylight hours are longer now, the weather finally getting warmer. Whether out of naïveté or sheer stupidity, I first tried writing this last year in the midst of the second wave of the Covid-19 pandemic in London. I would sit at my dining table, just as I am now, and start typing. Yet every time, barely two sentences in, I would hit the delete button and erase all traces of my attempt. Then the process would repeat itself: typing, deleting, typing. This went back and forth for days, then weeks, until eventually I just stopped.

It took a while before I realized, or could admit to myself, that I was “blocked.” If memory serves, this hit me during our third full lockdown. Or was it toward the end of the second? Now I’m at a loss. Clearly it wasn’t a special day. I assume it was like all the other days over the past twelve, thirteen months—one big blur of seconds, minutes, and hours all slamming into one another.

The truth is, I have harbored a sense of resignation almost from the moment this virus began wreaking havoc, confronted as I was with my own uselessness in the face of such a crisis. Yet neither was this entirely a debilitating feeling. It certainly hasn’t prevented me from performing the daily basics: waking up, eating, going to sleep. But this vague yet lingering sense of inadequacy has morphed into a quiet constant that now underpins all aspects of my daily life.

During the early days of the pandemic, I spent a fair amount of time on my devices whenever I wasn’t dealing with work obligations. But instead of paying extra attention to the news, I surfed from site to site, watching and listening to anything else—as remote from my immediate reality as possible. I had turned on my escapist switch, and I know I wasn’t the only one.

Soon after its release on Netflix in March last year, numerous media outlets were quick to declare the sensationalist true-crime “docuseries” *Tiger King: Murder, Mayhem, and Madness* a ratings triumph. They pronounced it “a hit in Coronavirus lockdown” and “a quarantine smash.” The consensus was that even if it was not necessarily good or substantial—some even called it appalling—it was what we needed for bad times. Why? Because it was a guilty pleasure? Because it offered us some kind of voyeuristic solace? Had we merely succumbed to seemingly endless waves of boredom? Or was it all of the above? Like many others, I consumed *Tiger King* enthusiastically. The temporary distraction it provided soothed my nagging feeling of inadequacy. *Escapism as coping mechanism*. Although its critical merit remains open to debate, there’s no denying that this “documentary” brought together a (virtual) community at a time when our assumptions about human connection were being tested and redefined.

I recently watched *Pretend It’s a City*, Martin Scorsese’s docuseries on the New York-based writer Fran Lebowitz, which also streams on Netflix. In one episode, Lebowitz touches on how people identify with music, and especially the popular music of their youth, by associating it with major events in their lives. “It doesn’t matter whether ... it was Frank Sinatra or Billy Joel or David Bowie or ... Q-Tip,” Lebowitz says. “No one is loved like musicians ... musicians are loved by people. You know, really loved, because

살펴보려고 온라인 검색을 시작했다. 그러면서 발견하게 된 것은 단순한 내러티브가 아니라 케이팝과 미국 흑인음악 사이의 촘촘하게 얽힌 관계였다. 케이팝이 흑인음악의 사운드와 스타일을 아주 많이 그리고 마음껏 차용하면서도 그 음악의 자양분이 되곤 하는 사회정치적 함의는 외면했다는 것도 알게 되었다. 그리고 케이팝 팬덤이 인종차별 반대 운동의 강경하고 활발한 지지 세력으로 떠오르긴 했지만, 인종주의 자체는 오랫동안 케이팝 팬들 사이에서도 문제가 되어왔다는 것도 알게 되었다.

한국인의 시각이 궁금해진 나는 서울에 있는 비엔날레 팀에게 질문을 건넸다. 한국 언론은 이 현상을 보도했느냐고. 답변은 다소 의외였다. 보도가 되긴 했는데, 수동적인 해외 기사 번역문 위주였고, 멀리 해외에서나 일어나는 현상임을 강조하는 뉘앙스가 다분했다는 것이다. 내가 들은 설명에 따르면, 해외의 케이팝 팬들이 보여준 행동주의와 대조적으로, 본국에서는 케이팝과 그 스타들을 대체로 정치와 동떨어진 집단으로 인식한다는 것이다. 케이팝의 ‘숨겨진 의도’가 분명 있으리라 확신한 나는 단서를 찾기 위해 어시스턴트 큐레이터 유지원에게 도움을 청했다.

그리하여 즐지에 한국 대중음악의 역사를 베풀치기로 배우게 되었다. 일단 일본과 미국의 음악이 유입되었던 일제강점기에서 출발해, 전후(前後) 수십 년간 이어진 군사독재 아래 대중음악이 고사 직전까지 갔던 암흑기를 거쳐, 1990년대 민주화와 함께 시행된 문화시장 개방정책으로 외국문화의 영향을 받게 된 시기까지 파악했다. 이 개괄적인 조사는 한국의 음악과 사회정치 운동의 관계 및 민중가요 문화에 초점을 맞춘 토론으로 이어졌다.

2014년 4월 16일 발생한 세월호 참사는 한국 현대사회의 분수령 같은 순간이었다. 이 참사로 300명 이상의 희생자가 발생했고, 그중 대부분이 수학여행을 가고 있던 고등학생이었다. 승객이 갇혀 있는 여객선이 서서히 침몰하는 모습과 당국이 구조 작전에 실패하는 모습이 전국에 실시간으로 중계되었다. 제도화된 부정부패, 미숙한 재난대응, 무능한 리더십에 대한 지적이 잇따랐다. 곧이어 정의를 요구하는 목소리가 터져 나오면서, 더 큰 반정부 운동의 도화선이 되었다. 그리고 그 운동은 여러 다른 스캔들과 겹치면서 2016년부터 당시 박근혜 정권을 규탄하는 대규모 군중시위로 번져 나갔다.

나 역시 촛불항쟁 또는 촛불혁명이라고 나중에 명명된 그 시위들의 사진과 영상이 내 SNS 피드에 올라오던 것을 기억한다. 더불어 박 대통령과 최측근 최순실의 맹신적 관계와 최순실 게이트에 연루된 최 씨의 딸 정유라에 대한 기사도 읽은 기억이 난다. 소설보다도 더 괴이한 그 이야기는 서울의 한 명문대인 이화여자대학교에서 일부 학생들이 학교행정을 규탄하는 시위를 조직하면서 시작된다. 학생들의 항의 덕분에 정유라의 ‘특례’ 입학이 얼마나 문제가 많았는지가 밝혀졌다. 그리고 이는 박근혜 정권 내의 정실주의와 정경유착에 대한 폭로로 이어졌고, 특히 최순실의 국정농단이 드러나면서 박근혜 정권을 무너뜨리는 기폭제가 되었다.

이화여대 학생들의 농성을 해산시키기 위해 경찰이 캠퍼스에 투입된 적이 있었다. 농성장에서 강제로 끌려 나갈 위기가 눈앞에 닥친 가운데, 학생들은 인기 걸 그룹 소녀시대의 2007년 데뷔 싱글 〈다시 만난 세계〉를 부르며 버텼다. 학생들이 이 노래를 합창하는 영상은 SNS에 널리 공유되었고, 이 노래는 곧 이화여대 시위의 ‘주제가’로 인식되었다. 노래가 사회정치 운동의 상징이 되는 것은 흔하지만, 이대생들의 선곡은 흔하지 않았다. 한국 현대사의 시위 대부분을 장식했던 민중가요와 달리, 〈다시 만난 세계〉는 본질적으로 가볍고 신나는 대중가요다. 혹자는 학생들의 선곡 이유를 이 곡이 가진 ‘페미니스트’ 메시지로 읽힐

they give them the ability to express their emotions and their memories. There’s no other form that does that.”¹

During the height of the Black Lives Matter protests in the United States last year, I was intrigued by news of K-pop stans taking on white supremacists and the Trump campaign, and began looking into it more closely online. Instead of a straightforward narrative, I discovered a complex web of connections between K-pop and Black American music. I learned how K-pop borrowed heavily and liberally from the sound and style of Black music while also overlooking the social and political undertones that often inform that music. And I found that although the fandom has emerged as a source of vocal and active support for the antiracist movement, racism itself has long been an issue within its own ranks.

Wanting to know the Korean perspective, I turned to the biennale team in Seoul. Had the Korean media covered the phenomenon? The answer was somewhat surprising. It was indeed reported, but largely via translated articles with a passive tone that made clear it was a far-off, foreign matter. In stark contrast to the activism displayed by K-pop fans overseas, K-pop and its stars, I was told, are generally perceived as apolitical in their homeland. I knew there had to be a “hidden agenda” to K-pop, so I asked one of the assistant curators, Jiwon Yu, to help me search for clues.

What transpired was essentially a crash course on the history of popular music in Korea. We started from the importation of Japanese and American music during the Japanese occupation and progressed to the near annihilation of popular music under the decades’ long postwar military dictatorship, then the “open arms” policy toward foreign cultural influences that was implemented in the 1990s alongside democratization. This general research led to more focused conversations about music’s relationship with sociopolitical movements and the culture of protest song in Korea.

The Sewol ferry disaster of 16 April 2014 represented a watershed moment for contemporary Korean society. This tragic accident caused the deaths of over three hundred passengers, many of them high school students on a field trip. The slow sinking of the ferry and the government’s failed rescue mission were broadcast in real time across the nation. Allegations of systemic corruption, mishandling of the emergency response, and negligent leadership soon followed. Subsequent outcries for justice sparked a wider anti-government movement. Compounded with several other scandals, this evolved into a series of massive public protests against then-president Park Geun-hye in 2016.

I recall seeing photos and videos of the demonstrations, later coined the Candlelight Struggle or the Candlelight Revolution, on my social media feeds. Alongside those posts were articles about President Park’s cultish relationship with her trusted confidant Choi Soon-sil, and the implication of Choi’s daughter Chung Yoo-ra in the scandal. A stranger-than-fiction tale, it started when a small group of students at Seoul’s prestigious Ewha Womans University staged protests against the institution’s administration. Their actions led to the revelation of Chung’s highly questionable “favored” admission to the university. This, in turn, exposed the nepotism and cronyism

¹ *Pretend It’s a City*, episode two, “Cultural Affairs,” directed by Martin Scorsese, featuring Fran Lebowitz, Netflix, 2021.

가능성에서 찾는다. 학생들이 정치적 메시지가 분명한 민중가요를 선호하던 기성세대와 의도적으로 결별을 선언했다는 해석도 있다. 그런데 내 동료 유지원은 또 다른 시나리오를 내놓았다. 학생들이 어릴 적 많이 불러서 가사를 외울 정도로 즐거운 추억을 공유하는 노래라는 단순한 이유 때문에, 다 같이 핍박 받는 상황에서 연대감을 표현하기 위해 이 노래를 다 같이 불렀을지도 모른다는 것이다.

리보위츠가 다큐 시리즈에서 음악에 대해 한 주장은 과장일지 모른다. 그러나 음악(을 비롯한 기타 대중매체들)이 사람들을 끌어모온다는 지적은 틀린 말이 아니다. 대응기제이자 연대의식의 기폭제라는 의미의 도피주의라는 프리즘을 통해 본다면, 〈타이거 킹〉이나 귀에 꽂히는 케이팝 멜로디도 힘든 시기에 우리를 단결시키는 힘을 발휘한다. 우리가 도피주의와 맺고 있는 관계를 다시 고찰해 본다면, 심지어 분열과 고난이 가득한 이 세상의 시급한 현안을 해결하겠다는 의지가 우리에게 없다고 해도, 도피주의는 지극히 감정적이고 본능적인 연결고리가 될 수 있다. 우리 서로서로를, 우리의 과거와 현재, 그리고 어쩌면 다가올 미래의 가능성으로까지 이어주는 그런 연결고리 말이다.

in Park’s government—in particular, Choi’s meddling in national policies—and resulted in the downfall of Park’s presidency.

During one sit-in, police were called to the Ewha campus to disperse the protesters. Faced with the imminent threat of removal by force, the students sang “Into the New World,” the 2007 debut single by the popular girl band Girls’ Generation. Footage of their singing was widely shared on social media, and the song was quickly deemed an “anthem” of the protest. While it is common for songs to become symbols of sociopolitical movements, the choice at Ewha was unusual. Unlike most protest songs in recent Korean history, which lean toward the *minjung* (people’s) sound, “Into the New World” is essentially upbeat, sugary pop. Its potentially “feminist” message has been touted by some as the main reason for the students’ decision. Others have discussed a deliberate, generational break from folk music and its overt political messaging. But my colleague Yu also raised another scenario: maybe it was simply that the students shared fond memories of a song they knew by heart from their youth, and they decided to sing it together as an expression of solidarity in a moment of collective duress.

Lebowitz’s assertion about music in her docuseries may be an overstatement. But it does point to how music (as well as other forms of popular media) can bring us together. Assessed through the prism of escapism as both coping mechanism and catalyst for solidarity, even the likes of *Tiger King* or a catchy K-pop tune have the ability to unite us in difficult times. If we reconsider our relationship with it, even when we do not intend to address the urgent issues of our divided and troubled world, escapism can create connections that are emotional and visceral—connections with each other, with our past and our present, and maybe even with the possibilities of a time to come.

2 공식 통계가 발표되진 않았지만, 〈원 데이 앳 어 타임〉은 저조한 시청률 때문에 2019년 시즌3를 끝으로 폐지되었다. 그리고 2020년 케이블 방송 팝(Pop)으로 옮겨 시즌4를 개시했지만, 코로나19 때문에 7화를 마지막으로 방영이 중단되었다. 그러다 창작 드라마 편성을 줄이겠다는 팝의 결정에 따라 결국 폐지되었다.

2019년 7월

도피주의라는 말은 종종 부정적인 함의를 담고 있어서, 그에 동조하는 사람은 길을 잃고 부유하는 몽상가로 간주되곤 한다. 하지만 도피주의를 포용하고, 반전시키고, 도피주의와 다른 방식으로 연결될 수 있다면 어떨까?

도피하려는 욕망은 대중 미디어가 발전하는 원동력이 되어왔다. 미국 대공황 시대는 할리우드 영화의 황금기였다. 2차 대전 때도 할리우드는 애국주의 영화와 더불어 유명한 로맨틱 코미디물을 내놓았다. 이는 서양에서만 일어나는 현상이 아니다. 7, 80년대 군사독재 시절, 한국에서도 배삼룡이나 심형래 같은 코미디언의 촌극이 TV 오락물의 주축을 이루었다. 순수하게 슬랩스틱 코미디 영역에만 한정하면서, 이런 오락물은 정부의 검열로 인해 정치사회적 맥락과 최대한 거리를 두려 했다. 촌극이 그리는 세상보다 덜 희망적인 현실로부터 시청자의 눈을 돌리는 것이 주된 목적이었던 것이다.

지난 20년 동안, 판타지, 종말론, 슈퍼히어로 등의 장르 영화가 사상 유례없는 전 지구적 인기를 구가해왔다. 팔목할 만한 한국 근작으로는 〈신과 함께 - 죄와 벌〉(2017)과 〈부산행〉(2016), 그리고 같은 선상의 초기 대표작인 봉준호 감독의 〈괴물〉(2006)을 꼽을 수 있다. 〈괴물〉에서는 괴물의 출몰로 한강변이 초토화되면서 평범한 사람들의 인생이 엉망이 된다. 영화가 함축하고 있는 메시지에 대한 다양한 해석을 떠나, 〈괴물〉은 사실 대중오락물이다. 그런데 이런 영화의 인기는 일상의 현실로부터 도피하려는 집단적 욕망이 커지고 있다는 징조 아닐까?

도피주의적 욕망의 산물은 오늘날 우리가 살아가는 세상의 불어나는 문제들과 비례하는 듯 보인다. 엄청난 사회적, 정치적, 경제적, 인구학적 격변이 그 어느 때보다 큰 규모와 빠른 속도로 일어나고 있다. 대중 미디어는 이런 격변기에 상응하는 도피주의를 선사한다. 그러나 전통적 모델에 맹목적으로 순응하기보다는, 매혹적인 다변화를 꾀하며 도피주의를 변주한다. 여기에는 온라인(스트리밍) 기술의 급격한 발전도 한몫 한다. 수백만의 사람들이 아주 많은 수의 플랫폼이 제공하는 무궁무진한 메뉴의 프로그램을 폭식하듯 보며 살아가다. 이런 세태를 잘 드러내는 사례로는 2017년 넷플릭스에서 방영된 〈원 데이 앳 어 타임〉이 있다.² 이 시트콤은 LA에서 한 지붕 아래 살고 있는 쿠바계 미국인 가족 3대의 일상을 그린다. 1970년대에 방영되었던 동명의 시트콤의 오늘날에 맞게 업데이트한 이 현대판은 백인 싱글맘이 아이들을 키우며 고군분투하는 원작의 줄거리를 재탕하기보다는 미디어 재현의 문법을 뒤집어 이민자 가족의 시선으로 현대인의 일상을 극화한다. 핵심 메시지를 웃음으로 위장하면서, 인종주의, 젠더, 계급, 섹슈얼리티, 정체성, 이민, 젠트리피케이션, 폭력 등등 오늘날 인류가 직면한 가장 시급한 문제들을 다룬다. 그런 의미에서 〈원 데이 앳 어 타임〉은 전혀 교묘하지 않다. 감정을 숨김없이 드러낸다. 그러나 아무리 시의적절한 메시지를 담고 있더라도, 이 프로그램 역시 봉준호의 〈괴물〉과 마찬가지로 관객몰이가 근본 목적인 대중 상품이다. 그렇다면 이 상품, 그리고 비슷한 류의 최신 상품들이 도피주의를 재정의한다는 맥락에서 어떤 중요성을 띠는 걸까?

예술과 대중 미디어 사이에는 오랜 전용의 역사가 있다. 백남준이 위성방송을 이용한 것으로부터 앤디 워홀의 소비주의 아이코노그래피 수용, 신디 셔먼이 젠더화된 영화 미학을 갱생하는데 이르기까지, 다양한 사례는 차고 넘친다. 그러나 오늘날의 대중 미디어 속 도피주의는 다르다. 여전히 웃음과 영웅과 괴물의 외피를 쓰고 있지만, 이 진화하는

Escapism often carries with it a negative connotation, as if those who partake in it are dreamers, lost and afloat. But what if we were to embrace it, turn it around, and reimagine our relationship with escapism?

The desire to escape has played a driving role in the development of popular media. During the Great Depression in the United States, Hollywood cinema enjoyed a golden age. During World War II, it also produced notable romantic comedies alongside more patriotic offerings. And this is not a solely Western phenomenon. In South Korea under military dictatorship in the 1970s and '80s, sketches by comedians such as Bae Sam-ryong and Shim Hyung-rae were a mainstay for TV audiences. Limited to the realm of pure slapstick, such entertainment was as far removed from the sociopolitical context as possible due to government censorship. Its main purpose was to distract the audience from less hopeful realities.

In the past two decades, fantasy, apocalyptic, and superhero films have achieved unprecedented levels of global popularity. Recent Korean standouts include *Along with the Gods: The Two Worlds* (2017) and *Train to Busan* (2016), as well as Bong Joon-ho's *The Host* (2006), which is a fine early example of this trajectory. In Bong's film, ordinary lives are turned upside down when a monster appears and begins wreaking havoc on the banks of the Han River in Seoul. While there have been many analyses of its underlying message, *The Host* is effectively a piece of mass entertainment. But isn't the popularity of such films a sign of an increasing collective desire to escape from everyday reality?

Such growth in escapist output seems to parallel the multiplying troubles of the world we live in today. Tremendous social, political, economic, and demographic shifts are taking place on a much greater and faster scale than ever before. The popular media responds accordingly by serving up escapism. But instead of blindly conforming to the traditional model, it does so via a compelling diversification of its offerings. This is in part thanks to the rapid development of online (streaming) technology. Millions of us binge on seemingly endless menus of programs offered up by a multitude of platforms. Launched on Netflix in 2017, the show *One Day at a Time* exemplifies this situation.² This sitcom charts the lives of three generations of a Cuban American family living under the same roof in Los Angeles. It's a contemporary update of the 1970s sitcom of the same name. But rather than reiterate the original's premise of a white single mother struggling to raise her children, it flips the norms of media representation to dramatize contemporary life through the lens of an immigrant family. The show disguises its central concerns with laughter while tackling some of the most urgent and human questions today: racism, gender, class, sexuality, identity, migration, gentrification, and violence, among others. In this sense, *One Day at a Time* is not subtle at all. It wears its emotions on its sleeves. Yet no matter how timely it feels, it is fundamentally meant to be a mass product that seeks to attract a large audience, just the same as Bong's *The Host*. What makes it—or any other similar recent output—important in the context of redefining escapism?

² Though no official numbers were announced, the show was cancelled by Netflix in 2019 after three seasons due to low viewership. It was then relaunched for a fourth season by the cable channel Pop in 2020. But the new season was cut short after the airing of only seven episodes due to the Covid-19 pandemic. The show was later cancelled by Pop as the channel decided to shift away from original scripted programming.

지형의 창작자들은 도피주의의 개념을 활용하여 〈원 데이 앳 어 타임〉이 그랬듯이 여러 가지 가슴 아픈 사회정치적 주제를 직접적이고 비판적으로 다룬다. 그뿐만 아니라 일상의 현실과 경험에 기반을 두고, 예전에는 외면당하기 일쑤였던 색다른 목소리와 시각으로 이야기를 엮어낸다. 이러한 전술은 넓게 보면 보다 다양한 관객과 보다 구체적인 차원에서 공감과 공명을 일으킨다는 의미에서 가령 균일한 지배문화의 입맛에 맞추던 기존 전술과는 차별된다. 나아가 이러한 전술은 새로운 스토리를 새로운 관객에게 선보일 잠재력을 확장하는 동시에, 동시대의 화두에 대한 우리의 이해에 깊이를 더해준다. 바로 이러한 도피주의적 대중 미디어의 한 갈래에서 영감을 찾는 것이 이번 비엔날레이자 탐구의 취지라 하겠다. 도피주의적 충동에서 비롯된 혁신적 전술과 콘텐츠와 비전, 그리고 무엇보다 동시대의 화두와 관계를 맺으려는 그 열정과 동기로부터 우리는 무엇을 배울 수 있을까? 나아가 우리는 〈원 데이 앳 어 타임〉이 제기했던 시급하고 광범하며 인간적인 문제들을 풀어나갈 매개로써 도피주의적 충동을 끌어안을 수 있을까?

이 모든 것은 급격하게 디지털화되어가는 우리의 생활 방식을 배경으로 일어나고 있다. 스마트폰이 아직 아이디어에 불과했던 20년 전만 해도, 이런 발명이 얼마나 우리의 일상을 지배하게 될지 아무도 예상하지 못했다. 제1회 서울미디어시티비엔날레가 “도시: 0과 1 사이”를 주제로 탄생한 것도 그 즈음이다. 그 후로도 서울은 글로벌 테크 허브로서의 위상을 지켜왔다. 한편, 디지털은 도처에 편재하게 되었고, 그 과정에서 우리의 삶도 변화를 거듭해왔다. 서울 같은 메가시티에서 사람들이 여러 개의 디지털 기기를 동시에 사용하는 모습은 흔한 광경이 되었다. 같은 시기에 전세계 사회, 정치, 금융, 환경, 인도주의 등의 분야에서는 심각한 위기가 발생했다. 이 세계와 미디어의 역할은 아날로그냐 디지털이나 같은 단순한 구분보다는 분명 더 복잡해졌다. 이제는 이진법의 논리로 지난 20년간 우리가 한 경험을 과연 풀어낼 수 있을지 의문을 제기할 때가 된 것이다.

이러한 기술적 변화는 우리가 얼마나 다사다난한 세상을 살고 있는지 끊임없이 상기시킨다. 그런 다사다난함에서 도피하고 주의를 분산하기 위해 똑같은 기술에 기대는 것은 어찌 보면 당연하다. 그런데 바로 이 도피주의적 대중 미디어가 과거보다 훨씬 더 다양하고 시사적이고 과감하고 다면적이고 사회정치적인 모습으로 탈바꿈했고, 갈수록 광범해지는 유통망 덕분에 전파력도 강력해진 것이다. 그렇다면 현재의 현실에 뿌리내린 도피주의의 이번 생은 과연 미디어에 굶주린 대중에 대한 현대미술의 영향력과 시사성을 확장할 기회가 될 수 있을까? 우리 모두 무수한 사회정치적 현안에서 벗어나려고 열심히 손가락으로 화면을 넘기며 웃음과 영웅과 괴물을 찾던 경험이 있을 것이다. 이제는 이 웃음과 영웅과 괴물로 무엇을 가능케 할지 다시 생각해 볼 때가 되었다. 아니면 이 트로이의 목마를 아예 끌어안은 건 어떨까? 그렇게 “하루하루 탈출하다” 어찌면 이 복잡하고 변덕스럽고 급변하는 세상을 살아가는 동시대인들의 경험을 더 잘 이해할 길을 찾을지도 모른다.

There is a long history of appropriation between art and popular media. From Nam June Paik’s co-opting of satellite broadcasts to Andy Warhol’s embrace of consumer iconography or Cindy Sherman’s reclamation of gendered film aesthetics, the examples are numerous and varied. But today’s escapism in popular media is different. While still maintaining a veneer of laughter, heroes, and monsters, some creators in this evolving landscape are utilizing ideas of escapism to directly and critically engage with an array of poignant sociopolitical subjects, as is the case with *One Day at a Time*. Furthermore, their stories are grounded in everyday realities and experiences, and are woven together from different—and previously often neglected—voices and perspectives. Broadly speaking, this tactic connects and resonates with more diverse audiences on a more concrete level than, say, fare that caters to the homogeneous, dominant culture, and this in turn increases the potential for these stories to extend their reach to new audiences while also enabling us to better understand contemporary conditions. It is the intention of this biennale, this exploration, to look to this specific strand in escapist popular media for inspiration. With its innovative strategies, contents, and vision, and most of all its passion and drive to connect with contemporary conditions, what might the escapist impulse have to teach us? And could we embrace it as a conduit for addressing the urgent, wide-ranging, and human questions raised by works such as *One Day at a Time*?

This is all occurring against the backdrop of the rapid digitization of our way of life. Twenty years ago, when smartphones were still an idea, no one could have anticipated the dominance these inventions would soon have over our daily lives. That was also around the time when the first Seoul Mediacity Biennale, *City: Between 0 and 1*, was held. Since then, Seoul continues to be a global tech hub. Meanwhile, the digital has become omnipresent, and our lives have been transformed in the process. The sight of people juggling multiple devices in a megacity like Seoul is ubiquitous. Over the same period, major social, political, financial, environmental, and humanitarian crises have also transpired across the globe. It’s clear that the world and the role of the media have become more complex than just digital or analog, and this calls into question whether binary logic is enough to untangle our experiences of the past twenty years.

This technological transformation constantly reminds us that we live in a troubling world, so it’s not surprising that we then turn to the same technology to escape from these troubles and seek distraction. Yet that very escapist popular media has morphed into something altogether more diverse, current, daring, multifaceted, and sociopolitical than before, and is able to disseminate its messages through an increasingly far-reaching distribution network. So could this incarnation of escapism—one that is rooted in the realities of the present—become an opportunity to broaden the reach and relevance of contemporary art with a media-hungry public? We have all tried to escape many of these issues ourselves as we swipe diligently across our screens in search of laughter, heroes, or monsters. It is time for us to rethink what is possible. Or, better yet, what if we embrace these Trojan horses? Maybe then, by taking on one escape at a time, we can develop a better understanding of the contemporary human experience in this complex, volatile, and fast-changing world.

탈출하자고 제안한다. 유머로, 웃음으로, 눈물로, 감성으로, 로맨스로, 감각으로, 영웅과 함께, 괴물과 함께, 초능력으로, 이야기로, 음악으로, 춤으로, 단어로, 이미지로, 당신의 화면으로, 당신의 카메라로, 당신 혼자서, 그리고 다른 이들과 함께 ... 탈출하자고, 헤쳐 나가자고, 서로 이어지자고, 그리고 어쩌면 함께 사는 이 세상에 맞서자고.

OCTOBER 2021

A proposal to escape with humor, with laughter, with tears, with emotions, with romance, with senses, with heroes, with monsters, with superpowers, with stories, with music, with dance, with words, with images, with your screens, with your cameras, with yourself, and with others ... to escape, to navigate, to connect, and, perhaps, to confront the world we share.

『도피주의』를 위한 서문

PREFACE TO
ESCAPISM

이푸 투안

문화 현우들, 이주 포코

PREFACE TO ESCAPISM

YI-FU TUAN

이따금 도피하고 싶지 않은 사람이 과연 있을까? 그런데 무엇으로부터의 도피일까?
어디로의 도피일까? 나아가 원하던 좋은 곳에 도달하고 나면, 또 어디론가 이동하려는 욕망은
끝나는 걸까? 아니면 비록 고향 집이나 어린 시절 같은 우리가 이미 떠나는 곳일지라도 또
다른 이미지에 현혹되어 그곳으로 가려는 욕망이 또다시 꿈틀거릴까? 누구나 스트레스나
불확실성에 시달리는 순간 여기 말고 다른 곳에 있었으면 하는 충동을 느껴봤을 것이다. 나는
그랬다. 그러나 인간이 움직이는 이유와 방식, 또 자신이 있는 곳을 더 나은 곳으로 만들기
위한 인간의 끊임없는 노력을 연구하는 게 직업인 지리학자임에도 불구하고, 나는 인간의
본성이나 문화를 이해하는 하나의 열쇠로써 ‘도피’ 또는 ‘도피주의’라는 단어를 의식적으로
떠올린 적이 거의 없었다.

그러다 몇 년 전 이 모든 것이 예상치 못한 변화를 맞게 되었다. 디즈니랜드의 풍경에
관한 글을 청탁받으면서부터였다. 테마파크에 대해서는 잘 몰랐기 때문에 처음에는
거절하려고 했다. 그런데 내가 사는 곳은 위스콘신주 매디슨이다. 청탁 전화를 받은 때는
11월이었고, 전화를 건 사람은 필진 후보들을 디즈니랜드가 위치한 캘리포니아 남부
애너하임으로 모실 계획이라고 말했다. 그것도 1월에. 갑자기 내 마음속 화면에 ‘도피’라는
단어가 번쩍었다. 내게는 위스콘신의 매서운 겨울을 벗어나 무릉도원 같은 곳에서 힐링할
기회였다. 결국 청탁을 수락했고 돌이켜보면 참 잘한 것 같다. 당시 여행이 즐거웠을 뿐더러,
그 경험은 내가 어떤 질문을 던지는 계기가 되었고, 그 질문에 조심스럽게 답하는 과정이 이
책으로 결실을 맺었으니 말이다.

단지 따사로운 햇살이 반가웠다는 이유만으로도 나는 그 여행이 즐거웠다. 그러나
놀랍게도, 나는 디즈니랜드 자체가 마음에 들었다. 내가 “놀랍게도”라는 표현을 쓴
것은 나를 포함하여 학식 있는 사람들은 테마파크를 비현실적인 환상의 세계, 어떤
숨겨졌고 숨겨졌으므로 다소 음흉한 세력에 의해 지탱되는 세계라고 경시하도록 학습
받았기 때문이다. 그런 디즈니랜드에 대한 내 의외의 반응은 몇 가지 질문으로 이어졌다.
테마파크라는 곳이 미성숙한 사람들에게나 어울리는 도피적 환상에 불과하다 치자. 그런데
인간의 창작물 중 그렇지 않은 게 과연 있을까? 열망이나 허상의 사다리가 있는 걸까? 한쪽
끝에는 거침없거나 교양 없이 장난스러운 세계가 있고 반대쪽에는 한없이 진지하고 현실적인
세계가 있는?

그 사다리를 타고 내려간다 치자. 테마파크 다음에는 무엇이 있을까? 쇼핑몰? 아무
생각 없는 소비자들의 도피적 낙원이라고 비난 받는다? 교외지? 학자들이 중산층의 따분한
놀이터라고 주저 없이 폄하하는? 학자들은 도시를 선호하지만 도시야말로 최상의 도피처
아닌가? 도시는 자연과 자연의 리듬으로부터 얼마나 멀어졌느냐(도피했느냐)에 따라 진짜
도시로 인정받지 않는가? 그렇다면 자연을 가까이하는 농촌 생활이야말로 궁극의 현실인가?
세련된 도시인은 향수에 젖어 그렇다고 답할지 모른다. 그런데 농촌 사람들도 자신들만의
세계를 만들기 위해 무던히 노력한다. 번듯한 농가라면 벽에 그림이 걸려있고, 어둠을 쫓는
인공조명이 달려있기 마련이다. 수렵채집인? 그들은 자연 환경을 거의 개조하지 않고
생활한다. 도구도 쓰지 않는다. 그럼에도 그들에게도 언어라는 도구는 있고, 모든 인간이
그래왔듯 그 언어로 대안적 또는 보완적 현실을 만들어내고, 위기감을 느끼거나 즐거움이
필요할 때 그 현실에 기댄다.

문화를 도피주의로 간주하면 이런 의문이 생긴다. 무엇으로부터의 도피인가?
지리학자 출신인 내 성향상 가장 먼저 떠오르는 답은 자연으로부터의 도피, 즉 자연 환경과

Who hasn’t—sometime—wanted to escape? But from what? To where? And once we have arrived at the good place, is this the end of the desire to move? Or does it stir again, tempted by another image, even if it be that of the place from which we started—our old home or childhood? Surely everyone has had the urge to be elsewhere in moments of stress and uncertainty. I have. Yet even though I am a geographer, whose business is to study why and how people move, as well as their ceaseless striving to make wherever they are an even better place, the word “escape” or “escapism” rarely came to the forefront of my consciousness, never offered itself as a possible key to the understanding of human nature and culture.

All this changed unexpectedly a few years ago when I received an invitation to write a paper on the landscape of Disneyland. Not being an expert on theme parks, I was initially inclined to say no. But I live in Madison, Wisconsin. The call came in November, and the caller said that prospective authors would be asked to meet in Anaheim, in southern California, where Disneyland is located, in January. Suddenly the word “escape” flashed across my mental screen: I could shake off the grip of Wisconsin winter for a restorative spell in Lotus Land. I accepted. And how glad I am now to have done so, for not only did I enjoy my visit, it also prompted me to raise questions, the tentative answering of which has produced this book.

I enjoyed my visit, if only because the sunny warmth was most welcome. But, to my surprise, I found Disneyland itself delightful. I say “to my surprise” because well-educated people, among whom I count myself, are taught to dismiss the theme park as an unreal, fantasy world supported by hidden—and therefore somewhat sinister—forces. My unexpected response led me to ask a series of questions. Granted that theme parks are escapist fantasies, suitable only for the immature, what human works aren’t? Is there a ladder of aspiration or pretension, at one end of which are the exuberantly or crassly playful and at the other end the deeply serious and real?

Suppose I move down the ladder. What comes after theme park? Shopping mall? It has been attacked as an escapist Eden for mindless consumers. Suburb? Academic detractors have not hesitated to dismiss it as a dull, middle-class playground. They prefer the city. But the city is escapist par excellence, for a city is a city— a real city!—to the degree that it has distanced itself (escaped) from nature and its rhythms. Is farm life, being so close to nature, the ultimately real? Urban sophisticates in a nostalgic mood seem to think so. Yet farmers have obviously striven to create their own world, and in any proud farmhouse, pictures hang on the wall, artificial light drives out darkness. Hunter-gatherers? They have barely modified their natural environment. They don’t have the tools. But they do have the tool of language, and with it they, like all humans, have woven an alternative or complementary reality to which they can resort for support in times of stress and in which they can take delight.

Seeing culture as escapism raises the question, Escape from what? My background as a geographer predisposes me to consider, first, escape from nature—from the natural environment, its uncertainties and threats. Success in modern times has introduced unprecedented predictability and plenitude into human life. This ought to ensure happiness, but it doesn’t; it doesn’t even

그 안의 불확실성과 위협으로부터의 도피이다. 현대의 성공은 인간의 삶에 사상 유례없는 예측가능성과 풍요를 가져다주었다. 이로써 행복이 보장되어야 하겠지만, 그렇지가 않다. 심지어 깊은 안정감조차 보장되지 않는다. 열망과 허상의 사다리 저 위쪽에 있는 인공 세계 속 현대인들은 밀란 쿤데라가 말하는 “참을 수 없는 존재의 가벼움”에 시달리는 듯하다. 저 위쪽 삶은 뭔가 ‘현실적’으로 느껴지지 않는 것이다. (문제의 단어 또 등장) 사람들은 기분 좋은 꿈속에서 사는 건 괜찮지만, 깨어 있는 게 어떤 건지 겪어보지도 못한 채 일생을 꿈속에서 살다가 죽는 건 뭔가 잘못된 거라고 생각한다. 그래서 열망의 사다리를 오르다가 머뭇거리기도 하고 심지어 한 두 칸 내려가고 싶어 하기도 한다. 극단주의자는 아예 사다리 맨 아래로 내려가 현실의 근간이 되는 대지의 거친 질감과 가혹함을 끌어안으려 한다. 온건주의자는 사다리의 중간에 머무르려 한다. 지리나 환경을 학문으로 삼는 사람들은 이를 중간 경관이라고 부른다.

지리학자에게 자연은 외부의 자연 환경을 뜻한다. 그렇다면 몸은, 더 구체적으로 ‘나의’ 동물적 몸은 무엇을 뜻하는가? 몸도 분명 자연의 일부이다. 그러나 나의 외부에 있는 것은 아니다. 몸이 곧 나다. 나는 몸으로부터 도피하고 싶지 않고, 어차피 도피할 수도 없다. 그런데 꼭 그렇지만은 않다. 몸이 아프면 아픈 몸을 버리고 다른 곳에 있고 싶다는 생각을 종종 한다. 심지어 어느 정도는 그렇게 할 수 있다. 자아를 몸에서 잠시나마 벗어나게 해주는 가장 손쉬운 방법인 상상력을 동원하면 된다. 외부의 자연 환경이 나의 욕구와 열망의 관점에서 불만족스러울 때가 많다면, 내 몸이라는 자연 역시 불만족스러울 것이다. 그래서 나는 내 몸에 간섭하는데, 이런 간섭은 대부분 나의 동물성으로부터 도피하려는 의식적 욕망에서 비롯된다. 동물은 식욕과 성욕에 따라 움직이고 언젠가는 죽는다. 나는? 나야 요리를 즐기고 사랑을 하고 불멸을 꿈꾼다. 문화는 내 존재의 동물적 상태에서부터 도피할 수 있는 모든 수단의 총체인 것이다.

여기서 “나”는 동양(중국)과 서양의 조합이다. 이런 이중 배경 때문에 나는 동서양을 비교하고, 특히 중국인과 서양인이 역사적으로 자신의 동물성을 포함한 모든 자연으로부터 어떻게 멀어지려고 노력했는지에 대해 호기심을 품어왔다. 내가 보기엔 서양이 동양보다 인공 세계로 더 나아갔다. 그렇다면 서양의 엘리트층이 중국의 엘리트층에 비해 더 문명화되고 세련되어졌다는 걸까? 아니면 단지 허상의 사다리를 더 높이 올라가서 현실과 더 멀어졌다는 걸까?

“나”는 편의상 한 개인, 보편적 인류의 자랑스러운 일원으로서의 개인을 지칭하는 단어일 수 있다. “나”는 또한 특정 집단을 대표하는 개인이라는 뜻도 있다. 예를 들어 나는 중국계 미국인이다. 이 역시 자부심, 즉 내가 속한 집단과 그 집단의 가치관에 대한 자부심의 발로일 수 있다. 그리고 매우 특징적인 “나”도 있다. 예를 들어 나는 이 책의 저자다. 나는 그 어떤 개인과도 구별되는 고유한 존재다. 다름은 좋은 것이다. 나는 내 고유함이 자랑스롭다. 그러나 더 깊이 생각해보면 남들과 다르다는 것, 유일무이하다는 것은 건디기 힘들기도 하다. 단절과 무의미함, 고독과 취약함을 뜻하기 때문이다. 나보다 큰 정체, 즉 집단에 자신을 매몰시키는 것은 강렬한 인간 욕구다. 이 책에 대해 친구와 이야기를 나눈 적이 있는데, 그 친구는 책의 전반적인 논의에는 공감하면서 이런 문제 제기를 했다. “사람들이 때로는 극단적인 수단을 동원해서라도 도피나 탈출을 희망하는 건 맞다. 그런데 그보다 더 갈망하는 건 안정이 아닐까? 한 곳에 안주하면서 변하지 않는 전체의 일부가 되고 싶은 욕망이 더 크지 않을까?” 물론 그렇다고 할 수 있다. 문화의 주요한 역할은 질서와 안정을 도모하는 일이다.

ensure deep security. Modern men and women, living in their artificial worlds high up on the ladder of aspiration and pretension, seem to suffer from what Milan Kundera calls the “unbearable lightness of being.” Life up there doesn’t seem quite real—there again, that problematic word—and although people do not mind living in a pleasant dream, they might well think something amiss living and dying in one without ever knowing what it is to be awake. Hence the desire to pause on the ladder of aspiration, or even to come down a rung or two. Extremists yearn to sink to the bottom, to hug the earth, the gritty texture and harshness that make for reality. Moderates seek a middle position on the ladder, called by geographers and other students of the environment the middle landscape.

Nature, to geographers, is the external natural environment. Where does that leave the body—in particular, my animal body? The body is clearly nature. But it is not external to me. It is me: I don’t want to, and in any case I can’t, escape from it. Yet this isn’t quite true. In pain, I have often wished that I could abandon my body and be elsewhere. It is even possible to do so to a limited degree. I can always resort to imagination, which is the most readily available means of transporting the self, momentarily, out of its body. If external nature is often unsatisfactory from the viewpoint of my needs and aspirations, so is the nature that is my body. I meddle with it, and much of my meddling comes out of a conscious desire to escape my animality. An animal eats, has sexual drives, and sooner or later dies. I? Well, I dine, love, and aspire to be immortal. Culture is the totality of means by which I escape from my animal state of being.

This “I” is a mixture of East (Chinese) and West. My dual background has made me curious to see how they compare—in particular, how Chinese and Westerners have sought, historically, to distance themselves from nature, including their animal nature. In my view the West has pushed further toward artificiality than has the East. Does this mean that elite Westerners are more civilized, more sophisticated, than elite Chinese? Or are they just higher up the ladder of pretension, more out of touch with the real?

“I” may be a term of convenience for any human individual—the proudly universal “I” and Everyman. “I” may also stand for the individual representative of a group: “I” as in I am a Chinese-American. This can be a source of pride too, pride in one’s group and its values. Then there is the very specific “I”—for example, the author of the present book. I am different from any other individual. It is good to be different. I am proud to be unique. Yet at a deeper level, being different, unique, is intolerable. It makes for disconnectedness, meaninglessness, loneliness, vulnerability. Immersing oneself in a larger entity—the group—is a compelling human need. When I discussed this book with a friend, she was sympathetic to the general thesis. She said, “People do indeed want to escape, opt out, sometimes through desperate means. But don’t they want stability even more? Don’t they want to be in place, to be part of an unchanging whole?” Yes, I say, of course they do. A major task of culture is to promote order and stability. Rules and regulations have no other purpose. The material environment itself signifies stability and, moreover, makes it easier for an individual to feel, as she looks at this or that familiar thing in a familiar place, that she belongs. There

규칙과 규제에는 그 이상의 목적이 없다. 물질적 환경은 그 자체로 안정을 상징하며, 무엇보다 한 개인으로 하여금 익숙한 곳에 놓여있는 이런 저런 익숙한 사물을 바라보며 소속감을 더 쉽게 느끼게 해준다. 도피에는 여러 다른 방식이 있지만, 변화가 지닌 특이성, 취약성, 개방성 등이 자아에 미치는 영향으로부터의 도피가 목적이라면, 한 집단에 속하면서 집단에 정박할 수 있는 여러 장치들에 몰두하는 것만큼 좋은 방식은 없을 것이다.

문화는 상상력에 의해 추동되며 상상력의 산물이다. 우리 인류는 문화를 즐겨워하고 자랑스러워한다. 그러나 상상력은 일탈로 이어지기도 한다. 환상으로, 비현실로, 기괴함으로. 그리고 처음엔 마음속에 그리기만 하던 사악한 그림을 (너무나 자주) 행동으로 옮기게끔 유혹하기도 한다. 상상력 덕에 생겨나는 좋은 것마저 애매할 때가 많다. 원초적이고 위협적인 자연으로부터 도피해 문화적 세련됨에 안주하는 것은 좋은 일이다. 그러나 더 짙은 색안경을 끼고 보자면, 문화적 세련됨은 애초에 그 문화를 가능케 하고 지탱하고 있는 냉혹한 정치경제적 현실을 파묻고 숨겨주는 높은 거품 탑처럼 보인다. 그렇게 덮어버리고, 거리를 두고, 도피하는 것은 거의 모든 창작 행위에 선행되는 파괴를 쉽게 망각하게 만든다. 제일 기본이고 필수인 요리마저 그렇다. 요리책 중에 ‘도축과 요리’ 또는 ‘내장 적출과 요리’라고 제목 붙은 책이 얼마나 있겠냐마는, 하나의 행위 없이 다른 행위가 어떻게 가능하겠는가? 그리고 창작 행위의 산물이 음식이 아니라 기념물이나 도시나 제국이라면, 그 산물이 나오기까지 자행되는 온갖 파괴와 동물 및 인간에 대한 노동 착취와 땀, 고통, 죽음을 다 합치면 천국보다는 지옥에 가까운 그림이 나온다. 게다가 색안경을 벗고 우리가 창조한 반짝이는 인공 세계에만 집중한다 해도, 앞서 지적했듯이 그런 세계에 사는 건 이상하게 가볍고 비현실적으로 느껴진다.

그럼에도 불구하고, 이런 식의 묘사는 불완전하고 편향적인 이야기가 될 것이다. 우주에 생명과 감각이 생겨난 것을 선(善)으로 본다면, 인간의 생명과 상상력의 탄생 역시 또 하나의 선, 그것도 더 위대한 선으로 볼 수 있다. 역사적으로 상상력이 최고조로 비상했을 때, 몇몇 담대한 영혼들은 유아적 판타지나 광기 또는 악행으로 빠지는 게 아니라 물리적 우주의 장엄함과 진정으로 조우했다. 그리고 그 조우는 도덕적 효과, 예컨대 보다 깊은 겸손을 낳기도 한다. 그보다 더 평범한 차원에서도 상상력은 끊임없이 동원되어 세상에 마법을 걸고 또 건다. 다시 말해 상상력은 자연과 인공물에 대해 우리가 지금껏 알아보지 못했거나 알아봤지만 잊어버렸던 (마법과 아름다움 같은) 함의에 다시 눈뜨게 해준다. 확실한 예로 ‘풍경’을 꼽을 수 있겠다. 고대 로마 부유층의 사랑을 받았고 지금은 만인의 인정을 받는 풍경은 400년부터 1400년까지 유럽인에게 거의 알려지지 않았다. 르네상스 시대에 이르러서야 풍경에 대한 감성, 즉 대지에 풍경이라는 마법을 거는 감성이 재탄생했고, 수정과 개선을 거듭하면서 당대로까지 이어진 것이다. 나는 이 ‘풍경’이 우리의 영혼과 맞닿아 있다고까지 말하고 싶다. 그러니까 우리에게 풍경을 보여주면 우리는 그것을 알아보면서 고개를 끄덕일 뿐만 아니라, 기분이 나아지고 더 건강해지고 힘이 난다는 것이다.

아무리 마법 같은 세계라 해도, 도덕적 무게감 없이는 결국 경박해 보일 수밖에 없다. 선하다는 건 어떤 의미일까? ‘선’은 무엇을 의미할까? 인류 역사를 통틀어 인간은 바로 그 질문에 답하기 위한 수고를 멈추지 않았고, 그 답을 잠정적으로나마 찾아가는 것, 그리고 훨씬 더 중요하게는 그 과정에서 발견되고 표현되는 ‘선’을 잠정적으로나마 실현하는 것은, 우리가 이생에서 천국에 가장 가까이 다가가는 길이다.

도피주의는 인간의 본성이며 피할 수 없다는 게 내 주장이다. 도피 그 자체로는 아무런 문제가 되지 않는다. 도피가 문제가 되는 이유는 도피의 목표가 매우 비현실적일 수 있다는

are different ways to escape, but if what one wishes to escape from is the singularity, frailty, and openness to change of the self, then there is no better way than immersion in the group and its numerous anchoring devices.

Culture is driven by imagination and is a product of imagination. We humans are pleased and proud to have it. But imagination can lead us astray—into fantasy, the unreal, and the grotesque; and it can tempt us into first picturing, then (too often) acting out evil. Even the good that imagination brings forth can be ambivalent. It is good to escape from raw and threatening nature into the refinements of culture. However, viewed through darker glasses, these refinements have the appearance of a towering froth burying and hiding the harsh economic and political realities that sustain it and made it possible in the first place. Covering up, distancing, escaping, makes it easy for us to forget the destructive preliminaries of almost all creative acts—even one as basic and necessary as cooking. Few cookbooks bear the title *Butchering and Cooking* or *Evisceration and Cooking*, and yet how is the one possible without the other? And if the project is not food but a monument, a city, an empire, the amount of prior destruction, the exploitation of labor both animal and human, the sweat, pain, and death, add up to a picture closer to hell than heaven. Moreover, even if we remove the dark glasses and just concentrate on the sparkling artifactual world we have built, living in one, as I have noted, can feel curiously lightweight and unreal.

Nevertheless, to put it thus is to tell a very incomplete and biased story. If the emergence of life and sensation in the universe may be considered a good, the emergence of human life and imagination may be considered another good—a greater good. Historically, imagination in its highest flights has led some bold spirits not into solipsistic fantasy and madness, or into evil, but into genuine encounters with the sublimities of the physical universe, encounters that can have a moral effect—for example, a greater sense of humility. At a more mundane level, imagination is constantly at work, enchanting and reenchanting the world; that is to say, it enables people to see import (magic and beauty) in nature and humanly made things hitherto unrecognized, or recognized and then forgotten. One rather striking example is “landscape.” Regarded fondly by wealthy Romans in antiquity and by practically everyone nowadays, it was largely unknown to Europeans in the period from 400 to 1400. The Renaissance saw the rebirth of a sensibility, the reenchantment of land as landscape, that has persisted, with alterations and improvements, to our time. I am tempted to say that “landscape” is congenial to our spirit, that once it is pointed out to us, we not only nod in recognition but feel better, healthier, empowered.

A world, however enchanted, is in the end frivolous without moral weight. What does it mean to be good? What does “good” mean? An entire history of human striving lies behind these questions, the tentative answering of which—and, far more important, the tentative realization of the “good” so discovered and articulated—is the closest we, in this life, can get to heaven.

Escapism, I will argue, is human—and inescapable. There is nothing wrong with escape as such. What makes it suspect is the goal, which can be quite unreal. And what is wrong with the unreal—with wild fantasy? Nothing, I would say, so long as it remains a passing mood, a temporary escape, a

것이다. 그렇다고 비현실적인 것, 터무니없는 환상이 나쁜 걸까? 나는 아니라고 생각한다. 단, 스쳐가는 기분, 일시적인 도피, 가능성에 관한 짧은 심리 실험에 그친다면 말이다. 환상이 외부 현실과 너무 오래 단절되면, 자기 기만적이면서도 교묘하게 매혹적인 지옥으로 전락할 위험이 따른다. 그리고 그 지옥에 혼자만 빠지는 게 아니라 노골적 권력으로든 교활한 미사여구로든 타인에게 치환하는 것은 크나큰 죄악이다. 그러나 도피는 정반대 방향, 즉 현실과 선(천국)을 향할 수도 있다. 그런 행복한 이동이 겉으로 보기엔 반대 방향으로의 이동 못지않게 개연성 있어 보이지만, 회의적인 현대인의 눈에는 거짓말처럼 보인다. 현대인에게 ‘천국’이란 망상과 환상의 동의어에 가깝다. 현실이 있다면, 그것은 삶의 가혹함과 잔인함, 또는 지옥이다. 나는 이런 유행 같은 비관주의를 반박하고자 한다.

이 책을 집필한 데는 크게 두 가지 목표가 있다. 하나는 자연과 문화에 대한 특이하면서도 유익하리라 믿어 의심치 않는 관점을 제시하는 것이다. 다른 목표는 독자들, 특히 절망의 문헌만 지나치게 편식해온 독자들을 설득하여 지금까지 우리가 불안정하게나마 실현한 선을 알아보게 하는 것이다. 그리하여 지상낙원까지는 아니더라도, 지상에서도 천상의 행복을 주기적으로 맛볼 수 있다는 생각을 덜 경멸적이고 더 희망적인 시선으로 바라보길 바란다.

이푸 투안은 1983년부터 은퇴한 1998년까지 매디슨의 위스콘신대학교 지리학과 교수를 역임했다. 1998년에 이 시대의 가장 중요하고 영향력있는 문화 지리학자로 구겐하임 펠로우십, 미국 지리학회와 컬럼 메달, 국제지리학연합 공로상 등 다수의 상을 수상했다. 저서로는 『코스모스와 가정: 코스모스적 관점』(미네소타 대학교 출판부, 1996), 『토폴로피아: 환경 지각, 태도, 가치의 연구』(이옥진 옮김. 서울: 에코리브르, 2011), 『지배와 애정: 반려동물의 탄생』(에일대학교 출판부, 1984), 『나는 누구인가? 감정, 마음, 그리고 정신의 자서전』(위스콘신대학교 출판부, 1999) 등이 있다.

이 글은 이푸 투안의 『도피주의』 11-17 페이지에 기재된 글을 존스 홉킨스 대학교 출판부의 승인 하에 재수록했습니다.
Tuan, Yi-Fu. *Escapism*. pp. xi-xvii. © 1998 Johns Hopkins University Press.

brief mental experiment with possibility. However, fantasy that is shut off too long from external reality risks degenerating into a self-deluding hell—a hell that can nevertheless have an insidious appeal. The transposition of this personal hell to others, through naked power or cunning rhetoric, is a great evil. But escape can just as well be in the opposite direction—toward the real and the good (heaven). To skeptical modern men and women, such a happy move—on the face of it, as plausible as the move in the other direction—rings false. “Heaven,” for them, is almost another word for delusion and fantasy. If anything is real, it is the harshness and brutality of life, or hell. I wish to counter this fashionable pessimism.

In writing this book, I have two broad aims. One is to provide an unusual and, I believe, fruitful perspective on nature and culture. My other aim is to persuade readers, especially those who have fed too exclusively on the literature of despair, to recognize the good that has already been—though insecurely—achieved, and hence to look upon the idea, if not of heaven on earth, then of an earth periodically visited by heavenly bliss, in a less dismissive, more hopeful, light.

From 1983 until retiring in 1998, Yi-Fu Tuan was the John K. Wright and Vilas Professor of Geography at the University of Wisconsin, Madison. One of the most important and influential cultural geographers of our time, Tuan has been the recipient of many awards, including a Guggenheim Fellowship, the Cullum Medal of the American Geographical Society, and the Lauréat d'Honneur of the International Geographical Union. His previous books include *Cosmos and Hearth: A Cosmopolite's Viewpoint* (University of Minnesota Press, 1996); *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (Prentice-Hall, 1974); *Dominance and Affection: The Making of Pets* (Yale University Press, 1984); and *Who Am I? An Autobiography of Emotion, Mind, and Spirit* (University of Wisconsin Press, 1999).

Tuan, Yi-Fu. *Escapism*. pp. xi-xvii. © 1998 Johns Hopkins University Press. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

(NO) ESCAPE

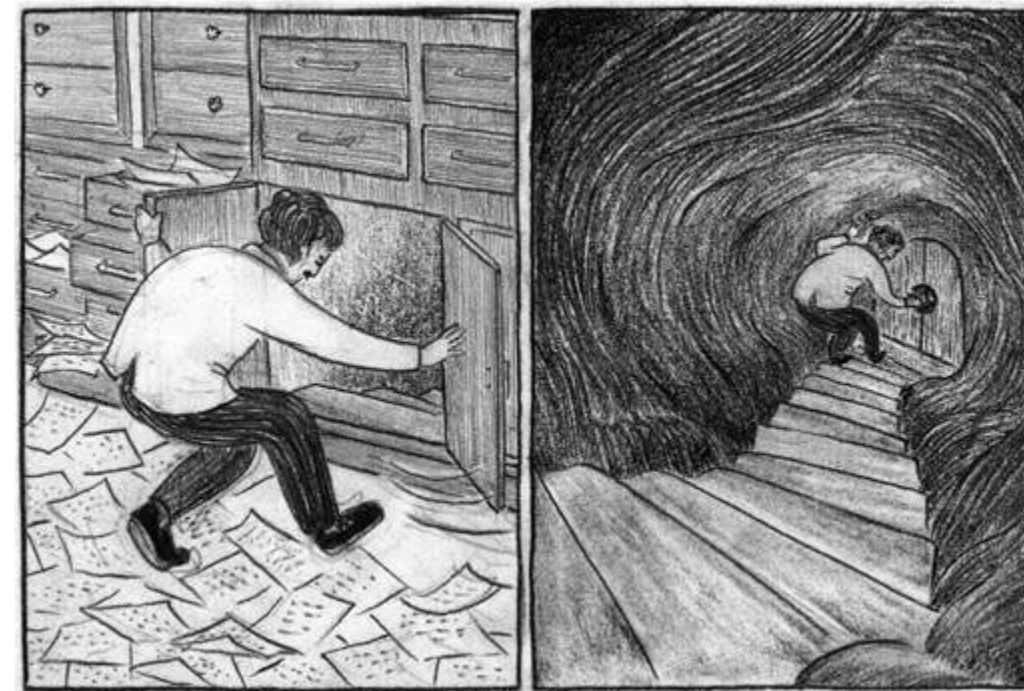
이지원
큐레이터

ESCAPE (NO)

(NO) ESCAPE

JIWON LEE
Curator

치호이, <회전목마>, 2014.



이번 비엔날레를 준비하는 동안 여러 번 고심했던 질문은 ‘escape’라는 단어를 한국어로 어떻게 번역할지였다. 탈출과 도피라는 두 개의 선택지가 마지막에 남았는데, 내 언어 세계에서는 둘 중 어느 것도 완벽하지 않다고 여겨졌다. 도피라는 말에 담긴 무력한 감각을 떨쳐내고 싶으면서도 탈출이라는 획기적인 변화를 자신하기에는 어딘가 면구스러운 데가 있기 때문이다. 결국은 그 중 하나를 선택하기보다는 둘 사이를 오가며 사용하기로 결정했고, 제목은 탈출이라고 쓰면서도 글에서는 맥락에 맞춰 군데군데 도피라는 단어로 표현했다.

앞으로도 정답 같은 단어는 찾지 못할 것이고 모든 번역이 대개 그렇다. 하지만 이 경우에는 번역 자체에서 발생하는 문제만이 아니라, 미술의 본질적 특성 때문에 둘 사이에서 유독 망설이게 되었다는 생각이 든다. 미술은 직설적인 소통을 거부하는 매체이고 모호함, 모순, 불확실함 속에서 산다. 작품을 제작하는 행위, 나아가 전시를 만드는 행위 전체를 통틀어서 가상의 관람객에게 무언가를 전하고 싶다는 욕구는 분명 주요한 추동력이지만, 미술의 목적이 오로지 소통인 경우는 거의 없고, 때로는 어떤 메시지가 있겠거니 하는 기대감을 의도적으로 무참히 배반하기도 한다. 미술은 자명함과 불가해함 사이에서 진동하고 있어서 함께 탈출하자고 불쑥 손을 내미는 동시에 손을 닿지 않는 곳으로 회피하는 재주가 있다.

전시가 개막한 이래로 전시 안내를 할 기회가 여러 번 있었는데, 이런 미술의 속성 때문에 난감해하는 사람들을 자주 마주했다. 그 곤란함을 타개하기 위해 나는 작품 ‘해설’을 반복적으로 제공하면서 급기야는 일종의 코스처럼 정형화하기에 이르렀는데, 사람들이 보여준 호응과 별개로, 작품 통역사를 자처해야 하는 상황이 언제나 마음에 거리꼈다. 작가와 작품의 배경, 작품의 줄거리나 연출, 재료와 크기, 기술적 기반 등으로 단순화해버린 탓에 작품이 저 스스로 충분히 제시할 수도 있는 탈출이 도리어 묘연해져 버리는 것은 아닐까 하는 우려가 드는 것이다. 개념적이고 명료한 것으로 작업을 설명할 때 우리는 어떤 확실한 것을 얻지만 그 밖의 모든 것을 잃는다.

일례로, 유리 패티슨의 <선_셋 프로_비전>(2020-21)을 구성하는 기술적 원리를 개괄한다고 해서, 화려한 가짜 노을 이미지에 거듭해서, 마치 매번 처음 보는 것처럼 매료될



Chihoi, *Carousel*, 2014

One question that has hung over my head throughout my work on *One Escape at a Time* is how to translate the word *escape* into Korean. At some point the options were narrowed down to two candidates, *talchul*, “to break away or be liberated from an undesirable or oppressive situation,” and *dopi*, “to run away from or avoid said situation,” but neither is a perfect match. While I prefer to renounce the introversion implied by *dopi*, the radical action promised by *talchul* also feels like an overreach. Consequently, I have found myself going back and forth between the two incessantly in the exhibition’s Korean texts; the titular *escape* is rendered *talchul*, but there are other contexts where *dopi* is more appropriate.

As is typical of difficult translations, a definite solution will probably evade me to the end. But in this specific case, my inability to decide between the two words is also indicative of a condition that derives from the essence of art itself. Art refuses straightforward communication and inhabits ambiguity, incongruity, and uncertainty. Although art making—and to a certain extent exhibition making—is generally driven by a desire to communicate with hypothetical viewers, it is almost never done solely for a communicative purpose, and may even deliberately betray expectations that art should have a message. Artworks thus often vacillate between self-evidence and inscrutability. Sometimes an artwork will seem to invite you to join it on an excursion (*talchul*) even as it runs away to conceal itself beyond your reach (*dopi*).

As I observed from guiding numerous tours of the exhibition, this is evidently a source of frustration for some people. In response, I would inevitably provide “explanations” of the works on the tours, and over time these settled into something of a routine. Despite enjoying the visitors’ appreciation, I was never at ease with my position as an interpreter. When we present a work as the sum of the artist’s biography, a synopsis of the work’s content and underlying contexts, and a rundown of its visual characteristics, materials, dimensions, and technical specifications, perhaps we risk

때마다 드는 섬뜩한 느낌을 표현할 수는 없다. 또 치호이의 〈회전목마〉(2014)를 이루는 이미지들의 출처나 사회적 맥락을 나열할 수는 있어도, 그를 통해 얹치락뒤치락하는 상실과 연대의 감정이 묘사되는 것은 아니다.

감각이든, 감정이든, 의견이든, 진실이든, 경험이든, 깨달음이든, 분위기이든, 이들이 마구 뒤섞인 어떤 복합적인 것이든, 하나의 작품이 전하려는 메시지에는 예사로운 생활에서 벗어나게 해주거나 삶의 궤도를 조금씩 틀어 놓을 만한 위력이 잠재하고 있다. 하지만 이 모든 것은 단도직입적으로 주어지는 대신 수수께끼 같은 사물이나 이미지 안에 숨어 들어가고, 우리는 밖으로 탈출하면서도 안으로 도피하려는 작업과의 복잡한 상호작용을 감수할 때에야 비로소 그 메시지에 가 닿을 수 있다.

전시를 아우를 단어를 하나로 추리는 것도 어느 정도는 비슷한 문제여서, 도피와 탈출이라는 두 가지 보기 사이에서 확실한 입장을 정하려 하면 할수록 어느 순간부터는 무한 반복의 함정에 빠지고 만다. 미술은 도피와 탈출 사이에 걸쳐 있는 복합적인 상태, 그중 하나이기 때문에 저절로 다른 것이 되는 역설적인 상황을 가리키고 표현할 수 있다. 이런 생각을 할 때마다 떠오르는 문장을 소개하고 싶은데, 소설의 화자가 동물원 야행관에서 본 한 장면을 회상하는 구절이다.

확실하게 기억에 남아있는 것은 북미산 너구리로, 나는 그 녀석이 작은 물가에 앉아서 진지한 표정으로 시종 똑같은 사과 조각을 씹는 모습을 오랫동안 관찰했는데, 분명히 녀석은 아무 특별한 이유도 없는 이런 행위를 통해 자신의 행동과는 무관하게 빠져든 이 잘못된 세상에서 빠져나오려는 것 같았다.¹

말하자면 공회전하는 우울이나 시니컬한 농담 같은 상황인데, 실은 그렇지만도 않은 것이, 저 문장을 집중해서 읽다 보면, 정말로 그 작은 사과와 물 속에서 그 사과를 굴리는 작은 손과 그 반복적인 작은 움직임 속으로 너구리를 가둔 우리가 작은 회오리처럼 조그맣게 돌돌 말려 들어가는 장면을 상상하게 되기 때문이다.

¹ W. G. 제발트, 『아우스터리츠』, 안미현 옮김(서울: 을유문화사, 2009), 8.

폴린 부드리/레나테 로렌츠, 〈(No) Time〉, 2020.



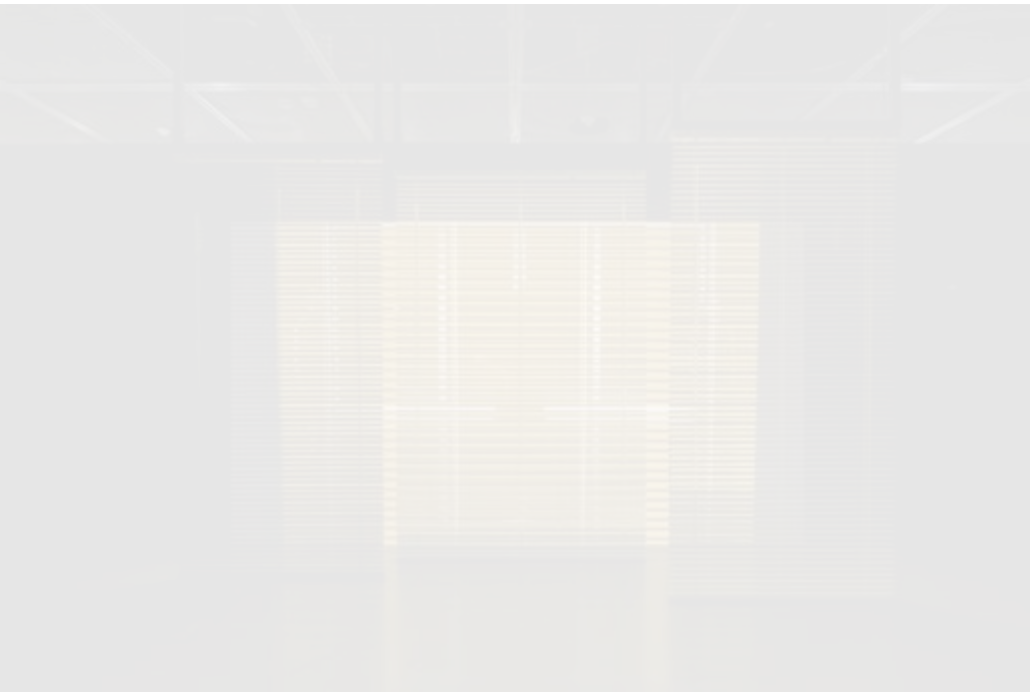
foreclosing the chance for an escape that is already manifested by the work. That is, explaining a work with articulated concepts may offer us something concrete, but it can also obscure everything that lies in between.

For instance, a delineation of the technological properties of Yuri Pattison’s *sun_set pro_vision* (2020–21) still cannot capture the eerie sensation that strikes whenever I notice myself being captivated—always as though for the first time—by the beguiling image of the work’s fake sunset. Likewise, an outline of the sources and social contexts of the images featured in Chihoi’s slide projection *Carousel* (2014) is no substitute for the back and forth between impressions of loss and solidarity that recurs throughout the work.

Be it a sensation, an emotion, an opinion, a truth, an experience, an understanding, a mood, or some combination of the above, an artwork’s message can inspire viewers to escape or deviate from their prescribed course of life. Since the message lies within a riddle-like object or image, the offering is never straightforward. But embracing the complexity of the entire experience, which comprehends both *talchul* and *dopi*, expands the possibilities for us to communicate and interact with art.

Trying to single out one word to encompass a whole exhibition is as vain as trying to define a work by its facts. The more I try to take a definite stand between *dopi* and *talchul*, the more I find myself trapped in indecisiveness. This evokes a passage from W. G. Sebald’s novel *Austerlitz* in which the narrator recalls a visit to the nocturnal house in a zoo:

The only animal which has remained lingering in my memory is the raccoon. I watched it for a long time as it sat beside a little stream with a serious expression on its face, washing the same piece of apple over and over again, as if it hoped that all this washing, which went far beyond any reasonable thoroughness, would help it to escape the unreal world in which it had arrived, so to speak, through no fault of its own.¹



¹ W. G. Sebald, *Austerlitz*, trans. Anthea Bell (New York: Modern Library, 2011), 4.

Pauline Boudry / Renate Lorenz, *(No) Time*, 2020

폴린 부드리/레나테 로렌츠의 설치 작품 〈(No) Time〉(2020)으로 향하는 입구에는 작가들이 쓴 편지가 붙어있다. 여기서 작가들은 “탈출로 향하는 문. 당신이 지나는 동안 당신을 변화시킬지도 모르는 문”을 소개한다. 영상에 등장하는 퍼포머 네 명은 이 자동문을 드나들며 춤을 춘다. 사막 한가운데 임의로 그어 놓은 선처럼, 텅 빈 검은 공간에 혼자 서 있는 이 문은 그 어디로도 우리를 안내해주지 않는다. 하지만 그저 문이라는 이유만으로도 우리는 거기에서 가능성을 발견하고 싶어하고, 눈에 불을 켜고 반대편에서 무엇이 걸어 나올지 주시한다. 그래서 이 문은 유명 같은 문, 탈출의 관념을 자극하지만 제공하지는 않는 거울 같은 문이다.

우리가 탈출이라는 관념에서 기대하는 것은 무엇일까? 해방, 자유, 가능성, 새로운 시작 같은 것일 테다. 하지만 탈출은 동시에 원치 않는 상황을 전제로 하고, 생존을 위한 절망적인 투쟁과 그로 인한 상처와 트라우마를 동반하기도 한다. 또 관점에 따라서는 망상, 착각, 면피를 담지하기도 한다. 어떤 경우에는 다른 이를 침탈하고 식민화하면서 달성될 수도 있다. 우리는 탈출을 예외적이고 일회적인 사건처럼 다루지만, 실상 탈출은 삶의 여느 사건과 마찬가지로 결과가 있고 어떤 다른 것을 항상 담보로 삼는다.

고등어의 〈공동고백〉(2021)에서는 캄캄한 강을 건너 도망쳐온 여성을 실어가는 자동차가 영상의 처음과 끝에 각 한 번씩, 총 두 번 등장한다. 이중 첫 번째보다 두 번째 탈출에서 우리가 미래에 대한 기대감을 느끼는 이유는 사실 주인공 여성이 그 자동차를 타고 길을 떠남과 함께 작품의 스토리텔링이 멈추기 때문이다. 작업은 여정 이후를 따라가고 분석하는 대신, 갖가지 가능한 시나리오가 무한히 가지를 치는 그 짧은 시작의 순간을 음악과 색으로 길게 연장하며 끝을 맺는다.

그러므로 탈출이라는 사건의 핵심은 탈출 전의 장소에서 벗어나거나 탈출 후의 장소에 도달하는 과정에 있는 것이 아니라, 전과 후의 장소를 이어주는 방편을 발견하는 순간에 있다. 하늘에서 내려오는 동아줄, 긴급한 순간에 나타나는 구명정, 손 안에서 켜지는 충직한 스크린, 현실로부터 날 실어 나르는 몽상처럼, 탈출은 역설적으로 원치 않는 세계와 바라는 세계 간의 연결을 요구한다. 그리고 우리가 무언가—그것이 무엇이든—와 연결되어 있다는 사실이 탈출의 희망을 제시하고, 또 반대로, 고립되고 차단된 것에는 탈출구가 없다.

전시 안내를 되풀이하는 동안 나는 내 작품 설명의 빈칸을 매번 다른 곳에서 발견했다. 투어를 도중에 멈출 수는 없으니 그 사이를 건너는 여러 가지 방법을 고안할 수밖에 없었는데, 그럴 때마다 도움을 준 것은 내가 설명하지 못한 작품의 옆에 있는 작품이었다. 전시의 ‘통역사’로서 나는 개개 작품의 배후까지 전달할 수는 없지만, 구명 난 설명들끼리 서로 의지하고 있는 이야기를 만들 수는 있었다. 리랴오의 손바닥 위에서 위태롭게 서있는 장대가 어느 쪽으로 쓰러질지 알 수 없는 것처럼, 어떤 날은 그의 작품을 본 뒤에 강상우의 영화가 암시하는 신비로운 네트워크로 발길이 끌리고, 다른 날은 DIS의 무자비하면서도 허무주의적인 반자본주의 프로파간다로 마음이 쏠리는 식이다.

작품은 불확실한 만큼 너그러운 매체여서, 이웃 작품의 존재에 따라, 또 보는 이가 찾는 것에 따라 자신의 무늬와 성향을 조금씩 바꾸어준다. 그 너그러운 덕분에 나는 한 작품에서 다른 작품으로 퇴로 또는 탈출구를 뚫어가며 낯선 도시를 헤매듯 전시를 헤매는 다양한 경로와 궤적을 그려나갈 수 있었다. 어쩌면 매체로서의 전시가 연결해주는 것은 작품과 관객이기 이전에 작품과 작품일지도 모른다. 그리고 나는, 또 바라건대 관객은, 작품들 간에

Although the raccoon initially seems to be caught in a depressing, futile cycle, after repeated readings one begins to visualize the cage that confines the raccoon as being sucked into an absurd vortex formed by the small apple, the small pair of hands washing the apple, and the repetition of those small but dedicated movements.

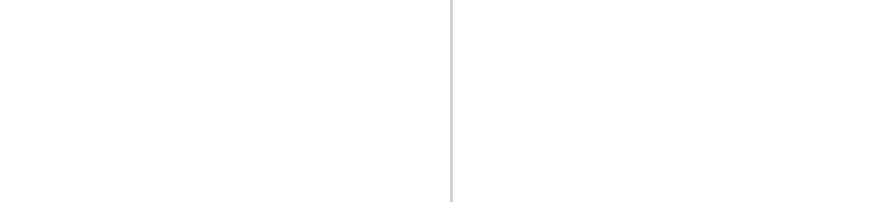
Displayed next to the entrance to Pauline Boudry / Renate Lorenz’s multimedia installation (No) Time (2020) was a letter in which the artists introduce “The door to escape. The door that might change you, while you pass.” The work’s video component shows four dancing performers as they come in and out of an automatic door. Like an arbitrary line drawn in the middle of a desert, the door stands alone in a black, void-like space; it leads nowhere else but the very space itself. Yet, merely by virtue of its being a door, we expect something unexpected to come through the door, and fix our eyes on it in anticipation. The door is a spectral door, a mirror-like door that stimulates one’s impulse to escape but provides no means to do so.

What do we expect from an escape? Probably something akin to liberation, freedom, possibility, a new beginning. But an escape is necessarily preceded by undesirable circumstances, sometimes even devastating struggles for survival, which may leave one with long-lasting scars or trauma. Or escape may imply delusion, misconstruction, and irresponsibility on the part of the subject. In other cases, one’s escape may be another’s experience of incursion and colonization. We tend to narrate an escape as an exceptional, unique occurrence, when in reality an escape, like any other life event, always has consequences and collateral effects.

Twice in Mackerel Safranski’s animated film *Communal Confession* (2021)—once at the beginning and again at the end—a car emerges from pitch-darkness to pick up a woman who has seemingly escaped from somewhere by crossing a river. More so than the first attempt, the second kindles hope for the future, as the story ends once the car embarks on its journey. Rather than elaborating the aftermath of the escape, the artist concludes the work with a beginning from which multiple scenarios can diverge, stretching that moment of potential into an abstract sequence of color planes.

The core event of an escape is neither breaking out of a certain place nor arriving at a certain destination, but finding a vehicle that can connect the two. Like the heavenly rope that drops from the sky in the Korean folktale² and the escape pod in a science-fiction story, or the loyal screen that lights up in your palm and the daydream that momentarily carries you away from your surroundings, escape requires a bridge between the unwanted and the desired worlds. The mere fact of being connected with something else—whatever it may be—can provide us with hope for escape, whereas those who are isolated and enclosed are cut off from escape routes.

In every exhibition tour I led, I inevitably encountered gaps in my ability to describe the works, which always revealed themselves at different instances. I had to invent ways of leaping over the gaps to keep the tour going, and in many cases help came from the work neighboring the one I had



2 <DESTROY THE CODES>의 선언문 전문은 이곳에서 볼 수 있다.
<https://destroy.codes/>

2 A brother and sister are chased up a tree by a hungry tiger. Having no way to escape, the children pray to the gods for a rope to take them up into the sky, upon which a magical rope is indeed lowered from the sky to carry the children to heaven, where the sister becomes the sun and the brother the moon.

오가는 그 소리 없는 대화를 엿들으면서 나 스스로의 힘으로는 떠올릴 수 없었던 관계와 공동체를 상상하는 것이다.

2021년 8월부터 12월까지 열린 유통망은 비엔날레 작품을 포스터나 짧은 영상 클립 같이 흔한 형식으로 전환해, 이런 재현물을 백 개에 달하는 서울 시내 거점에 유통한 프로젝트이다. 2019년 가을, 이후 유통망이라고 이름 지어질 프로젝트에 대해서 처음 팀과 이야기를 나누었을 때 유통망의 거점을 철저히 비밀에 부치자는 기행적인 아이디어가 잠시 등장했던 기억이 난다. 당연한 이유로 폐기된 안이지만 내가 이에 잠시 사로잡혔던 이유에 대해 최근 다시 생각해보게 되었는데, 아무래도 작품의 조각들이 우주 미아처럼 미술관이라는 제도나 서로로부터 단절된 채 한데에 나가 있는 상태에 맞닿을 매력을 느꼈기 때문인 것 같다.

이는 어떤 면에서는 홍진희의 <DESTROY THE CODES>(2021)가 시도하는 ‘쓰레기 던지기’와 흡사한 것일 수도 있다. 작가는 유튜브 추천 알고리즘에서 배제되는 영상을 ‘쓰레기’라고 칭하고, 이를 구독자의 유튜브 재생 목록으로 던지면서 알고리즘을 교란시킨다. 이런 영상을 몇 개 본다고 해서 실시간 인기 비디오를 판가름하는 상업적 논리가 파괴되지는 않겠지만, 구독자들이 그를 봄으로써 새로 획득한 관점을 회수할 수는 없다. 작업은 스스로 내세운 선언문²에 부응하지는 못할지라도, 추천되는 것을 당연하게 여기지 않을 비판성의 형태로 어떤 방식으로든 잔류할 것이다.

이와 흡사하게, 나는 미술관에서 빠져나온 미술이 그 자신은 실패할지라도 삶은 그러지 않도록 선동할 수 있다는 상상을 해보고 싶었다. 하나의 미술 이미지가 오늘날의 혼잡한 도시에서 아무런 지지체 없이 홀로 설 수 있을까? 홍보성 지도에 표시되지 않고도, 캡션이나 액자 같은 지시나 단서 없이도, ‘자연스러운’ 도시의 일부가 아니라 그와 이질적인 맥락에서 살고 있음을 스스로 드러낼 수 있을까? 가장 극단적인 탈출이자 연결인 월홀처럼, 익숙한 것만 선택해 보는 도시인의 눈에 전혀 다른 범주의 삶이 보는 관점을 심을 수 있을까? 사고실험처럼 머릿속에만 남아있게 되었지만, 이 비효율적인 관계와 잡음 가득한 소통을 견디는 것이 오늘날 우리가 서로와 살아가기 위해 지켜 나가야 하는 최소한의 끈기를 상징한다고 여겨졌다.

공교롭게도 나는 세 번의 서울미디어시티비엔날레에 함께할 수 있었다. 그중 첫 번째였던 2012년의 7회 때 전시된 세이코 미카미의 <아이 트래킹 인포매틱스>(2011)는 앉아 있는 관객의 눈동자 움직임을 따라가면서 맞은편의 스크린에 그 시선의 궤적을 매핑하는 작업이었다. 당시에는 하나뿐이었지만 본디 좌석이 두 개가 있어 두 사람이 나란히 앉아 정면을 바라보아야 했는데, 십 년이 지나서야 그 복수성의 의미를 되새겨본다. 결눈질로밖에 서로를 볼 수 없는 두 개의 시선이 화면에 뒤엉킬 때, 비로소 우리는 평면이 아닌 공간의 세계로 진입하고 나 홀로 존재하는 반향실에서 벗어날 수 있다. 작가는 이 작업이 “관찰하는 행동을 관찰하는 것”이라고 설명했는데, 작업은 이를 넘어서 관찰이 개별적인 인식이 아니라 옆 사람의 인식에 의해 영향을 받고, 틀어지고, 변형된다는 사실을 보여주었다.

이번 전시를 통해 내가 전하고 싶었던 것도 결국 이와 다르지 않다고 느낀다. 내 신념만을 주시하는 게 아니라 다른 입장이 교차하는 상황을 존중하고, 그 복합적인 관계를 누릴 수 있는 환경을 제안해보고 싶었다. 우리가 탈출이 항상 충분히 획기적이지 않다고

failed to describe. Although as an interpreter of the exhibition I could not convey all the aspects of each work, I was still able to weave a story out of my faulty descriptions. Threatening to fall at any moment, the pole teetering on Li Liao’s outstretched hand in his video *Unaware 2020* (2020) might point me to the mysterious network of nonhuman communication hinted at in Kang Sang-woo’s film *Forest Neighbor* (2021) on one day, and direct me toward the scathing yet nihilistic anticapitalist “propaganda” of DIS on another.

Indeterminate though it may be, art is a generous medium, one that alters its wavelength according to what is placed next to it or in response to the viewer’s expectations. Indebted to this generosity, I was able to chart various paths for wandering through the exhibition, as though in an unfamiliar city, and create my own retreat or escape routes spanning from one work to another. What exhibitions primarily mediate is perhaps not works and viewers, but rather one work with another. And eavesdropping on those silent conversations helped me—and other viewers too, I hope—to imagine relationships and communities that I couldn’t have envisioned on my own.

* * *

Held from August to December 2021, the Network project transferred works from the Biennale into mundane formats, such as posters or short video clips, and distributed these representations at almost a hundred locations across Seoul. In the fall of 2019, when the Biennale team started planning the project, someone had the eccentric idea of making all the locations secret. Though it was discarded, I recently came to reflect on why the proposition had fascinated me so much at the time, if only in passing. Perhaps I was oddly attracted to the idea of setting fragments of artworks, severed from the museum and from each other, adrift in the city like solitary space debris.

This is, from a certain regard, similar to the “trash throwing” attempted by Jinhwon Hong’s alternative visual subscription service *DESTROY THE CODES* (2021). Hong’s work collates what the artist calls “trash,” or videos that have been marginalized by YouTube’s recommendation algorithm, and confuses the algorithm by “throwing” the trash back into a subscriber’s YouTube playlist. Although watching several of these videos will not disrupt the commercial system of “trending” or “most watched” videos, it can still open new perspectives to subscribers. Even if the project falls short of the aims of its manifesto,³ it can nevertheless instill subscribers with a criticality for cross-examining things they take for granted.

Along similar lines, I imagined a scenario where art escapes from the museum and—despite not functioning as art in itself—inspires life to be different. Could a fragmentary representation of an artwork stand alone in today’s chaotic city without any external support? If it were not drawn on a promotional map and had no device to indicate its identity, such as a wall label or frame, would it still be able to distinguish itself from the “natural” city to reveal its own context? Like a wormhole, which is at once escape and connection in extremis, could it implant an alien perspective into the eyes of those who have learned to selectively perceive only that to which they are already accustomed? Constantly disturbed by environmental interference,

토비아스 칠로니, 오사카에서 촬영한 사진, 2020.



느끼는 이유는 사실 익숙한 곳을 벗어나는 것을 우리 스스로가 꺼려하기 때문일 수도 있다. 궁극적인 탈출은 내 주변을 탈바꿈함으로써 이루어지는 것이 아니라 내 자신을 다른 이의 관점과 상황 속으로 집어넣음으로써 완성되고, 이 전시의 작품들이 요청하는 것 역시 그 이상도 이하도 아닐 것이다. 바로 곁에 앉아있을지라도 한 사람과 다른 사람 사이에는 가늠할 수 없는 거리, 견주어 볼 수 없는 차이, 수많은 세상이 도사리고 있어서, 그 사이를 한 번만 가로지르려 시도하는 것만으로 우리는 변화할지도 모른다.

3 Jinhwon Hong’s full manifesto for *DESTROY THE CODES* can be accessed here: <https://destroy.codes/>



Tobias Zielony's photo from
Osaka, 2020.

the communication that this hypothetical version of the project could have facilitated might have resonated with the attitude of mutual patience required for us to coexist in the current world situation.

I am privileged to have now worked on three editions of the Seoul Mediacity Biennale. The first, the seventh edition of 2012, featured Seiko Mikami's *Eye-Tracking Informatics* (2011), in which where a multimedia apparatus tracks the eye movements of a seated viewer and maps their line of sight on a screen opposite. While we were only able to install one seat, the work originally was meant to have two placed beside each other facing the same screen; ten years later, I finally understand the significance of this plurality. It is only once two lines of sight intertwine with each other that we can enter a space beyond a two-dimensional plane and exit the echo chamber of the self. The work goes beyond the artist's stated intent of "observing the act of observation" to testify to how observation is never solely a matter of individual perception but is influenced, warped, and transformed by the perceptions of our neighbors.

This realization encapsulates what I wished to convey through the exhibition of *One Escape at a Time*. For me, the exhibition was a physical proposal to see beyond our own principles, appreciate collisions between different perspectives, and engage each other in complex relationships. Our escapes never seem to take us far enough, but then again, how willing are we to remove ourselves from our own familiarities? The ultimate escape is achieved not so much by our changing the world around us as it is by our entering the perspective of another; and that is what perhaps artworks ask us to do. Though we may be sitting side by side, the distance between us is an unfathomable one, containing incomparable differences and multiple worlds. Crossing that distance just once—or even the mere attempt to do so—can be sufficient to change ourselves.

54	강상우	Kang Sang-woo
58	고등어	Mackerel Safranski
62	김민	Kim Min
66	라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리)	Life of a Craphead (Amy Lam and Jon McCurley)
70	류한솔	Hansol Ryu
74	리랴오	Li Liao
78	리우추앙	Liu Chuang
82	리처드 벨	Richard Bell
86	림기웅	Lim Giong
90	무니라 알 카디리	Monira Al Qadiri
94	미네르바 쿠에바스	Minerva Cuevas
98	바니 아비디	Bani Abidi
102	브리스 델스페제	Brice Dellsperger
106	사라 라이	Sarah Lai
110	샤론 헤이즈	Sharon Hayes
114	쉬쩌위	Hsu Che-Yu
118	씨씨 우	Cici Wu
122	아마츄어증폭기	Amature Amplifier
126	아이사 흑슨	Eisa Jocson
130	야마시로 치카코	Chikako Yamashiro
134	올리버 라릭	Oliver Laric
138	왕하이양	Wang Haiyang
142	요한나 빌링	Johanna Billing
146	유리 패티슨	Yuri Pattison
150	장영해중공업	YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES
154	장윤한	Chang Yun-Han
158	정금형	Geumhyung Jeong
162	취미가 × 워크스	TASTEHOUSE × WORKS
166	치호이	Chihoi
170	탈라 마다니	Tala Madani
174	토비야스 칠로니	Tobias Zielony
178	폴린 부드리/레나테 로렌츠	Pauline Boudry / Renate Lorenz
182	폴 파이퍼	Paul Pfeiffer
186	필비 타칼라	Pilvi Takala
190	하오징반	Hao Jingban
194	합정지구	Hapjungjigu
198	헨리케 나우만	Henrike Naumann
202	홍진훤	Jinhwon Hong
206	C-U-T	C-U-T
210	DIS	DIS
214	ONEROOM	ONEROOM

참여자 PARTICIPANTS



강상우(1983년 서울 출생)는 픽션과 다큐멘터리를 오가며 단편과 장편 영화를 만든다. 그의 영화는 주변화된 공동체를 섬세하고 다양한 방식으로 조명하면서, 한국 사회에서 충분히 대변되지 못하는 인물들의 삶을 상상하고 사유한다. <백서>(2010)는 입영통지서를 받고 양심적 병역거부 소견서를 쓰려는 한 젊은 게이 남성을 따라간다. 이 영화는 주인공과 그의 연인의 일상, 둘 사이에 오가는 친밀한 대화를 담아내며 한국에서 게이 남성들이 공통적으로 느끼는 감정과 고충을 감각적인 초상으로 그려낸다. 역시 간결한 줄거리로 거리를 두고 관찰하듯 촬영한 단편 <클린 미>(2014)는 새로운 생활에 적응하려 애쓰는 한 출소자의 이야기다. 마치 그가 “정상적인” 사회에서 배제되었음을 나타내는 듯, 주인공은 밤중에 운영되는 쓰레기 수거 업체에서 임시직으로 일한다.

강상우의 첫 장편 다큐멘터리 <김군>(2019)은 1980년 5월 광주 민주화운동 중에 촬영된 사진 한 장에서 출발한다. 사진 속 무장한 인물이 ‘김군’이라고 증언하는 목격자들이 있는 반면, 항쟁의 역사적 근간을 흔들기 위해 북한군이라고 주장하는 이들도 있다. 영화는 비밀에 싸인 김군의 정체와

강상우 KANG SANG-WOO

Kang Sang-woo (b. 1983, Seoul) works in both fiction and documentary, short and feature-length filmmaking. Seeking to amplify and diversify the depiction of marginalized communities in cinema, Kang's films imagine and reflect the lives of underrepresented figures in Korean society.

A *Silk Letter* (2010) follows a young gay man who receives his notice for South Korea's mandatory military service and struggles to write a statement of conscientious objection. Capturing intimate conversations between the protagonist and his lover, as well as everyday scenes in the couple's life together, the film creates a sensual portrait of the emotional struggles commonly experienced by gay men in Korea. Similarly employing detached observation and a minimal storyline, the short film *Clean Me* (2014) features an ex-convict's attempt to adjust to modern life: as though manifesting his exclusion from “normal”



행방을 추적하며, 항쟁에 참여했던 평범한 사람들의 삶과 기억들을 들여다본다. 아직도 해소되지 못한 후유증과 마치 패치워크처럼 엮인 과거의 불완전한 기억들을 통해 이제는 신화화된 사건에 관한 이야기를 다시 들려준다.

협업으로 이루어지는 영화제작 과정과 이를 통해 환영을 구축하는 역량은 강상우의 작업에서 또다른 중요한 모티프이다. 한 예로, <김군>에서 강상우는 일부러 인터뷰 대상과 소통하거나 촬영을 준비하는 스태프를 카메라에 담는다. 이러한 방식은 단편 <Forest Neighbor>(2021)에서 한발 더 나아간다. 영화는 어느 평범하고 조용한 밤을 배경으로, 집 근처 숲에서 영화가 촬영 중이라는 사실을 우연히 알게 된 남매를 쫓는다. 그러나 천둥 번개가 치면서 촬영 스태프가 설치해 놓은 장비가 만드는 소음과 특수효과로 인해 영화의 내터리브가 환상적으로 전환되고, 현실과 비현실의 경계는 모호해진다.

p. 54 <김군>, 2019.
p. 55 <Forest Neighbor>, 2021.
p. 57 <백서>, 2010.
<클린 미>, 2014.

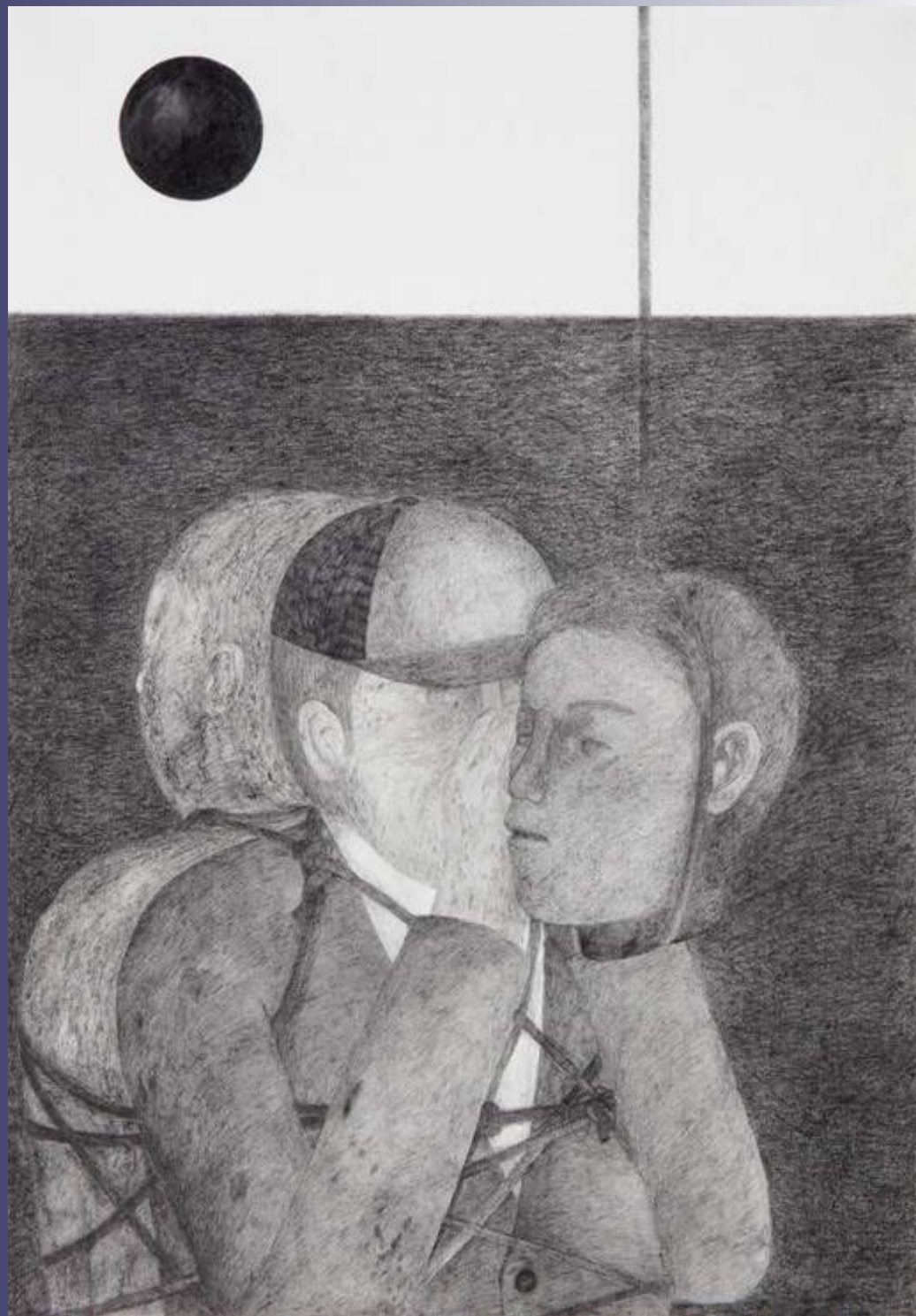
society, the protagonist takes up part-time work for a waste disposal company that operates only at night.

Kang’s first feature-length documentary *KIM-GUN* (2019) starts with a single photograph that was taken during the Gwangju Uprising of May 1980. Some witnesses testify that the armed figure in the photo is “Kim-gun,” while others claim that he is a North Korean operative in an attempt to disrupt the historical foundation of the uprising. As it traces the identity and whereabouts of the mysterious Kim-gun, the film offers glimpses into the lives and memories of the ordinary individuals who took part in the uprising. Their incomplete memories of the past are interwoven with aftereffects that remain in the present tense, resulting in a patchwork recounting of the now legendary event.

The collaborative filmmaking process and its ability to construct illusions are also central motifs in Kang’s practice. In *KIM-GUN*, for example, Kang deliberately catches his film crew on camera as they interact with interviewees or set up shoots. This approach is further developed in the new fictive short *Forest Neighbor* (2021). Set on an at first quiet and mundane night, the work follows a brother and sister who stumble across a film shoot in a forest near their home. But as thunder and lightning begin to gather, the noises and effects caused by the crew’s equipment take the narrative on a fantastical turn, blurring the boundaries between real and unreal.

p. 54 *KIM-GUN*, 2019.
p. 55 *Forest Neighbor*, 2021.
p. 57 *A Silk Letter*, 2010.
Clean Me, 2014.





고등어(1984년 서울 출생)는 기억, 문화적 레퍼런스 및 일상적인 생각들을 관찰하고 이를 연필 드로잉과 회화로 표현한다. 특히 우리가 경험하는 정동, 신체성, 관계 등을 다양한 형상과 화면 구성을 사용해 묘사한다.

나아가 문학 작품이나 뉴스를 참조하거나 작가 본인의 상상을 이용해 캐릭터의 이야기와 이미지를 구축하고, 이주, 노동, 폭력, 욕망, 관계와 고립의 감정과 같은 조건이 우리 자신의 몸에 대한 지각을 어떻게 결정하는지 탐구한다. 연작 〈몸부림〉(2017)은 강제 철거, 경찰의 잔혹 행위 등의 물리적 충돌이 있었던 실제 사회 사건에 착안하여 폭력 장면을 묘사한다. 거칠고 표현적인 선과 강렬하게 얼룩진 면들이 합쳐진 대형 회화는 인물들을 거의 실제 크기로 그리면서 서로 분간이 안될 정도로 뒤엉킨 채 서로를 통제하기 위해 몸싸움을 벌이는 장면을 보여준다.

〈웁은 밤〉(2018)과 〈신체이미지_낮 풍경〉(2019-21)은 작가가 계속해서 탐구해 온 연필 드로잉에 대한 최근의 전개를 보여준다. 두 연작은 모두 작가가 같이 이 시대를 살아가며 직간접적으로 경험하는 사건을 콜라주처럼 조합해 구성한 것들이다. 이런 일상적 요소들 사이로 비인간 존재나 초자연적인 현상을 병치하기도 하는데, 그를 통해 소비의 주체이자 대상으로서 신체가 갖는 복합적 면모를 환상적인 알레고리로 표현한다.

Mackerel Safranski (b. 1984, Seoul) makes pencil drawings and paintings that combine observations with memories, cultural references, and everyday reflections. Through the shapes, figures, and compositions she depicts, the artist contemplates how we experience affection, embodiment, and connectedness.

While conveying the contexts and moods of these scenarios, Safranski's drawings also delve into the stories and imagery of characters taken from literature, news items, and her own imagination to suggest that our perceptions of our bodies are often determined by conditions such as immigration, labor, violence, desire, and feelings of belonging and alienation. The series *Struggle* (2017) depicts scenes of violence inspired by actual social incidents that involved physical confrontations, from forced evictions to police brutality. Through their combination of harsh, expressive lines and heavily smudged planes, the large tableaus portray almost life-sized figures indistinguishably interlocked with each other in a tussle for control.



최근에는 매체 및 구현 방식에 따른 스토리텔링의 가능성에 주목하면서 영상과 설치 등 다양한 매체를 확장적으로 시도하고 있다. 이번 비엔날레를 위해 제작된 2채널 애니메이션 〈공동고백〉(2021)은 수채화 물감과 연필로 그린 310점의 수채화와 드로잉으로 구성된 작품이다. 작가는 통념이나 주요 미디어에서 탈북 행위를 다루는 방식에 한계를 느끼고 탈북 여성을 직접 인터뷰하며 이들의 실제 경험과 감정에 좀 더 다가서고자 한다. 실제 사건을 작가의 인상주의적인 시각과 엮으면서 탈출, 고난, 열망 그리고 내밀한 연대에 대해 시적으로 서술한다.

Pale Night (2018) and *Body Image_Daytime Scenery* (2019–21) represent more recent developments in Mackerel Safranski's ongoing exploration of the medium of pencil drawing. In both series, the artist takes elements from different incidents from contemporary life and recombines them into new compositions, as though constructing a dreamlike montage. These initially ordinary scenes are further reimagined through the addition of nonhuman beings and supernatural phenomena. In this way, the drawings become fantastical allegories delineating the complexities of the body as both object and subject of societal—and often male-centric—consumption.

Mackerel Safranski has also explored different possibilities for storytelling by experimenting with video and installation. Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale, the two-channel animation *Communal Confession* (2021) comprises 310 drawings in watercolor and pencil. The work is structured as a visual dialogue between two distinct yet related narratives concerning North Korean female defectors' escapes to South Korea. Keenly aware of how these incidents are sensationalized by the media, Mackerel Safranski conducted interviews with actual female defectors in order to reconstruct an emotive yet truthful account of their experiences. Intertwining actual occurrences with more impressionistic views, the work creates a poetic narration of escape, hardship, aspiration, and intimate bonds.

p. 58 〈얇은 밤〉, 2018.
 p. 59 〈몸부림 120〉, 2017.
 p. 61 〈공동고백〉, 2021.
 〈신체이미지_낮풍경〉, 2019–21.

p. 58 *Pale Night*, 2018.
 p. 59 *Struggle 120*, 2017.
 p. 61 *Communal Confession*, 2021.
Body Image_Daytime Scenery, 2019–21.





김민(1992년 전주 출생)은 서울 기반의 사진가이자 활동가로, 도시 재개발, 강제 철거, 세월호 참사, 대기업 정리해고, 해군기지 및 송전탑 건설 등 최근 몇 년간 한국 사회에서 첨예한 갈등의 전선이 되었던 현장을 기록해왔다.

흑백 사진 연작 〈Yes We Cam〉(2012-16)은 집회나 시위 현장에서 불특정 다수를 상대로 광범위한 채증활동을 벌이는 경찰들을 역으로 촬영한 작업으로 400여 장의 사진과 문서로 구성된다. 김민은 각종 집회 및 시위 현장에서 카메라를 들고 '채증하는 경찰을 다시 채증'하면서 집회 참가자들에 대한 통제의 수단으로 사용되는 카메라에 초점을 맞춘다. 이후 채증을 통해 수집된 사진과 비디오 자료가 경찰에 의해 데이터베이스화되어 채증 판독 프로그램으로 관리된다는 사실을 알게 되면서, 작가는 기록 사진이 오히려 공권력에 의해 시민들을 감시하고 탄압하기 위한 도구로 활용되는 현실에 보다 비판적으로 접근한다. 작가는 집회 참여를 이유로 자신에게 청구된 영장 사본, 경찰 측 채증사진, 조서, 재판기록 등의 문서들과 사진들을 조합하여 초감시적인 경찰 문화의 현실을 폭로한다.

최근 김민은 신원 식별을 위한 생체정보 데이터베이스와 행동 인식 알고리즘으로 진화한 고화질 CCTV, 얼굴 표정과 음성 정보와 같은 외형적인 특성을 기반으로 사람을 평가하고 분석하는 인공지능 면접 등

The Seoul-based photographer and activist Kim Min (b. 1992, Jeonju) has documented some of the most fraught sites of social conflict in Korea in recent years. These include struggles over urban redevelopment, forced demolition, layoffs at large corporations, and the construction of naval bases and transmission towers, as well as the aftermath of the April 2014 Sewol ferry disaster.

For the black-and-white photo series *Yes We Cam* (2012-16), comprising over 400 images and documents, Kim photographs police officers engaged in evidence-gathering activities at public demonstrations. The Korean police, like many of their counterparts elsewhere, often deploy extensive surveillance tactics to collect photographic and video evidence for use in developing facial recognition programs for identifying and targeting protestors. By turning the tables on the police, so to speak, the artist questions the use of the camera as a means of control, and highlights the extent to which visual records are embraced by authorities as a tool for



생체인식 및 인공지능 기술이 안고 있는 문제로 나아갔다. 특히 시민단체나 변호사, 국회의원과 함께 인공지능 기술이 야기할 수 있는 기본권 및 인권 침해와 같은 역기능을 최소화하기 위한 법적인 안전장치를 마련하기 위해 입법 운동에 중점을 두고 있다.

p. 62 <미래도시>, 2016-.
p. 63 <Yes We Cam>, 2012-16.
p. 65 <Yes We Cam>, 2012-16.
<명동해방전선>, 2011.

monitoring and suppressing the citizenry. Kim combines the photographs with other documents, such as copies of police surveillance photos, writs that were issued to the artist for his participation in the rallies, and interrogation transcripts, exposing the reality of our hypersurveilled and policed societies.

Recently, Kim has turned his focus to the problems surrounding high-definition CCTV—which has evolved into a biometric database for identification and behavior recognition algorithms—as well as artificial intelligence interviews that assess and analyze people based on attributes such as facial expressions and vocal information. Partnering with other civic groups, lawyers, and legislators, Kim has contributed to legislative campaigns seeking to help establish legal safeguards to counteract state violations of human rights, and is involved in litigation regarding information disclosure claims.

p. 62 *Mi-Re-Do-Ti*, 2016-.
p. 63 *Yes We Cam*, 2012-16.
p. 65 *Yes We Cam*, 2012-16.
Myeong-dong Liberation Front, 2011.





라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리) LIFE OF A CRAPHEAD (AMY LAM AND JON MCCURLEY)

2006년 토론토에서 결성된 라이프 오브 어 크랩헤드는 홍콩계 에이미 램과 베트남-아이리시계인 존 맥컬리가 라이브 코미디 공연을 위해 조직한 협업 프로젝트이다. 퍼포먼스, 영상, 설치뿐만 아니라 공공 개입의 형식을 넘나들며 유머러스한 시나리오를 토대로 정체성에서 인종차별에 이르는 사회정치적인 이슈는 물론, 예술의 사회경제적 조건과 같은 주제를 다룬다. 코미디를 지배적인 문화에 대한 저항의 수단으로 이용하여 관람자들로 하여금 현존하는 사회 구조를 비판적으로 바라보도록 한다.

영국 식민지 시대의 유산에 대해 다루는 작품, 〈돈 강에 떠내려가는 에드워드 7세〉(2017)는 토론토 퀸즈 파크 한복판에 서 있는 이를 뿐인 군주의 동상을 차용한다. 작가들은 돈 강 하류에 동상과 같은 사이즈의 복제품을 떠내려가도록 하여 마치 고의로 기물을 파손한 것처럼 보이도록 했다. 이 작품은 공공 조각상의 이데올로기적인 함의에 대해 거론하면서 식민지 학살 주범이 어떻게 오늘날에도 여전히 영웅으로 추앙 받을 수 있는지 의문을 던진다. 해당 작품은 2020년의 '흑인의 생명은 소중하다' 시위를 계기로 영국의 노예 상인들과 미국 연합군 병사들을 위한 기념물이 철거되면서 더 큰 의미를 가지게 되었다.

Formed in Toronto in 2006, Life of a Craphead is a collaborative project that originates from a live comedy routine by the Hong Kong-born Amy Lam and Jon McCurley, who is of Vietnamese and Irish heritage. Working across performance, video, installation, and public interventions, they often create humorous scenarios to discuss socially and politically charged themes, from identity issues to racial discrimination and the socioeconomic conditions for art. Encouraging viewers to critically reflect on the existing social structure, they turn comedy into a means of resistance against the dominant culture.

Addressing the legacy of British colonialism, *King Edward VII Equestrian Statue Floating Down the Don* (2017) appropriates a statue of the titular monarch that stands in Toronto's Queen's Park. The artists produced a life-sized replica of the statue that they set afloat on the Lower Don River, as though the result of a deliberate act



〈라이프 오브 어 크랩헤드의 인생(에피소드 1)〉(2020)은 시트콤 형식으로 연출한 작품이다. 작품 제목에서 알 수 있듯, 작가들이 직접 자기 자신으로 작품에 출연해 실제 대화를 코믹하게 재연함으로써 작품에 신랄함을 더한다. 집과 같은 분위기를 연출하기 위해 중고 가구, 소품 등으로 구성된 설치 속에서 보여지는 영상은 작가들이 토론토에서 예술 활동과 직업, 사회적인 의무를 병행하며 마주하는 일상의 상황을 극화한다. 이 짧은 이야기는 어색하거나 곤란한 사회적 상황을 풍자하면서 그러한 상호작용을 구조화하는 사회 시스템의 작용을 지적한다.

p. 66 〈라이프 오브 어 크랩헤드의 인생(에피소드 1)〉, 2020.
p. 67 〈벌레〉, 2016.
p. 69 〈Doo red〉, 2019.
〈돈 강에 떠내려가는 에드워드 7세〉, 2017.

of vandalism. Commenting on the ideological implications of public sculpture, the work questions how a perpetrator of colonial genocide can still be revered as a hero today, and has taken on all the more significance with the removal of monuments to British slave traders and American Confederate soldiers in the wake of Black Lives Matter protests in 2020.

Life of Life of a Craphead (Episode 1) (2020) adopts a sitcom format. As suggested by the title, the artists star as themselves and reenact real-life conversations with a comedic touch that adds a layer of poignant criticality to the work. Presented in an installation of used furniture and props designed to evoke an at-home environment, the video dramatizes the day-to-day incidents the artists encounter in Toronto while pursuing their artistic practices and juggling work and community obligations. The vignettes satirize awkward or difficult social situations while pointing to the systemic forces that structure such interactions.

p. 66 *Life of Life of a Craphead (Episode 1)*, 2020.
p. 67 *Bugs*, 2016.
p. 69 *Doo red*, 2019.
King Edward VII Statue Floating Down the Don, 2017.





류한솔(1989년 인천 출생)은 비디오, 드로잉, 설치를 아우르며 주로 고어 영화와 만화의 형식, 내용, 전통에서 영감을 얻어 작업한다. 작가는 영상 작품에서 자신의 신체를 ‘절단’하고 ‘훼손’하는 끔찍한 행위가 마치 그럴법한 반응인 것처럼 보이는 상황을 연출하곤 하는데, 이를 위해 흔하고 일상적인 사물에 허술하고 과장된 특수 효과를 입힌다.

〈크리크리 메리크리 스마스〉(2018)에서 여주인공은 자기 몸을 산산조각으로 토막 내어 크리스마스 트리에 장식품으로 매단다. 영상은 두피를 가르고 눈알을 파내고 복부를 가르는 등 유혈이 낭자한 장면을 스플래터 영화의 요소와 온라인 영상 공유 플랫폼에서 찾은 DIY 튜토리얼, 그리고 듣는 이의 촉각을 자극하는 ASMR 음향 효과를 결합시켜 디테일하게 보여주지만, 싸구려 소품과 명랑한 배경음악 덕분에 음침한 유머가 분위기를 지배한다. 마찬가지로 류한솔이 벽에 그린 ‘의성어의태어 드로잉’은 만화에서 소리나 움직임의 효과를 표현하기 위해 사용되는 시각 언어를 차용함으로써 작품의 청각적, 촉각적 요소를 부각시킨다. 이들 드로잉은 감각적 지각과 지적 개념화 사이의 경계에서 피 칠갑과 유머가 어떻게 중첩되는지를 보여준다.

류한솔의 또 다른 작품은 자기계발을 위한 동기부여형의 단순한 주문이나 일상적인 규칙을 소개하는 이른바 ‘영감 포르노’ 영상의 음악과 B급 영화에서 보이는 과장된 폭력적 액션의 요소를 사용한다. 이번 비엔날레에

The performative practice of Hansol Ryu (b. 1989, Incheon) spans video, drawing, and installation, and is largely inspired by the forms, contents, and traditions of the gore genre in cinema and comics. In her videos Ryu often combines makeshift, exaggerated special effects with commonplace objects to portray situations where grisly acts of “mutilating” or “disfiguring” her own body appear to be a logical response to the given circumstances. In doing so, she channels and translates the inherent absurdity of our social and gender norms into grotesque humor.

Chrichri Merrychri Stmas (2018) features a girl celebrating Christmas by dismembering every part of her body and decorating a Christmas tree with ornaments made from the body parts. Combining elements from splatter movies, DIY tutorials found on online video-sharing platforms, and ASMR sound effects that indirectly stimulate the listener’s tactile senses, the video shows all the bloodcurdling details—skinning the head, gouging out the eyeballs, and cutting open the abdomen—but the tacky props and cheerful soundtrack establish an overarching tone of grim humor.



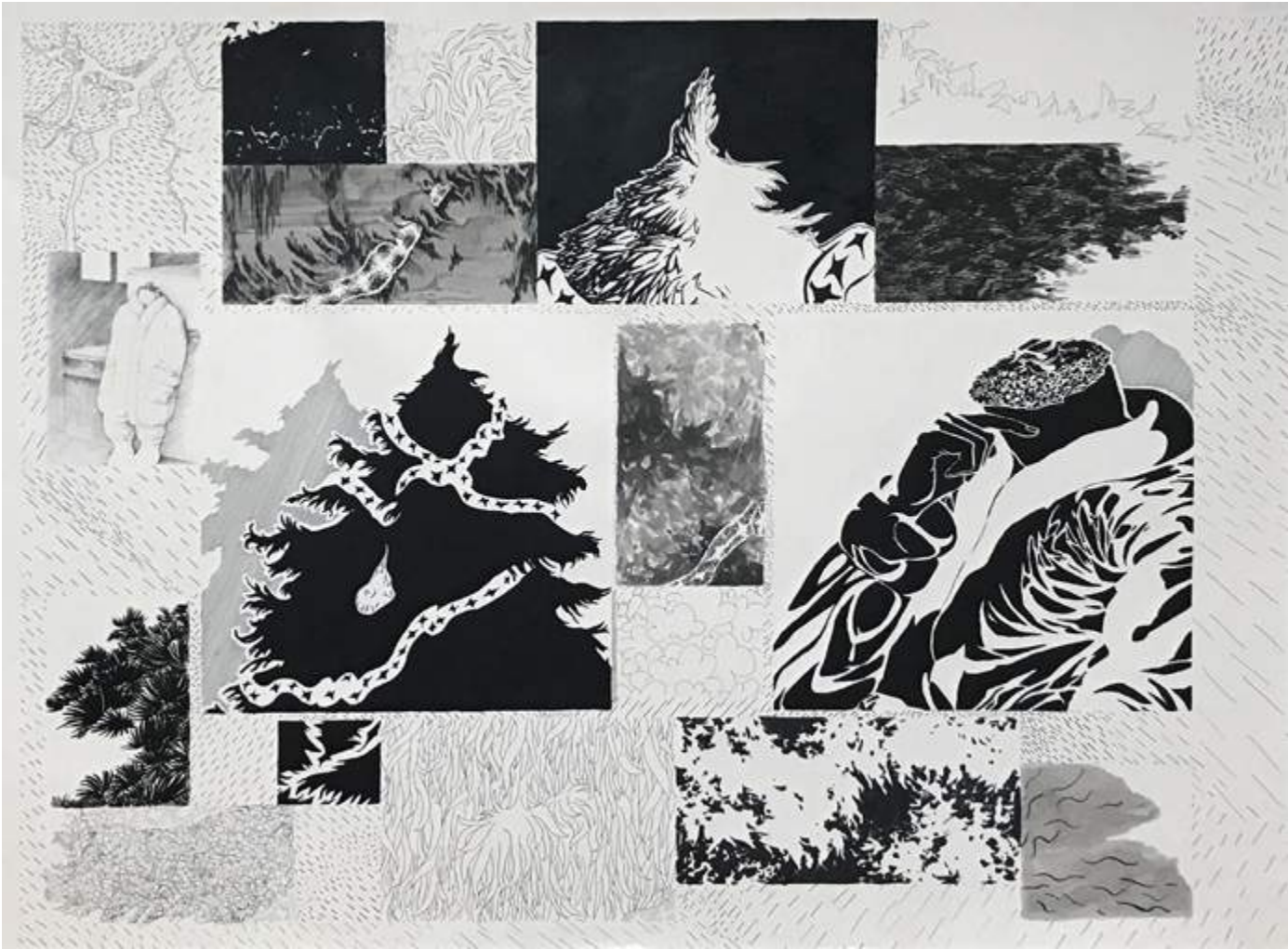
전시된 <버진 로드>(2021)에서 작가는 자신과 결혼식을 올리는 인간 괴수의 모습을 그린다. 영상은 영화나 드라마에서 갈등 해소와 해피엔딩을 위해 클리셰처럼 등장하는 결혼식 장면을 비꼬고 거기에 담긴 젠더 규범을 비틀면서, 결혼이라는 이상을 떠받치는 심리적, 사회적, 문화적 아이러니를 노출시킨다.

Similarly, Ryu’s “onomatopoeia drawings” (created as storyboards or as wall installations) employ the visual language for depicting sounds and motions in cartoons, highlighting the auditory and tactile elements of her work. These drawings underscore how the gory and the humorous overlap at the threshold between sensorial perception and cerebral conceptualization.

In other works, Ryu exposes the underlying similarities between so-called “inspiration porn” videos selling simple mantras or routines to improve one’s life and the exaggerated gestures of violence acted out in B movies. In the work she has produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale, *Virgin Road* (2021), Ryu depicts a human-creature hybrid conducting a wedding with itself. Bending gender norms and mocking clichéd uses of wedding scenes for conflict resolution and happy endings in movies and TV shows, the work unveils the psychological, social, and cultural ironies that underpin the ideal of marriage.

p. 70 <버진 로드>, 2021.
p. 71 <풍풍>, 2014.
p. 73 <크리크리 메리크리 스마스>, 2018.
<크리스마스 드로잉 (13/21)>, 2017.

p. 70 *Virgin Road*, 2021.
p. 71 *Pong Pong*, 2014
p. 73 *Chrichri Merrychri Stmas*, 2018.
Christmas Drawing (13/21), 2017.



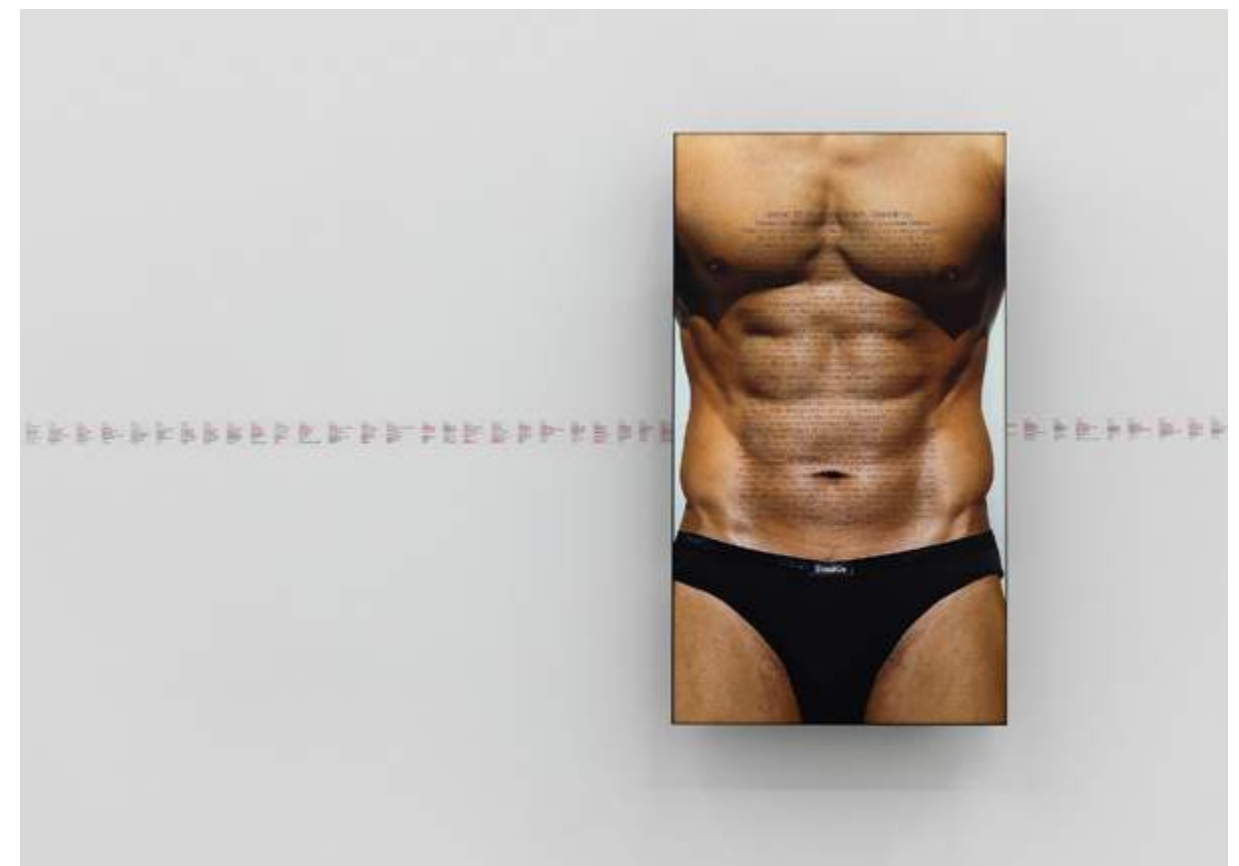


리랴오(1982년 후베이 출생)는 일상 속의 부조리와 관습이 중첩되는 순간에 대한 관심에 착안하여, 주로 자신의 몸, 가족, 개인적 경험을 토대로 다양한 매체를 폭넓게 활용한 작품 활동을 하고 있다. 작가는 영상과 설치는 물론 주로 연속적인 퍼포먼스와 행위를 통해 이상과 욕망, 지각과 현실, 공공과 개인 사이의 경계를 흐리게 만드는 동시에 자본주의 사회의 가치 체계를 측정하기도 한다.

〈소비〉(2012)에서 작가는 아이패드를 마치 작품처럼 좌대 위에 전시하고 주변에 공장 직원의 하얀 작업복과 사원증, 표구한 계약서를 배치한다. 중국 선전에 위치한 폭스콘 공장의 조립 라인에서 근무했던 작가 본인의 경험을 오브제 중심으로 표현한 작품이다. 폭스콘은 애플 제품을 세계에서 가장 많이 제조 및 공급하는 업체 중 하나다. 중국 내륙 지방에서 일자리를 찾아 해안 도시로 이주한 많은 동료들과 마찬가지로, 리랴오도 하루 12시간씩 근무하고 현장에 있는 기숙사에서 숙식하며 지냈다. 45일 동안 극도로 반복적인 아이패드 조립 작업을 수행한 끝에 리랴오는 아이패드 한 대를 살 만큼의 급여를 받자마자 일을 그만뒀다. 노동이라는 자신의 경험이 남긴 물리적 흔적을 예술 작품으로

Fascinated by the coincidence of absurdity and convention in daily situations, Li Liao (b. 1982, Hubei) works across a wide spectrum of media and often uses his body, family, and personal experiences as foundations for his practice. His performances and actions—many of which are durational—as well as his videos and installations blur the boundaries between ambition and desire, perception and reality, and public and private, while also gauging the value systems of capitalistic society.

In *Consumption* (2012), an artifact-like iPad is pristinely displayed on a plinth alongside a white factory uniform, staff passes, and a framed contract. The installation is an object-based outcome of Li's experience working on the assembly line at a Foxconn plant in Shenzhen, China. Foxconn is one of the world's biggest manufacturers and suppliers of Apple products.



변형시킨 행위를 통해, 작가는 노동 환경에서부터 불평등, 물질적 욕망과 사회적 신분 간의 괴리에 이르는, 시장 중심적 소비주의 문화의 표면 아래 존재하는 다층적 사안을 다룬다. 〈모르는 채로 2020〉은 코로나19가 확산되기 시작한 2020년 초반 봉쇄된 작가의 고향 우한에서 촬영한 작가의 퍼포먼스 영상을 보여주는 설치 작품이다. 당시 상황이 얼마나 심각한지 전혀 인지하지 못한 사람처럼, 작가는 손바닥 위에 기다란 나무 장대를 세워서 균형을 잡으며 인적이 드문 광장, 공원, 대로와 도심을 누빈다. 카메라는 장대 끝에 매달린 비닐봉지에 집착하는 작가의 묘기를 담아내면서 팬데믹의 공포 속에 코믹한 틈새를 만들어낸다. 생동맞고 우스꽝스러워 보이는 자신의 행위를 통해 활력이 넘쳐야 할 도시의 황량한 모습을 포착함으로써, 리라오는 지금도 진행 중인 전 지구적 위기에 대한 독특한 시각적 기록을 창출한다. 이와 동시에 우리의 일상에서 정상성이라는 개념에 대해 질문을 던지기도 한다.

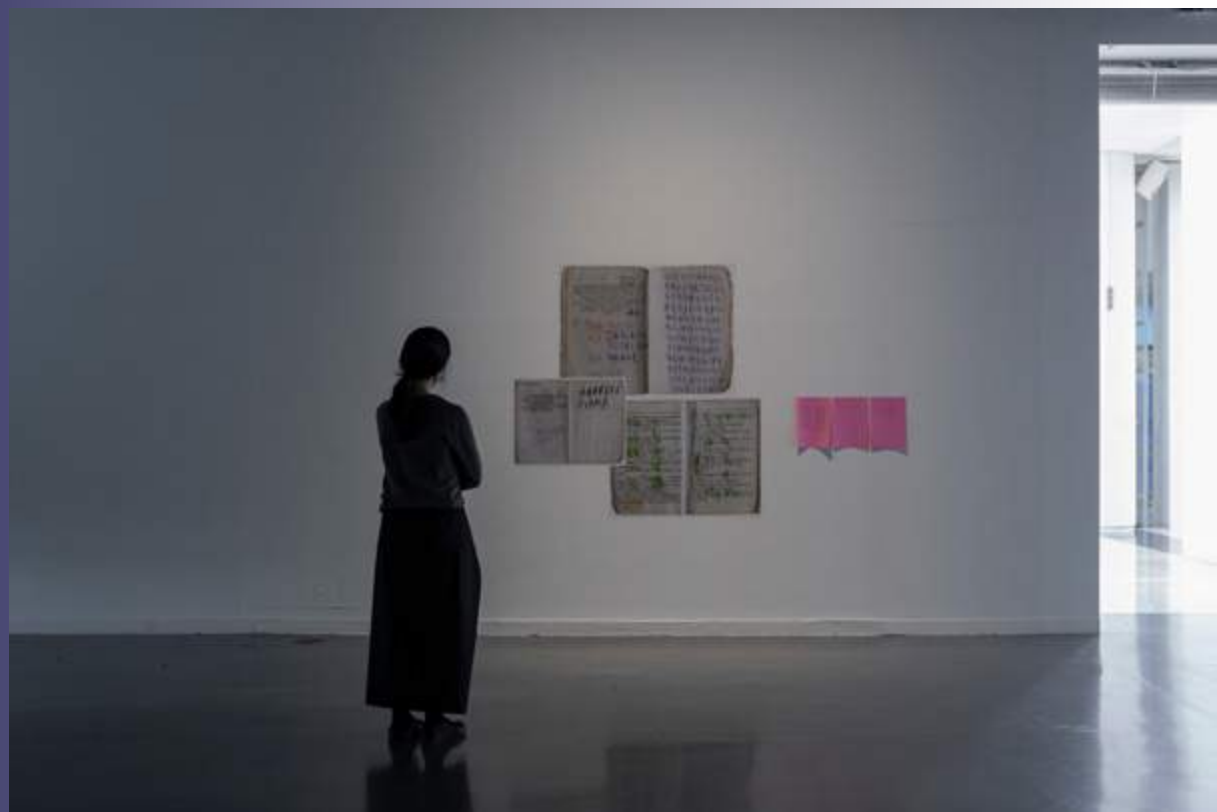
p. 74 〈모르는 채로 2020〉, 2020.
p. 75 〈더 나은 남자가 되기 위하여〉, 2019.
p. 77 〈우한에서 뽀뽀하기〉, 2010.
〈소비〉, 2012.

Like many of the other workers, who often migrate from inland regions seeking employment in coastal cities, Li clocked twelve-hour shifts and slept at the company dormitory on site. After performing the extremely repetitive task of making iPads for forty-five days, Li left this job once he had earned enough to purchase one of the devices. As articulated through the transformation of the physical remnants of his action into a work of art, Li's gesture tackles a multitude of issues—spanning from labor conditions to inequality and disconnects between material aspirations and social status—that simmer beneath the surface of market-driven consumer culture.

Li produced the performative video installation *Unaware 2020* in his hometown Wuhan during the early months of 2020, when the city was locked down in response to the outbreak of Covid-19. As though utterly unaware of the gravity of the situation around him, Li travels through deserted plazas, parks, boulevards, and downtown areas while balancing a long wooden stick on the palm of one hand. The camera's intense focus on the trick—and in particular a plastic bag dangling from the tip of the stick—creates a pocket of comedy amid the terror of the pandemic. In capturing the eerie quietness of what should have been a bustling city through a seemingly random and absurd act, Li has generated a unique visual record of an ongoing global crisis while also questioning notions of normality in our daily lives.

p. 74 *Unaware 2020*, 2020.
p. 75 *To Be a Better Man*, 2019.
p. 77 *A Slap in Wuhan*, 2010.
Consumption, 2012.





상하이에서 활동하는 리우추앙(1978년 후베이 출생)은 비디오, 조각, 발견된 오브제, 설치를 활용해 작업한다. 역사적, 생태학적 고찰에 바탕을 두는 그의 작품은 자연, 전통, 인구 통계, 최첨단 기술과 사회경제 시스템에 일어나는 빠르고 복잡한 변화가 개인 그리고 개인들이 세상과 관계 맺는 방식에 전반적으로 어떤 영향을 미치는지 탐구한다.

이러한 접근은 3채널 비디오 설치 〈비트코인 채굴과 소수민족 현장녹음〉(2018)에서 가장 잘 드러난다. 작가는 흰개미집과 중국의 전통건축물부터 광케이블, 유압 관련 프로젝트들, 안드레이 타르코프스키의 고전영화 〈솔라리스〉(1972)에 이르기까지, 겉보기에 이질적으로 보이는 것들의 네트워크를 우주론적 관점과 거시적 차원에서 펼쳐 보인다. 이 비디오 몽타주는 인류사와 문화에 관한 독특한 유전자 지도를 만들며, 나아가 이미지와 사변을 통해 탐구하는 대안적 인류학을 제안한다.

이번 비엔날레에서 선보이는 〈러브 스토리〉(2013/2021)는 홍콩 주변의 산업 도시 둥관의 어느 낡은 도서관에서 대량으로 구한 로맨스 소설에서 영감을 받았다. 대부분 타이완이나 홍콩 작가들이 쓴 이 책들은 1980년대와 90년대에 주로 중국 본토에서 유통되었다. 그리고 2000년대 초 둥관에서도 유행했는데 이곳에 수많은 공장들이 들어서면서 중국 각지에서 젊은 여성들이 유입된 것과 무관하지 않다. 책장 가장자리 여백마다 다양한 낙서들을 찾아볼 수 있는데, 이를테면 편지의 초고, 일기의 서두, 친구의 연락처 같은 것들이다. 앞선 독자들의 낙서에 자신의 낙서를 더하며 독자들의 손에서 손으로 전해진 책들은 이주 노동자들의 외적, 내적 삶을 담은 특별한 아카이브가

Liu Chuang (b. 1978, Hubei) is a Shanghai-based artist who works with video, sculpture, found objects, and installation. Often imagined in conjunction with greater historical and ecological arcs, Liu's works explore how dramatic yet intricate changes in nature, tradition, demographics, cutting-edge technology, and socioeconomic systems affect individuals and their engagement with the world at large.

This approach is most pronounced in Liu's three-channel video installation *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities* (2018). Adopting a cosmological standpoint, the artist presents us with a macro-level network of ostensibly disparate things, ranging from termite mounds and traditional Chinese architecture to optical cables, hydraulic projects, and Andrei Tarkovsky's classic film *Solaris* (1972). The video montage charts out an idiosyncratic gene map of human history and culture, and further suggests an alternative anthropology to be investigated through image and speculation.

Presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale, the installation *Love Story* (2013/2021) is inspired by a collection of romance novels that the artist bought in bulk from a dilapidated book rental shop in Dongguan, an industrial city that neighbors



되었다. 한편, 이 장르가 누린 짧고 지역적인 인기와 쇠퇴는 중국의 급속한 산업화에서부터 스마트폰의 세계적인 대중화에 이르는, 사회와 기술의 전반적인 변화를 반영한다. 이 작업은 보통 중고책 더미와 손으로 쓴 다양한 낙서를 훑내 낸 벽화와 함께 설치해 전시되지만, 이번 비엔날레에서는 여러 책장을 스캔한 이미지를 전시 공간 곳곳에서 보여준다.

p. 78 <러브 스토리>, 2013/2021.
p. 79 <비트코인 채굴과 소수민족 현장녹음>, 2018.
p. 81 <비트코인 채굴과 소수민족 현장녹음 아카이브>, 2018.

Hong Kong. Penned mostly by authors from Taiwan and Hong Kong, the novels were mainly circulated in mainland China during the 1980s and '90s. Since Dongguan is home to numerous factories, the books became popular there in the early 2000s due to an influx of young female workers from other parts of China. Various scribblings can be found in the margins of the books' pages: drafts of letters, diary entries, contact information for pen pals, and more. As the books were passed from hand to hand, other readers added their own scrawlings to the previous ones, turning the books into a special archive of the outer and inner lives of migrant workers. The genre's brief, localized rise and ensuing decline also reflect broader currents of social and technological change, from rapid industrialization in China to the global popularization of smartphones. Although the installation is usually presented with a pile of used books and murals that imitate the handwritten annotations, the version in the 11th Seoul Mediacity Biennale comprises a selection of scanned pages dispersed across the galleries.

p. 78 *Love Story*, 2013/2021.
p. 79 *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities*, 2018.
p. 81 *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities Archive*, 2018.





리처드 벨 RICHARD BELL

리처드 벨(1953년 샤를빌 출생)은 호주의 원주민 부족 카밀라로이, 쿠마, 지만, 고렝고렝의 일원으로 과감한 풍자와 유머를 결집한 회화, 설치, 영상, 텍스트 작업을 통해 원주민 예술과 이를 둘러싼 정치사회적 이슈들을 비판적으로 재고한다.

리처드 벨의 초기작은 비원주민인 서구 백인 중심 미술시장이 원주민 예술을 상품화하는 경향을 비판한다. 2003년 「원주민 예술 - 그것은 백인적이다!」라는 성명서를 통해 이 상품화가 본질적으로 내재한 착취적이고 전유적인 특성을 폭로한다. 이러한 비판의식은 회화에서도 이어지는데, 그는 로이 리히텐슈타인, 잰스퍼 존스, 잭슨 폴록과 같은 유럽 및 미국 현대 미술의 특징적인 스타일들을 의도적으로 '훔친다.' 그리고 심지어 캔버스 위에 "나는 미안하지 않다", "모두 돌려 달라", "당신은 이제 가도 된다" 등의 문장을 덧붙이기도 한다.

그의 투사적인 태도, 타협하지 않는 견해, 그리고 도발적인 스토리텔링은 영상 작업에서도 잘 나타난다. 〈우리 대 그들〉(2006)은 허세를 부리며 '멋진 흑인 영웅'으로 등장한 작가가 '성난 백인 녀석'과 권투 링 위에서 스파링하는 모습을 보여준다. 혼한 인종차별주의자의 전형을 신랄한 유머를 통해 미러링하는 이 작품은 호주의 원주민들에게 적용되는 이중 잣대뿐만 아니라 식민주의의 분리주의적 유산을 드러낸다. 〈호주인 굶기〉(2008), 〈브로큰 잉글리쉬〉

A member of the Kamilaroi, Kooma, Jiman, and Gurang Gurang communities, Richard Bell (b. 1953, Charleville) works across painting, installation, video, and text, using unapologetic sarcasm and humor to prompt critical rethinking of Aboriginal art and the sociopolitical issues that surround it.

Bell's earlier works criticize the commoditization of Aboriginal art by a non-Aboriginal, mainly white, Western art market. In his 2003 manifesto "Aboriginal Art—It's a White Thing!" Bell exposes the inherently exploitative and appropriative nature of this tendency. His paintings extend this critique by deliberately "stealing" the iconic styles of Euro-American modern art, namely those of Roy Lichtenstein, Jasper Johns, and Jackson Pollock; the canvases are further graced by statements such as "I am not sorry," "Give it all back," or "You can go now."

A pugilistic attitude, uncompromising opinions, and provocative storytelling also inform Bell's video works. *Uz vs Them* (2006) shows the artist, who is ostentatiously credited as the "Magnificent Black Hero," sparring with an "Angry



(2009), 〈디너 파티〉(2013)는 〈승리를 상상하기〉 3부작을 구성하는 세 영상 작품이다. 이 세 작품은 위의 전략적 접근을 보다 복합적이고 다면적인 내러티브에 적용하기 위해, 자기인식이 담긴 유머, 인터뷰, 몰래카메라 등의 요소를 미술계 및 사회와 결합시킨다.

사회 구조의 거짓을 폭로하는 장난꾸러기 캐릭터로 직접 분하는 와중에도, 리처드 벨은 궁극적으로 원주민 주권과 자결권을 고취하는 행동주의에 근거하여 자신의 예술적 실천을 펼친다. 공공예술 프로젝트인 〈대사관〉(2013-)은 1972년 네 명의 원주민 활동가들이 토지권리 시위의 일환으로 처음 세웠던 원주민 텐트 대사관을 재창조한다. 이 작품은 원주민 액티비즘에 관한 다큐멘터리를 상영하는 것에서 더 나아가, 관람자들에게 인종 차별 반대에 대한 비평적 대화에 참여하고 정치적 이슈에 관심을 가지도록 초대하는 하나의 플랫폼이 된다. 〈대사관〉은 자카르타, 예루살렘, 모스크바, 뉴욕 등 다양한 도시를 순회했고, 이 과정을 통해 이전 여정의 대화들을 아카이빙하는 한편 각기 새로운 장소의 지역 활동가들에게 발언의 목소리를 제공했다.

p. 82 〈디너 파티〉, 2013.
p. 83 〈브로큰 잉글리쉬〉, 2009.
p. 85 〈우리 대 그들〉, 2006.
〈대사관〉, 2013-.

White Dude” in a boxing ring. Mirroring common racist stereotypes with biting humor, the work reveals not only the double standards imposed on Aboriginal people in Australia, but also the divisive legacy of colonialism. The three video works that comprise the *Imagining Victory* trilogy, *Scratch an Aussie* (2008), *Broken English* (2009), and *The Dinner Party* (2013), apply this strategic approach to more complex and multifaceted narratives by incorporating elements of self-aware humor, interviews, and candid-camera interventions into the art world and broader society.

Despite presenting himself as a trickster personality who exposes falsehoods in social constructs, Bell ultimately grounds his artistic practice in his activism to promote Indigenous sovereignty and self-determination. The public art project *Embassy* (2013-) recreates the Aboriginal Tent Embassy, first erected in 1972 by four Aboriginal activists as a land rights protest. In addition to featuring a documentary film on Aboriginal activism, Bell’s work serves as a platform for viewers to engage with political issues and participate in critical conversations on racial justice. The work has traveled to multiple cities, including Jakarta, Jerusalem, Moscow, and New York, giving voice to local activists at each new location while also archiving the conversations and gatherings of previous iterations.

p. 82 *The Dinner Party*, 2013.
p. 83 *Broken English*, 2009.
p. 85 *Uz vs Them*, 2006.
Embassy, 2013-.





림기웅(1964년 대만 창화 출생)은 전통 음악의 음계와 전자음을 결합해 대만 대중음악의 새로운 가능성을 보여준 작업으로 잘 알려져 있다. 작사, 작곡은 물론 음반 제작과 디제잉도 하는 그는 허우샤오시엔, 린첵성 감독의 영화에 배우로 출연하기도 했다. <밀레니엄 맘보>(2001), <스틸 라이프>(2006), <천주정>(2013)을 비롯해 다수의 영화에 음악감독으로 참여했다. 대만 최대 영화제인 금마장 영화제에서 영화음악상을 일곱 차례나 수상했으며, <자객 섭은낭>(2015)으로 칸 영화제 사운드트랙상을 받았다.

림기웅은 1990년 당시 사회에 대한 자신의 비판적 관점을 반영한 곡이 담긴 데뷔 음반 《앞으로 나아가자(向前走)》를 발표하며 음악적 정체성을 형성하기 시작했다. 이 팝 멜로디로 앨범은 고향을 떠나 도시로 향하는 젊은이의 기대와 열망을 표현했다. 가사는 대만 인구의 70%가 사용하는 방언인 민남어로 되어 있는데, 공공장소에서 민남어의 사용을 금지하던 중국국민당의 탄압 정책이 폐지된 직후에 음반을 발매했다. 타이틀곡 속 주인공은 대만의 수도에서 새출발을 하면서 패기 넘치게 선언한다. “사람들은

Lim Giong (b. 1964, Changhua) is best known for his work blending traditional musical scales with electronic sounds to create new possibilities for popular music in Taiwan. In addition to his musical activities spanning from composition, lyric writing, and record producing to deejaying, he has also appeared as an actor in Chinese-language films by such directors as Hou Hsiao-hsien and Lin Cheng-sheng. Lim has scored numerous films, including *Millennium Mambo* (2001), *Still Life* (2006), and *A Touch of Sin* (2013). He has been awarded prizes for best original song or score seven times at the Taipei Golden Horse Film Festival and Awards, Taiwan's biggest film festival, and won the Soundtrack Award at the Cannes Film Festival for *The Assassin* (2015).

Lim began shaping his musical identity with his 1990 debut album *Marching Forward*, which



타이베이가 고향이 아니라고 노래하지만, 내 마음은 그렇지 않다”고. 이 곡은 당시 대만 대중의 민주화와 고유한 문화적 정체성에 대한 열망의 은유적 표현으로 읽히며 강렬한 반향을 일으켰다. 이후 1993년에 발표한 앨범 《오락세계》를 통해서 드럼과 베이스, 전자음을 적극적으로 활용하기 시작했다.

림기웅은 허우샤오시엔 감독의 〈희몽인생〉(1993) 출연으로 영화계에 입문하면서 영화음악을 작곡하기 시작했다. 대만 전통 음악과 전자 음악을 혼합하는 그의 실험은 영화 사운드트랙 작업에서도 계속 이어지고 있다. 또한 영화음악 작업에서 사운드와 이미지 사이의 상호작용을 탐구하는 자신만의 접근법을 발전시켜왔다. 그의 음악적 비전을 반영하는 개념인 ‘스테레오 픽처’는 듣는 이에게 단순히 음악을 감상하는 것을 넘어 그 음악이 그려내는 이미지까지 느끼는 체험을 선사한다.

p. 86 림기웅.
p. 87 《Giloo × TIDF 라이브 시네마 일렉트로닉 뮤직 파티》퍼포먼스, 2019.
p. 89 《루추안 운하 리뉴얼 전》퍼포먼스, 2018.

features songs reflecting his critical stance toward society at the time. The album uses pop melodies to express the longing and anticipation experienced by a young man who leaves his hometown and heads for the city. The lyrics are in the Hokkien dialect used by some 70 percent of Taiwan’s population; the album came out just after the lifting of a ban on the use of Hokkien in public places under the repressive policies of the Kuomintang government. “People used to sing ‘Taipei is not my home,’ but I don’t feel that way at all,” the young man passionately declares in the album’s title track as he sets out for a fresh start in the capital. The song resonated strongly with the populace at the time, reading as a metaphor for the drive toward democratization and establishing a unique cultural identity. With his 1993 album *Entertainment World*, Lim turned toward actively employing drums, bass, and electronic sounds.

After making his first foray into cinema with an acting part in Hou Hsiao-hsien’s *The Puppetmaster* (1993), Lim subsequently began producing film scores. He has continued to experiment with combining electronic music and Taiwan’s indigenous sounds in composing his soundtracks. He has also developed his own approach to exploring the interactions between sound and image as he creates music for films. His concept of “stereo pictures” is a reflection of his musical vision, which seeks to usher the listener into an experience where they do not simply hear the music, but also sense the image that it forms.

p. 86 Lim Giong.
p. 87 Performance at *Giloo × TIDF Live Cinema Electronic Music Party*, 2019.
p. 89 Performance at *The Renewal Lyu Chuan Canal*, 2018.





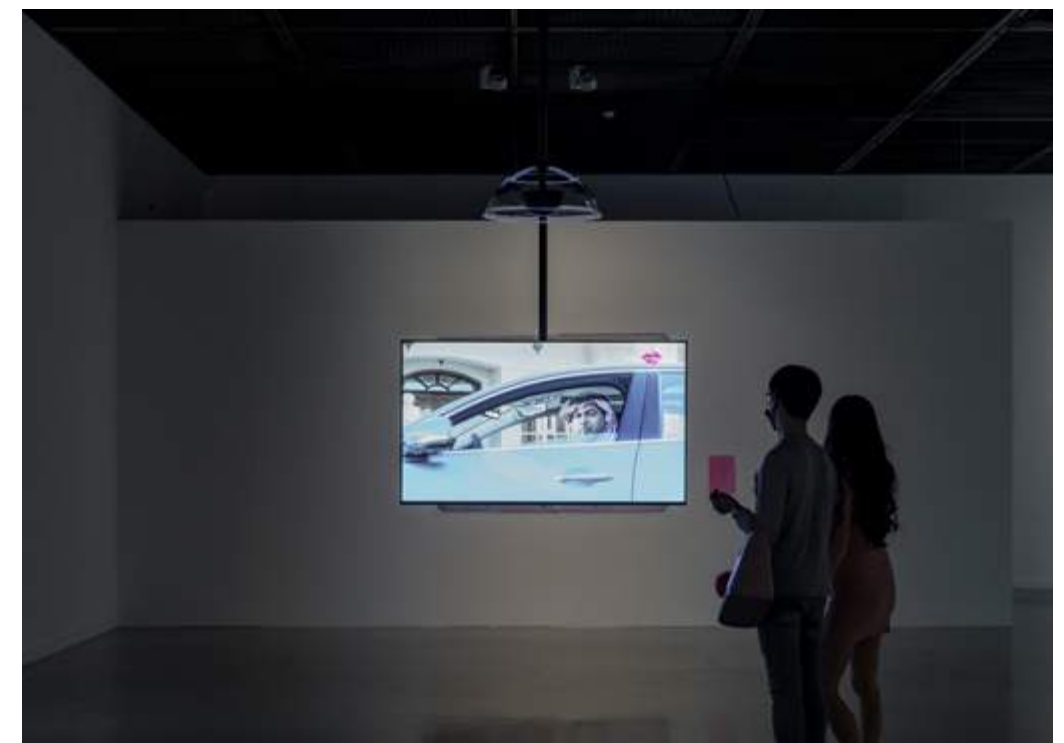
무니라 알 카디리 MONIRA AL QADIRI

무니라 알 카디리(1983년 다카르 출생)는 문학, 음악, 종교 사상과 매스미디어, 그리고 자신의 개인적 경험을 폭넓게 다루는 작가다. 원유 시추용 드릴 비트, 방송 영상과 같이 현실에서 실제로 사용되는 대상들을 변형하여 영상, 조각, 설치, 퍼포먼스로 재구성한다. 그를 통해 문화 정체성, 사회 모순, 글로벌 자본의 역동과 동시대 중동 지역 맥락에서의 원유 문제 등을 탐구한다.

원유 시추용 드릴 비트를 다양한 크기로 복제하는 작가의 조각 설치 연작에는 지름이 몇 밀리미터밖에 되지 않는 〈경이〉(2016-18)에서부터 거대한 공공 조각인 〈에일리언 테크놀로지〉(2014-19)가 포함된다. 드릴 비트들은 천연 진주, 수제 무라노 유리, 섬유유리, 차량용 페인트, 3D 프린팅과 같은 다양한 재료와 기술을 통해 제작되었다. 이를 통해 일본산 진주의 대량 공급으로 급격히 쇠퇴한 중동 지역의 진주 산업에서부터 원유의 발견으로 시작된 지역의 역사적인 변화에 이르는 중동 지역의 여러 산업에서 나타난 지역적 혹은 세계적 역동에 대해 이야기한다. 중동 지역의 지정학적 역동에 대한 작가의 관심은 대중문화에 대한 고찰로도 확장된다. 모놀로그 퍼포먼스인 〈더빙 느끼기〉(2017)는 아랍어로 더빙된 일본 애니메이션의 '목소리'들을 사용하여, 급격하게 세계화된 언어, 문화, 정체성이 보여주는 파편성과 다양성을 탐구한다. 작가는 자신의 기억과 아랍 성우들, 그들이 연기했던

Monira Al Qadiri's (b. 1983, Dakar) practice draws upon a wide range of references, from literature and music to religious thought, mass media, and the artist's personal experiences. She often reappropriates forms and elements from existing materials, from industrial oil drill bits to television footage, to create videos, sculptures, installations, and performances that explore cultural identity, social contradictions, the dynamics of global capital, and petroleum-related issues in the context of the contemporary Middle East.

In a series of sculptural installations, the artist reproduces oil drill bits in a multitude of scales, from just a few millimeters in diameter in *Wonder* (2016-18) to the large public sculptures of *Alien Technology* (2014-19). Executed in a variety of materials and techniques, including natural pearl, handmade Murano glass, fiberglass, iridescent automotive paint, and 3D printing, these pieces comment on the local and global dynamics of different industries in the Gulf region, from the rapid decline of the local pearl industry triggered by the mass distribution of Japanese pearls, to



애니메이션 캐릭터에 대한 이야기를 엮는다. 실물 크기의 작가 마리오네트 인형이 그 내러티브를 전달하는 동안, 작가 본인은 오직 일본어로만 이야기한다. 그 과정에서 자신이 수많은 복사물로 증식되고 있음을 알게 되는 작가의 모습은 단 하나의 진짜 정체성을 유지한 채 배타적으로 존재하는 것이 불가능함을 암시한다.

〈무하윌(트랜스포머)〉(2014)에서도 전통과 대중문화의 변화성에 대한 작가의 고민을 발견할 수 있다. 작가는 쿠웨이트의 한 발전소에 정부 주도로 그려진 종교 벽화를 4채널 애니메이션 설치로 재해석한다. 이 작품은 문제의 벽화가 캘리그래피적 장식보다 구상성을 활용한 사실에 주목하고, 이를 오늘날 이미지 기반 미디어의 증식이라는 피할 수 없는 현실에 대응하기 위해 걸프 지역 사회들이 기존 종교적 재현의 전통을 수정한 하나의 전환점으로 바라본다.

p. 90 <경이>, 2016–18.
p. 91 <비누>, 2014.
p. 93 <더빙 느끼기>, 2017.
<무하윌(트랜스포머)>, 2014.

the historical transformations ushered in by the discovery of oil. Al Qadiri’s reflections on the geopolitical dynamics of the Gulf region extend to her interest in popular culture. The monologue performance *Feeling Dubbing* (2017) uses the “voices” of Arabic-dubbed Japanese animations to explore the fragmentation and multiplicity of language, culture, and identity in an increasingly globalized world. While a life-sized marionette of the artist delivers a narrative that weaves the artist’s memories together with the stories of the Arabic voiceover artists and the characters they portray, the artist herself speaks only in Japanese. With the artist finding herself multiplied into numerous copies, the performance also hints at the impossibility of existing exclusively within a single authentic identity.

Further commentary on the permeability of tradition and popular culture is also present in *Muhawwil (Transformer)* (2014), in which the artist reinterprets a government-commissioned figurative mural at a power plant in Kuwait through a four-channel animation installation. The work situates the mural’s use of figuration rather than calligraphic ornamentation as a turning point in Gulf societies’ modification of existing religious traditions of representation in response to the inescapable proliferation of image-based media today.

p. 90 *Wonder*, 2016–18.
p. 91 *SOAP*, 2014.
p. 93 *Feeling Dubbing*, 2017.
Muhawwil (Transformer), 2014.





미네르바 쿠에바스 MINERVA CUEVAS

미네르바 쿠에바스(1975년 멕시코시티 출생)는 다국적 기업의 광고에서 이미지와 언어를 차용하여 특정 정치적, 경제적 그리고 사회적 체제 중심부의 불공정성을 지적한다. 작가는 이러한 전략을 퍼포먼스나 벽화와 같은 공공장소에 개입하는 데서부터 영상, 조각에 이르는 다양한 방식에 적용하고 있다.

여러 요소들로 이뤄진 작품 <델몬테>(2003)는 미국 식품 기업의 이름을 살짝 비틀어 과테말라 내전 당시 원주민 학살 및 인권 유린의 주범으로 비난을 받고 있는 과테말라 전 대통령 에프라인 리오스 몬트를 연상시킨다. 브랜드명을 바꾸고 광고 문구는 “순수 살인” 혹은 “땅을 위한 투쟁” 등으로 교체함으로써 잘 알려진 기업 로고를 강탈한 듯한 효과를 가져왔다. 그리고 이렇게 바꾼 로고를 기업의 실제 유명 상품에 라벨링하여 전시했다. 세계적으로 잘 알려진 브랜드의 홍보력을 활용하여 바로 그 글로벌 브랜드들에 의해 종종 자행되는 현지 노동자 착취 및 자연 자원 사유화와 같은 문제를 제기하는 그만의 캠페인을 펼쳤다.

미네르바 쿠에바스가 언어, 형식 그리고 마케팅 맥락을 차용하는 방법은 <총파업>(2017)에서도 찾아볼 수 있다. 이 작품은 빌보드 광고와 포스터를 활용해 상업용 광고

Minerva Cuevas (b. 1975, Mexico City) appropriates imagery and language from multinational corporate advertising to comment on the injustices at the core of certain political, economic, and social systems. The artist incorporates these strategies into works that range from interventions in public space, such as performances and murals, to videos and sculptural pieces.

Her multipart work *Del Montte* (2003) tweaks the US produce company’s name to evoke the former president of Guatemala Efraín Ríos Montt, who has been accused of committing genocide and other human rights abuses during the Guatemalan Civil War. The artist hijacks the famous logo by swapping out the brand name and replacing the promotional catchphrases with statements like “Pure Murder” or “Struggles for Land.” She then relabels the company’s well-known products with this logo. Leveraging the promotional power of globally recognized



메시지의 홍수에 둘러싸인 일상 환경에 사회적 이슈에 대한 능동적인 참여를 촉구하는 인식 제고 메시지를 주입하기 위한 시도였다. 노동 운동에서 보편적으로 사용하는 붉은색과 검은색의 파업 활동 상징 깃발을 따라 디자인된 빌보드는 머레이 북친이 저서 『자유의 생태학』(1982)에서 언급한 문구를 담고 있다. “만약 우리가 불가능한 일을 시도하지 않는다면 우리는 생각지도 못한 것을 마주하게 될 것이다.”

1998년에서 2012년 사이에 진행된 〈더 나은 삶 주식회사〉는 시장 경제의 논리 밖에서 인간의 상호작용에 대한 새로운 가능성을 구현하는 실험이었다. 미네르바 쿠에바스는 사무실을 대여하여 학생 ID 발급, 추천서 작성, 무료 지하철표 배포, 기존보다 저렴한 가격의 바코드 스티커를 출력하는 등의 다양한 서비스를 무료로 제공했다. 이 프로젝트는 멕시코에 공공복지가 부재한 상황에 대한 저항일 뿐만 아니라 자본주의 구조가 공공의 선을 위해 작동하도록 재설정한다. 이를 통해 작가는 해로운 경제적 행위들과 이에 맞서는 이들의 투쟁에 주목하게 한다.

p. 94 <총파업(소노라 128)>, 2017.
p. 95 <델몬테>, 2003.
p. 97 <작은 풍경을 위한 레시피>, 2021.
<더 약하게, 더 낮게, 더 느리게>, 2019.

brands, the artist launches her own campaign against corporate exploitation of local labor and privatization of natural resources—often perpetrated by those very same brands.

Cuevas’s method of appropriating the language, format, and context of marketing can also be found in *Paro general* (General Stop, 2017). The work incorporates an advertising billboard and posters in an attempt to inject consciousness-raising messages calling for proactive engagement in social issues into an everyday environment inundated with commercial messaging. Designed after the red-and-black strike flag of the universal labor movement, the billboard bears a quote from Murray Bookchin’s *The Ecology of Freedom* (1982): “If we do not do the impossible, we shall be faced with the unthinkable.”

Carried out between 1998 and 2012, *Mejor Vida Corp* (Better Life Corporation) was an experiment in realizing new possibilities for human interaction outside the logic of the market economy. Cuevas rented an office from which she offered various free services, from issuing student IDs and recommendation letters to distributing free subway tickets and printing grocery store barcode stickers with affordable prices. In addition to protesting the lack of public welfare in Mexico, the project repurposes capitalist structures to work for the public good. In doing so, Cuevas draws attention to harmful economic practices and to the struggles of those seeking to resist them.

p. 94 *Paro general* (Sonora 128), 2017.
p. 95 *Del Montte*, 2003.
p. 97 *Recipe for a little landscape*, 2021.
Weaker, Lower, Slower, 2019.





바니 아비디(1971년 카라치 출생)는 다양한 매체를 통해 남아시아의 정치적, 종교적 갈등이 일상의 차원에서 어떻게 드러나는지에 주목한다. 민족주의적 감정만을 부추기는 인도와 파키스탄의 대중매체를 비판하고, 그 기저에 놓인 보여주기식 정치문화를 특유의 유머와 아이러니로 지적한다. 나아가 허구적인 이야기나 시적인 상황을 제시하여, 복잡하게 얽혀 있는 현실을 단정짓기보다 입체적으로 바라보기를 제안한다.

바니 아비디의 초기 영상작업은 파키스탄인과 인도인이 과일을 먹거나 대중음악을 듣는 상황을 보여주면서 일상에서 은연중에 서로의 경쟁 심리를 자극하는 모습을 조명한다. 이러한 경쟁 구도는 언어 사용의 차원으로까지 확장된다. 파키스탄의 우르두어와 인도의 힌디어가 유사성이 많은 언어임에도, 상호 배타적인 양국의 언어정책은 각국의 국민들이 조국의 언어가 더 우월하다고 믿게 만들어 왔다. 〈뉴스〉(2001)는 같은 기삿거리를 각각 자국의 공용어로 보도하는 두 명의 앵커를 두 개의 화면에 병치하여 보여준다. 두 개의 목소리가 서로와 겹치고 충돌하면서, 결국 누구의 목소리도 제대로 들리지 않는 코믹한 상황이 부각된다.

Through her multimedia practice, Bani Abidi (b. 1971, Karachi) shows how political and religious conflicts play out in everyday situations in South Asia. In particular, she takes a critical stance against the instrumentalization of news reporting to stoke nationalist sentiment in Pakistan and India. Informed by a unique sense of irony and humor, her works expose the political theatrics that fuel such reporting. Consciously avoiding flat definitions of a complex situation, they often present fictional narratives or poetic moments that allow for more nuanced perspectives on reality.

Commenting on how deep-seated national rivalry fosters competition between the two groups in their daily lives, Abidi's early video works juxtapose scenes of Pakistanis and Indians performing simple activities, such as eating fruit or dancing to popular music. This competitive construct also extends to the use of language.



바니 아비디는 남아시아 지역의 갈등국면에 대하여 일관되게 다루면서도 특정 매체에 구애받지 않는 모습을 보여준다. 〈연설〉(2007)에서 작가는 파키스탄 대통령의 연설장 세트를 연출해, 이 이미지를 공공 장소의 텔레비전에 설치한다. 작품은 이 단채널 영상과 더불어, 텅 빈 연설 세트에 주목하는 시민들의 모습을 담은 일련의 사진들로 구성된다. 〈그리고 그들은 웃으며 죽었다〉(2016)는 요동치는 파키스탄의 정치지형에 희생된 이들을 기리며 그들이 폭소하는 모습을 수채화로 그려내며, 〈8가지 비트의 마탐〉(2019)은 가슴을 두드리며 애도를 표하는 이슬람교의 전통 의식을 다채널 사운드 설치로 구성해, 공동체의 기억과 회복을 환기시킨다.

p. 98 〈연설〉, 2007.
〈애국가〉, 2000.
p. 99 〈그리고 그들은 웃으며 죽었다〉, 2016.
p. 101 〈뉴스〉, 2001.

Although Pakistan’s Urdu and India’s Hindi share many similarities, the separate language policies of the two countries have led the citizens of each to believe that their own language is superior to the other. *The News* (2001) is a two-channel video installation that shows a Pakistani and an Indian news anchor reporting the same news item in their respective languages. The two voices overlap and clash with each other, resulting in a comical situation where each voice only works to cancel the other out.

Although Abidi consistently addresses similar subject matter, she has no preference for any single medium or method. For *The Address* (2007), the artist created a backdrop resembling the setting for a presidential broadcast, and displayed the image of the empty backdrop on television monitors in public spaces. Alongside the video is a series of photographs of people encountering the played back image. The watercolor drawings of *And They Died Laughing* (2016) obliquely evoke the victims of political violence in Pakistan by depicting them roaring with laughter, while *Maatam in 8 Different Beats* (2019) invokes collective memories and modes of resilience by recomposing the titular Muslim mourning ritual of chest-beating into a multichannel sound installation.

p. 98 *The Address*, 2007.
Anthems, 2000.
p. 99 *And They Died Laughing*, 2016
p. 101 *The News*, 2001.





브리스 델스페제 BRICE DELLSPERGER

브리스 델스페제(1972년 칸 출생)는 파리를 기반으로 활동하는 작가이자 영상제작자이다. 작가가 계속 진행중인 <바디 더블>(1995-) 연작은 동시대 영화의 유명 장면을 재해석해 의도적으로 조악한 화질과 아이러니적 요소를 부각시켜 해당 장면들을 재창조한다. 작가는 종종 젠더 스펙트럼 전반에 다양한 캐릭터들을 묘사하며 재현이라는 아이디어 관련하여 정체성, 젠더, 그리고 섹슈얼리티의 구조적인 관습에 도전한다.

<바디 더블 3>(1995)은 이 연작의 제목으로 차용하기도 한 브라이언 드 팔마 감독의 1984년 영화(한국에서는 <침실의 표적>)이라는 이름으로 발표) 중 한 장면을 재연한다. 원작 영화는 알프레드 히치콕 감독의 <이창>(1954)과 <현기증>(1958)의 플롯 라인과 주제를 그대로 가져와 키치하고 B급 문화적인 요소를 버무려 공공연하게 오마주하는데, <바디 더블 3>은 이러한 원작의 전략을 재차 작업에 적용하면서도 젠더 재현의 영화적 규범을 약간 변형한다. 원작의 오디오, 촬영 기법, 바닷가 배경을 그대로 활용하는 한편, 격정적인 키스를 나누는 여자 주인공과 남성 상대역을 모두 작가가 각 젠더에 맞게 분장하여 연기한다.

<바디더블 34>(2015)는 구스 반 산트 감독의 독립 영화 <아이다호>(1992)에서 두 주인공이 게이 포르노 잡지의 커버 모델로 연출된 장면을 재연한다. 게이 포르노 잡지 표지로 일관되었던 원작의 설정을 트랜스젠더의 건강, 문화, 패션, 라이프스타일을 폭넓게 다루는 것으로 바꾼다. 여러 개의

Brice Dellsperger (b. 1972, Cannes) is a Paris-based artist and filmmaker. In his ongoing video-and-installation series *Body Double* (1995-), Dellsperger reimagines iconic scenes from contemporary cinema, recreating them with a deliberate homemade quality and heightened sense of irony. He often portrays multiple characters across the gender spectrum, challenging structural conventions of identity, gender, and sexuality in relation to ideas of representation.

Body Double 3 (1995) recreates a scene from the 1984 Brian De Palma film that is its namesake. The De Palma film is itself a direct homage to Alfred Hitchcock, incorporating kitsch and subcultural elements with plot lines and themes taken straight from *Rear Window* (1954) and *Vertigo* (1958). Dellsperger's *Body Double 3* employs the same homage strategy devised by De Palma, but with a twist on cinematic norms of gender representation. Alongside the original audio, spinning camera movements, and seaside backdrop effect, the artist appears in drag to take on the roles of both the heroine and her



모니터를 통해 열네 명의 아마추어 배우들이 동일한 대화를 반복하는 가운데 조연과 주연 역할이 끊임없이 역전되면서, 총 열두 개의 같지만 다른 버전을 보여주고, 그를 통해 여러 개의 성 정체성이 교차하는 장을 이룬다.

〈바디 더블〉연작은 오랜 시간 발전해 오면서, 응시와 투사와 관련된 주체, 객체 간 상호성을 이해하는 방식의 폭을 넓히기 위해 리메이크, 대역, 오마주 방식 또한 구축해왔다. 〈바디더블〉에 등장하는 배우가 작가 자신인지, 다른 작가나 아마추어 배우인지에 상관없이, 미장아빔을 통해 미장센을 흔드는 작가의 노련함은 허구 세계 구축이라는 영화의 장치와 맞물려 정체성이라는 것이 얼마나 무한하게 열린 구조일 수 있는지 드러낸다.

p. 102 〈바디 더블 34〉, 2015.
p. 103 〈바디 더블 3〉, 1995.
p. 105 〈바디 더블 33〉, 2014.
〈바디 더블 32〉, 2017.

male counterpart, who, as in the original, share a passionate kiss.

Body Double 34 (2015) recreates an iconic scene in Gus Van Sant’s independent film *My Own Private Idaho* (1992) showcasing the two protagonists as cover models for gay pornographic magazines. Instead of focusing solely on gay magazines, *Body Double 34* expands the original premise to include transgender health, culture, fashion, and lifestyle magazine covers. And while the original dialogue and composition are kept intact in the reenactment, the scene is repeated twelve times across multiple monitors by fourteen amateur actors, all of whom alternate between portraying the two protagonists and other supporting characters. The constant shifting of perspectives embedded in this iterative framework leads to a series of similarly structured yet subtly different versions of the scene, each depicting a scenario in which representations of multiple gender identities cross and converge.

As Dellsperger’s *Body Double* series has developed over time, it continues to build on the practices of remakes, stand-ins, and homage to expand on understandings of the reciprocity of subject and object in relation to the gaze and projection. Whether the body double is embodied by the artist himself, other artists, or amateur actors, Dellsperger’s deft blurring of mise-en-scène with mise en abyme plays with the fictional world-building devices of film to reveal how identities can be infinitely open-ended constructions.

p. 102 *Body Double 34*, 2015.
p. 103 *Body Double 3*, 1995.
p. 105 *Body Double 33*, 2014.
Body Double 32, 2017.





회화를 전공한 사라 라이(1983년 홍콩 출생)는 캔버스의 경계를 벗어나 공간이나 환경을 조성함으로써, 우리가 공유하는 시각적, 문화적 역사에 내재된 의미와 감정을 해체하여 전달하는 수단으로서의 공간 구성을 탐구한다. 그리고 회화, 영상 자료, 기성품, 그래픽 디자인, 기타 장식적 모티프 등 다양한 매체를 설치 작품 속에 녹여내 특정 시대나 분위기, 추억을 연상시킨다.

작가의 근작들은 1980년대와 90년대의 시각 문화와 언어에 주목하여 그 시대의 영화, 텔레비전 프로그램, 광고, 만화의 이미지를 차용한다. <밤바람에 어제의 꿈을 날려 보내며>(2017)는 그 시대 삼푸 광고 모델의 윤기 나는 머리카락이 바람에 휘날리는 이미지에 영감을 받아 탄생한 혼합 매체 설치 시리즈다. 그런 이미지의 메시지를 강화하는 톤, 컬러, 음악 등의 시각적이고 감각적인 장치가 작품을 통해 반영되고 재현된다. 다분히 향수에 젖은 사라 라이의 작품은 상업적 이미지 생산이 어떤 이상향을 만들어내려는 분명한 목적이 있었던 시대를 돌아보게 한다. 그 목적이란 맛있는 인생이 보장되었다는 희망의 투영이었다. 그러나 작가가 만들어낸 이미지의 빛바랜 파스텔 블루나 찰랑거리는 길고

Trained as a painter, Sarah Lai (b. 1983, Hong Kong) has moved beyond the bounds of the canvas to explore spatial composition as a means of unpacking and conveying the significances and emotions embedded in our shared visual-cultural histories. Her mixed-media installations incorporate paintings, found images, readymade objects, graphic design, and other decorative motifs to evoke specific eras, moods, and memories.

In recent years, Lai has turned her attention to the visual culture and language of the 1980s and '90s by reappropriating images from the films, TV programs, advertisements, and animations of those decades. *Let the night breeze send away yesterday's dreams* (2017) is a series of mixed-media works inspired by an image of a woman whose hair shines and flutters in a shampoo advertisement from the past. The series mirrors



검은 머리카락은 한 번도 실현되지 않은 약속된 미래에 대한 작가의 해석이 분명히 담겨있다.

이번 비엔날레에서 선보인 작가의 최신작 〈암흑가의 킬러〉(2021)는 특수 제작한 공간 구조물에 회화, 프린트, 오브제 등을 설치한 작업으로, 과거에 유행하던 피아노 바에 들어선 듯한 느낌을 자아낸다. 오우삼의 영화 〈철혈쌍웅〉(1989)과 이케가미 료이치의 만화 〈생추어리〉(1990-95) 등에 나타난 캐릭터를 연상시키는 연출법으로 킬러를 우울하고 냉정하면서도 속은 여린 인물로 낭만화하는 당시 대중문화의 편향에 주목한다. 설치 작품의 격자식 이미지 배치는 배경, 캐릭터, 맥락 등을 지면에 효율적으로 조합하는 만화책을 연상시킨다. 그러나 정해진 서사를 전개시키기보다는 직관적인 분위기나 고조된 감정을 포착하는 동시에 암살자의 작전 수행이 임박한 것 같은 상황을 암시한다.

p. 106 〈밤바람에 어제의 꿈을 날려 보내며〉, 2017.

p. 107 《급발진!(Love SOS)》, 2018.

p. 109 〈암흑가의 킬러〉, 2021.

and represents the graphic and sensory cues, such as tone, color, and music, that augment the messaging of such images. Decidedly nostalgic, Lai’s works revisit a time when commercial image production was aimed squarely at inventing an aspirational ideal—a projection of a life that was guaranteed to be good. However, the faded pastel blues and the flowing long black hair Lai has created are clearly her interpretations of a promised future that has never materialized in reality.

Presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale, Lai’s most recent work *Gang Killer* (2021) is set within a purpose-built spatial structure that evokes the feeling of a nighttime piano bar from a bygone era. Focusing on the tendency in pop culture to romanticize killers as brooding, calculating souls who are soft at heart, the imagery hearkens back to the characters of John Woo’s classic Hong Kong film *The Killer* (1989) and Ryoichi Ikegami’s manga series *Sanctuary* (1990-95). The installation’s latticework arrangement of images recalls the efficient assembly of backgrounds, characters, and contexts found in comic books. But instead of expressing a definitive plotline, the work captures an intuitive mood or heightened affect, while also hinting at the scenario of an assassin just seconds away from executing a mission.

p. 106 *Let the night breeze send away yesterday's dreams*, 2017.

p. 107 *Kyuusekkin! (Love SOS)*, 2018.

p. 109 *Gang Killer*, 2021.



샤론 헤이즈 SHARON HAYES



샤론 헤이즈(1970년 볼티모어 출생)는 정치적 언어와 역사적인 내러티브의 문법을 탐구하기 위해 퍼포먼스, 영상, 사운드, 텍스트, 아카이브 자료 및 설치를 활용한다. 그의 작품은 시위나 대중 연설에서의 정치적 발화, 혹은 편지, 일기 같은 사적인 글이 복잡하게 얹혀있다. 샤론 헤이즈는 주로 갤러리의 물리적 공간을 넘어 참여와 협업에의 노력을 통해 실천할 수 있는 저항의 방안에 대해 이야기하고 보여주고자 하며 우리의 정치적 그리고 문화적 규범에 내재한 정서적 측면을 다루기도 한다.

〈가까운 미래에〉(2009)는 시위나 공공 연설 또, 이에 상호작용하는 대중에 결부된 행위와 맥락, 그리고 언어를 탐구한다. 전세계 수많은 도시에서 공연되고 전시된 이 작품은 반베트남 전쟁 시위 그리고 멤피스시의 아프리카계 미국인 위생 노동자들의 1968년 파업 시위 등 다양한 시위를 언급하면서 “나는 사람입니다” 등의 슬로건을 도출한다. 작가는 2005년 뉴욕에서 시작해 브뤼셀, 파리, 바르샤바 등에서 각기 다른 슬로건을 담은 피켓을 든 채 거리로 나갔고, 그 퍼포먼스를 기록한 사진을 슬라이드 프로젝션 형식으로 설치해 2009년에 발표했다. 역사적인 시위들의 슬로건을 인용함으로써 슬로건들이 다루는 이슈의 역사와 이를 구성하는 기억, 그리고 오랜 시간 속에 다양한 형태의 저항이 미친 영향을 암시한다.

Sharon Hayes (b. 1970, Baltimore) uses performance, video, sound, text, archival materials, and installation to explore the grammar of political language and historical narratives. Her works involve a complex intermingling of political speech, such as that used in protests or public addresses, and personal writing, such as letters or diaries. Hayes seeks to voice and demonstrate ideas of possible resistance through efforts of engagement and collaboration, often beyond the walls of the gallery, while also addressing the affective aspects inherent in our political and cultural norms.

The artist's *In the Near Future* (2009) explores the actions, contexts, and languages associated with protest, public speaking, and the publics with which these interact. Referencing various protests, including anti-Vietnam War marches and the 1968 strike by African American sanitation workers in Memphis, from which Hayes draws the “I am a man” slogan, this work has been performed and presented in numerous cities worldwide. For the



5 채널 영상 설치 작품 〈세상 속 나의 작은 구석에서는 누구나 너를 사랑할 거야〉(2016)는 1955년부터 1977년 동안 미국과 영국에서 활동한 레즈비언, 페미니스트, 트랜스젠더, 퀴어 활동가들에 의해 배포된 소식지를 동시대의 페미니스트 및 퀴어 공동체 구성원들이 읽어가는 모습을 보여준다. 작품은 이들의 사적인 공간과 활동상을 인쇄된 소식지가 대중에 배포되는 장면과 병치시킨다. 작품에 사용된 소식지들은 소식지를 제작한 정치 집단들이 갖는 다양한 입장을 반영하는 한편, 그들의 활동이 인종 차별, 페미니즘, 젠더 등의 이슈에 과거부터 현재까지 어떤 영향을 미쳤는지를 드러낸다.

p. 110 〈함께 해요〉, 2012.
 p. 111 〈역사의 소리에 귀를(미연합중국과 정치)〉, 2011.
 p. 113 〈세상 속 나의 작은 구석에서는 누구나 너를 사랑할 거야〉, 2016.
 〈가까운 미래에, 뉴욕〉, 2005.

performance, first held in 2005 in New York and later extended to other cities including Brussels, Paris, and Warsaw, the artist goes out into the streets with a picket sign citing a particular slogan. As an installation, the work is presented through slide projections of photographic documentation of these actions. By citing the slogans from historical protests, Hayes alludes to the histories of the issues they address, and the memories that constitute them, as well as the impact of different forms of resistance over time.

The five-channel installation *In My Little Corner of the World, Anyone Would Love You* (2016) shows members of contemporary feminist and queer communities reading from newsletters that were distributed by lesbian, feminist, trans, and queer activists in the United States and Britain between 1955 and 1977. The work juxtaposes the private setting and activities of the readers with the public circulation of the printed periodicals. The source material reflects the range of positions of the political collectivities that produced them and the ways their activities have affected issues such as racism and feminism, as well as definitions of gender, both historically and in the present.

p. 110 *Join Us*, 2012.
 p. 111 *An Ear to the Sounds of Our History (Politics USA)*, 2011.
 p. 113 *In My Little Corner of the World, Anyone Would Love You*, 2016.
In the Near Future, New York, 2005.





쉬쩌위(1985년 타이베이 출생)는 주로 애니메이션과 설치 작업을 하는 시각예술가로, 미디어 이미지와 시각화 기술이 개인과 집단 기억에 어떤 영향을 미치는지 탐구한다.

그의 초기 작품들은 비디오 푸티지에 흑백 애니메이션 이미지를 겹쳐 놓아 이야기를 재구성하는 방식이었는데 〈완벽한 용의자〉(2011)에서처럼 뉴스에 보도됐던 실제 사건 혹은 〈탄식하는 꽃들과 샤미센〉(2012)에서처럼 기억과 간접 경험에 바탕을 둔 역사적 사건을 다루었다. 해당 작업들은 실제 있었던 일을 재현했지만 등장인물과 배경의 뚜렷한 시각적 대비를 통해 허구적 요소를 가미했다는 점이 특징적이다. 근작인 〈싱글 카피〉(2019)에서는 허구와 실제 간의 대화가 재연, 3D 렌더링, 조각 등의 병치를 통해 가상과 현실 간의 대화로 발전한다. 이 작품은 1971년 뉴스에 크게 보도된 바 있는, 불은 상태로 태어나 분리 수술을 받아야 했던 쌍둥이, 장충젠과 장충이의 개인사를 다룬다. 장충이의 실제 목소리와 함께 그의 기억, 꿈, 현실을 추적하는 이 영상은 결과적으로 사적 기억과 공적 기록이라는 두 영역 사이에서 진행되는 비선형적 서사구조의 유사 다큐멘터리가 된다.

〈청둥오리의 이상한 죽음〉(2020)의 중심에는 가족에 관한 작가의 추억이 있다. 대형 프로젝션 형식으로 설치된 이 작품은 청둥오리의 3D 스캔에서 시작하여 실제와 가상 세계의 여러 요소들을 이어 붙인다. 반복해서 등장하는

Hsu Che-Yu (b. 1985, Taipei) works with animation, video, and installation to investigate the effects of media images and visualization technologies on individual and collective constructions of memory.

Hsu's early works superimpose black-and-white animated figures onto video footage to recreate real-life events taken from the mass media, as in his *Perfect Suspect* of 2011, or historical incidents that are reconstructed from memory and secondhand experiences, as in 2012's *Sighing Flowers and Shamisen*. The stark visual contrast between the characters and their surroundings adds a fictive element to the stories, which otherwise present themselves as true. More recently, *Single Copy* (2019) develops the interplay between fiction and reality into one between the virtual and the actual through its juxtaposition of techniques such as reenactment, 3D-scanned rendering, and sculptural reproduction. Based on the personal history of Chang Chung-Jen and Chang Chung-I, conjoined twins who underwent a much-publicized separation procedure in 1971, the video traces the memories,



작가의 할머니는 대만의 한 동물실험실에서 30여 년간 일하면서 실험용 동물을 집으로 데려왔고, 작가의 아버지는 이 동물들과 놀며 어린 시절을 보냈다. 이제는 노인이 된 할머니의 모습이 작가의 일상, 디지털 기술로 재현된 동물들과 교차되며, 여기에 작가의 조카가 증강현실을 넘나들며 동물들과 상호작용하는 장면도 더해진다. <토끼 314>(2020)에서는 대만의 인형조종사가 토끼로 무언극을 연출하는데, 잘 설계된 일련의 동작들은 마치 동물들에 새로운 숨을 불어넣으려는 것처럼 보인다. 이번 비엔날레에 선보인 이 두 영상 작품은 시각적이고 개념적인 대화처럼 배치되어 이미지 구현, 의식(儀式), 첨단 기술, 그리고 무엇보다 기억이라는 장치를 통해, 살아있는 것, 죽어가는 것 그리고 죽은 것에 대한 경계를 모호하게 하는 동시에 그 관계에 의문을 제기한다.

p. 114 <완벽한 용의자>, 2011.
p. 115 <싱글 카피>, 2019.
p. 117 <토끼 314>와 <청둥오리의 이상한 죽음>, 2020.
<재파열>, 2017.

dreams, and current life of Chang Chung-I, incorporating the subject’s own voice. The result is a quasi-documentary film with a nonlinear narrative structure that moves between the realms of private memory and public record.

The Unusual Death of a Mallard (2020) is anchored in Hsu’s familial memories. Presented as a large-scale projection, the video opens with the 3D scanning of a mallard, and proceeds to splice together elements from both the real and virtual worlds. A recurring thread throughout is Hsu’s grandmother, who spent three decades working in an animal laboratory in Taiwan and used to bring lab animals home for Hsu’s father to play with. Images of the now elderly grandmother are juxtaposed with Hsu’s daily activities and digital recreations of animals, including scenes in which Hsu’s nephew interacts with the animals in and out of the field of augmented reality. In the monitor-based *Rabbit 314* (2020), a Taiwanese puppeteer performs a wordless routine on a rabbit, as if trying to reanimate the animal with a series of engineered movements. Shown together at the 11th Seoul Mediacity Biennale as a visual and conceptual dialogue, the two video works question and complicate the relations between the living, the dying, and the dead through image construction, ritual, advanced technology, and memory.

p. 114 *Perfect Suspect*, 2011.
p. 115 *Single Copy*, 2019.
p. 117 *Rabbit 314* and *The Unusual Death of a Mallard*, both 2020.
Re-rupture, 2017.





뉴욕을 기반으로 활동하는 씨씨 우(1989년생)는 비디오, 필름, 설치, 발견된 오브제, 드로잉, 영화의 전통 요소 등 다양한 매체를 활용한다. 사회와 개인의 미시사, 기억, 정신성, 문화관 간의 눈에 보이지 않는 연관성들을 다루며 이를 드러낸다.

씨씨 우는 기억과 영화의 관계를 중심축으로 작업하는데, 종종 특정 영화에서 영감을 얻는다. 영감을 준 영화를 직접 언급하거나 인용하지는 않으면서, 그 영화가 처음부터 끝까지 상영되는 동안 영사되는 빛을 채집하여 해당 영화를 일련의 빛 데이터로 변환시킨다. 구체적인 이미지와 서사를 텅 빈 무음의 컬러 톤으로 추상화하는 이 방식은 이미 본 영화에 대한 우리의 기억이 얼마나 불안정하고 주관적인지 말해 준다. 〈흰 먼지를 떠나며〉(2018)는 차학경의 미완성 필름 〈몽고에서 온 흰 먼지〉(1980)의 푸티지를 유리, 찰흙, 한지와 같은 섬세한 재료들과 일상용품들을 결합한 다양한 조각들에 비춘다. 차학경의 디아스포라적 배경과 이른 죽음을 참조하게끔 하는 이 설치 작품은 관람자에게 덧없음, 해결되지 않은 상실, 이주, 외로움의 감정을 전달한다.

16mm 필름으로 촬영한 〈유만훈의 미완된 귀환〉(2019)은 2000년 홍콩과 중국 본토 사이 어디선가 사라진 열다섯 살 소년 유만훈의 이야기를 되짚는다. 자폐 성향과 정신 장애가 있는 유만훈은 처음 카오룽의 한 전철역에서 사라진 후, 선전 맞은편 국경 근처에서 발견된다. 그러나 그의 생김새와 말씨가 홍콩에서 온 것 같지 않다는

Cici Wu (b. 1989) is a New York-based mixed media artist. She works with video, film, installation, found objects, drawing, and elements of the cinematic tradition to address and reveal the invisible links between social and individual microhistories, memories, spiritualities, and cultural belief systems.

Many of Wu's works revolve around the links between memory and cinema, often drawing inspiration from a specific film. However, rather than directly citing or incorporating video excerpts, Wu transforms the referenced film into a set of light data that is collected from the actual screening of the film's full duration. Abstracting concrete images and narratives into blank, silent color tones, this method highlights how volatile and subjective our recollections of past cinema experiences can be. In *Upon Leaving the White Dust* (2018), the artist uses Theresa Hak Kyung Cha's unfinished film footage for *White Dust from Mongolia* (1980), projecting the transformed film onto various sculptures that combine delicate materials, such as glass, clay, and rice paper, with everyday objects. Referring to Cha's diasporic



이유로 중국 본토로 보내졌고, 그는 영영 사라져버린다. 작품은 카메라로 눈 덮인 벌판에서부터 홍콩의 시장, 기차역에 이르는 한 소년의 여정을 따라가며 이 사건을 회상적으로 재구성한다. 중국 본토에서 사용되는 만다린어, 홍콩 지역의 광둥어, 영어 순으로 이어지는 내레이션은 영국의 식민지였다가 중국의 통치 아래 놓인 홍콩의 복잡한 정체성을 상징적으로 표현한다. 전시 때마다 조명이 다른 구성으로 설치되는데 매번 홍콩 영화 소품 창고에서 가져온 램프 하나를 사용해 마무리한다.

p. 118 <유만혼의 미완된 귀환>, 2019.
p. 119 <자막 01(정의와 희망)>, 2019.
p. 121 <흰 먼지를 떠나며>, 2018.

background and untimely death, the installation attempts to convey a sense of transience, unresolved loss, displacement, and loneliness to viewers.

Originally shot in 16mm film, *Unfinished Return of Yu Man Hon* (2019) revisits the story of Yu Man Hon, a 15-year-old boy who disappeared somewhere between Hong Kong and mainland China in 2000. The autistic and mentally disabled Yu first went missing at a subway station in Kowloon only to briefly resurface near the border across from Shenzhen. From there, however, he was mistakenly sent to mainland China because his appearance and speech were deemed not “Hong Kong” enough. He has been missing ever since. Evocatively reconstructing this incident, Wu’s camera follows the figure of a boy trekking through settings ranging from a snow-covered field to Hong Kong’s markets and stations. Delivered first in mainland China’s predominant Mandarin, then in local Cantonese, and finally in English, the narration is emblematic of Hong Kong’s complex identity as a former British colony now under Chinese rule. The composition of an accompanying light installation varies with every showing, each time integrating a lamp sourced from a Hong Kong film prop warehouse.

p. 118 *Unfinished Return of Yu Man Hon*, 2019.
p. 119 *Subtitle 01 (Justice and Hope)*, 2019.
p. 121 *Upon Leaving the White Dust*, 2018.





아마츄어증폭기 AMATURE AMPLIFIER

아마츄어증폭기는 싱어송라이터 한밤(1974년 대구 출생)이 2001년에 결성한 1인 그룹이다. 한밤(가명)은 퍼포먼스의 성격에 따라 여러 다른 페르소나를 내세운다. 그 중 하나인 아마츄어증폭기로 활동할 때는 일상의 솔직한 감정을 표현하기 위해 서너 개의 코드만으로 이루어진 멜로디와 단순한 가사를 작사, 작곡해서 부른다. 또 다른 페르소나인 야마가타 트윅스터는 더 짙은 정치성을 띠며 강한 비트에 중점을 둔 전자 음악을 연주한다. 각 페르소나의 이름은 문화적 레퍼런스와 언어유희를 조합한 것으로, 정확한 의미 해석을 비껴간다.

언어에 대한 작가의 창의적 접근은 아마츄어증폭기의 가사에서도 드러나는데, 작가는 그런 가사를 모아 2018년 『개마고원 우라늄처녀』라는 가사집을 발간하기도 했다. 자연스러운 대화체의 가사는 동음이의어와 다양한 종류의 운율, 반복적인 형식을 적극 활용한다. 친밀한 애정 관계에서 백일몽 같은 판타지에 이르는 매우 광범위한 소재를 다루면서 현대인의 삶에 깃든 해학과 우울함을 두루 표현한다. 한밤은 아마츄어증폭기의 레퍼토리를 ‘러브송’으로 분류하지만, 그 기저에는 사회적 저항의식이 깔려있다.

한밤은 공연을 하지 않을 때는 문화운동가이자 아시아 음악 연구자로 활동한다. 2000년대 초반부터

Amature Amplifier is a one-person group formed in 2001 by the singer-songwriter Hahn Vad (b. 1974, Daegu). Hahn Vad (a pseudonym) bills himself as different personas based on the nature of the performance. As Amature Amplifier, he writes and sings folk songs with lyrics set to melodies that are no more than three-to-four chords to convey candid emotions from everyday life. Another persona, Yamagata Tweakster, is more politically outspoken and performs beat-driven electronic music. Each of his names is a combination of cultural references and phonetic wordplay that evades specific meaning.

This creative approach to language is also evident in the lyrics of Amature Amplifier, which were compiled and published in 2018 in the book *Gaema Gowon Uranium Cheonyeo* (Gaema Plateau Uranium Girl). The effortlessly colloquial lyrics actively incorporate homophones, diverse types of rhymes, and repetitive patterns. They touch on a wide spectrum of subjects ranging from intimate



아마츄어증폭기나 야마가타 트웜스터로 비정규직, 강제 철거, 환경 파괴 등에 반대하는 집회에서 공연을 하고 있다. 90년대부터 한국 인디 음악의 메카로 자리 잡은 서울 홍대의 두리반이라는 식당이 2009년 악랄한 철거에 맞서 점거 농성을 시작하자, 한밤은 동료 인디 뮤지션들과 함께 매주 토요일 두리반에서 ‘자립 음악회’를 주최하여 50주 넘게 공연을 이어갔다. 인디 음악의 ‘인디’가 독립을 뜻하는 ‘인디펜던트’의 준말인 점을 이용해 의도적으로 ‘자립(自立) 음악회’라는 제목을 붙여 강제 철거에 항의하는 이들의 사회적 연대를 강조한 것이다. 한밤은 스스로를 ‘민중 엔터테이너’라 부르는데, 착취적 사회 구조를 규탄하고 함께 저항하는 이들과 유대감을 쌓기 위해 음악과 퍼포먼스를 활용하고자 하는 작가의 의지가 담겨 있다.

p. 122 <당신은 공중에서 내려오지 마라 DCXTB>, 2002.
<김추자는 영원하다>, 2006.
p. 123 <사계절 스펀사>, 2009.
p. 125 <울지 프리덤 인디언>, 2021.

relationships to daydream-like fantasies, and express the melancholy and humor of modern life. While Hahn Vad often categorizes his Amature Amplifier songs as “love songs,” they also maintain a socially defiant undertone.

When he is not performing, Hahn Vad is a cultural activist and a researcher of the Asian music scene. Since the early 2000s, he has performed as either Amature Amplifier or Yamagata Tweakster at protests against precarious labor, forced evictions, and environmental destruction. In 2009, a sit-in protest was instigated by the hostile eviction of a restaurant called Duriban in Seoul’s Hongdae district, an area that has been the heart of Korean independent music since the 1990s. With other local musicians, Hahn Vad co-organized a concert series, held at Duriban every Saturday for more than fifty weeks, to celebrate the social solidarity of the protesters. The artist’s description of himself as a *minjung* (people’s) entertainer reflects his commitment to using music and performance to denounce exploitative social structures and establish bonds with others seeking to resist them.

p. 122 DCXTB, 2002.
Kim Chuja Is Forever, 2006.
p. 123 4 Seasons Weeper, 2009.
p. 125 Eulji Freedom Indian, 2021.



아이사 욱슨 EISA JOCSOON



아이사 욱슨(1986년 마닐라 출생)은 마닐라를 기반으로 활동하는 안무가이자 미술작가로 다양한 젠더와 아이덴티티, 그리고 서비스나 엔터테인먼트 산업에서 춤을 통해 몸이 재현되는 방식을 탐구한다.

욕슨의 작업은 정치적, 경제적 배경이 몸에 대한 인식을 어떻게 결정짓는지 노출시키며, 이는 독무 3부작인 〈폴 댄서의 죽음〉(2011), 〈마초 댄서〉(2013), 〈호스트〉(2015)에서 대표적으로 드러난다. 〈폴 댄서의 죽음〉의 상당 부분은 작가가 폴을 세우기 위해 관객에게 도움을 받거나 자신의 몸을 이용해서 폴이 단단하게 세워졌는지를 확인하는데 할애되며 이 과정은 결국 댄서가 바닥에 힘없이 쓰러지며 끝난다. 욱슨의 안무는 폴 댄스가 불러올 흥분에 대한 기대를 뒤집으면서, 관객 역시 시선 권력의 역학 관계와 젠더 구성에 공모하고 있음을 지적한다. 한편 〈마초 댄서〉에서 작가는 남성 스트리퍼가 추는 마초 댄스의 특정 동작을 재현하며 젠더의 경계와 권력 역학을 전복시킨다. 여성의 몸과 주변화된 몸을 중첩시키는 방식은 〈호스트〉에서도 나타나는데, 일본 호스티스 클럽에서 일하는 필리핀

Eisa Jocson (b. 1986, Manila) is a contemporary choreographer and visual artist based in Manila. Jocson focuses on the body in dance to investigate its representation through the prisms of gender and identity, as well as the service and entertainment industries.

Her solo triptych comprising the performances *Death of the Pole Dancer* (2011), *Macho Dancer* (2013), and *Host* (2015) typifies her works' exposure of the economic and political backdrops that determine perceptions of the body. A considerable portion of *Death of the Pole Dancer* is dedicated to the dancer receiving assistance from an audience member as she sets up the pole and then uses her body to test its sturdiness, while the routine concludes with the dancer collapsed in a heap of arms and legs. Upending expectations of titillation, Jocson's choreography exposes viewers'



여성이나 트랜스젠더 여성이 수행하는 여성성을 다루는 작업이다.

혹슨은 자신의 몸과 안무를 컨템퍼러리 댄스와 예술적 맥락 속에서 사용함으로써, 스스로를 ‘1인 여성 엔터테인먼트 서비스 기계’로 변형시키고 엔터테인먼트 산업이 여성의 몸에 요구하는 다양한 역할을 분석한다. 이러한 문제의식의 연장선상에서 <해피랜드 파트 1: 공주>(2017)는 ‘세상에서 가장 행복한 곳’이라는 디즈니랜드의 판타지를 실제로 구현하고 있는 노동에 주목한다. 작업에서는 대개 백인 공연자에게 할당되는 백설공주의 역할을 두 명의 필리핀 퍼포머가 맡는데, 그를 통해 판타지의 허울을 벗기고 공연의 뒤편에 숨겨진 필리핀 노동자의 몸을 가시화한다. 2019년에 작가는 전원 여성으로 구성된 ‘필리핀 슈퍼우먼 밴드’를 결성했다. 이 밴드는 해외에서 활동하는 필리핀 뮤지션이 구사하는 팝송 레퍼토리, 형식, 행동 방식 등을 차용하면서, 전 세계의 다양한 서비스 업계에 종사하는 필리핀 이주노동자의 현실을 구체화한다. 콘서트, 뮤직비디오, 공연 등 다양한 형식을 통해 필리핀의 정치·경제적 현실을 결정짓는 지정학적 구도를 비판하고 필리핀이 세계에 수출하고 있는 이주노동력의 실체를 보여준다.

p. 126 <슈퍼우먼: 돌봄의 제국>, 2021.
p. 127 <필리핀 슈퍼-KTV-우먼 밴드: 슈퍼우먼 KTV>, 2019.
p. 129 <마초 댄서>, 2013.
<해피랜드 파트 I: 공주>, 2017.

complicity in the power dynamics of the gaze and constructions of gender. In *Macho Dancer*, Jocson recreates specific movements employed by male “macho dance” strippers in a subversion of gender boundaries and power dynamics. This overlapping of the female body with other marginalized bodies is further interrogated in *Host*, which addresses how femininity is performed by Filipino female and transgender workers in the hostess clubs of Japan.

Jocson’s use of her own body and choreography skills in the contemporary dance and art contexts allows the artist to transform herself into a one-woman-entertainment-service-machine that brings into scrutiny the various roles demanded of the female body by the entertainment industry. Jocson expands on this in *Happyland Part 1: Princess* (2017) by emphasizing the labor involved in portraying Disneyland’s fantasy of the “happiest place on earth.” The artist makes visible both the fabricated nature of the fantasy and the hidden bodies of the Filipino workers employed to realize it by having two Filipino performers play the role of Snow White, a character usually given to white performers. In 2019, Jocson formed the all-female ensemble The Filipino Superwoman Band. Employing the repertoire, forms, and mannerisms of overseas Filipino musicians in its performances, the band embodies the realities of Filipino migrant workers providing various services across the world. Commissioned for concerts, music videos, and performances, Jocson and The Filipino Superwoman Band unpack the geopolitical structures that determine the political and economic reality of the Philippines and give visibility to the migrant workforce it exports worldwide.

p. 126 *Superwoman: Empire of Care*, 2021.
p. 127 *The Filipino Super-KTV-Woman Band: Super Woman KTV*, 2019.
p. 129 *Macho Dancer*, 2013.
Happyland Part I: Princess, 2017.





야마시로 치카코 CHIKAKO YAMASHIRO

야마시로 치카코(1976년 오키나와현 출생)는 퍼포먼스, 사진, 영상의 이미지와 내러티브를 통해 역사적, 정치적, 문화적 이슈를 다룬다. 주로 자신이 태어나서 현재까지 활동하고 있는 오키나와가 점령되어온 역사에 주목하면서, 역사 속에서 주변화된 여러 정체성을 살피고 작품에서 그들의 목소리를 전달하고자 한다.

3채널 영상 설치 작품 〈정육점 여자〉(2012)는 고기를 파는 여성의 이야기로 실업, 환경 파괴 등 오키나와 미군 기지 주변의 사회적 실상을 현실적으로 보여주면서도 여성과 남성의 역할 간의 차별, 폭력과 살기 등 대립의 여러 국면을 섬뜩하게 묘사한다. 나아가 작품은 오염과 정화의 과정을 그림으로써 특정한 형태의 ‘순환’이 가져오는 결과를 이야기한다. 작품에서는 수중 동굴에서 고기 한 점이 육지로 떠올라 정육점에까지 흘러드는데, 그 고기를 먹는 사람 모두가 광기를 일으킨다. 이처럼 채집에서 소비, 그리고 광란으로 이어지는 순환의 과정은 인간과 자연 사이의 상호적인 관계와 닮아 있으며, 이는 야마시로 치카코의 작업에서 되풀이되는 주제이다. 일본의 설화를 토대로 제작한 〈진흙 인간〉(2016)은 미군 기지가 주둔하고 있는 일본의 오키나와와 한국의 제주를 연결한다. 작품에서 흙은 아직 해결되지 않은 전후(戰後)와 식민 경험으로 인한

Chikako Yamashiro (b. 1976, Okinawa Prefecture) experiments with imagery and narrative in performance, photography, and video as a means of addressing history, politics, and cultural issues. The artist's work often focuses on the history of occupation of the island of Okinawa, where she was born and raised. Yamashiro contemplates the marginalized identities of people who have lived through such histories, and attempts to give them a voice through her work.

Through the story of its eponymous character, the three-channel video installation *A Woman of the Butcher Shop* (2012) provides a realistic depiction of social conditions near US military bases in Okinawa, such as unemployment and environmental destruction, while also presenting a troubling portrayal of confrontations that range from violence and bloodthirstiness to disparities between the roles of women and men. The work also addresses the consequences of certain forms of “circulation” by portraying a process



트라우마를 상징하며 억압된 목소리와 주체들이 소생하는 수단으로 사용된다.

영상 설치 작품 〈친빈 웨스턴: 가족의 재현〉(2019)은 미군 기지 확장을 위해 대규모의 토지 채굴 작업이 진행중인 오키나와 나고시의 헤노코를 배경으로 한다. 기지 확장은 주민들과 활동가들의 강한 반대에 부딪혔다. 토사 채굴로 인해 사막화되어가는 석산 자락의 마을에 거주하는 두 가족의 삶을 재현함으로써 이 지역에 뿌리 깊게 얽혀있는 복잡다단한 맥락을 재고하게 한다.

p. 130 〈친빈 웨스턴: 가족의 재현〉, 2019.
p. 131 〈오키나와 관광객: 달콤한 오키나와 좋아〉, 2004.
p. 133 〈정육점 여자〉, 2012.
〈진흙 인간〉, 2016.

of contamination and healing. A piece of meat found in an underwater cave is brought to the surface, where it causes widespread frenzy among those who eat it. The cyclicity of this process of extraction, consumption, and frenzy is akin to the reciprocity of the relationship between humans and nature, which is a recurring theme in Yamashiro’s works. Based on a Japanese folk tale, the film *Mud Man* (2016) connects Okinawa, where many US military bases are located, and Jeju in South Korea. In this work the soil, which serves as a representation of unresolved postwar and postcolonial traumas, is also posited as a medium for the resurrection of suppressed voices and subjects.

In the video installation *Chinbin Western: Representation of the Family* (2019), the site of a massive land reclamation project for the expansion of a US military base in Henoko, a district in the city of Nago on Okinawa, forms the background of the work. The base expansion has met strong opposition from local residents and activists. In depicting the lives of two families residing in a nearby village that is undergoing desertification from soil mining, the work reconsiders the complicated context of this region’s deeply entangled roots.

p. 130 *Chinbin Western: Representation of the Family*, 2019.
p. 131 *OKINAWA TOURIST: I Like Okinawa Sweet*, 2004.
p. 133 *A Woman of the Butcher Shop*, 2012.
Mud Man, 2016.



올리버 라릭 OLIVER LARIC



올리버 라릭(1981년 인스브루크 출생)은 3D 스캐닝 및 프린팅 같은 다양한 디지털 기법을 폭넓게 활용하여 애니메이션, 조각, 설치 작업과 연구 기반 프로젝트를 수행하는 작가다. 그는 그리스의 대리석 조각상에서 일본 만화에 이르는 다양한 장르, 문화, 시대로부터 추출한 시각적 자료를 재구성하고 혼합하는 작업을 주로 한다. 이를 통해 이미지와 사물이 지닌 문화적, 창조적 가치를 탐구하며 진본과 복제본의 경계를 흐림으로써, 시간과 현실에 대한 우리의 인식을 흔들어놓는다.

장기 프로젝트 〈버전들〉(2009-12)은 긴 제작 과정 동안 진화를 거듭하면서 일련의 비디오 에세이와 조각 작품으로 구성되었다. 이 프로젝트의 개별 작품이나 요소는 공동의 제목과 번역, 이행, 변이, 동화, 복제 등의 기제로 연결되어 한물처럼 움직이면서, 이미지, 오브제, 아이콘이 지닌 변혁적 역량을 탐구하고 증폭시킨다. 언어나 번역 같은 주제에 대해 사색하는 여성의 보이스오버 내레이션이 흐르는 가운데, 비디오는 할리우드 영화의 장면부터 NBA 농구 선수의 활약상을 담은 사진, 일본 만화, 심지어 디지털 기술로 재연한 중국의 전설적 철학자이자 전략가 손자의 흉상에 이르는 각양각색의 이미지를 매시업한다.

이번 비엔날레에서 선보이는 애니메이션 영상 작품 〈사이〉(2018)는 작가의 전작들을 토대로 기존 자료에서 이미지를 차용하고 변형시킨다. 하얀 배경 위에 인간에서부터 곤충, 분열하는 세포, 개, 버섯에 이르는

Oliver Laric (b. 1981, Innsbruck) works extensively with various digital techniques, such as 3D scanning and printing, to create animations, sculptures, installations, and research-based resource projects. Laric often reconfigures and melds together visual materials drawn from diverse genres, cultures, and time periods—spanning from Greek marble statues to Japanese manga. In doing so, he interrogates the cultural and creative values of images and objects, blurring the lines between original and facsimile to challenge our perceptions of time and reality.

Having evolved over the course of its production, the long-term project *Versions* (2009-12) encompasses a series of video essays and sculptures. Connected via their shared title and the mechanisms of translation, transition, mutation, assimilation, and duplication, the project's individual pieces/elements operate in unison to explore and amplify the transformative capacities of images, objects, and icons. Accompanied by a female voiceover that muses on subjects such as language and translation, the videos mash up everything from clips from Hollywood films to



다양한 이미지의 윤곽이 검은 선으로 단순하게 표현된다. 암네시아 스캐너의 빌 하이말라가 작곡한 음산한 음악에 맞춰 여러 사물의 윤곽이나 실루엣이 연이어 나타나 다른 모양과 형태로 점진적이면서도 일관성 있게 모핑된다. 모든 시각적 요소들을 윤곽선으로 단순화시킨 이 작품은 이미지 구성에 관한 형식적 실험인 동시에 유기적 생물과 자연, 그리고 무생물의 영역 사이의 관계에 대한 서정적 탐구이기도 하다. 또한 디지털 시대의 이미지 생애주기를 비판적으로 고찰하는 작가의 예술적 실천을 잘 보여준다. 진본과 복제본 사이의 모호해진 경계를 보여줌으로써, 올리버 라릭은 이미지의 끊임없는 변형과 확장의 과정을 드러낸다.

p. 134 <버전들>, 2012.
<무제>, 2014–15.
p. 135 <사이>, 2018.
p. 137 <헤르마누비스>, 2020.

photographs of NBA basketball players in action, Japanese comics, and even a digitally rendered bust of the legendary Chinese philosopher and military strategist Sun Tzu.

Presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale, the animated video *Betweenness* (2018) builds on the artist’s previous works appropriating and manipulating images from existing materials. Here, simple black lines trace the outlines of various sourced images, from people to insects, growing cells, dogs, and mushrooms, on a white ground. The silhouettes/outlines appear one after another, morphing gradually yet consistently into different shapes and forms in tandem with a haunting score composed in collaboration with Ville Haimala of Amnesia Scanner. With all its visual references stripped down to their outlines, *Betweenness* is at once a formal exercise in image construction and an emotive exploration into the relationship between organic life-forms, nature, and the realm of the inanimate. The work is also an excellent illustration of the artist’s practice, which critically examines the life cycles of images in the digital era. In showing us the blurring boundaries between original and reproduction, Laric reveals how images are in a process of constant transformation and expansion.

p. 134 *Versions*, 2012.
Untitled, 2014–15.
p. 135 *Betweenness*, 2018.
p. 137 *Hermanubis*, 2020.





왕하이양(1984년 산둥 출생)은 회화, 드로잉, 영상, 애니메이션, 설치 등 다양한 매체를 이용하여 신체에 대한 개념과 형태를 변형하거나 해체한다. 초현실적이고 비정상적인 분위기를 자아내는 그의 작품은 젠더 정체성과 몸 정치학의 사회적 규범에 도전한다.

영상 작품 〈디오니소스의 도시〉(2018)는 철거 현장의 이미지로 시작하여 거대한 회색빛 얼굴이 대지 위로 겹쳐지거나 동물, 미생물 등이 서로 충돌하고 한데 뒤섞인 것처럼 보이는 초현실적인 살색톤의 애니메이션과 교차한다. 영상은 구더기 떼의 이미지를 클로즈업하며 끝난다. 내레이터는 이웃이 경찰을 불러 잠긴 아파트에서 부패된 채로 발견된 여성의 옆집에 살았던 경험을 이야기한다. 그리고 자신과 얇은 벽 하나를 두고 살고 있었던 이 여성이 유령과 같은 존재였으며, 옆집의 텔레비전 소리만으로 존재를 알 수 있는 사람이었다고 말한다. 항상 혼자였고, 누군가에게 도움을 요청하지도 않았던 여성의 ‘회색빛 무채색’ 인생에 대한 진술은 여성의 시체가 발견된 상황에 대한 내레이터의 묘사나 영상의 이미지 모두와 극명하게 대조된다.

다큐멘터리와 영상 일기를 혼합한 〈아파트〉(2019)는 한밤중에 인적이 드문 베이징의 공터에 모이는 남성들의 모습을 보여주는 작업으로, 오늘날 중국 사회에서 종종

Wang Haiyang (b. 1984, Shandong) utilizes mediums ranging from painting to drawing, video, animation, and installation to transform and/or deconstruct ideas and forms of the body. Projecting a surreal and deviant aura, the artist's works challenge social norms of gender identity and body politics.

The video *The City of Dionysus* (2018) begins with images of a demolition site—sometimes featuring a huge, gray face superimposed onto the ground—and later intersperses these with surreal, flesh-toned animations that resemble a jumble of animals, microorganisms, and other forms colliding and intermingling with each other. The film concludes with close-up images of swarms of maggots. A narrator recounts the experience of living next door to a woman whose decomposing body was found in her locked apartment after another neighbor called the police to check on her. The narrator remarks how this woman, existing only a thin wall away from him, had always been a



배척당하는 사회적, 경제적 계층의 상황에 대한 작가의 응답을 담고 있다. 영상은 서로의 안부를 묻고, 욕망과 감정을 솔직하게 표현하는 남성들의 대화를 단편적으로 비춘다. 한편 도시의 ‘유령’같은 이들이 모이는 공사장은 일종의 림보와도 같은 공간으로, 원경에 보이는 시내의 높고 화려한 빌딩숲과 극적인 대조를 이룬다. 영상의 시작과 끝에 흐르는 곡은 중국 가수 장동령의 〈꽃이 피면, 날 보러와 줘〉(2014)로, 이 남성들의 주변화된 위치를 짚어낸다.

p. 138 <피부 6>, 2018.
p. 139 <아파트>, 2019.
p. 141 <무제>, 2018.
<디오니소스의 도시>, 2018.

spectral presence, someone he only identified with the noise of the television next door. The narrator’s description of the woman’s “gray” life—always alone, never asking anyone for anything—contrasts strongly with both his description of the state in which her corpse was found and the video’s imagery.

Part documentary and part video diary, *Apartment* (2019) captures the late-night gatherings of men at a deserted construction site in Beijing. The short is Wang Haiyang’s response to the often ignored lives of social and economic outcasts in contemporary China. The sparse bits of dialogue share slices of the men’s experiences as they exchange greetings and candidly express their feelings and desires. The construction site can be seen as a symbolic limbo in which those who gather there are the “phantoms” of the city. The dilapidated surroundings form a stark contrast with the high-rise buildings in the distance, which seem to promise a life that is always just beyond reach. Captured on location and played over the end of the video, the somewhat unrefined melody of Zhang Dongling’s pop ballad “Come to See Me When the Flowers Bloom” (2014) is another indicator of the marginalized social status of these men.

p. 138 *Skins* 6, 2018.
p. 139 *Apartment*, 2019.
p. 141 *Untitled*, 2018.
The City of Dionysus, 2018





요한나 빌링 JOHANNA BILLING

요한나 빌링(1973년 엔세핑 출생)은 주로 음악가, 무용수, 학생 등 다양한 참여자들과의 협업을 통해 영상과 라이브 공연을 제작한다. 음악, 움직임, 리듬, 그리고 반복의 개념을 활용한 요한나 빌링의 작품은 개인 대 집단 행동 사이에서 일어나는 관계를 탐구하는 동시에 더 넓은 정치적, 문화적 현상으로까지 그 맥락을 확장시킨다.

초창기 비디오 작품 〈혁명을 위한 프로젝트〉(2000)는 한 방에 모여 미지의 어떤 일이 벌어지길 기다리는 것처럼 보이는 학생들을 관찰한다. 뚜렷한 대사나 동작이 없는 가운데, 학생들은 불안과 긴장 증세를 보이기 시작한다. 이들을 클로즈업으로 잡은 기나긴 시퀀스는 백지를 연속으로 출력하는 복사기 장면에 의해 이따금씩 끊길 뿐이다. 베트남 전쟁 당시 곧 있을 반전 시위에 대한 대학생들의 열띤 논쟁을 담은 〈자브리스키 포인트〉(1970)의 유명한 도입부를 기반으로 그와 비슷한 상황을 정치 참여가 더 소극적인 형태로 이루어지는 현대 핀란드로 옮겨 놓는다. 요한나 빌링의 작품 세계에 자주 등장하는 기법인 이음새 없이 이어지는 루프 형식은 끝없이 반복되는 결론 없는 서사를 암시한다.

인간 집단 속 조화와 불화에 대한 요한나 빌링의 깊은 관심은 소재로서 그리고 형식적 요소로서의 음악에 대한 그의 애정과 연결된다. 〈마법 같은 세상〉(2005)은 유고슬라비아 자그레브 외곽 두브라바의 무상 방과후 어린이 센터의 아이들이 미국 밴드 로터리 커넥션의 1968년 곡 〈마법 같은 세상〉을 연습하는 모습을 보여준다. 이 작품은

Johanna Billing (b. 1973, Jönköping) often collaborates with participants such as musicians, dancers, and students to produce videos and live events. Her works frequently incorporate music, movement, rhythm, and ideas of repetition to explore notions of individual versus collective action in tandem with larger political and cultural phenomena.

The early video *Project for a Revolution* (2000) observes a group of students in a room as they seemingly wait for some unknown event to happen. In the absence of dialogue or notable action, the students start to show signs of anxiety and tension. Billing's sequences of close-ups are only occasionally interrupted by scenes of a copy machine printing out blank paper. Based on the famous opening scene of *Zabriskie Point* (1970), in which university students passionately debate about an imminent strike against the Vietnam War, the work transposes the situation to a contemporary Finland where political engagement takes more withdrawn forms. Its seamless loop format—a recurring technique in Billing's works—suggests an inconclusive narrative on endless repeat.

The artist's keen interest in the harmonies and dissonances in human gatherings resonates with



영화적 문법을 차용하여 1990년대 유고 연방 해체 당시 그 지역을 들끓게 했던 정치적, 인종적 갈등을 연상시키는 어린이 센터 주변의 낙후된 환경과 노래 연습을 하는 아이들의 이미지를 교차해서 보여준다. 이러한 영상 이미지에 이상적 세계에 대한 도피주의적 열망을 표현하는 가사의 내용과 악기를 조율할 때 나는 불협음이 더해지면서, 복잡하고 처연한 분위기가 연출된다.

요한나 빌링의 최장기 프로젝트 〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까〉(2002-) 역시 음악에 초점을 맞추고 있다. 라이브 공연 투어로 기획된 이 프로젝트는 미국 싱어송라이터 로키 에릭슨이 1984년에 발표한 동명의 곡을 장르, 연령, 경력을 불문한 채 음악가들을 초대하여 그들이 자기만의 방식으로 이 곡을 커버하도록 한다. 음악이 가지는 관용과 수용력의 특성에 힘입어, 현재 27개 도시에서 300여 개의 커버 버전이 만들어졌다. 전 세계 음악가들이 하나의 노래에 영감을 받아 다양한 해석과 독창적 표현 방식으로 재탄생시킴으로써, 집단적으로 아카이브를 구축하고 있는 것이다.

p. 142 〈혁명을 위한 프로젝트〉, 2000.
p. 143 〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까(서울 에디션)〉, 2002/2021.
p. 145 〈마법 같은 세상〉, 2005.
〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까〉, 2003.

her fondness for music as both a subject and formal element. *Magical World* (2005) shows children at a free after-school center in Dubrava, a suburb of Zagreb, practicing the 1968 song “Magical World” by the American band Rotary Connection. Drawing on cinematic language, the video juxtaposes images of the rehearsing children and the worn-down surroundings of the center, redolent of the political and ethnic conflict that embroiled the region during the breakup of Yugoslavia in the 1990s. This imagery attains a complex poignancy when set against the song’s expression of escapist hopes for an ideal world and the discordant sounds of instruments being tuned.

Billing’s longest running project, *You Don’t Love Me Yet* (2002-), also focuses on music. Originally devised as a live touring project, it invites musicians from all genres, ages, and experience levels to perform their own cover version of the eponymous 1984 song by the American singer-songwriter Roky Erickson. Driven by an ethos of generosity and hospitality, the project has now resulted in over three hundred covers by performers from twenty-seven cities. These collectively constitute an archive of diverse interpretations and original expressions, all inspired by a single song.

p. 142 *Project for a Revolution*, 2000.
p. 143 *You Don’t Love Me Yet (Seoul Edition)*, 2002/2021.
p. 145 *Magical World*, 2005.
You Don’t Love Me Yet, 2003.



유리 패티슨 YURI PATTISON



유리 패티슨(1986년 더블린 출생)은 영상, 조각, 설치, 온라인 플랫폼을 통해 가상과 물리적 세계 사이 무형의 공간을 연결하고 구체화한다. 디지털 경제나 온라인 커뮤니케이션과 같은 새로운 기술이 현재 구축된 환경의 시스템적 뼈대뿐만 아니라 일상과 시간, 공간, 자연에 대한 인식을 어떻게 변화시키고 영향을 미쳤는지 탐구한다.

〈사용자, 공간〉(2016)에서 유리 패티슨은 기술 기업들이 자랑스레 내세우는 진보, 공유, 투명성과 같이 어렵고 때로는 모순되는 아이디어들이 물리적으로 구현되는 양상을 조각적으로 해석한다. 이 설치 작품은 옮기기 쉽고 투명한 가구와 모듈식 수납 박스로 완성된 전형적인 근무 생활 환경을 재창조하는데, 이는 많은 기술 스타트업 및 공유 오피스 노동자들의 불안정한 상태를 암시한다. 네트워크로 연결된 컴퓨터에 의해 제어되는, 공간에 작가가 조성한 인공조명과 자연조명은 표준적 근무일 주기를 모방하되 더 빠르게 가속한다. 하드웨어의 물리적인 존재에 더해진 이 몰입적인 경험은 평상시에는 보이지 않지만 우리의 행동과 세계에 대한 인식을 지시하는 구조들을 드러낸다.

Yuri Pattison (b. 1986, Dublin) connects and materializes the intangible spaces between the virtual and physical through video, sculpture, installation, and online platforms. He explores how new technologies such as the digital economy and online communication have shifted and impacted the systemic frameworks of the contemporary built environment, as well as daily life and our perceptions of time, space, and nature.

In *user, space* (2016), Pattison presents a sculptural interpretation of how the complicated and at times contradictory ideas of progress, sharing, and transparency touted by tech companies are physically manifested. The installation recreates a typical work-life environment, complete with easy-to-move, transparent furniture and modular storage boxes, which in this context allude to the precarious



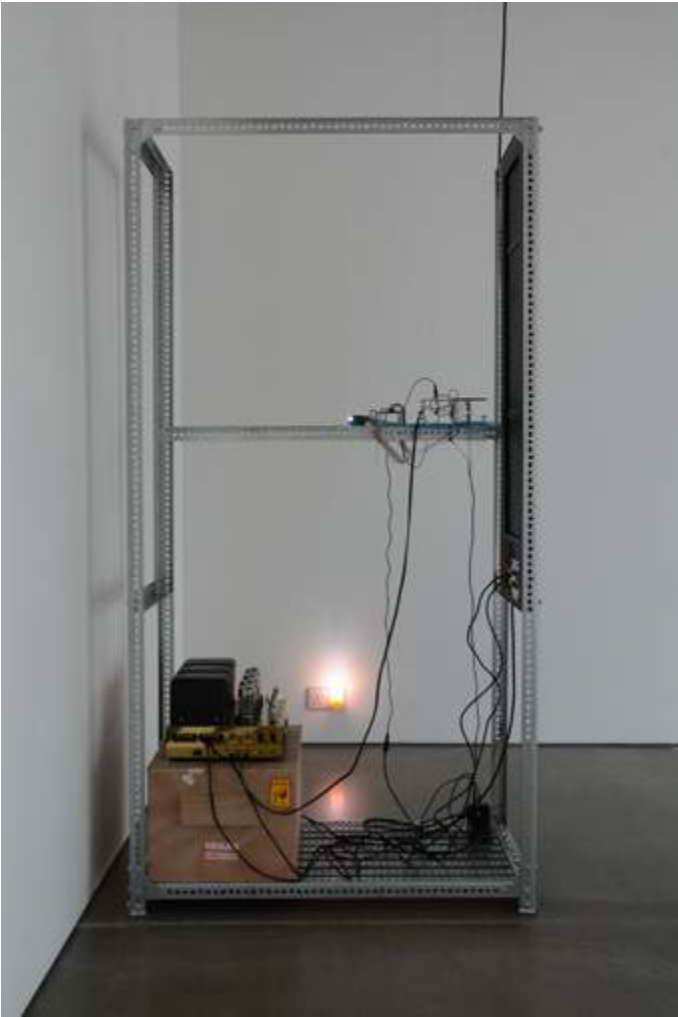
다른 작품에서 유리 패티슨은 어떻게 새로운 정보 기술이 인식론적인 혼란과 사각지대를 초래할 수 있을지 탐색한다. 이번 비엔날레와 공동 제작한 〈선_셋 프로_비전〉(2020-21)은 컴퓨터 하드웨어, 산업용 앵글과 함께 디지털 렌더링된 일출과 일몰을 구현하는 두 개의 LED 스크린을 조각적으로 병치하여 동일한 장면의 동쪽 및 서쪽 뷰를 보여준다. 환경 공기질 측정기인 유라드모니터가 대기 중 오염도를 측정하여 이산화탄소, 미세먼지 및 다른 오염원의 실시간 데이터를 생성하면 설치 작품의 하드웨어에 입력된다. 그런 다음 이 데이터는 게임 엔진을 통해 매혹적인 바다 풍경 시뮬레이션을 생성한다. 선명한 색조는 끊임없이 변화하며 겉보기에 낭만적이고 무해해 보이는 이미지를 생성하고, 섬뜩한 데이터에 접근할 수 없는 관람자들을 부지불식간에 사로잡는다. 작품의 제목은 특정 법률이 정해진 날짜에 효력이 중단됨을 명시하는 ‘일몰 조항’을 가리키는 한편, 기능이나 웹사이트가 소프트웨어생애 주기에서 단계적으로 폐지되는 것을 일컫는 ‘선셋’이라 일컫기도 한다.

p. 146 〈더블린 표준시(UTC-00:25:21 : 2000 — 지금)〉, 2020.
p. 147 〈선_셋 프로_비전〉, 2020-21.
p. 149 《사용자, 공간》, 2016.
〈트루 타임 마스터〉, 2019.

status of the workers at many tech start-ups and shared offices. Controlled by a set of networked computers, the artificial and natural light of the space mimic the standard workday cycle, but at an accelerated pace. In tandem with the physical presence of the hardware, this immersive experience exposes the normally invisible structures that direct our perceptions of the world along with our actions.

In other works, Pattison investigates how new information technology can actually lead to epistemological confusion and blind spots. Coproduced by the 11th Seoul Mediacity Biennale, *sun_set pro_vision* (2020-21) brings together a sculptural juxtaposition of computer hardware, industrial fixtures, and two LED screens depicting a digitally rendered sunset and sunrise, showing the east and west views of the same scene. An environmental air quality monitor called the uRADMonitor measures the levels of pollution in the air and generates real-time data on carbon dioxide, microfine dust, and other pollutants, which feeds into the installation’s hardware. This data is then used to render mesmerizing simulations of a seascape through a game engine. The constantly shifting, vibrant hues captivate unwitting viewers who, in fact, have no access to the frightening data generating the seemingly romantic and innocuous image. The work title refers to the legal provision known as the “sunset clause,” which specifies that a particular law will cease to have effect past a certain date, while also nodding to the practice of “sunsetting,” or the gradual phasing out of a software feature or website from service.

p. 146 *Dublin Mean Time (UTC-00:25:21 : 2000 — Now)*, 2020.
p. 147 *sun_set pro_vision*, 2020-21.
p. 149 *user, space*, 2016.
True Time Master, 2019.



YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES



장영해중공업은 장영해와 마크 보주가 1998년에 결성한 선구적인 인터넷 아트 프로젝트다. 재즈 풍의 사운드트랙에 맞춰 숨 가쁘게 움직이는 텍스트가 주를 이루는 이 듀오의 플래시 애니메이션은 일상화된 군사 문화, 재벌 중심적 경제, 만연한 소비주의 등 한국 사회의 뿌리 깊은 문제를 코믹하면서도 날카롭게 비판하는 한편, 국제 미술 제도와 세계화의 모순과 위선을 꼬집기도 한다.

텍스트와 음악을 풍자와 결합하여 권력과 자본의 실상을 폭로하는 장영해중공업의 능력은 〈머리를 검게 물들이는 정치인들 - 무엇을 감추나?〉(2016)의 신랄한 태도에서 두드러진다. 이 작품은 사기꾼에 가까운 두 얼굴의 정치인들이 입만 열면 유권자에게 거짓말을 하는 행태를 머리를 검정색으로 염색하는 행위에 비유한다. 화면에 번쩍이는 흑백의 텍스트는 정치인들에게 늘 반성을 요구하면서도 반복적으로 되풀이되는 부패 앞에서 결국 변화는 불가능하다며 쉽게 체념하는 대중에 대해 이야기한다.

장영해중공업은 여러 작품에서 특유의 유머로 한국에서 가장 큰 대기업인 삼성을 겨냥한다. 오늘날 한국의 노동 조건, 대기업 문화의 악습 등 다양한 주제를 탐색하는 수단으로 삼성을 이용하는 것이다. 2016년 프로젝트 〈삼성의 뜻은 죽음을 말하는 것이다〉의 텍스트는 길으로는 악의 없어 보이는 대화를 전개하는데, 이를 통해 삼성 기업과 제품이 선사하는 직장과 라이프스타일을 최고로 여기는 한 평범한

Formed in 1998, YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES (YHCHI) is the pioneering Internet art project of Young-hae Chang and Marc Voge. Typically featuring frenetically moving texts set to jazzy soundtracks, the duo's Flash animations comically yet incisively critique deep-rooted issues in Korean society, such as the country's high state of militarization, its chaebol business conglomerates, and its rampant consumerism, while also pointing out the contradictions and hypocrisies of the international art system and globalization.

YHCHI's ability to combine text and music with sarcasm to expose the realities of power and capital underpins the acerbic attitude of *Politicians Who Dye Their Hair - What Are They Hiding?* (2016). In this work, the prevalence of crooked, two-faced politicians who constantly lie to their constituents is compared to the act of dyeing one's hair black. The flashing black-and-white text on screen comments on how the public consistently demand that their politicians show remorse, yet easily resign themselves to the idea that change is impossible in the face of repeated instances of corruption.



한국인의 일상이 그려진다. 삼성 회사에서 일하고, 삼성 가전으로 채워진 삼성 아파트에서 살고, 삼성 병원에서 아이를 낳고, 중국에는 삼성 묘지에 묻히는 사람들을 추켜세우는 내용처럼 보이지만, 그 저변에는 삼성을 비꼬고 대기업에 집착하는 많은 한국인들의 출세욕을 꼬집는 통렬한 비판의식이 흐르고 있다. 듀오는 이번 비엔날레를 위해 <삼성의 뜻은 재탄생>(2021)이라는 시리즈를 만들어냈다. 7화로 구성된 이 작품에서는 과로사한 삼성 임원이 매화마다 재탄생하는데, 처음에는 삼성 스마트폰으로 환생했다가 다음 화에서는 삼성 직원들이 자주 가는 대중탕의 때수건으로 다시 태어난다. 텍스트와 함께 흐르는 사운드트랙은 20세기 초반 일제강점기에 기원한 트로트부터 90년대 이후 히트곡에 이르는 다양한 시대와 장르의 한국 대중가요를 새롭게 편곡했다.

p. 150 <삼성의 뜻은 재탄생>, 2021.
p. 151 <삼성(방갈로르 버전)>, 2017.
p. 153 <삼성의 뜻은 죽음을 말하는 것이다>, 2016.
<투쟁은 지속된다!(퍼블릭 아트 펀드 버전)>, 2011.

In several works, YHCHI turn their characteristic humor on one of Korea’s biggest corporations, Samsung, which they use as a device for exploring themes ranging from working conditions in Korea today to the vices of conglomerate culture. In their 2016 project *Samsung Means to Die*, the text conveys an apparently harmless-enough conversation describing the life of an average Korean person, whose priorities revolve around the employment and lifestyle options offered by Samsung and its products. The content appears to congratulate those who work at a Samsung company while living in a Samsung apartment replete with Samsung appliances, have their babies at Samsung hospitals, and ultimately occupy a plot in a Samsung cemetery, but a biting critique of the company and many Koreans’ aspirational fixation on big corporations simmers below the surface. The artists revisit this terrain in their seven-episode series *SAMSUNG MEANS REBIRTH* (2021), produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale. In the work, a Samsung executive who has died of overwork is reborn in each episode, first as a Samsung smartphone, then as a skin scrubber at a public bath frequented by Samsung employees. The soundtrack playing alongside the texts features new arrangements of popular Korean songs from different eras, ranging from the “trot” genre that originated during the Japanese occupation in the early twentieth century to recent hits from the 1990s.

p. 150 *SAMSUNG MEANS REBIRTH*, 2021.
p. 151 *SAMSUNG (Bangalore version)*, 2017.
p. 153 *SAMSUNG MEANS TO DIE*, 2016.
THE STRUGGLE CONTINUES! (Public Art Fund version), 2011.





장윤한(1985년 창화 출생)은 드로잉, 사운드, 영상을 활용하여 구성된 섬세한 내러티브를 통해 장소와 역사, 일상과 정치, 상상과 현실 간의 관계를 탐구한다. 최근에는 예술, 사회적 현실 그리고 정치적 담론 사이의 연결고리를 만드는 방법으로 주로 청소년 워크숍과 같은 예술, 문화 공공 프로그램을 진행하며 행보를 넓히고 있다.

이러한 접근 방식은 드로잉 연작 <이런 곳을 꿈꾼 적 있나요?>(2017)에 반영되어 있다. 뉴욕 레지던시에 체류하는 동안 작가는 각기 다른 언어로 된 신문을 모으고, 그 지면 위에 1986년 제작된 미국 애니메이션 <피블의 모험>의 장면과 대사 자막을 아크릴과 수성 마커로 그려 넣었다. <피블의 모험>은 러시아를 떠나 고양이가 없다는 꿈의 나라 미국 뉴욕으로 건너가는 유대계 생쥐 가족의 험난한 여정을 그리며 특정 세대가 가진 '아메리칸 드림'의 이미지를 보여준다. 장윤한의 드로잉은 뉴욕이라는 도시에 한데 포개진 다양한 인종과 민족들의 '아메리칸 드림'을 반추하게 한다. 이와 유사하게 <아메리칸 드림>(2018)은 뉴욕의 하수도 악어에 관한 유명한 도시 전설을 마술사와 이야기꾼이 각각 재해석한 2채널 영상 설치 작업이다. 한쪽에서 마술사의 현란한 손기술과 카드 마술 트릭이 펼쳐지고, 다른 한쪽에서는 이야기꾼이 즉흥적으로 해석해서 변형한 하수도 악어 이야기가 이어진다. 이야기가 절정에 이르면서 뉴욕이라는 화려한 도시를 둘러싼 관객의 인상과 경험 역시 카드 마술처럼 펼쳐졌다 다시 섞이며 '아메리칸 드림'의 다층적 속성에 대해 재고하게 한다.

In her expanded sculptural practice, Chang Yun-Han (b. 1985, Changhua) utilizes drawing, sound, and video to build nuanced narratives that examine the relations between place and history, the everyday and the political, and imagination and reality. In recent years she has expanded her practice to organizing public programs in arts and culture—often in the form of workshops engaging young adults—as a means of forging new links between art, social reality, and political discourse.

Chang's approach is exemplified in the drawing series *Have you ever dreamed of this place?* (2017), which the artist made while at a residency in New York. She collected newspapers in different languages and then drew scenes and dialogue from the 1986 American animated film *An American Tail* on them. The film depicts the adventures of a family of Jewish mice who emigrate to New York in search of a paradise free from cats, projecting an image of the American Dream of a particular generation of immigrants. Chang's drawings prompt viewers to reflect on the multiple American Dreams that inform ethnically and racially diverse cities like New York. Similarly, the two-channel video installation *American*



이번 비엔날레에서 선보인 설치 작품 〈We Chose the Moon〉(2021)에서는 거리에서 흔히 볼 수 있는 광고용 LED 전광판 형식의 화면에 중국어, 영어, 한국어의 3개 국어로 된 문구들이 번갈아 흐른다. 은유적이고 함축적인 문구들은 비선형적인 구조를 이루고 있어, 문장마다 다른 심상과 상상을 불러일으키는 시로서도 읽을 수 있다. 전광판에 흐르는 글은 최근 동아시아에서 일어난 일련의 정치 사회적 사건을 반추하게 할 뿐만 아니라, 성장, 연대, 미래, 역사에 참여하는 개인의 경험과 공명한다.

p. 154 〈We Chose the Moon〉, 2021.
p. 155 〈아메리칸 드림〉, 2018.
p. 157 〈We Chose the Moon〉, 2021.
〈이런 곳을 꿈꾼 적 있나요?〉, 2017.

Dream (2018) represents the famous urban legend about New York sewer alligators, interpreted by a magician and a storyteller, respectively. While the magician's sleight of hand dazzles on one side, the storyteller's improvised verbal interpretation transforms the urban legend on the other. As the story reaches its climax, impressions and experiences of the dazzling city of New York are reshuffled, giving light to the multilayered nature of the "American Dream."

Presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale, the installation version of *We Chose the Moon* (2021) takes the form of LED signage, across which scrolls phrases written in Chinese, English, and Korean. The suggestive, metaphorical expressions are structured nonlinearly, and thus can be read as lines that each inspire different imagery and associations. The words not only dwell upon recent political and social events that have occurred across East Asia, but also resonate with the experiences of individuals who are participating in processes that shape the growth, solidarity, future, and history of their societies.

p. 154 *We Chose the Moon*, 2021.
p. 155 *American Dream*, 2018.
p. 157 *We Chose the Moon*, 2021.
Have you ever dreamed of this place?, 2017.





정금형(1980년 서울 출생)은 인간 신체와 사물들이 상호작용하는 상황을 창조하기 위해 퍼포먼스와 설치로 연출한다. 문구류, 바디 브러시에서부터 의료기기 그리고 풍선형 섹스 토이와 같은 일상적인 장비를 자신만의 사물로 재구성하고 신체 간 교점을 안무함으로써, 신체, 감각 그리고 생화되는 존재에 대한 편견을 흔든다.

〈7가지 방법〉(2009)은 작가가 진공청소기, 서류 가방, 전동 칫솔과 같은 일상의 도구를 가지고 하는 일곱 가지 행위를 보여준다. 그로테스크한 가면이나 마네킹 부품을 접합하기도 한 사물은 인형극 혹은 마임 기법을 통해 의인화된다. 정금형은 주의 깊은 관찰을 통해 사물의 원래 용도를 바탕으로 안무를 구성하지만, 의도된 용도를 여성인 자신의 신체와의 육체적이고 때로는 종종 성적인 상호작용으로 전복시킨다. 주체와 대상의 위계질서를 조롱하는 이러한 방식은 〈휘트니스 가이드〉(2011)와 〈심폐소생술 연습〉(2013)에서 더 깊이 탐구된다. 이 두 작품에서 정금형은 퍼포먼스 파트너로 운동기구 및 의료 시뮬레이션용 마네킹을 이용한다. 사물 본래의 용도를 보여주고자 하는 듯한 시연은 퍼포먼스가 진행되면서 점차 유사 성적인 행위로 확대되어 간다. 그러나 퍼포먼스를 진행하는 동안에도 감정의 이입 없이 유지되는 작가의

Geumhyung Jeong (b. 1980, Seoul) draws upon elements of performance and installation art to create situations where the human body and objects interact. By choreographing encounters between her own body and these objects, which the artist constructs herself from everyday equipment ranging from stationary and body brushes to medical devices and inflatable sex dolls, the artist unravels preconceptions of physical, sensual, and animated being.

The performance *7ways* (2009) brings together seven acts in which the artist performs with everyday utensils such as vacuum cleaners, suitcases, and electric toothbrushes. Sometimes spliced with grotesque masks or mannequin parts, the objects are further anthropomorphized through the appropriation of puppeteering and mime techniques. Jeong's choreography is based on her careful observation of the intended function of the objects, but subverts those functions into corporeal and often sexualized interactions with



객관적인 태도는 관람자들에게 성적 대상화에 대한 스스로의 인식을 마주하도록 부추긴다.

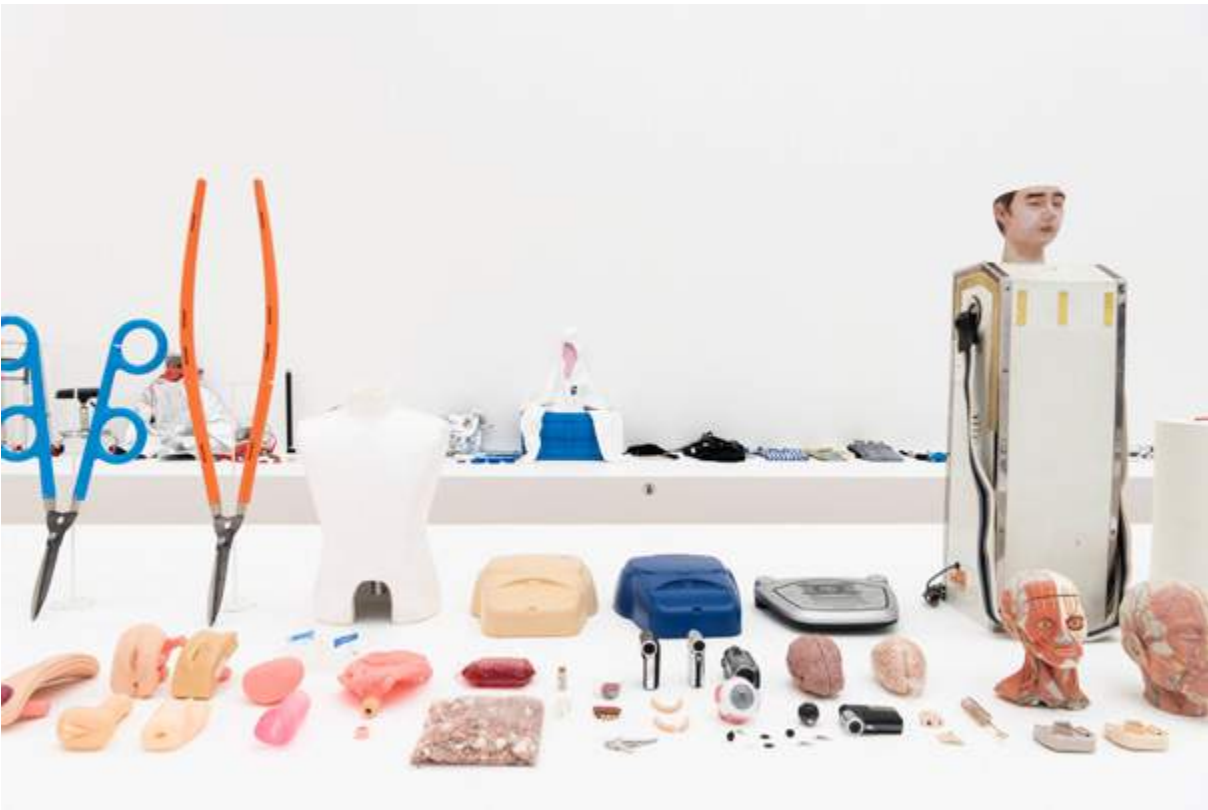
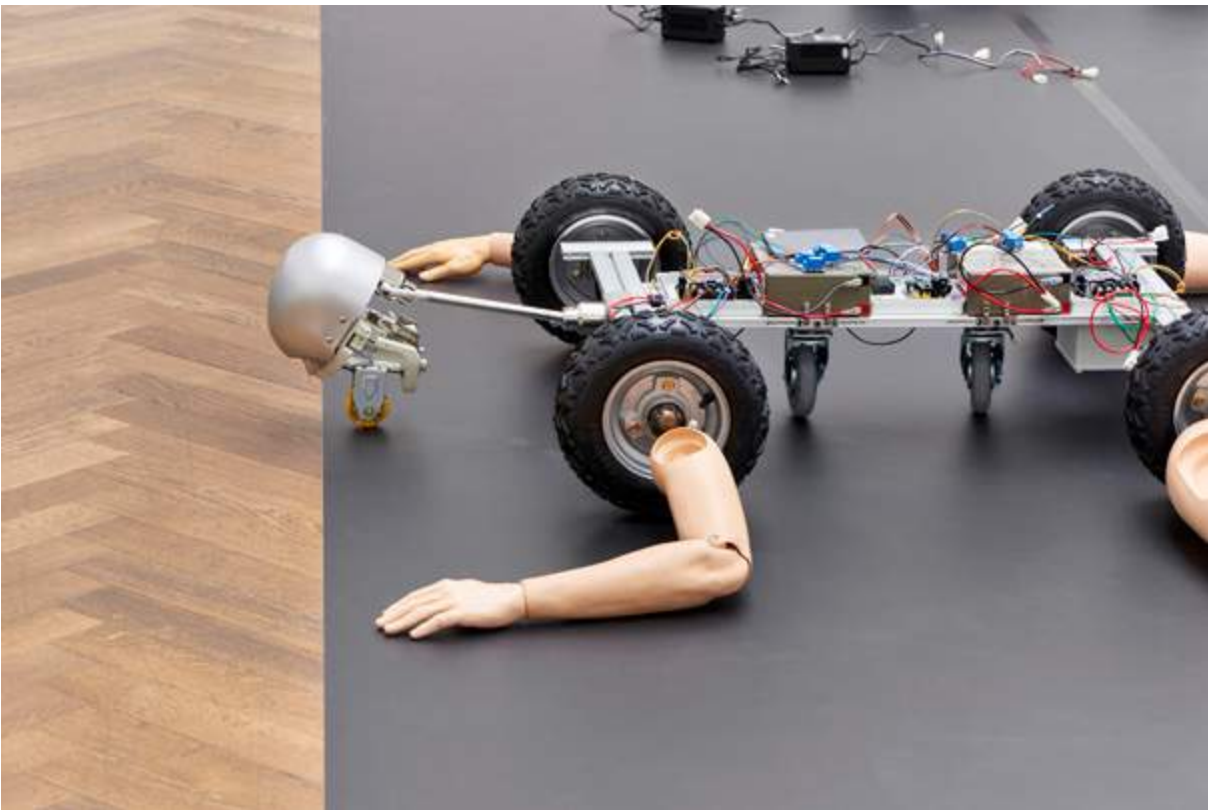
최근 작품에서 정금형은 기성 오브제를 이용해 움직임을 탐구하는 것에서 더 나아가 특이한 기계이자 로봇을 직접 만들어내는 데에 집중한다. 〈Homemade RC Toy〉(2019), 〈Small Upgrade〉(2019), 그리고 〈Upgrade in Progress〉(2020)로 이루어진 로보틱 연작에서 작가는 의료용 마네킹, 상업용 전자기기 및 다른 재료를 취합해 휴머노이드 피규어로 조립하고 원격으로 제어할 수 있는 ‘장난감’을 만들었다. 기계에 대한 사전 전문 지식 없이 독학으로 자신만의 로봇을 만들면서 다양한 시행착오, 오류수정 및 업그레이드를 거치는데, 이 과정은 종종 스스로 만든 튜토리얼 영상 형태로 로봇 결과물과 함께 제시된다. 정금형의 ‘신체-기계’는 DIY로 제작되는 특성상 조잡하고 괴상한 움직임을 보이는데 이로 인해 작가는 이 장치 덩어리들의 기능과 예상치 못한 방식으로 상호작용하게 된다.

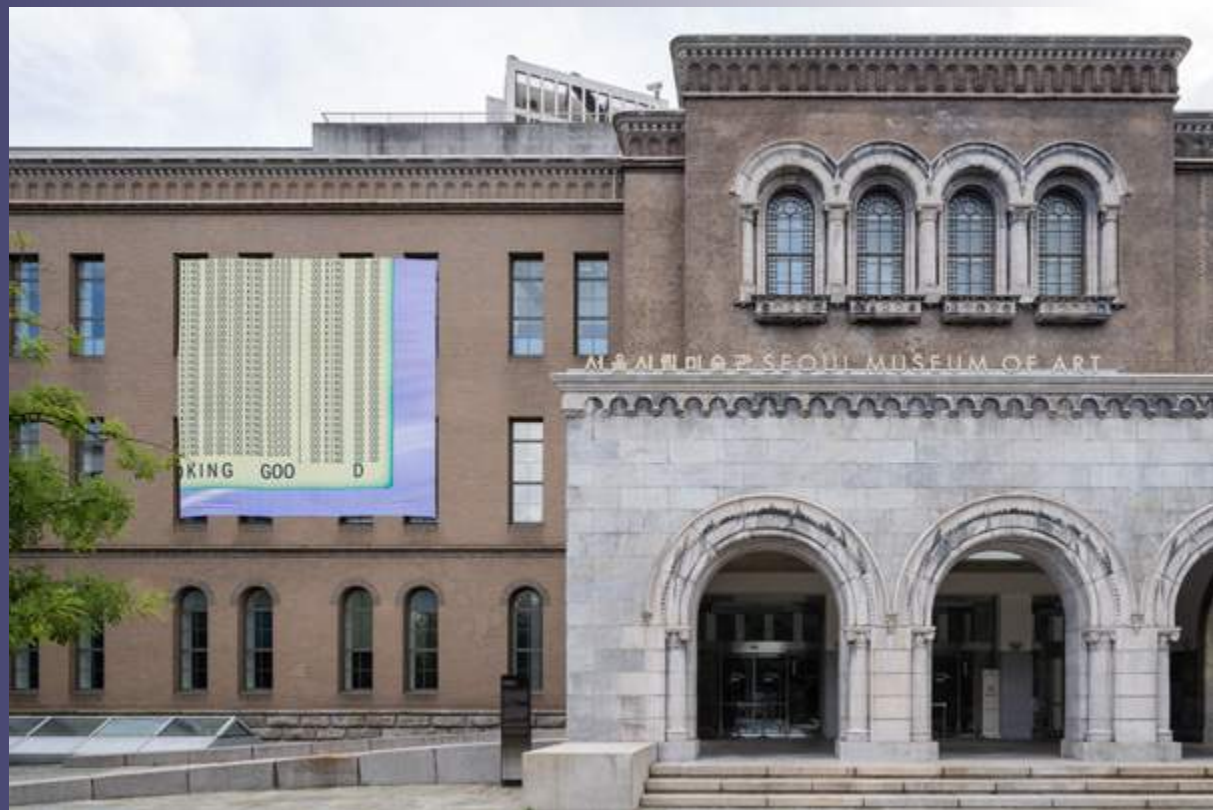
p. 158 〈심폐소생술 연습〉, 2013.
〈7가지 방법〉, 2009.
p. 159 〈언더 컨스트럭션〉, 2021.
p. 161 〈홈메이드 알씨 토이〉, 2019.
〈개인소장품: 리어레인저드 오브젝트〉, 2018.

her female body. Taunting the hierarchy of subject and object, this approach is further explored in works such as *Fitness Guide* (2011) and *CPR Practice* (2013), in which Jeong uses exercise equipment and medical simulator dummies as her performance partners. The seemingly standard demonstrations gradually escalate into quasi-amorous acts. The artist, however, maintains a detached and matter-of-fact attitude throughout the performance, daring the viewers to confront their own perceptions of sexual objectification.

In her more recent body of work, Jeong focuses on creating idiosyncratic machines and robotics that allow her to explore beyond standardized objects and movements. In a series of robotic works, comprising *Homemade RC Toy* (2019), *Small Upgrade* (2019), and *Upgrade in Progress* (2020), Jeong built her own remote-controlled “toys” by collecting medical manikins, commercially available electronics, and other materials, and assembling them into humanoid figures. As a self-taught, amateur mechanic, the artist goes through numerous trials and errors, debugging, and upgrades in building her robots from scratch—a process that is also presented in the form of home-made tutorial videos. The DIY nature of Jeong’s “body-machines” results in crude and eerie movements, which lead the artist to interact with the functionalities of these agglomerations of devices in unexpected ways.

p. 158 *CPR Practice*, 2013.
7ways, 2009.
p. 159 *Under Construction*, 2021.
p. 161 *Homemade RC Toy*, 2019.
Private Collection: Rearranged Objects, 2018.





취미가 × 워크스 TASTEHOUSE × WORKS

2016년 서울에서 기획자 권순우와 작가 돈선필, 김동희, 박현정이 만든 취미가는 예술 활동을 어떻게 지속할 수 있을까 하는 질문에서 비롯되었다. 즐기기 위해 활동과 아름다움을 감상하는 기호라는 '취미'의 두 가지 뜻을 포괄하여 토론, 실험, 전시를 통해 예술이 발생하는 장소를 제안한다. 여러 해 동안 작품 제작, 전시, 토크와 같이 다양한 활동들을 전개하면서 취미관 등 여러 예술작품 판매 행사도 열어왔다. 2021년까지 동명의 전시 공간을 운영했다.

서울을 기반의 디자인 스튜디오 워크스는 이하림과 이연정이 2012년 설립했다. 그래픽 예술과 상품 디자인에서 시각 예술과 전시에 이르기까지 다양한 분야의 작업을 한다. 2012년, 워크스는 <과자전>을 기획하고 운영하면서 고객과 디자이너가 동시에 되는 경험을 통해 공공장소에서 홍보 디자인이 갖는 효과에 대한 통찰을 얻었다.

이번 비엔날레에서 취미가와 워크스는 그들의 전문성을 활용해 연구 기반의 협업 프로젝트 <OoH>(2021)를 제작했다. <OoH>는 도시 환경에서 배너, 광고판, 다른 브랜드가 표시된 인터페이스들을 이용하는 'OOH' 혹은

Established in Seoul in 2016 by curator Kwon Soonwoo and artists Don Sunpil, Kim Donghee, and Park Hyunjung, Tastehouse began as an inquiry into how artistic practice can sustain itself. The name plays on the word *chuimi*, Korean for both "hobby" and "taste" (as in an aesthetic sensibility), to propose a place where art can occur through discussion, experimentation, and display. Over the years Tastehouse has developed diverse initiatives, including productions, exhibitions, and talks, as well as running the Tasteview shop and other sales events. Until 2021, they also maintained an eponymous exhibition space.

WORKS, a Seoul-based design studio started by Lee Harim and Lee Yeonjeong in 2012, practices across a range of fields, from graphic arts and product design to visual arts and exhibition making. In 2012, the studio gained experience in



옥외광고물을 뜻하는 ‘Out-of-Home media’의 효과를 살펴본다. 광고의 시각언어를 과장하는 하나의 ‘원본’ 이미지를 만들고 이와 매우 어울리지 않는 다양한 문구들을 결합시킨다. 무엇을 판매한다는 건지 불확실한 가운데, 이미지는 행인들의 주의를 끌고 이미지 기반 마케팅의 작동 구조를 드러낸다. 작품은 미술관의 전면과 그 주변에 배너 형태로 설치되며 전시 지킴이들이 입는 유니폼에도 인쇄된다. 각 이미지는 케이팝스퀘어미디어의 가로 길이 80m 미디어 파사드에 상영되는 디지털 소스의 일부로 원본 이미지에서 실제로 제작되는 크기만큼을 잘라낸 것이다.

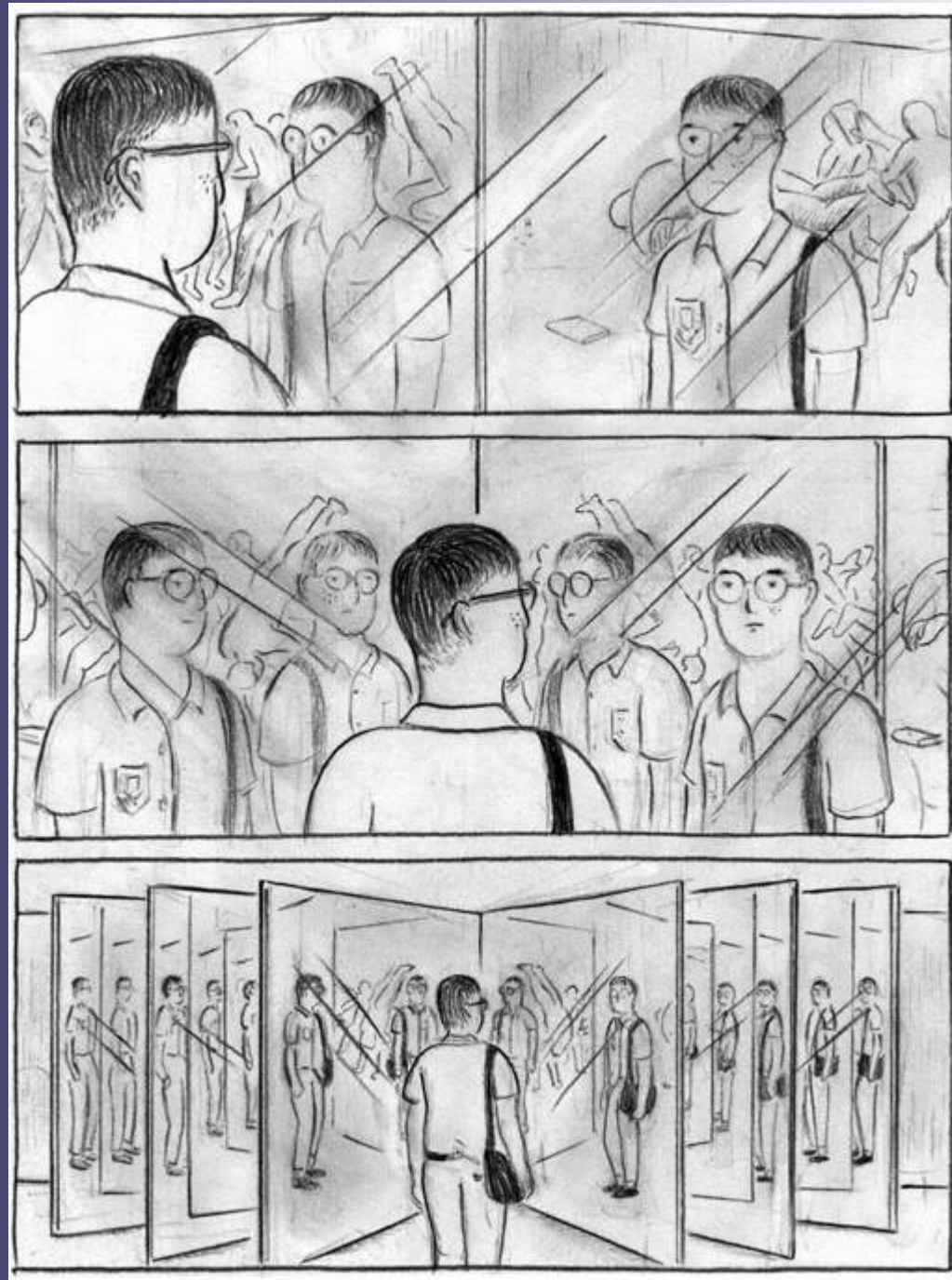
p. 162 <OoH>, 2021.
p. 163 <I wish I had a friend like me>, 2019.
p. 165 《취미관 TasteView 趣味官》, 2018–19.
《숏서킷》, 2021.

being both client and designer by organizing and launching the sweet treats event Gwajajun, which in turn honed their insights into the impact of promotional material in public spaces.

For the 11th Seoul Mediacity Biennale, Tastehouse and WORKS have drawn on their complementary expertise to produce *OoH* (2021), a research-based collaborative project examining the effects of OOH or “out-of-home” advertising campaigns employing banners, billboards, and other branded interfaces in the urban environment. The team have produced a single “source” image that exaggerates the visual language of advertising, which they then combine with various incongruous slogans. Despite the ambiguity about what it is selling, the image both seduces passers-by and exposes the mechanisms of image-based marketing. The work takes the form of banners installed on the facade of the museum and in its vicinity, as well as printed graphics on the uniforms of the exhibition invigilators. Each of these images is a section of the full, digital source image featured on the 80-meter-wide media facade of K-Pop Square Media, with the cropping of the section corresponding directly to the dimensions of the intended support.

p. 162 *OoH*, 2021.
p. 163 *I wish I had a friend like me*, 2019.
p. 165 *TasteView*, 2018–19.
Short Circuit, 2021.





치호이(1977년 홍콩 출생)는 일상적인 관계에서 느끼는 희로애락 사이의 복잡다단한 역동을 만화와 일러스트레이션으로 그린다. 주로 연필을 사용해, 선의 흐름과 굵기, 터치와 강약, 명암의 대조를 다채롭게 구사하여 몽환적이면서도 강렬한 드로잉을 그린다. 작가의 이미지들은 개인이나 집단의 기억과 역사가 뒤섞인 환경 속에서 경험하게되는 꿈과 현실 사이의 교차를 보여준다.

치호이의 작업에서 나타나는 독특한 감성은 프랑스 문학, 유럽 영화, 홍콩의 도시 풍경과 야경 등 다양한 대상으로부터 영향을 받았다. 2007년 작 『기차』는 대만 시인 형형의 단편 소설 「목마」(1998)를 드로잉으로 각색한 그래픽 소설로, 사람들로 혼잡한 기차 안에서 창밖을 바라보며 사랑하는 이를 찾을 수 있을지 사색에 잠긴 주인공을 보여주며 시작한다. 초현실적인 분위기 속에서 펼쳐지는 끝없는 기차 여정은 현실과 비현실 간의 경계를 무너뜨리면서 현대사회의 치열함을 은유적으로 짚어낸다. 두 권으로 구성된 『도서관 & 나와 나의 수호성인』(2018) 역시 과거를 회상하며 사랑, 외로움, 그리고 상처로 인해 괴로워하는

Born in Hong Kong in 1977, Chihoi makes comic books and illustrations that address the complex dynamics between emotions such as joy and anger or sorrow and pleasure in everyday relations. Working mainly in pencil, he creates dreamy but vibrant drawings through his use of linear form, variation of bold and soft touch, and contrasting of light and dark. These images evoke the intersections between dream and reality that constitute people's experiences as they lead their lives in constructed environments where individual and collective memories and histories intermingle.

Chihoi's unique sensibility draws from such diverse sources as French literature, European cinema, and the urban landscape and night views of Hong Kong. *The Train*, from 2007, is a graphic novel adaptation of Taiwanese poet Hung Hung's story *Wooden Horses*. Chihoi's adaptation finds the



인물들을 묘사한다. 이들의 경험은 수수께끼처럼 표현되는데 시간이 흐르면서 어떻게 기억과 역사가 변형되는지, 그 예측할 수 없는 임의성을 반영한다.

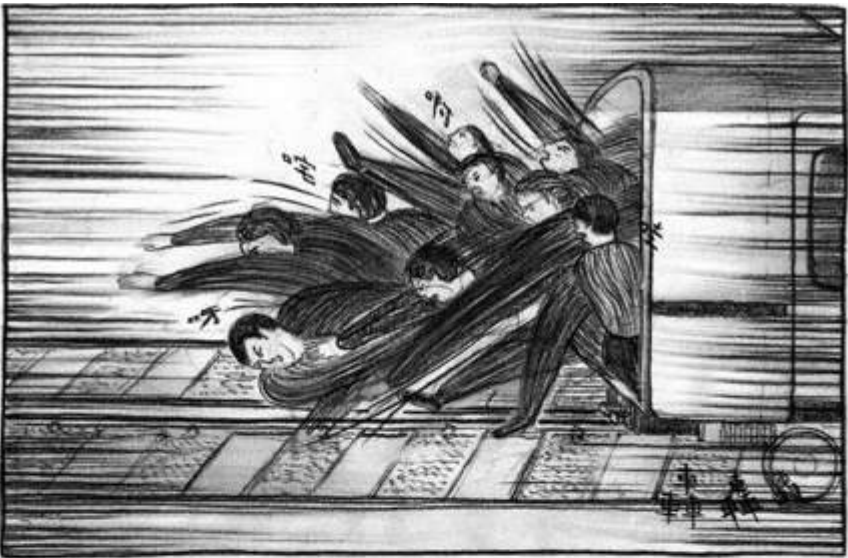
치호이는 자신의 드로잉을 재구성한 슬라이드 프로젝션 작품 〈회전목마〉(2014)에서도 내면을 살피는 작업을 이어나간다. 드로잉 사이에는 과거 홍콩의 모습이 담긴 사진이 포함되어 있다. 관광 기념품용으로 제작된 빈티지 슬라이드 사진들로, 작가가 직접 수집한 것이다. 특유의 간결하면서도 함축적인 형식을 통해 현실적 고민과 문제들을 다루는 한편, 정치적 이슈, 사회 부패에 대한 비판적 관점을 표현하는 등 다층적인 시각에서의 사유를 제시한다.

p. 166 『도서관 & 나와 나의 수호성인』, 2018.
p. 167 〈회전목마〉, 2014.
p. 169 『기차』, 2007.
〈회전목마〉, 2014.

protagonist gazing out the window of a crowded train, lost in contemplation of the possibility of ever finding love. Depicting an endless journey through a surreal atmosphere, this work reveals the confluence of the real and unreal while also metaphorically commenting on the relentless momentum of modern life. The two-volume set *The Library and I'm with My Saint* (2018) also deals with characters who struggle with love, loneliness, and hurt while facing their recollections of the past. These experiences are presented as enigmas that reflect how the passage of time transforms memory, as well as history, in ways that can feel unexpectedly arbitrary.

Chihoi's investigation into interiority is also evident in *Carousel* (2014), which recomposes selected drawings by the artist into a slide projection. Among the drawings are inserted ten faded photographs that capture the Hong Kong of the past. Originally produced as tourist souvenirs, these vintage slides were found and collected by the artist. This format enables Chihoi to address realistic concerns and problems on his own terms, and express critical views on political issues and social corruption from a multilayered perspective.

p. 166 *The Library and I'm with My Saint* , 2018.
p. 167 *Carousel*, 2014.
p. 169 *The Train*, 2007.
Carousel, 2014.





탈라 마다니(1981년 테헤란 출생)는 화가이자 멀티미디어 작가로 중년 남성, 여성, 유아의 모습을 코믹하면서도 심란하게 묘사함으로써 젠더와 성, 정치와 종교의 권력 구조를 유머러스하게 전복한다. 이러한 시나리오들은 회화의 재현 양식과 스타일에 관한 마다니의 지속적인 실험에서 비롯되는데, 이는 영리한 예술사적 레퍼런스, 언더그라운드 만화 및 그래피티 미학을 활용하며 스탑모션 애니메이션 제작으로까지 확장된다.

〈얼룩진 붉은 줄무늬〉(2008)는 20세기 추상회화 기법을 차용하여 이와는 어울리지 않게 줄서있는 남성들을 묘사한다. 남성들은 죄수복을 연상시키는 때묻은 줄무늬 옷을 입고 순종적인 자세를 취하고 있다. 작가의 이러한 불손하고 장난스러운 태도는 〈모리스 남자들〉(2012)에서도 뚜렷하게 나타난다. 작가는 수염 난 남자 얼굴들을 V자 형태의 색채 구성 시리즈 안에 삽입하여 마치 ‘얼룩’ 화가인 모리스 루이스의 그림 안에서 남자들이 춤추고 있는 듯한 모습을 보여준다. 파랑, 노랑, 연분홍 파스텔 색조 바탕의 또 다른 캔버스에서는 아이로 보이는 대상을 등에 업고 손과 무릎을 바닥에 댄 채 엎드린 여성과 그 여성의 입에서 희끄무레한 물질을 끄집어내는 또 다른 형상을 보여준다. 어두운 갈색의 날렵한 붓질로 묘사된 이 비굴한 모습의

Tala Madani (b. 1981, Tehran) is a painter and multimedia artist whose comical yet disturbing depictions of middle-aged men, women, and infants humorously subvert power structures of gender and sex, politics and religion. These scenarios are grounded in Madani's ongoing experimentation with the styles and representational modes of painting, which draws upon sly art-historical references as well as underground comic and graffiti aesthetics, and extends to making stop-motion animations.

Red Stripes with Stain (2008) appropriates techniques from twentieth-century abstraction to incongruously depict a row of men, clad in soiled, striped clothing reminiscent of prison uniforms, who are posed in submissive positions. The artist's irreverent, playful attitude is also evident in *Morris Men* (2012), in which she inserts bearded faces into a series of V-shaped color compositions, so that the men appear to be dancing inside a painting by “stain” painter Morris Louis. In another canvas,



여성은 회화의 나머지 부분에서 나타나는 사랑스러운 색들과 극명한 대조를 이룬다. 〈똥 엄마(드림 라이더스)〉(2019)이라는 제목이 환기하듯, 이 작품은 복합적인 사회 논평을 단 하나의 프레임 안에 담아내는 만화의 역량을 상기시킨다.

작가는 이러한 주제들을 유화 스톱모션 애니메이션을 통해 한층 더 발전시킨다. 이번 비엔날레에 전시된 〈자궁〉(2019)은 태아가 성장하며 자궁벽 ‘스크린’에 영사된 이미지를 통해 인류의 역사를 목격하는 모습을 보여준다. 이미지는 인류의 탄생에서부터 선사시대, 성경의 사건들, 산업 혁명, 양차 세계대전, 그리고 오늘날의 첨단 기술을 모두 아우른다. 폭력적 억압, 전쟁, 착취의 이미지가 반복되자 태아는 낙담하여 몸을 돌리거나 리모컨으로 채널을 바꾸며 회피하려는 헛된 시도를 해본다. 마침내 절박함이 극도에 다다라, 다른 좀 더 평화로운 현실을 보길 소망하며 자궁벽에 구멍을 내는 것으로 위안을 찾는다.

p. 170 〈얼룩진 붉은 줄무늬〉, 2008.
p. 171 〈자궁〉, 2019.
p. 173 〈모리스 남자들〉, 2012.
〈똥 엄마(드림 라이더)〉, 2019.

pastel hues of blue, yellow, and soft pink provide the backdrop to a scene of a woman on her hands and knees with a childlike figure riding her back and another tugging on a whitish substance coming from her mouth. Depicted in swift, dark brown brushstrokes, this abject-looking figure contrasts starkly with the candy colors of the rest of the painting. As evoked by the title *Shit Mom (Dream Riders)* (2019), this work recalls comic strips’ ability to capture complex social commentary in a single frame.

The artist further develops these themes in stop-motion animations made with oil paintings. Presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale, *The Womb* (2019) charts the growth of a fetus forced to witness the history of humanity through images projected on the “screen” of the uterine walls. The images cover everything from humanity’s emergence to the prehistoric era, Biblical events, the Industrial Revolution, the two World Wars, and the development of today’s advanced technology. Disheartened by the recurring images of violent oppression, warfare, and exploitation, the fetus first makes futile attempts to evade them by turning away or using a remote control to change the channel. The increasingly desperate fetus is ultimately driven to seek solace by piercing holes in the uterine wall, in the hope of catching sight of other, more peaceful realities.

p. 170 *Red Stripes with Stain*, 2008.
p. 171 *The Womb*, 2019.
p. 173 *Morris Men*, 2012.
Shit Mom (Dream Riders), 2019.





토비아스 칠로니 TOBIAS ZIELONY

사진가이자 멀티미디어 작가인 토비아스 칠로니(1973년 부퍼탈 출생)는 지배적인 사회 구조와 시스템에 의해 소외된 개인과 공동체를 탐구한다. 그는 다큐멘터리와 허구적 접근 사이의 긴장을 유지하면서 대상을 포착하고, 그들의 일상을 보다 광범위한 정치사회적 맥락과 연결시킨다.

토비아스 칠로니는 2000년대 초 웨일스의 산업도시 뉴포트에서 다큐멘터리 사진을 공부하면서 자신의 예술적 실천을 발전시키기 시작했다. 초기 연작인 〈통행금지〉(2001)는 브리스틀, 콤브란, 뉴포트와 같은 도시의 공공 주택, 상점, 주차장, 공터에서 찾아볼 수 있는 젊은이들을 포착한다. 다소 낮은 명도와 음울한 톤의 사진은 사회 통제, 감시, 경제적 불평등과 같은 이슈를 제기한다. 토비아스 칠로니는 후속 프로젝트에서 캘리포니아의 사막 도시 트로나에서부터 프랑스의 항구 도시 마르세유, 캐나다 매니토바주의 위니펙을 배경으로 원주민들의 모습, 마약 거래, 범죄조직 문화 등을 촬영하며 자신의 주제를 확장시킨다.

〈제니 제니〉(2011-13)는 토비아스 칠로니가 피사체가 되는 대상들과 맺는 관계성을 상징적으로 잘 보여준다. 이 연작은 베를린의 여성 성노동자들과 긴 대화 과정을 거치며 그들과 신뢰를 형성하면서 발전되었다. 이미지 속 여성들은 종종 속옷 차림이나 나체로 등장하면서 몸에 난 상처와 같이 자신들이 지니고 사는 숨겨진 표식들을 드러낸다. 토비아스 칠로니의 사진은 그들을 저널리즘적 ‘진실’이나 ‘확실성’을 통해 들여다보는 대신, 인공적인 붉은 조명과 깊은 음영을 통해 다소 허구화된 공간에 위치시킨다. 이러한 영화적인 내러티브 접근법은 서울미디어시티비엔날레에서 선보인 〈추락〉(2021)에서도 뚜렷하게 나타난다. 설치 작품은 최근

Photographer and multimedia artist Tobias Zielony (b. 1973, Wuppertal) investigates individuals and communities that have been marginalized by dominant social structures and systems. He captures his subjects through an approach midway between documentary and fiction, connecting their everyday worlds to broader sociopolitical contexts.

Zielony began developing his practice while studying documentary photography in the Welsh industrial city of Newport in the early 2000s. His early series *Curfew* (2001) shows young people in settings such as street corners near public housing units, storefronts, parking lots, and vacant lots in cities like Bristol, Cwmbran, and Newport. The bleak tone of the photographs speaks to issues of social control, surveillance, and economic disparity. In subsequent projects, Zielony extended his scope to themes such as the drug trade, gang culture, and indigenous peoples in settings ranging from the Californian desert city of Trona to the French port city of Marseille, and the Canadian city of Winnipeg, Manitoba.

Jenny Jenny (2011-13) is emblematic of the relationships Zielony builds with his subjects. The series developed out of a long process of conversing with female sex workers in Berlin and



프로젝트들에 포함된 사진들을 새로운 구성으로 보여주는데, 한국, 독일, 일본, 몰타에서 도시의 밤풍경을 배경으로 촬영한 청년들과 도시의 모습, 극우 테러리스트를 좀비로 표현한 〈언데드〉(2020), 팬데믹으로 인한 봉쇄 기간 동안 일상의 사물과 익숙한 장면을 담은 〈인벤토리 시리즈〉(2020) 등이 포함된다. 이러한 배치를 통해 서로 다른 개인과 그들이 거주하는 도시에 대한 삶의 이야기들이 하나로 수렴된다.

p. 174 〈루퍼스〉, 2021.
p. 175 〈추락〉, 2021.
p. 177 〈캠프파이어하는 날〉, 2001.
〈흉터〉, 2013.

earning their trust. In the images, the women sometimes appear in their underwear or naked, revealing hidden marks they carry with them, such as scars on their bodies. Rather than subjecting them to journalistic “truth” or “certainty,” the photographs’ artificial red lighting and deep shadows situate the subjects in a somewhat fictionalized space. This almost cinematic narrative approach is also evident in *The Fall* (2021), presented at the 11th Seoul Mediacity Biennale. The installation comprises a new configuration of photographs from recent projects, including scenes of urban landscapes and portraits of young people set against the urban nightscapes of cities in Germany, Japan, Korea, and Malta, as well as selections from *Undead* (2020), in which far-right terrorists are depicted as zombies, and *Inventory Series* (2020), which portrays everyday objects and familiar scenes during pandemic-induced lockdowns. In total, this array of photographs results in a convergence of the life stories of different individuals and the cities they live in.

p. 174 *Rufus*, 2021.
p. 175 *The Fall*, 2021.
p. 177 *Campfire Day*, 2001.
Narbe, 2013.





폴린 부드리/레나테 로렌츠 PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

폴린 부드리/레나테 로렌츠(2007년에 결성)는 안무와 퍼포먼스를 기반으로 영상 설치 작업을 한다. 퀴어 이론과 정치학을 바탕으로 음악, 춤에서부터 무대 연출에 이르는 공연의 여러 요소들을 실험한다. 다양한 장르에서 활동하는 퍼포머들과의 오랜 협업을 통해 예술적 실천과 예술사의 규범적 내러티브와 관습에 도전한다.

폴린 부드리/레나테 로렌츠의 작품은 종종 퍼포머의 다양한 문화적 배경과 정체성을 참조한다. 2016년작 <침묵>은 젠더, 정체성, 개인성의 문제를 다양한 방식으로 다룬 뮤지션이자 안무가인 아에레아 네그로를 카메라 앞에 세운다. 영상의 초반부에 아에레아 네그로는 무수한 시위가 열린 것으로 유명한 베를린 광장을 뒤로한 채 마이크 앞에 나타나 반항적인 침묵을 유지한다. 이후, 그는 마이크 없이 공원 벤치에 앉아 자신의 견해와 요구에 대해 노래한다. 이 전환은 발화의 방법을 바꾸는 것이 저항의 방식으로서 얼마나 강력한지를 시사한다. 언더그라운드 퀴어 문화, 어반 댄스, 포스트모던 안무의 요소를 결합해 저항의 행위를 표현해 내는 접근법은 <뒤로 가기>(2019)에서 더 극대화된다. 이 작품에는 의상을 입고 신발을 거꾸로 신은 다섯 명의 무용수가 때로는 고요 속에서, 때로는 음악에 맞춰 앞뒤로 움직이며 시공간적 혼란을 일으킨다. 생존 전략으로써의 '뒤로 가기'라는 발상은 추격자들을 피하기 위해 신발을 거꾸로 신는 쿠르드족 여성 게릴라 전사들의 관행을 참조하고 있다. 그러한 물러남은 현재에 대한 일종의 저항과 도피의 한 형태이다.

이번 비엔날레와 공동 제작한 멀티미디어 설치 작품, <(No) Time>(2020)은 춤을 통해 시간을 과거에서 현재로 이어지는 선형적 진행으로 보는 기존의 시간관에 도전하며, 퀴어 및 소수자의 시간성 같은 대안적인 시간의 가능성을 탐구한다. 영상에서 네 명의 무용수는 현대무용, 힙합,

Pauline Boudry / Renate Lorenz (partnership formed in 2007) produce film installations based on choreography and performance. Working from queer theory and politics, they experiment with elements of performance ranging from music and dance to staging. Through their long-term collaborations with performers from diverse fields, the artists further challenge normative narratives and conventions in artistic practice and history.

Boudry and Lorenz's works often reference the performers' diverse cultural backgrounds and identities. Their 2016 work *Silent* features Aérea Negrot, a musician and choreographer who addresses gender, identity, and individuality in multifaceted ways. In the video, Negrot first appears in defiant silence before an array of microphones and with her back to Berlin Square, a place renowned for its history of protests. Later, without any microphones around her and seated on a park bench, she sings about her needs and perspectives. This shift suggests the power of alternate modes of speech as means of resistance. The approach of combining elements of underground queer culture, urban dance, and postmodern choreography to depict acts of resistance is further maximized in *Moving Backwards* (2019). Here, five dancers in costumes, shoes worn in reverse, move at times in silence, at other times back and forth to the music, causing temporal and spatial confusion. The idea



드랙 퍼포먼스, 레게 등에서 차용한 안무를 보여주는 동시에, 혼자서, 둘이서, 또는 다른 조합으로 화면 상에 등장하면서 서로 다른 장르가 함께 공존할 수 있다는 가능성을 보여준다. 이 작품의 설치 요소, 즉 영사된 화면 앞에 놓인 블라인드는 영상 속에 등장하는 자동문, 창문 블라인드, 퍼포머들과 연동되어 움직이는데, 이를 통해 무대와 영상, 심지어 퍼포먼스와 관객 사이의 구분에 의문을 제기한다.

p. 178 <(No) Time>, 2020.
<벽 목걸이 작업(예측할 수 없는 집회)>, 2021.
p. 179 <침묵>, 2016.
p. 181 <뒤로 가기>, 2019.

of “moving backwards” as a tactic for survival references a common practice of female Kurdish guerilla fighters who wore their shoes backwards to escape trackers. Such a retreat constitutes a form of resistance and escape in the present.

Coproduced by the 11th Seoul Mediacity Biennale, the multimedia installation *(No) Time* (2020) uses dance to challenge conventional views of time as a linear progression from past to future, and explore alternative modes of time, such as queer and minority temporalities. In the video, four dancers come to embody the possibilities for different genres to coexist together by appearing on screen alone, in pairs, or in other combinations while performing choreographies drawing upon contemporary dance, hip hop, drag performance, and reggae. The work’s installation elements—namely, actual blinds placed in front of the screen projection—move in sync with the automatic doors, window blinds, and performers featured in the video, casting into doubt the demarcations between stage and video or even performance and audience.

p. 178 *(No) Time*, 2020.
Wall Necklace Piece (unpredictable assembly), 2021.
p. 179 *Silent*, 2016.
p. 181 *Moving Backwards*, 2019.





폴 파이퍼(1966년 호놀룰루 출생)는 대중문화의 시각언어를 해체하고 재구성함으로써 대중매체의 이미지들이 어떻게 생산되고 소비되는지 탐구한다. 그는 스포츠, 방송, 콘서트 또는 TV게임 쇼의 푸티지를 반복, 슬로 모션 등의 효과들을 이용해 변용한다. 흔히 보는 이미지들을 낯설게 만듦으로써 스펙터클이 우리의 일상과 관점을 어떻게 변화시키는지 관람자들을 일깨운다. 또한 오늘날 연예인에 집착하는 세태 속에서 이러한 이미지들의 생산과 유통의 중심에 글로벌 자본주의 제도가 있음을 이야기한다.

〈카리아티드(델 라 호야)〉(2016)는 권투시합 푸티지를 재가공한 비디오 조각 작업이다. 모든 프레임에서 상대방 선수의 모습을 지움으로써 남아 있는 미국 권투 선수 오스카 델 라 호야가 보이지 않는 상대와 스파링하는 것처럼 보이도록 구성했다. 이로써 역동적인 카메라 워크, 비가시적 존재에게 공격받는 선수를 비추는 스포트라이트와 같은 부수적인 요소들을 새롭게 부각시킴으로써 스펙터클 이면의 장치를 노출시킨다. 한편 이 디지털 영상은 크롬으로 매끈하게 도금한 구형 모니터에 재생된다. ‘카리아티드’라는 제목은 고대 그리스 건축물에서 기둥을 떠받치고 있는 여인 조각상의 이름에서 가져온 것으로 착취, 광고, 소비의 복잡한 역학 관계에 얽힌 운동선수, 대중매체, 사회 전체의 구조적 관계에 대해 문제를 제기한다.

Paul Pfeiffer (b. 1966, Honolulu) disassembles and reconstructs the visual language of pop culture to examine how mass images are produced and consumed. He often appropriates footage from sports broadcasts, concert tours, or television game shows, which he then manipulates through repetition, slow motion, and other effects. By defamiliarizing such omnipresent imagery, Pfeiffer makes viewers aware of how spectacle shapes our everyday lives and perceptions, while also addressing the dominance of the global capitalist system in creating and circulating these images in today's celebrity obsessed climate.

In the video sculpture *Caryatid (De La Hoya)* (2016), which reprocesses footage from boxing matches, Pfeiffer deletes the image of one of the boxers from every frame so that the remaining boxer, American athlete Oscar De La Hoya, appears to be sparring with an invisible opponent. In turn, incidental details such as the excessive camerawork or the movement of the spotlight take on new prominence, revealing the machinery



단채널 영상 〈구현하는 자〉(2018-21)의 제목은 가톨릭 성상 제작 시 마지막으로 피부색을 입힘으로써 조각에 활기와 현실감을 불어넣는 장인을 일컫는 스페인어 단어 ‘엔카르나도르(encarnador)’에서 왔다. 필리핀의 연례 가톨릭 행렬부터 멕시코에서 열린 저스틴 비버의 콘서트, 그리고 저스틴 비버의 나무 조각상을 만드는 자료 영상과 촬영 영상 등 여러 가지 푸티지 영상을 붙여서 만든 이 작품은 생산의 개념, 특히 이미지 생산이 어떻게 오늘날 세계 자본주의에서 중요한 부분을 차지하게 되었는가를 탐구한다. 종교 행사 장면과 가수 저스틴 비버 이미지의 반복적 병치는 특정 연예인을 우상화해 작동되는 엔터테인먼트 산업의 동력이 종교적 열광에 근거함을 암시한다.

p. 182 〈구현하는 자〉, 2018-21.
p. 183 〈카리아티드(델 라 호야)〉, 2016.
p. 185 《구현하는 자》, 2019.
〈목시록의 네 기사 (18)〉과 〈목시록의 네 기사 (11)〉, 2004.

behind the spectacle. The digital video is displayed in a CRT monitor seamlessly plated in chrome. Named after the female sculpted figures that also serve as columns in ancient Greek architecture, the work raises questions about the structural relations between athletes, mass media, and society at large, which are all implicated in a complex dynamic of exploitation, promotion, and consumption.

The single-channel video *Incarnator* (2018-21) takes its title from the Spanish word *encarnador*, referring to those who apply the final brushes of flesh-toned paint on Catholic icons and thereby imbue the sculptures with a sense of vivacity and reality. Splicing together disparate types of sourced and filmed content—from footage of an annual Catholic procession in the Philippines to a Justin Bieber concert in Mexico and the making of a wooden Justin Bieber statue—Pfeiffer’s video explores notions of production, in particular how image production has become an essential part of today’s global capitalism. The recurring juxtaposition of scenes of devotional activities with images of the singer Bieber hints at the almost religious fervor that is both driven by and fuels the celebrity culture industry.

p. 182 *Incarnator*, 2018-21.
p. 183 *Caryatid (De La Hoya)*, 2016.
p. 185 *Incarnator*, 2019.
Four Horsemen of the Apocalypse (18) and *Four Horsemen of the Apocalypse (11)*, both 2004.



February 22



필비 타칼라 PILVI TAKALA

필비 타칼라(1981년 헬싱키 출생)는 퍼포먼스와 영상을 매개로 다양한 사회적 상황에서 암묵적으로 통용되는 규범과 행동을 노출시킨다. 작가는 비디오 작품에서 보여지는 퍼포먼스적 개입을 설계하기 위해 우선 특정한 사회적 조건을 중심으로 형성되는 공동체를 직접 조사한다. 예컨대 대중교통을 이용하거나, 놀이공원에 입장하기 위해 줄을 서거나, 스타트업 지원 행사에 참석한다. 그런 후 작가는 자신 또는 다른 퍼포머를 해당 상황에 투입시켜 기존 질서에 미묘한 분열을 일으킴으로써, 개개인이 보이는 반응을 통해 대부분의 사람들이 어떻게 관습적인 역할에 순응하는지를 드러낸다.

필비 타칼라의 개입은 갈등을 조장하는 매개이자 타인이 자신을 투영하게 하는 스크린으로서의 역할을 한다는 점에서 독특하다. 2006년 프로젝트 〈가방 든 여인〉에서 작가는 현금 다발을 가득 넣은 투명 비닐 가방을 들고 베를린의 한 쇼핑몰을 걸어 다니면서 사진과 텍스트로 지나가는 사람들의 다양한 반응을 기록했다. 쇼핑몰 경비원들은 나가달라고 요청하기도 하고, 점원이 경멸하는

Pilvi Takala (b. 1981, Helsinki) employs performance and video to expose tacitly accepted norms and behaviors in different social situations. To develop the performative interventions shown in her video works, the artist first researches the communities that form around specific social circumstances, from riding on public transportation to queuing to enter a theme park or attending an event for startup companies. The artist then inserts herself or another performer into the situation and enacts subtle disruptions that reveal how individual responses commonly conform to conventional roles.

Takala's interventions are distinctive for putting the artist in the role of both a medium for stirring up conflict and a screen onto which other people project themselves. For her 2006 project *Bag Lady*, Takala paraded around a shopping



눈빛으로 노려보기도 하고, 한 쇼핑객은 필비 타칼라에게 소지품을 안전하게 관리해야 한다며 훈계를 한다. 이러한 반응들은 무엇이 정상이고 위협적이고 심지어 반사회적인 행동인지에 대해 우리가 가지고 있는 다양하고 때로는 모순적인 인식을 보여준다. 나아가 우리의 인식이 어떤 맥락과 선입견에 의해 결정된다는 사실을 폭로함으로써 사회적 질서란 본질적으로 구성된 것이라는 점과 그 질서를 유지하는 통제 기제를 부각시키기도 한다.

이번 비엔날레에서 선보인 작품 〈마음이 원한다면 (리믹스)〉(2020)는 스타트업 관계자들을 위해 매년 개최되는 국제행사인 슬러시 현장에서 촬영되었다. 작가는 제작팀과 함께 기업가나 투자자로 위장한 채 행사에 참석해 다른 참석자들을 인터뷰하면서, 자신의 아이디어나 제품이 어떻게 사회나 환경에 도움이 되는지를 설명하는 그들의 태도와 행동을 관찰한다. 영상에는 인터뷰에 응하는 참석자들의 진취적이고 자신감 넘치는 가면 뒤에 숨어있는 불안, 피로, 자기 의심, 위선 등의 복잡한 감정들이 드러난다. 작품은 결국 사회적 서비스의 공급을 이윤 추구의 논리와 결합시키는 비즈니스 모델의 모순에 대한 비판적 성찰을 이끌어낸다.

p. 186 〈수습직원〉, 2008.
〈쓰다듬는 사람〉, 2018.
p. 187 〈가방 든 여인〉, 2006.
p. 189 〈마음이 원한다면(리믹스)〉, 2020.

mall in Berlin while toting a see-through plastic bag filled with wads of cash. She then used photographs and texts to document the responses of passersby, which ranged from the mall’s security guards asking her to leave to a store clerk glaring at her in evident disdain and a customer lecturing her on keeping her belongings safe. The responses demonstrate our varied and at times contradictory notions of what constitutes normal or threatening or even antisocial behavior. By exposing how our perceptions are determined by context and preconception, Takala’s work also highlights the constructed nature of social order and the controls used to maintain it.

The work on view at the 11th Seoul Mediacity Biennale, *If Your Heart Wants It (Remix)* (2020), was filmed at SLUSH, an annual global event for startups and their stakeholders. Attending in disguise as entrepreneurs and investors, Takala and her production team observed the other attendees’ attitudes and behavior while interviewing them about how their product or idea might help society and the environment. The attendees’ replies reveal the complex mix of emotions percolating behind their enterprising and confident facades, including feelings of anxiety, exhaustion, and self-doubt. Ultimately, the work prompts critical reflection on the contradictions in a business model that ties a profit-making logic to the provision of social services.

p. 186 *The Trainee*, 2008.
The Stroker, 2018.
p. 187 *Bag Lady*, 2006.
p. 189 *If Your Heart Wants It (Remix)*, 2020.





하오징반(1985년 타이위안 출생)은 베이징에서 활동하고 있는 작가이자 영화감독이다. 그의 영화는 다큐멘터리를 기반으로 아카이브 자료, 파운드 푸티지, 인터뷰, 연출된 시나리오 등을 엮고, 대중의 사회운동과 문화운동을 배경으로 과거와 현재를 병치시킨다.

하오징반의 가장 유명한 작품은 아마 〈베이징 무도회장〉(2012-16) 프로젝트일 것이다. 다섯 편의 영상으로 구성된 이 프로젝트는 문화대혁명 전후 베이징 무도회장의 사회문화적 맥락을 탐구한다. 작품 속의 빛바랜 무도회장 배경과 섬세한 춤 동작은 중국의 옛 건축물과 의상뿐만 아니라 당대의 분위기까지 관객에게 전달한다. 다섯 편 중 하나인 〈난 춤을 못 춰〉(2015)는 작가가 직접 촬영한 영상을 고전 영화에 나온 무도회 장면과 무도회 문화를 대표하는 인물들의 인터뷰와 함께 병치시킨다. 이를 통해 작가는 서로 다른 이미지와 텍스트 간의 충돌에서 새로운 이야기가 생겨날 수 있음을 시사한다.

하오징반은 중국 역사에만 관심을 국한하지 않고 시의적인 사회 현안을 다루기도 한다. 예를 들어 〈슬로우 모션〉(2018)은 이주노동자들의 숙소였던 베이징의 한 아파트에서 2017년에 발생한 화재 사건을 다룬다. 19명의 목숨을 앗아간 이 참사는 이주노동자의 대거 추방으로 이어졌다. 작가는 사진과 영상으로 이제 부랑자가 된

Hao Jingban (b. 1985, Taiyuan) is an artist and filmmaker who lives and works in Beijing. Emerging out of documentary practices, her films weave together archival materials, found footage, interviews, and staged scenarios to juxtapose past and present against the backdrop of mass social and cultural movements.

Hao is perhaps best known for her *Beijing Ballroom* project (2012-16), a series of five video works exploring the sociocultural context of ballroom culture in Beijing before and after the Cultural Revolution. The faded ballroom backdrops and refined dance movements that appear in the works convey not only the architecture and clothing of China's past, but also the atmosphere of the time. In *I Can't Dance* (2015), one of the five videos, Hao juxtaposes images she has shot herself with footage from classic films and interviews with figures from ballroom culture. Through these juxtapositions, the artist suggests that new narratives can arise from the collision of disparate images and texts.



노동자들과 폐허가 된 그들의 숙소를 기록한 후, 촬영본과 파운드 푸티지를 교차 편집하여 보여준다. 〈나도 이해해...〉(2021) 역시 마찬가지로 코로나19 팬데믹 초기에 사회 정의를 요구하는 시위가 급증하는 가운데 베를린에 체류하던 작가의 생각과 경험을 담아낸다. 작가가 직접 촬영한 영상과 아카이브에서 얻은 영상을 배경으로 작가의 내레이션이 흐른다. 내레이션은 동아시아인에 대한 반감이 기승을 부리는 현상에 관한 성찰에서 시작해 자신과 다른 관점이나 신념을 가진 사람과 연대하려는 노력의 가능성과 한계에 관한 고찰로 이어진다. 영상에는 베를린과 몇몇 도시의 시위 장면 외에도 가수이자 시민운동가 니나 시몬과 밥 딜런 같은 대중음악 및 문화운동의 상징적 인물이 담긴 영상 자료도 활용한다. 작가는 과거의 투쟁과 현재의 시민운동을 병치하면서 오늘날의 복잡한 세계에서 차이와 공감의 공존할 수 있는 방식을 섬세하게 살핀다.

p. 190 〈나도 이해해...〉, 2021.
p. 191 〈슬로우 모션〉, 2018.
p. 193 〈난 춤을 못 춰〉, 2015.
〈작은 춤〉, 2012.

Hao’s interests are not limited to Chinese history, as the artist also deals with more recent social issues. *Slow Motion* (2018) documents a fire that broke out in 2017 in a Beijing apartment building that housed migrant workers. Resulting in nineteen deaths, the incident led to the massive deportation of migrant workers. Hao used photography and video to document the now vagrant workers and the ruins of their former home, then crosscut her original material with found images. Similarly, the video essay *I Understand...* (2021) conveys the artist’s thoughts and experiences while staying in Berlin during the early days of the Covid-19 pandemic amid an upsurge of social justice protests. Set against both filmed and sourced footage, the narration begins with Hao’s reflections on the rising tide of anti-East Asian sentiment before going on to consider the possibilities and limitations of efforts to connect with those who hold different views from one’s own. Besides scenes from recent protests in Berlin and elsewhere, *I Understand...* also features footage of icons of both popular music and activism, such as Nina Simone and Bob Dylan. With a delicate sensibility, Hao juxtaposes past struggles with current civic movements to examine whether difference and empathy can coexist in the complex world we inhabit today.

p. 190 *I Understand...*, 2021.
p. 191 *Slow Motion*, 2018.
p. 193 *I Can’t Dance*, 2015.
Little Dance, 2012.

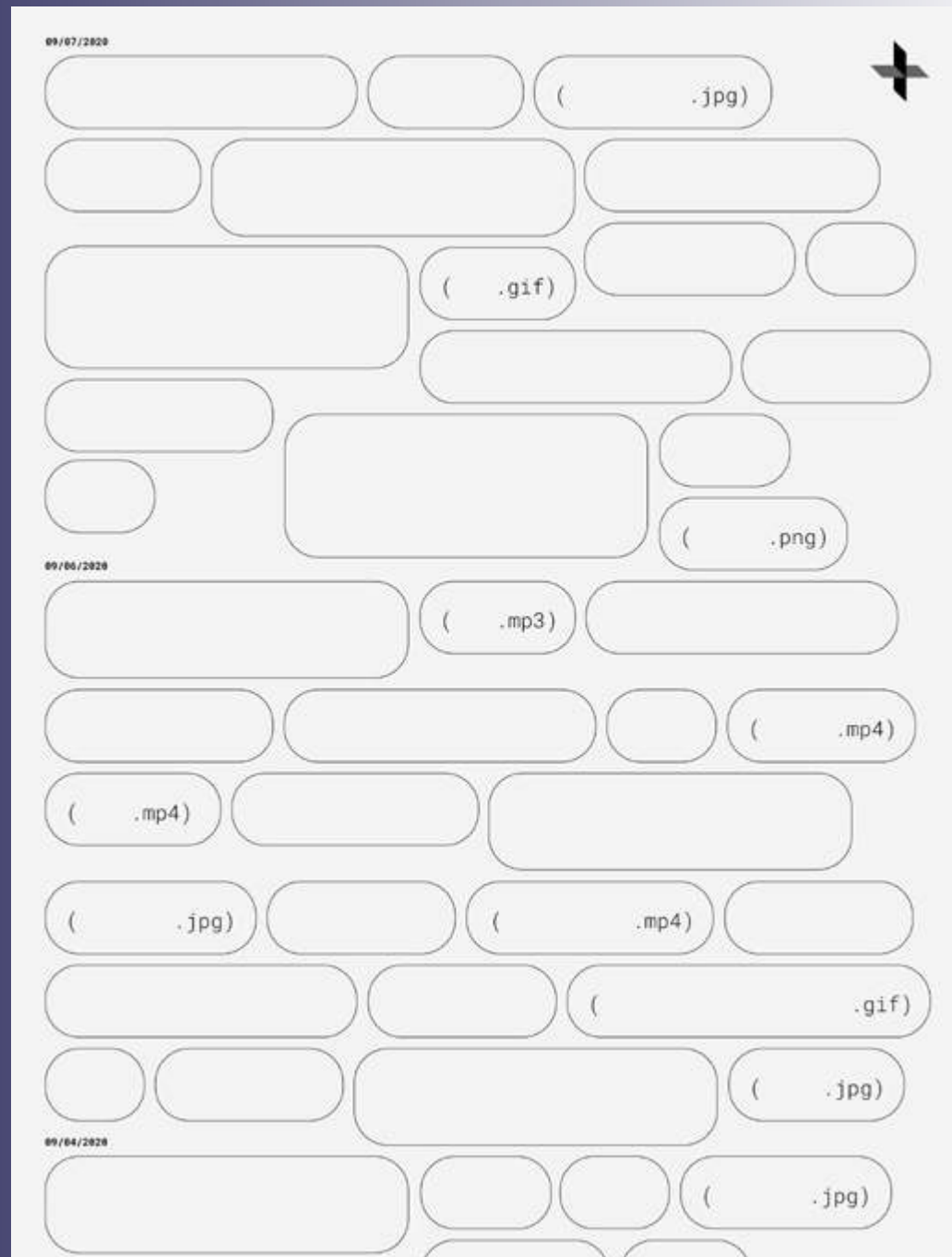
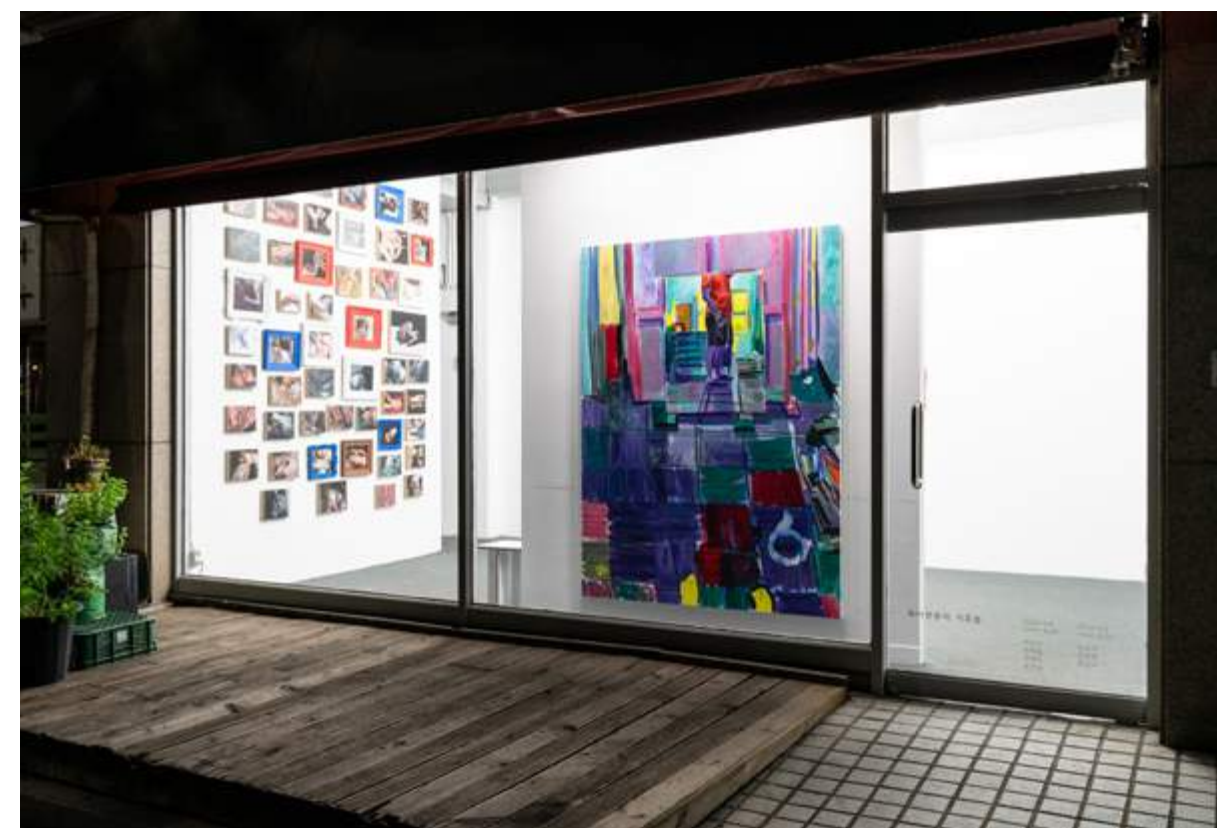


2015년 2월 서울에서 개관한 합정지구는 동료들과의 연대로 다양한 장르와 형태의 예술 활동이 발생하고 지속, 공존하는 공동체의 공간을 지향한다. 합정지구의 프로그램은 예술 활동에 대한 공동의 지지와 지속적인 관심을 기반으로 여러 분야의 전문가들과 협업으로 진행되는데 전시부터 출판, 세미나까지 다양하다. 여러 세대의 예술가들을 조명하고 합정지구 공동체가 새로운 시도를 펼칠 수 있도록 개인전과 단체전을 정기적으로 운영한다.

합정지구는 이제 작가가 자신이 받은 지원금을 동료들이 모이고 주류 예술계에서 주목받지 못했던 작품을 전시할 수 있는 공간을 만드는 데에 사용하기로 결심한 데서 비롯되었고, 이후 공동의 후원으로 유지, 발전되었다. 독창성과 연대의 창립 정신은 회화, 사진, 비디오, 설치를 망라해 다양한 매체의 프로젝트를 발전시켰고 큐레토리얼 전문가들, 연구자들과 폭넓게 작업할 수 있게 했다. 합정지구는 지역성, 생계에 대한 질문부터 페미니즘, 정체성, 퀴어에 이르기까지 동시대의 예술 활동, 삶, 생존을 떠받치고 있는 긴급한 이슈들에 대해 대화하는 장으로 기능한다. 이는 퀴어 문화와 페미니즘을 다룬 《퀴어락》(2019), 《리드마이립스》(2017), 공동체와 지역성의 개념을 탐구한 《북아현동의 기호들》(2020)과 《플랫폼 합정지구》(2020)

Founded in Seoul in February 2015, Hapjungjigu is conceived as a peer-led community space where different genres and forms of art practice can be sustained, emerge, and coexist. Drawing on principles of mutual support and enduring commitment to art practices, its program has ranged from exhibitions to publications and seminars, often in collaboration with a wide range of practitioners. Regularly presenting solo projects of artists spanning different generations, Hapjungjigu also organizes group exhibitions that highlight the community's initiatives.

The starting impulse for Hapjungjigu was artist Leeje's decision to use funding she had been awarded for her painting practice to create a place where her colleagues could gather and display work that does not receive attention in mainstream circles, and the project has since been sustained and developed with communal support. This founding ethos of creativity and solidarity has enabled Hapjungjigu to nurture projects employing



에도 반영되었다. 합정지구는 지역 주민들과 함께 <개와 고양이의 정원>과 같은 워크숍도 운영한다.

이번 비엔날레를 위해 제작한 웹 기반의 <사사로운 프로젝트>(2020-)는 그동안 합정지구가 함께 해온 협력의 주체들을 참여자로 초대해 일상과 창작, 고민과 공동체에 대해 질문한다. 참여자들의 답변은 프로젝트 웹사이트에 공유되며 합정지구가 지난 7년간 쌓아왔던 관계와 네트워크들을 반영한다. 전 지구적 팬데믹이 야기한 단절과 혼란을 여러 협력자와 소통할 수 있는 계기로 전환하는 이 프로젝트는 합정지구가 축적해온 행보를 통해 그 미래를 상상하는 기회이기도 하다.

p. 194 <사사로운 프로젝트>, 2020-.

p. 195 《북아현동의 기호들》, 2020.

p. 197 《퀴어락》, 2019.

《카밀6》, 2021.

an array of mediums, from painting and photography to video and installation, and to work with a broad range of curatorial practitioners and researchers. The space also functions as a forum for exchanging perspectives on urgent issues underpinning contemporary art practices, life, and survival, ranging from questions of locality and existence to feminist, identity, and queer discourses. These issues are reflected in projects such as *QueerArch* (2019) and *READ MY LIPS* (2017), addressing queer culture and feminism, and *Signs of Bugahyeon-dong* (2020) and *Platforming Hapjungjigu* (2020), exploring concepts of community and locality. Hapjungjigu also runs a workshop program with local residents, *Garden of Dogs and Cats*.

Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale, the web-based *The Personal Stories Project* (2020-) invites current and past Hapjungjigu collaborators to respond to a series of questions about daily routines, artmaking, pressing concerns, and community. Shared on the project's website, these responses reflect the relationships and networks that have supported Hapjungjigu over the last seven years. As such, the project is an opportunity for Hapjungjigu to take stock of their past and imagine their future while also channeling the disruption caused by the current global pandemic into an ongoing exchange with other arts practitioners.

p. 194 *The Personal Stories Project*, 2020-.

p. 195 *Signs of Bugahyeon-dong*, 2020.

p. 197 *QueerArch*, 2019.

Camille 6, 2021.



헨리케 나우만 HENRIKE NAUMANN



헨리케 나우만(1984년 초비카우 출생)은 무대 세트를 닮은 설치 작품 속에 조각, 회화, 영상과 더불어 가구를 비롯한 인테리어 장식품을 담아낸다. 작가는 구동독에서 자란 본인의 경험과 현대 독일의 문화적, 정치적, 민족적 정체성에 동서독 통일이 미친 영향에 관한 본인의 관심을 바탕으로 작품 활동을 한다. 그가 꾸며낸 가정 또는 상업 공간은 모더니즘적 디자인을 재구성하여 특히 파시즘과 같은 급진적 이데올로기를 비롯한 근현대사의 사회경제적 권력구조의 개념을 관찰하는 도구로 활용된다.

설치 작품 〈2000〉(2018)은 모던 풍의 중고 가구, 영상, 그리고 2000 하노버 세계박람회의 물리적 흔적을 정돈된 듯하면서도 다채로운 방식으로 배치해서 보여준다. 작품은 미술(또는 오브제) 전시처럼 보였다가, 상점, 무역박람회 부스, 가정집, 전시회장의 국가 홍보관처럼 보이는 등, 명확한 정체화를 유예하듯 변형을 거듭한다. 통일로 더 강하고 단결된 독일을 상징화하기 위해 기획된 하노버 세계박람회의 유물처럼, 진열된 모든 전시품은 근현대에서 유래한 사물이지만 심미적 경향과 이데올로기 사이의 오랜 연결성을 드러낸다.

Henrike Naumann (b. 1984, Zwickau) incorporates found objects such as furniture and other interior decor alongside sculpture, painting, and video in her stage-set-like installations. Her artistic practice is informed by her experience growing up in the former East Germany and her interest in the impact of reunification on cultural, political, and national identity in contemporary Germany. Naumann's pseudo-domestic/commercial spaces reframe modernist design to interrogate notions of radical ideology, particularly fascism, and other forms of socioeconomic power structures in recent history.

The installation *2000* (2018) brings together an assortment of used modernist furniture, videos, and physical remnants of Hanover's World Expo 2000 in a seemingly organized yet eclectic manner. As if operating in a constantly shifting state of suspension, it alternately resembles an



역시 2018년에 발표된 작품 〈동독 누아르〉는 통일 이후 1990년대 초 구동독에서 유행하던 모던한 가구 위주의 인테리어 풍조를 재연한다. 동독 화가 길드의 회원이었던 작가의 조부 카를 하인츠 야콥의 사회주의 리얼리즘 작품 몇 점이 가구와 함께 전시된다. 아무런 꾸밈없이 대상을 현실적으로 그려낸 야콥의 그림은 모던한 가구와 공존하기도 하고 대조를 이루기도 한다. 이를 통해 작가는 리얼리즘을 자본주의와 사회주의 양자 모두와 연관시켜 질문을 던질 수 있는 공간을 창출한다.

이번 비엔날레에서 선보이는 〈프로토 네이션〉(2021)은 1980년대 동독과 한국의 디자인 코드를 결합하여 미술관을 가상의 신발 브랜드의 매장으로 변신시킨다. 콘크리트 문양의 벽지로 도배된 이 가짜 매장에는 금속 재질의 가구와 배치되어 있고, ‘프로토 네이션’의 브랜드 광고를 무한 재생하는 모니터가 설치되어 있다. 또한 기성품 구두를 세라믹 양념통 같은 독특한 소재를 더해 변형시킨 36점의 조각이 진열되어 있다. 좌대나 선반에 진열된 이 기이한 창조물들은 기괴하면서도 재치가 넘친다. 이질적인 재료들을 결합시켜 어울리지 않는 짝궁 간의 만남, 혹은 강제적 통일을 시각화한 시도로도 읽힌다.

p. 198 〈프로토 네이션〉, 2021.
p. 199 《2000》, 2018.
p. 201 〈동독 누아르〉, 2018.

art(ifact) display, a shop, a trade show booth, a home, and/or a national pavilion. While they all hail from the near past, the assembled relics reveal the connections between aesthetic trends and ideology—as with the remnants from the Hanover Expo, which was meant to be a symbol of a strong and unified Germany.

Also from 2018, *DDR Noir* reproduces notional postreunification residential interiors equipped with the modernist design furniture that began circulating in the former East Germany in the early 1990s. Alongside the furniture are a number of Socialist Realist paintings by the artist’s grandfather, Karl Heinz Jakob, who was a member of the East German painters’ guild. The paintings, which depict their subjects realistically and without ornamentation, both coexist and contrast with the furniture. Here, Naumann has created a space for questioning ideas of realism in relation to both capitalist and socialist ideology.

Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale, *PROTO NATION* (2021) combines design codes from 1980s East Germany and South Korea to transform the museum into a boutique for a fictitious shoe brand. The “store” is wallpapered in a printed concrete pattern, fitted with metal furnishings, and equipped with a monitor looping a mock PROTO NATION advertisement. Also on display are thirty-six sculptures made by modifying commercially available shoes with unusual materials, such as ceramic salt and pepper shakers. Perched on plinths and shelving racks, these eccentric creations are at once peculiar and amusing. The joining of disparate materials here suggests itself as a visualization of the meeting, or forced unification, of incongruous partners.

p. 198 *PROTO NATION*, 2021.
p. 199 *2000*, 2018.
p. 201 *DDR Noir*, 2018.





홍진훤(1980년 경산 출생)은 사진, 출판, 웹, 멀티미디어 설치 등 다양한 방식을 활용하는 작가다. 그의 사진 작품들은 중요하지만 간과되고 있는 한국의 정치사회적 사건들에 주목하게 한다. 그러면서도 어떤 특정한 맥락이나 내러티브를 전달하기 위해 자신의 주관적 견해를 강요하기보다는 제목이나 사진 이미지의 병치를 통해서만 그 의미가 암시되는 중립적인 시각 기록처럼 보이는 이러한 접근 방식은 웹 기반 프로젝트에까지 확장된다. 홍진훤은 프로그래밍과 크롤링 기술을 이용해 이미지, 푸티지, 데이터 정보로 구성되는 일종의 매트릭스를 생성한 후, 수집된 재료들을 설치나 디지털 작품으로 변환시켜 오늘날 정보가 어떻게 순환되고 소비되는지에 대한 우리의 인식에 도전한다.

사진 연작 〈임시 풍경〉(2009)은 2009년 용산 강제철거를 두고 발생했던 시위대와 경찰 간의 격렬한 충돌에 초점을 맞춘다. 홍진훤의 사진은 총체적 진실을 담으려는 욕망을 포기한 채 대신 건물 위 하늘로 솟아오르는 검은 연기나 빈 폐가의 버려진 가구 등 격렬한 소동을 불길하게 암시하는 순간들을 포착한다. 마치 사진이 할 수

The practice of Jinhwon Hong (b. 1980, Gyeongsan) spans photography, publications, web-based output, and multimedia installations. Hong's photographs often focus attention on overlooked yet consequential sociopolitical events in Korea. But instead of asserting the artist's subjective views, they assume an air of objective neutrality. This detached approach also extends to web-based projects. Here, Hong uses programming and crawling technologies to generate matrices of found images, footage, and data. He then turns these collated materials into installations or digital works that challenge our perceptions of how information is circulated and consumed today.

The photo series *Temporary Landscape* (2009) revolves around a fiery clash between protestors and authorities over forced evictions that occurred in the Seoul neighborhood of Yongsan in 2009. Eschewing any pretension to documenting the



있는 일은 멀리서 발견된 파편들을 제시하는 것 밖에 없음을 암시하는 듯한 이 작품은 명시적인 제목을 통해서도 사진의 한계에 주목하게 한다. 이러한 사진 언어는 〈붉은, 초록〉(2012-14)에서도 확연히 나타난다. 한국의 제주도과 밀양, 일본의 오키나와와 후쿠시마에서 촬영된 이 사진들은 인간이 초래한 분쟁이나 재앙의 장소에서 자라나는 식물의 모습을 보여준다.

이번 비엔날레를 위해 제작된 〈굿 애프터눈, 굿 이브닝, 굿 나잇 v2.0〉(2021)은 관람자/사용자에 의해 구동되는 웹 기반 구독 서비스, 사진, 텍스트로 구성된 복합 매체 설치 작품이다. 작품은 작가가 “시각 권력”이라 부르는 체제들, 즉 사회 내에서 무엇이 가시적이고 무엇이 그렇지 않은지를 결정하는 체제들을 교란하고자 한다. 그러한 체제들에는 유튜브와 같은 수익 창출 영상 플랫폼들이 사용하는 알고리즘, 그리고 시각 콘텐츠를 게시하고 소비하는 온라인 인터페이스가 포함된다. 인기도 순위와 수익 예상에 근거해 가시성을 결정하는 알고리즘은 사용자의 행위자성을 심각하게 축소하며, 수익성의 범위 바깥에 있는 모든 것을 배제한다. 이 작품을 통해 홍진훤은 추천 알고리즘에서 배제된 영상을 사용자가 구독하거나 게시할 수 있고, 더 나아가 가상공간의 기존 규칙들에 잠재적인 영향을 끼칠 수 있는 하나의 대안적 구독 서비스를 제안한다. 이를 통해 배제되었던 실체들을 다시 전시 공간과 개인 디바이스 안으로 불러들이며, 우리에게 “시각 권력”의 권위와 한계를 능동적으로 넘어서도록 요청한다.

p. 202 〈굿 애프터눈, 굿 이브닝, 굿 나잇 v2.0〉, 2021.
p. 203 〈붉은, 초록 – 나미에마치, 후쿠시마〉, 2014.
p. 205 〈임시 풍경 – 용산 남일당, 서울〉, 2009.

whole reality, Hong’s images capture discreet moments that ominously hint at the turmoil, such as black smoke rising skyward from a building top, or abandoned furnishings in an empty and dilapidated house. The title underscores the limits of photography, as though to suggest that all photography can do is present fragments found from a distance. This sensibility is also apparent in *Crimson, Green* (2012–14). Shot at locations including Jeju Island and Miryang in Korea, and Okinawa and Fukushima in Japan, the photographs portray plant life that grows at the sites of human conflicts or disasters.

Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale, *Good Afternoon, Good Evening, Good Night v2.0* (2021) is a multimedia installation comprising a web-based audience/user-driven subscription service, photography, and text. It attempts to disrupt what the artist calls the “visual powers” that determine what is visible or not in society. These include the algorithms employed by monetized video-sharing sites such as YouTube, as well as the online user interfaces through which visual content is published and consumed. Determining the visibility of items based on popularity rankings and revenue projections, these algorithms significantly reduce the agency of the user and exclude anything that lies outside the scope of profitability. Through his work, Hong proposes a platform where users are invited to publish and subscribe to underrepresented materials and potentially influence the existing rules of the virtual sphere. Bringing otherwise excluded entities back into the exhibition space as well as our personal devices, he prompts us to actively challenge the authority of the “visual powers.”

p. 202 *Good Afternoon, Good Evening, Good Night v2.0*, 2021.
p. 203 *Crimson, Green – Namie-machi, Fukushima*, 2014.
p. 205 *Temporary Landscape – Yongsan Namildang, Seoul*, 2009.





C-U-T은 2021년에 결성된 케이팝 스타일의 스웨덴 보이밴드다. 스톡홀름의 왕립예술대학생 여섯 명(닐스 앙스트룀, 아론 포겔스트룀, 빅토르 포겔스트룀, 발렌틴 말름그렌, 카이우 마르케스 드 올리베이라, 카론 nilzén)과 이들의 교수이자 예술가로 매니저 역할을 맡고 있는 밍 왕으로 구성된다. 이들의 실험적 여정은 케이팝을 참조하여 공동 작사 작곡, 음악 프로듀싱, 퍼포먼스의 형식과 과정을 통해 펼쳐진다. 이는 집단 정체성, 남성 간의 우정, 전 지구적 책임감, 문화 간의 연대에 관한 감수성의 세대적 변화를 하나의 목소리로 전달하는 방법에 대한 탐구이기도 하다.

C-U-T은 노래, 뮤직 비디오, 그리고 일련의 인터뷰를 제작했다. 음악 장르의 하나로서 케이팝을 연구한 후, 각 멤버들의 특성을 데뷔 싱글 <KALEIDOSCOPE>의 가사, 음악, 컨셉, 시각적 요소에 담아내는 전략을 썼다. 곡의 가사는 개별 구성원들이 서로의 잠재력을 끌어내기 위해 다름을 극복하고 서로에게 마음의 문을 열어야 하는, 하나의 그룹이 만들어지는 과정을 반영한다. 이는 곡의 후렴구에서 만화경 속 부서진 유리조각이 모여 아름다운 패턴을 만들어내는 이미지로 표현되었다. “느껴지니? 느낄 수 있니?”

Established in 2021, C-U-T is a Swedish K-pop-style boy band formed by six art students from the Royal Institute of Art in Stockholm (Niels Engström, Aron Fogelström, Victor Fogelström, Valentin Malmgren, Caio Marques de Oliveira, and Karon Nilzén) with their professor, the artist Ming Wong, as manager. Using K-pop as a reference point, the group aims to embark on an experimental journey through the forms and processes of collaborative songwriting, music production, and performance as a means of investigating how to cultivate collective identity and a unified voice that communicates new sensibilities toward male friendship, global responsibility, and cross-cultural solidarity.

The results of C-U-T's collaborative initiative take the form of a song, music video, and series of interviews. After studying the characteristics that define K-pop as a music genre, the group devised a strategy for incorporating their different



소음에서 사랑을 일으켜. 우리는 Kaleidoscope. 부수고 나아가, 별빛 하늘을 열어젖혀. Collide in Kaleidoscope.”

충돌을 통해 서로를 포용하고 새로운 세상을 열어나간다는 C-U-T의 메시지는 더 나아가 대중문화 산업에서 충분히 재현되지 않았던 탈국적적이고 퀴어 친화적 가치를 강조함으로써 케이팝의 스펙트럼을 확장하고자 한다. 이같은 의도는 뮤직 비디오에서 길게 이어지는 해 뜰 녘의 혹은 해 질 녘의 어스름을 통해 변화와 약속의 분위기를 묘사하는데에서 분명히 드러난다. 사람들이 자주 모여 춤추는 스톡홀름 근처 숲에서 촬영한 이 뮤직 비디오는 경험을 나누고 활력과 연약함을 공유하는데서 우정이 어떻게 성장하는지를 예찬한다. 밴드 멤버들과 매니저 밉 웡은 이러한 생각을 강조해서 말하는데, 이는 비엔날레 웹사이트에 공개된 인터뷰에서 확인할 수 있다. 작사에 주로 참여하는 밴드 멤버 아론 포겔스트룀의 말처럼, “만화경은 반짝이는 감각으로 ... 다양성이나 차이를 즐겁게 표현해주는 물건이니까, 보이 그룹이라는 개념 자체와 맞닿는 것 같았어요. 차이를 더 부각시키고, 멤버 각자의 특별함을 드러내는 거요.”

p. 206 <KALEIDOSCOPE>, 2021.
<KALEIDOSCOPE> 스튜디오 퍼포먼스, 2021.
p. 207 <KALEIDOSCOPE>, 2021.
p. 209 C-U-T.

personalities into the lyrics, music, concepts, and visuals of their debut single “KALEIDOSCOPE.”

The lyrics reflect the process of becoming a band, as the individual members must bridge their differences and open up toward each other to tap into their potential. This was translated into the image that anchors the chorus of pieces of shattered glass forming beautiful patterns in a kaleidoscope: “Do you feel it? Can you feel it? Waking up from the noise? We are a kaleidoscope: breaking through starry skies, open up and collide in kaleidoscope.”

The group’s message of opening up new worlds by embracing collision between different beings further aims to diversify the spectrum of K-pop by engaging with transnational and queer-friendly values that are underrepresented in the industry. This intention is manifested in the music video’s portrayal of what appears to be a prolonged moment of either twilight or dusk—an atmosphere of transition and promise. Filmed in a wood near Stockholm where people often gather to dance, the video celebrates how friendships can develop from shared experience, exuberance, and vulnerability. This feeling is reinforced in the insights shared by the band members and manager Ming Wong in a series of interviews released on the 11th Seoul Mediacity Biennale website. As explained by band member Aron Fogelström, who played a key role in developing the lyrics, “The kaleidoscope is a ... joyful representation of diversity or difference, which spoke to the idea of the boy band in itself.”

p. 206 KALEIDOSCOPE, 2021.
Studio performance for KALEIDOSCOPE, 2021.
p. 207 KALEIDOSCOPE, 2021.
p. 209 C-U-T.





DIS는 로렌 보일, 솔로몬 체이스, 마르코 로소, 데이비드 토로가 중심이 되어 2010년에 결성한 뉴욕 기반의 콜렉티브다. 작가, 디자이너, 스타일리스트, 그리고 에디터로서의 경험을 바탕으로, TV, 광고, 패션, 대중문화 등의 전략과 형식, 내용을 차용하여 동시대의 정치적, 경제적, 사회적 쟁점을 파고든다. 온라인 매거진 『DIS 매거진』 발행을 시작으로 스톡 사진 에이전시인 DIS이미지스와 리테일 플랫폼인 DIS오운을 만들었고, 최근에는 동시대 문화와 정치에 대한 논의를 대중적으로 보급하기 위한 ‘에듀테인먼트’ 플랫폼인 dis.아트를 운영한다. 오늘날 유튜브가 정보 습득의 주요 통로가 되었다는 점에서 착안한 프로젝트로, 복잡한 개념과 지식을 압축적으로 전달하는 영상을 제공한다.

2008년 미국의 금융 위기 이후 10년이 지난 시점에 어떠한 경제 개혁이 있었는지 반추하고자 제작된 〈공익광고〉 시리즈 3부작은 동시대 문화와 경제, 정치에 대한 관점을 재고하게 한다. 3부작 중 하나인 〈오바마 바로크〉(2018)는 금융위기가 촉발되던 시점, 시대 상황과 동떨어진 뉴욕 상류층 자녀들의 세계를 담아내 큰 인기를 끈 미국 드라마 〈가십걸〉을 차용했다. 영상에는 부유한 동네의 사립학교 교복을 입은 학생들이 등장해 그들과는 반대되는 이념일 법한 기업의 민주화, 재산세, 유산 상속 폐지와 관련된 구호를

DIS is a New York-based collective formed in 2010 by Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, and David Toro, along with other collaborators. Combining the skills of artists, designers, stylists, and editors, they often work with moving images in the digital realm, and appropriate visual and narrative strategies from TV, advertising, fashion, and other forms of popular culture in an ironic manner to examine pressing political, economic, and social issues. One of their initial projects was the online magazine *DIS Magazine*, which was launched in 2010 and followed by the establishment of a stock image agency, DISimages, and a retail platform, DISown. They also run dis.art, an “edutainment” platform for disseminating discussions on contemporary culture and politics to the wider public. In response to the emergence of YouTube as a popular information source, the platform distributes original videos by DIS and other artists that condense complex concepts and knowledge into accessible packages.



외치며 경제 회복, 오바마 당선, ‘월가 점거 운동’을 가볍게 묘사하고 있다. 이러한 대립적인 모습을 통해 오바마의 대선 공약이었던 경제적 평등이 허황된 꿈이었음을 폭로한다.

대중 매체의 익숙한 형식을 이용하는 전략은 <절호의 위기>(2018)에서도 볼 수 있다. 세련된 영상 속 TV 시리즈 <왕좌의 게임>의 악역이 주택 시장 붕괴와 월가 자본주의에 대해 설명하는 내레이션이 이어진다. 이와는 반대로 <기본소득: 이성애자의 트루바다>(2018)는 전원을 배경으로 역사재연배우들, 근육질의 상의를 드러낸 남성들, 그리고 트렌디한 침대들이 함께 어울리는 이상한 광경을 보여준다. 광고와 교육용 영상에서 쓰이는 전형적인 포맷을 통해 마케팅에 좌우되는 현실 속 신체의 위기를 짚고 있다

p. 210 <절호의 위기>, 2018.
<기본소득: 이성애자의 트루바다>, 2018.

p. 211 <오바마 바로크>, 2018.

p. 213 《DIS: 이미지 라이프》, 2016.
《타이핑하고 스와이프하는 업자: DIS에듀테인먼트 네트워크》, 2018.

Reflecting on the consequences of the global financial crisis of 2008 and the unchecked capitalistic impulse of our time, the three-part series *Public Service Advertisement* prompts viewers to rethink their views on contemporary culture, economics, and politics. One episode in the series, *Obama Baroque* (2018), borrows from the popular American TV show *Gossip Girl*, which depicts the lives of the children of New York’s upper class in a world far removed from the anxieties of the financial crisis. In the video, privileged prep-school students in uniforms shout slogans that would seem to be more appropriate to an Occupy Wall Street protest, such as “Democratize enterprise! Tax income from property not labor! End inheritance!” The incongruous juxtaposition exposes the economic equality proposals of Barack Obama’s presidential campaign as nothing more than a hollow pipe dream.

The strategy of employing familiar forms of mass media can also be found in *A Good Crisis* (2018). The highly stylized video is narrated by one of the antagonists from the TV series *Game of Thrones*, who offers his breakdown of the housing market collapse and Wall Street capitalism. Conversely, *UBI: The Straight Truvada* (2018) features an unlikely group of historical reenactors, muscular, seminude males, and trendy teens mingling together in a pastoral setting. It draws on typical formats used in advertisements and educational videos to tackle the crisis of the body in our marketing-driven reality.

p. 210 *A Good Crisis*, 2018.
UBI: The Straight Truvada, 2018.

p. 211 *Obama Baroque*, 2018.

p. 213 *DIS: Image Life*, 2016.
Thumbs that Type and Swipe: The DISedutainment Network, 2018.





ONEROOM은 예술학을 전공한 송하영과 건축학을 전공한 최조훈이 2017년 서울 을지로에 개관해 운영하는 전시공간으로 40m²의 작은 사다리꼴 공간에 어울리는 전시, 상영회, 세미나 등을 주최하고 있다. 제작 방법과 과정에 대한 관심을 가지고 작가들과 자체 프로젝트를 기획하거나 미술 실천 및 연구와 관련된 다양한 프로그램으로 동료들과 협업하기도 한다.

《ONE-PIECE》는 개별 작가의 작업과 실천에 초점을 맞추어 연구, 인터뷰, 아카이빙, 전시 등을 함께 진행하는 장기적인 협업 시리즈이다. 〈Decoding Models〉는 비슷한 맥락에서 디지털 프로그램의 문법을 경유하여 미술 작품의 창작 과정을 살펴보는 웹 기반 프로젝트이다. 웹사이트에 수집된 아이콘과 키워드 및 기타 자료는 실제와 디지털 사이의 중첩을 기록하며 작품의 창작 과정을 코딩과 모델링이라는 프레임으로 바라보고 해석해볼 수 있게 한다.

이번 비엔날레를 위해 신작을 제작한 류한솔, 홍진원과의 인터뷰에도 두 기획자의 이러한 관점이 반영된다. 류한솔과의 인터뷰에서는 영상 제작에 흔히 사용되는 특수효과인 크로마키 기법을 경유해 작가의 영상 설치 작품 〈버진 로드〉(2021)에 관해 논한다. 크로마키 스크린, 색상과 빛 정보 등의 개념을 바탕으로 논의를 진행하면서, 송하영과 최조훈은 작가에게 유튜브 동기부여 영상에서부터 만화 그래픽과 스피리어 영화를 아우르는 다양한 이미지들이 작가의 영상과 DIY 특수효과 구성에 어떤 영향을 미치는지에

Founded in 2017 in Seoul, ONEROOM is an Euljiro-based art space run by Hayoung Song, who has a background in art theory, and Johoon Choi, who has a background in architecture. ONEROOM hosts exhibitions, screenings, and seminars conceived for its small, 40-square-meter trapezoidal space. Reflecting Song and Choi's keen interest in production methods and processes, ONEROOM develops its own projects with artists while also collaborating with peers on programs that address artistic practice and research.

These activities include *ONE-PIECE*, a series of long-term collaborations with individual artists involving a process of research, interviews, archiving, and exhibitions centered on the artists' practices. Similarly, the web-based project *Decoding Models* was conceived to host reflections on the artmaking process through the lens of digital media terminology. Charting the overlaps between the actual and the digital, the icons, keywords, and other resources gathered on the website facilitate the framing and interpretation of the artmaking process as a form of coding and modeling.



대한 질문을 던진다. 홍진훤과의 대화에서는 대안적 영상 구독 서비스인 <DESTROY THE CODES>(2021)의 개발 과정과 이번 비엔날레 전시 주제인 ‘하루하루 탈출한다’에 대한 작가의 생각을 묻는다. 또, ‘랜덤’이라는 키워드를 중심으로 상업적 웹사이트를 둘러싼 시각 권력, 영상 추천 알고리즘과 같은 개념에 대해서도 이야기를 나눈다.

p. 214 《ONE-PIECE 2020》, 2020.
《ONE-PIECE》아카이브 문서, 2018.
p. 215 <Decoding Models>, 2020–.
p. 217 《ONE-PIECE》, 2018.

This perspective informs the interviews Choi and Song conducted with two of the participants in the Seoul Mediacity Biennale, Hansol Ryu and Jinhwon Hong, both of whom produced new works for the exhibition. For the interview with Ryu, Choi and Song used Chroma Key, a common special effects technique in video production, as an entry point to discussing the artist’s video installation *Virgin Road* (2021). With notions of Chroma Key screens, color, and light information providing the background to their discussion, they asked Ryu about the imagery—ranging from motivational videos on YouTube to cartoon graphics and splatter films—that informs how the artist constructs her films and DIY special effects. In their conversation with Hong, Choi and Song asked the artist about his development of the alternative visual subscription service *DESTROY THE CODES* (2021) and his thoughts on the exhibition theme, *One Escape at a Time*. For this interview, Choi and Song used the keyword “random” to frame the discussion around ideas of visual power and the recommendation algorithms employed by websites.

p. 214 *ONE-PIECE 2020*, 2020.
Archival documents from *ONE-PIECE*, 2018.
p. 215 *Decoding Models*, 2020–.
p. 217 *ONE-PIECE*, 2018.



전시 전경
EXHIBITION VIEWS



서울 특이 없었다 我們沒

SEOUL MUSEUM OF ART

SEOUL MUSEUM OF ART

SEOUL MUSEUM OF ART

SEOUL MUSEUM OF ART

열문을 이용해
주시기 바랍니다



ONE ESCAPE 하루하루
탈출한다 AT A TIME

보니

하루하루
TIME



SPAM



ONE ESCAPE

하루하루

SPAM















THE REFERENCE

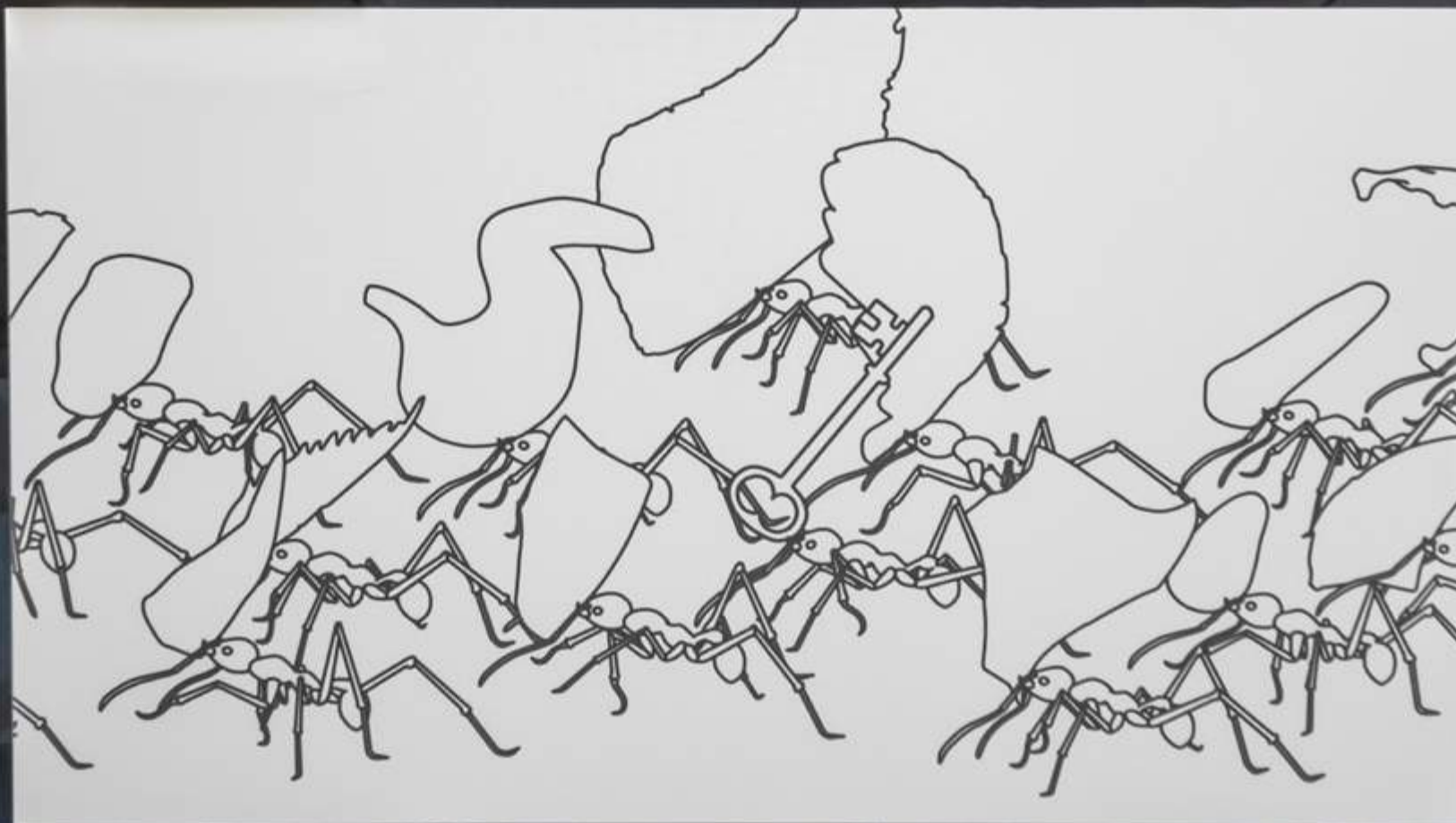
5

ONE ESCAPE
탈출한다

하루하루
AT A TIME

환생.
REINCARNATION.

















- It was a dream.

















당신에게 말할 수 없는 단어들(불가능한 헌사)

THE IMPOSSIBLE
DEDICATION

폴 B. 프레시아도

불가능한 헌신 (The Impossible Dedication)

THE IMPOSSIBLE
DEDICATION
PAUL B. PRECIADO

1 역자 주: 유전학상 외형으로 나타나는 형질.

코로나 시대의 격리 기간, 커다란 멈춤이 일으킨 일상 업무의 재편과 시간의 무질서 사이에서, 나는 새로운 습관을 얻었다. 매일 저녁 8시 30분, 박수 치거나 소리치기 위해 발코니로 나가, 부모님과 영상통화를 하는 것이다. 그들은 스페인 카스티야 북부의 한 도시에, 나는 파리의 한 동네에 거주한다. 코로나 이전 우리는 중대한 일이 있을 때나 축제나 기념일 등을 기해 두 달에 한 번씩 대화했다. 그러나 이즈음 매일의 통화는 흡사 산소 폭탄과 같은 기능을 한다. 멜로드라마적 기질이 넘치는 어머니는 화면이 열리자마자 이렇게 외치곤 한다. “널 보다니, 밖에 나가 숨 쉬는 것만 같아.” 아버지는 90세의 혈기왕성한 노인으로, 봉쇄 이전에는 매일 8킬로미터를 걷곤 했다. 그는 또한 냉담한 사람으로, 자신의 아버지로부터 버림받고 애정을 모른 채 자라나 삶의 이유를 오직 일에 두고 살았다. 최고령층에게는 외출이 장려되지 않음에도, 그는 날마다 장갑과 마스크를 끼고 200미터 거리의 빵집에 가 바게트를 산다. “그이를 막을 수 있는 사람은 없어.” 어머니는 말하며, 아버지가 멀어지자 덧붙인다. “어쩌면 우리에게겐 함께 산책할 기회가 다시는 없을지 몰라. 이번이 그이의 마지막 봄일지도. 나갈 수 있도록 해줘야지.”

어머니는 나를 남성형으로도 여성형으로도 지칭하며 얘기하지만, 언제나 나를 폴(Paul)이라 부른다. 아버지가 “누구 전화야?” 하고 물으면 그가 “우리 폴(Pol)이야.” 대답하는 순간을 나는 좋아한다. 어머니는 내 이름의 철자를 그렇게 상상한다. 매 통화 때마다 아버지는 성전환이 일으킨 변화를 검토하려는 듯 화면 속 내 얼굴을 유심히 들여다본다. 아마도 또한 내 얼굴에서 자신의 얼굴을 찾으려는 듯. “점점 더 네 아빠를 닮아가네.” 어머니는 말한다. 성전환은 우리들 용모의 유사성을 돋보이게 했는데, 흡사 그간 에스트로겐에 의해 비가시성의 세계로 밀려났던 표현형¹이 되살아난 듯했다. 아버지에게 말하지는 않았지만, 이 새로운 닮음은 그에게뿐 아니라 나에게도 곤욕스러운 것이었다.

하루는 아버지가 내게 물었다. “왜 얼굴 전체에 수염을 기르지 않아?” “고르게 자라지 않으니까요.” 나는 설명했다. “38살 때부터 테스토스테론을 복용하기 시작했는데, 이미 막혀버린 모공에서는 털이 안 나요.” “큰일이구만! 소문난 잔치에 먹을 것 없다더니.” 아버지가 답했다. “좀 내버려 뒀, 수염 애기는 하지 말고. 저 애가 당신 수염 애기한 적 있어?” 어머니가 응수했다. 6월에 출간될 새 책의 교정지를 보고 있다고 하자 어머니는 욕망을 누설하는 호기심으로 누구에게 그 책을 헌정할 것인지 묻는다. “주디스 버틀러에게.” “그 부인은 누구야?” 어머니가 묻는다. 그는 부인이 아니며, 스스로를 남성과도 여성과도 동일시하지 않는 한 사람으로, 얼마 전 캘리포니아에서 논바이너리 증명서를 획득했다고 나는 설명한다. 이는 내가 2017년 법적 성별 변경을 성사했던 것만큼이나 커다란 사건이다. 그는 비정상적 탈선자로 여겨진 우리 같은 사람도 철학을 할 수 있음을 내게 알려준 철학자라고 나는 설명한다. “그렇지만 남자도 여자도 아니라면 대체 뭐야?” 아버지가 묻는다. “그들은 자유로워요.” 내가 말한다. “큰일이구만! 소문난 잔치에 먹을 것 없다더니.” 다시 한번 그가 말한다. 우리는 다 같이 웃는다. 통화를 끊기 전, 한 번도 내게 사랑한다 말한 적 없는 아버지가 화면 앞으로 다가와 키스를 보낸다. 이 예기치 못한 몸짓에 나는 어떻게 반응해야 할지 모른다. “내일 만나자.” 어머니가 말한다. “함께하는 산책을 위해.”

그 통화 이후, 어머니의 암묵적 요청을 듣고, 또 그들이 그토록 연약한 것과 돌연 그토록 다정한 것을 보고, 나는 언젠가 그들에게 한 권의 책을 헌정할 수 있기를 꿈꾸게 됐다. 그들이 책의 내용 탓으로 불편해지지 않은 채 저 현사를 누릴 수 있으려면, 나는 동성애자, 동성애, 성전환자, 성전환, 성, 성교, 강간, 성 노동자, 매음, 낙태, 삽입, 발기, 항문, 음경, 자지, 질,

During confinement, in the time of the coronavirus, between the disorder of time and the reorganization of daily tasks caused by the general shutdown, I acquired a new habit. Every day at 8:30 PM, after going out on the balcony to applaud or shout, I answer the videoconference call from my parents. They are in a city in the north of Castile in Spain, and I am in a district of Paris. Before the coronavirus, we talked once every two months, at important events, parties, birthdays. But now the daily call is like a blast of oxygen. This is what my mother, who has always had a talent for melodrama, says as soon as the screen opens: “Seeing you is like going out and breathing.” My father is ninety years old, a dynamic man who, before being locked up, walked five miles a day. He is also a cold man: a child abandoned by his own father, who grew up without affection, convinced that work was his only reason for existence. Although older people are not allowed outside, my father goes down every day, wearing his gloves and his mask, to buy a baguette several hundred feet from the house. “No one can refuse him that,” said my mother. And when he’s not in the room, she adds: “We may never be able to walk the streets together again. It may be his last spring. He must be able to go out.”

My mother addresses me sometimes in the masculine, sometimes in the feminine, but she always calls me Paul. I like it when my father asks, “Who’s calling?” and my mom says, “This is our *Pol*.” This is the way she imagines the spelling of my name. With each call, my father inspects my face on the screen as if to examine the changes produced by my gender transition. But also, as if he were looking for his face in mine: “You look more and more like your father,” says my mother. The transition underlined the similarity of our features, as if it brought out a phenotype that estrogen had concealed. I do not tell him, but this new resemblance is as disturbing for me as it is for him.

The other day my father asked me, “Why don’t you let your beard grow all over your face?”

“Because it does not grow uniformly,” I explain. “I started taking testosterone at the age of thirty-eight, and when the pores of the skin are closed, the hairs cannot grow.”

“Is that so. What a lot of hot air!” replies my dad.
“Leave him alone, don’t touch his beard. Is he talking to you about yours?” retorts my mother.

When I explain that I’m proofreading a new book that comes out in June, my mother asks me, with an interest that reveals her desire, to whom I will dedicate it: *to Judith Butler*. “Who is this lady?” she asks. I explain that she is not a lady, that she is a person who doesn’t identify as either a man or a woman, that they just got their certificate as a nonbinary person in California. And that it’s an event, like when I legally changed my gender in 2017. I explain that it is thanks to this philosopher that I knew that even those of us who were considered deviant or degenerate could make philosophy. “But if it is neither a man nor a woman?” asks my father, “what is it?”

“They are Free,” I say to him.
“Is that so. What a lot of hot air!” he repeats. The three of us laugh. Before hanging up, my father, who has never told me he loves me, comes very close to the screen and sends me a kiss. I don’t know how to react to his

2 역자 주: 2008년 발간된 『테스토 정키(Testo Junkie)』라는 저서에서 작가가 사용한 개념으로, 거기서 그는 테스토스테론 복용을 정치적 퍼포먼스의 일환으로 묘사했고, 약물 포르노그래피라는 담론적/비담론적 장치를 통해 모든 성적인 신체가 지성적인 것으로 변모할 수 있음을 이야기했다.

보지, 클리토리스, 유방, 젖꼭지, 섹스, 사정, 에이즈, 오르가슴, 오랄, 항문 성교, 자위, 성도착, 호모, 레즈비언, 게이, 톰보이, 부치, 창녀, 유방 절제, 음경 성형, 정신 질환, 성별 불쾌감, 정신병, 정신분열증, 우울증, 포르노그래피, 약물 포르노그래피², 똥, 중독, 약물, 마약중독, 알코올 중독, 마리화나, 헤로인, 코카인, 메타돈, 모르핀, 크랙, 딜러, 자살, 감옥, 범죄자 같은 단어가 나오지 않는 책을 써야 하리라고 생각했다. 그 글쓰기를 수행하는 것 자체가 얼마나 용맹한 일일지. 그 책은 하나의 긴 바르트적 완곡어법이 될 것이며, 또한 격리 시대의 좋은 소일거리가 될 것이다.

폴 B. 프레시아도는 철학자, 큐레이터 그리고 트랜스젠더 활동가이다. 최근 저서로는 2013년부터 18년까지 『리베라시옹』 등 다양한 매체에 기고한 글을 모은 『천왕성에 있는 아파트: 크로싱 연대기』(세미오텍스트, 2019)와 『괴물도 말할 수 있는가?』(세미오텍스트, 2021)가 있다.

이 글은 2020년 5월 7일 『아트포럼』에 기재된 글을 『아트포럼』과 저자의 승인 하에 재수록했습니다.
© Paul B. Preciado, *Impossible Dedication*, artforum.com, May 7, 2020.

unexpected gesture. “We will wait for you tomorrow,” says my mother, “for our daily walk out together.”

After that meeting, hearing my mother’s subtle petition and seeing them so fragile and suddenly so affectionate, I told myself that I would like one day to be able to dedicate a book to them. And it occurs to me that for them to be able to take advantage of this dedication without being offended by the content, I would have to be able to write a book in which the words *homosexual* and *homosexuality*, the words *transsexual*, *transgender*, and *transsexuality*—where the word sex would not appear. Nor the word *sexuality*, nor *rape*, nor *sex worker*; neither *prostitution*, nor *abortion*; neither *penetration*, nor *dildo*; neither *anus*, nor *erection*, *penis*, *cock*, *vagina*. No *vulva*, no *clitoris*, no *breasts*, no *nipples*, no *fucking*, no *ejaculation*, no *AIDS*, no *orgasm*, no *blowjob*, no *sodomy*, no *masturbation*, no *perversion*, no *fag*, no *lesbian*, no *lesbianism*, no *dyke*, no *gay*, no *tomboy*, no *trucker*, no *whore*, no *mastectomy*, no *phalloplasty*, no *mental illness*, no *gender dysphoria*, no *psychosis*, no *schizophrenia*, no *depression*, no *pornography*, no *pharmacopornography*, no *shit*, no *addiction*, no *drugs*, no *alcoholism*, no *marijuana*, no *heroin*, no *cocaine*, *methadone*, *morphine*, *crack*, *dealer*, *suicide*, *prison*, *criminal* ... And I think the writing exercise itself would be heroic. The book would be a long Barthesian periphrasis, but also a good distraction for periods of confinement.

Paul B. Preciado is a philosopher, a curator, and a trans activist. *An Apartment on Uranus: Chronicles of the Crossing*, a collection of his columns between 2013 and 2018 for *Libération* and other media outlets, was published in 2019 by Semiotext(e). His last book is *Can the monster speak?*, published in 2021 by Semiotext(e).

© Paul B. Preciado, “The Impossible Dedication,” artforum.com, May 7, 2020

케이팝 아이돌, 환상성의 줄타기

THE K-POP IDOL:
A FANTASY
BALANCING ACT

미묘

쿨아이팝이데 |저크줄 |의상상호

THE K-POP IDOL: A FANTASY BALANCING ACT MIMYO

1 관련하여 일본에서는 1980년대의 일본 아이돌을 ‘겔과 속이 다름’으로 정의하기도 한다.

2 편집자 주: 이지은의 ‘은’을 은보다 좋다는 ‘금’으로 바꾼 ‘이지금’은 ‘이 지금 (this right now)’이라는 중의적 의미를 지니기도 한다.

3 1세대 아이돌 H.O.T.의 전략과 젝스키스의 그것은 명백한 차이가 있었다. H.O.T.는 노래 〈전사의 후예〉(1996)나 SF 영화 〈평화의 시대〉(2000)처럼 거대하고 신화적인 언어와 과장된 판타지적 이미지를 활용했고, 힙합이나 동성애 등 당시 가장 동시대적인 소재를 다루면서도 부조리할 정도로 환상적인 이미지를 구사하던 만화가 천계영을 기용하기도 했다. (편집자 주: 천계영은 H.O.T.의 3집 수록곡 〈우리들의 맹세〉(1998)에서 신체를 지나치게 과장하는 화풍으로 멤버들의 캐릭터를 만화로 그렸다.) 반면 젝스키스는 ‘여섯 개의 수정’이라는 이름에도 불구하고, 정작 음악에서는 허세만 많은 소년이나 고등학생 폭주족 등 지극히 현실적인 이미지를 선보였으며 멤버들을 주인공으로 한 영화 〈세븐틴〉(1998) 역시 방황하는 현실의 청소년 이미지에 천착한 바 있다.

4 편집자 주: 팬픽션의 줄임말. 팬픽의 상당 부분은 아이돌 그룹 멤버들 간의 동성애를 다룬다.

케이팝 아이돌과 여타 장르의 구별은 기획자의 존재부터 더듬어야 한다. 케이팝의 산업 구조는, 언더그라운드에서 자력으로 시작한 아티스트가 주류 시장으로 진출하는 모델과는 차이가 있기 때문이다. 케이팝은 기획자와 지상파 방송이 주요한 힘을 발휘한다. 그래서 1996년 H.O.T.부터 ‘케이팝 아이돌’을 정의하는 일은, 그것이 기획 자본에 의한 픽션의 성격을 띤다는 것을 의미하기도 한다. 자연인인 아이돌은 데뷔와 팀의 성격, 콘셉트와 서사성이 기획자에 의해 결정되어, 무대, 또는 뮤직비디오 속에 자신의 퍼포먼스를 말씀으로써 ‘아이돌’이 된다. 이때 자연인을 백엔드, 아이돌을 프런트엔드로 이해할 수 있다’.

이때 한 아이돌의 예명은 퍼포머로서 그의 역할과 지위를 드러내는 이름표이고, 자연인에게 덧씌워진 ‘아이돌의 포장’이며, 기획자가 정립한 브랜딩이다. 이는 예명으로 활동하는 아이들이 본명을 사용하는 방식에서도 우회적으로 엿볼 수 있다. 지드래곤은 데뷔 11년 뒤 솔로 미니앨범에 자신의 본명인 《권지용》이라는 타이틀을 붙인 바 있다. 또한 아이유는 데뷔 9년 뒤 〈이름에게〉를 통해 예명 ‘아이유’와 본명 ‘이지은’의 간극과 화해를 노래했고, 본명을 다시 한번 뒤편 ‘이지금’²이라는 새로운 페르소나를 통해 주체적 아티스트로서의 자신을 다시금 선언하기도 했다.

자연인과 분리된 존재로서의 아이돌

자연인과 아이돌이 분리되어야 할 이유는 무엇인가. 케이팝 아이돌의 핵심은 이상적 인간형을 제시하는 데 있다. 동경의 대상이나 지향점으로서의 인물이기도 하지만, 종종 유성애(有性愛)적 관점에서의 매력이 극대화된 인물이다. 팬과의 관계는 소위 ‘유사연애’로 설정되기도 한다. 영미권의 ‘틴 아이돌’과 궤를 같이하는 대목이기도 하다. 그러나 케이팝 아이돌이 진정 다른 점은, ‘옆집 소녀/소년’에 그치지 않는다는 데 있다. 어차피 자연인과 별개의 존재라면, 아이돌에게 ‘자연스러움’은 필요치 않다. 자극적으로 대중의 시선을 끌고, 특히 팬픽션과 판타지물에 익숙한 팬들의 환상에 부합한다면 말이다. 애초에 케이팝 아이돌이 발아한 토양은 1990년대 한국 십대를 사로잡은 ‘꽃미남’ 코드였고, 가부장적이고 투박한 현실의 ‘아저씨’들과 최대한의 차별화를 추구하는 것이었다. 아름다운 외모와 달콤한 언어를 갖추고 성적 위협을 가하지 않는 이상적 남성, 이른바 ‘대안적 남성성’이 바로 케이팝의 출발이다.

과장된 비현실성은 그렇게 처음부터 케이팝 아이돌의 주된 미학이었다³. 1999년 신화가 무대 분장으로 콕스 페인팅을 도입한 것을 산업 초창기의 무리수로 본다면, 소위 ‘만화에서 튀어나온 듯한’ 화려한 외모는 케이팝이 일반적으로 지향하는 미감이었다. 빅스(VIXX)는 비현실성을 가장 과감하고 두드러지게 활용한 아이돌이기도 했다. 데뷔 초 비사이드 트랙 〈아이돌 하기 싫어〉는 연인과 솔직하고 편안한 데이트를 하고 싶기에 ‘아이돌 하기 싫다’는 내용이었고, 이 제목을 발매 전 멤버의 SNS 계정에 노출함으로써 팬덤에 충격을 주기도 했다. 이들의 곡 속에서 멤버들은 뱀파이어, 외계인, 신선 등 초자연적 존재로 분하고 노래하며, 콘서트 현장에서 상영된 VCR을 통해 멤버들이 서로 키스하는 모습을 연출하여 팬픽⁴의 세계를 무대에 직접 끌어오기도 한 것이다.

If you want to distinguish K-pop idols from other musicians, start with their A&R handlers.¹ The idols are not independent, underground artists gradually working their way into the mainstream; A&R and network television companies hold the cards in K-pop. In other words, any history that would establish H.O.T.’s 1996 debut as the birth of the K-pop idol must also acknowledge that K-pop idols are the fabrications of production companies. It is A&R decisions about the members, roles, characteristics, concept,² and narrative of an act prior to its debut that turn the individual musician into an idol; the individual then performs their expected role on stage and in music videos. To put it in computing terms, the individual can be understood as the back end and the idol as the front end.³

An idol’s stage name is a label manifesting the person’s role and status as performer; it is a facade for the individual, a brand established by A&R. Artists’ use of their real names provides indirect testimony to the artificiality of their stage names. The solo mini-album G-Dragon released eleven years after his idol debut was entitled *Kwon Ji Yong*, after his real name. In IU’s “Dear Name,” released nine years after her debut, the singer addresses the rift between—and reconciliation of—her stage name and her real name, Lee Ji Eun. Using a slightly modified version of her real name, her creation of yet another persona, Lee Ji Geum, aka dlwlrma,⁴ was a declaration of her autonomy as an artist.

THE IDOL AND INDIVIDUAL AS SEPARATE ENTITIES

Why the need for a separation of individual and idol? The crux of the K-pop idol lies in the presentation of an idealized personality—as an object of yearning or aspiration, but also often as someone with maximal sex appeal. Idols’ relationships with their fans can be seen as a type of parasocial romance, comparable to that of their teen idol counterparts in anglocentric markets. But K-pop idols go beyond being the girl/boy next door. Since it is already established that idols are distinct from the individuals performing them, there is no need for idols to be *natural*—as long as they can attract public interest and conform to fantasies conducive to fan fiction. K-pop idols sprouted from the soil of the *kkonminam*⁵ trend, characterized by self-differentiation from the patriarchal and aggressive *ahjussi*⁶ of the real world, that captivated Korean teens in the 1990s. An ideal man sporting his beautiful appearance and sweet language without posing a sexual threat—K-pop’s beginnings are founded on just such a vision of alternative masculinity.

Exaggerated unreality has thus served as the main aesthetic of K-pop from its inception.⁷ SHINHWA’s 1999 adoption of corpse paint for their stage makeup might be considered a bit of an overreach for an industry that was still in its infancy.⁸ Nonetheless, K-pop producers generally promoted flamboyant looks reminiscent of Japanese romance comics. VIXX, whose members perform as supernatural beings—vampires, aliens, Zen masters—in their songs, are among the idols who have utilized unreality in the most daring, remarkable ways. The boy group’s early B-side “Don’t Want to Be an Idol” (2013) is narrated by a reluctant idol who wishes to go on an open and casual date with their lover. One of the members sent shockwaves through

¹ Short for “artists and repertoire,” A&R typically refers to the division of a record label or music publishing company responsible for the recruitment, training, direction, production, and promotion of musicians; here, it is to be understood as the label or company in general.—Trans.

² In K-pop terminology, *concept* refers to art direction, or the musical and visual themes utilized by an idol for their debut or comeback.—Trans.

³ Similarly, Japanese commentators have identified an inconsistency between surface traits and inner qualities as a defining characteristic of 1980s Japanese idols.

⁴ In Korean, *eun* (은) and *geum* (금) mean “silver” and “gold,” respectively; this third persona exchanges *eun*, “silver,” for *geum*, the more valuable “gold.” At the same time, the name Lee Ji Geum is perfectly homophonous with the phrase *i jigeum*, or “this right now.” *dlwlrma* refers to the sequence of roman characters in the Qwerty keyboard corresponding to *i* (이), *ji* (지), and *geum* (금) in the Korean *dubeolsik* (two-set type) key layout.—Ed.

⁵ Literally, “flower-handsome man,” typically used to refer to “pretty boys” with suave appearances.—Trans.

⁶ An adult man who is no longer young. The term is often associated with toughness, aggression, gruff manners, etc.—Trans.

⁷ H.O.T. and Sechs Kies, both first-generation idol groups, exhibited sharp differences in strategy. H.O.T. employed grandiose, mythological language and fantastic images in singles like “Descendants of Warriors” (1996) and “Age of Peace” (2000); they also collaborated with *manhwa* (comics) author Chon Kye-young, who addresses contemporary motifs such as hip-hop and homosexuality through lurid, dream-like images. [For the group’s 1998 track “The Promise of H.O.T.,” included on their third studio album, Chon illustrated H.O.T. members using her trademark style exaggerating the physical characteristics of her subjects.] On the other hand, Sechs Kies focused on realistic images and concepts, such as pretentious boys and high-school biker gangs—despite the group’s name supposedly meaning “six crystals.” The 1998 movie *Seventeen*, for instance, starred the group’s members playing delinquent teens.

아이들의 지위와 환상의 변화

한편, 2010년 아이유의 히트곡 〈좋은 날〉 이래 성인 남성은 케이팝 아이들의 새로운 소비자층으로 부각된다. 성인 남성이 (종종 연하의) 여성 아이들을 좋아한다는 사실은 과거에 비해 부끄럽지 않은 일이 되었다. 이에 따라 2010년대 초반 걸그룹은 칙릿⁵ 코드를 대대적으로 도입했다. 패션지에서 아무렇게나 가져온 듯한 용어들이 가사에 넘쳐나면서, 칙릿의 주된 소비자층이 아닌 성인 남성의 시선에 ‘칙릿을 읽는’ ‘요즘 여자애들’의 입에 오르내릴 법한 말들이 되어 환상을 자극했다.

이 시기, 아이들과 팬의 권력관계는 본격적으로 역전되기 시작했다. 아이들 1세대부터 이어져온 팬층에 새롭게 성인 남성 팬들이 합류하면서 팬의 나이가 아이들보다 많은 경우가 잦아졌다. 팬이 아이들에게 반말을 하는 것이 일반화되었고, 아이들은 록스타처럼 무대 위의 빛나는 ‘우상’에서 팬에게 서비스를 제공하는 ‘직업인’이 되었다. 2015년 여자친구가 비 내린 무대에서 퍼포먼스를 하다 몇 번이나 넘어지고 다시 일어나는 영상이 크게 화제가 되었는데, 이는 아이들의 지위 변화를 대변하는 스냅샷이었다. 101명의 연습생을 두고 시청자가 투표해 데뷔를 결정한다는 엠넷 〈프로듀스 101〉(2016)도 마찬가지다. 아이들은 어디선가 나타난 이상적 존재에서, 데뷔 단계부터 팬의 선택을 받고, 지지를 받으며, 보살핌을 받는 ‘조카’가 되었다.

대중적으로 환상을 일으키기 좋은 아이템인 교복이 아이들 씬에서는 의외로 흔치 사용되지 않았지만, 2010년대 이후 (특히 걸그룹에게서) 교복 또는 변형된 교복이 매우 일반화된 것은 이러한 변화와 무관하지 않다. 이제야 케이팝 아이들은 ‘옆집 소년/소녀’의 자리로 내려왔다. 현재 이 산업에서 가장 뜨거운 키워드 중 하나인 ‘세계관’은 그러한 맥락에서 비일상성을 보충하는 전략이기도 했다. 2013년 엑소가 외행성, 평행우주, 초능력 등의 설정으로 데뷔 당시만 해도 팬들에게는 소속사의 별난 취미처럼 여겨졌던 세계관은, 아이들을 환상세계의 존재로 표상하는 대표적 기법이 되었다.

환상이 낳는 아이러니들

시대적 변화는 아이들 콘텐츠도 바꿔놓았다. 대중음악의 가장 일반적이고 대표적인 주제는 사랑이고, (종종 유사연애를 경유하는) 아이들에게 유성애적 맥락은 더욱 중요할 수밖에 없었다. 1990년대 이래 케이팝 아이들의 노래에서 ‘이별’이 차지하는 비중이 눈에 띄게 낮은 것도, 아이들이 팬에게 제공하는 환상에 위배되기 쉽기 때문이다. 그런데 2015년을 전후한 시기, 가사에서 습관적으로 등장하던 “보이”, “걸”의 호명이 삭제되기 시작한다. 대표적인 이유는 여성 아이들의 여성 팬들이 가시화된 것으로 설명된다. 청자와 다른 성정체성이 호명되는 것이 이입을 방해하기 때문이다. 이는 아이들의 뮤직비디오에 이성 상대역의 등장이 매우 조심스러운 접근 대상이었던 것과도 아이러니하게 대응한다. 콘텐츠에 남성도, 여성도 명시적으로 등장시키기 어려울 때, 딜레마의 해결책 중 하나는 사랑 노래에서 이탈하는 것이었다.

이런 추세는 2010년대 초반 걸그룹에게서도 이미 나타나기 시작했다. 자신이 얼마나 이상적인 여성인지를 팬들에게 어필하고자, 매력적이고 모두가 탐내는 ‘나’를 노래하곤 한 것이다. 이후 소녀시대, 여자친구 등의 가사는 (멤버들이 등장인물인) 우정극을 구현하기도

a credulous fandom when he posted the title phrase on his social network account before the official release date. And when prerecorded footage of members kissing each other was shown at one VIXX concert, it was an instance of K-pop performance actively embracing the desires of fan fiction.⁹

STATUS CHANGES AND SHIFTING FANTASIES

Meanwhile, a new demographic started gaining visibility in K-pop after IU's 2010 hit “Good Day”: the adult male fan. The idea of an adult man fanboying female idols younger than himself became much less embarrassing around this time. Consequently, girl groups came to embrace chick lit conventions. Their song lyrics were flooded with terms seemingly picked out at random from fashion magazines, playing to fantasies of “chick lit-reading girls these days” held by adult males—who most certainly were not the main readership of chick lit.

This marked a dramatic shift in power relations between idols and fans. The tables had turned: combined with the original fans of the first-generation idols of the 1990s, the influx of adult men into idol fandom meant that it was now common for fans to be older than idols—not insignificant in an ageist society. It became normal for fans to address their idols in *banmal* speech.¹⁰ Idols were no longer idols on stage, like the rock stars of the past; instead, they were professionals providing a service to their fans. A viral video from 2015 showing the members of GFRIEND slipping and falling multiple times during a performance in the rain provides a snapshot of the changed status of idols. The same can be said of the reality show that premiered on music television channel Mnet in 2016, *Produce 101*, in which 101 idol trainees compete for eleven spots in a girl or boy group whose members are determined by viewer vote. Idols had gone from idealized, ethereal beings to “nephews” or “nieces” chosen, supported, and cared for by fans from their debut phase.

This explains why the school uniform, a common fantasy trope, was once rarely used by early idols but became commonplace—especially among girl groups—in the 2010s. Only since then have K-pop idols truly come down to earth as the boys/girls next door. One of the hottest conceits driving the industry at the moment, the “worldview” (*seggyegwan*), is thus a reinforcement device for the dilution of unreality brought about by that change of status. When EXO debuted in 2013 with a worldview involving exoplanets, parallel universes, and superpowers, most fans considered it to be an eccentric experiment on the part of the record label; now creating a worldview has become the most important technique for presenting idols as fantastic beings.

FANTASTIC IRONIES

In addition to its concepts and imagery, the content of the K-pop idol was also undergoing changes. The most typical and generic subject in pop music is love; sex appeal is all the more important for idols, who are often mediated via parasocial romance. The noticeable lack of heartbreak-themed songs by K-pop idols since the 1990s relates to the perception that heartbreaks tend

⁸ SHINHWA were SM Entertainment’s follow-up project after the success of H.O.T.; the six-member unit debuted in 1998.—Ed.

⁹ A major theme in K-pop fan fiction involves homosexual relationships between idol group members.—Ed.

¹⁰ The casual and impolite “intimate” speech level in Korean, almost never used when addressing someone older than oneself.—Trans.

⁶ 편집자 주: 2017년 데뷔한 7인조 걸그룹.

⁷ 편집자 주: 2018년 데뷔한 8인조 보이그룹.

했다. 드림캐쳐⁶의 가사는 애절한 대상으로서 “너”를 다루기는 하나 어두운 판타지 세계 속에서의 절박함과 투지, 용기 등을 주된 주제로 하고 있다. 에이티즈(ATEEZ)⁷는 팬덤 혹은 팬을 겨냥하는 청자를 (이들의 세계관 속 ‘해적’의) 동료-친구로 호명한다. 특히 방탄소년단 이후 청춘의 방향이 아이돌의 흔한 테마가 되면서, 아이돌 콘텐츠 속 사랑 노래의 비중은 눈에 띄게 줄어갔다. 아이돌의 가벼움을 폄하하는 사회적 인식에 대항한 인정욕구 속에 등장한 소위 ‘사회비판’ 테마가 여전히 유효한 것도 포함해서 말이다. 케이팝 아이돌은 가장 상업화된 유성애적 환상으로 출발했으나, 바로 그 특성에서 비롯한 이유로 유성애적 맥락에서 이탈하게 되는 아이러니가 발생한 것이다.

또 다른 작용력으로서의 팬덤

그런데 정작 팬덤은 일견 자연인과 아이돌의 분리에 역행하는 듯한 흐름을 보이기도 한다. 팬덤은 집요할 정도로 아이돌의 본명을 호명해 왔다. 성을 제외한 대부분의 인명이 두 음절로 이뤄진다는 점이나 박자에 맞춰 팬들이 외치도록 구성된 ‘응원법’의 편의를 그 이유로 떠올릴 수 있다. 그러나 아이돌에게 느끼는 심적 거리감을 단숨에 줄이고 아이돌의 ‘진짜 모습’을 알고 있다는 기분을 느끼게 하는 효용도 있음은 분명하다.

아이돌에 관한 산업적, 학문적 조망에서 곧잘 간과되지만, 특히 이른바 ‘코어’ 팬덤에서 자연인으로서의 아이돌을 직접 대면하는 경험은 팬 활동의 정수로 여겨지는 경향이 있다. 이는 언더그라운드에서 출발한 다른 음악 장르와 구분되는 지점이기도 하다. 콘서트는 물론이고 TV 음악방송 방청, 팬 싸인회 참석은 팬 활동에서 매우 큰 비중을 차지한다. 팬덤 내부에 분쟁이 발생할 때마다 상대의 ‘팬 진정성’을 따지는 코어 팬덤에서는, 이벤트 현장에 익숙지 않은 팬을 부르는 가벼운 멸칭이 따로 있을 정도다.

유사연애에 대해서도 팬들은 “팬 활동은 취미생활일 뿐”이라며 곧잘 선을 긋는다. 아이돌의 연애가 팬덤을 뒤흔든다는 예로 반증을 시도하면, 높은 확률로 “나는 아니지만 이탈하는 팬들이 있기에”라고 반박한다. 팬덤에서 경험적으로 그 효과가 입증되어 암묵적 매뉴얼처럼 자리 잡은 논리들이다. 팬덤에게 유사연애 감정은 존재하기는 하지만 자신의 꼬리표가 되길 원치 않는 존재다. 배경에는 “너희 오빠는 너랑 결혼 안 한다” 류의, 아이돌 팬들에게 가해지는 전형적인 비아냥이 있다. 이유나 실체가 무엇이든, 팬들이 외부의 시선 앞에 제시하기 원하는 팬덤의 모습은 아이돌만으로서 보다는 아이돌이자 자연인과의 관계에 방점을 두고 있다고 봐도 무방할 것이다.

그러나 팬들이 자연인과 아이돌의 합일을 요구하는 것만은 아니다. 일례로 걸그룹 남성 팬의 등장은 ‘조카’와 성애의 병립이라는 마찰을 빚기도 했다. 팬덤 내부의 윤리의식 및 대외적 시선과 관련해, 팬덤에서 성애적 관심에 대한 검열기제가 작동하는 경우도 많았다. 해결책 중 하나는 바로 자연인과 아이돌의 분리였다. 아이돌의 무대에서 섹시한 안무나 표현이 있다면, 그것은 자연인의 본질이 아니라 그와 무관한 아이돌의 ‘업무’라고 보는 것이다. “환상을 파는 것이 아이돌이므로, 연애하는 모습을 보여주지 않는 것이 아이돌의 상도덕”이라는 논리도 비슷한 논리에서 출발한다. 케이팝 산업이 자연인과 아이돌을 다루는 방식은 이러한 변화의 줄타기 속에서 오르내리며 진행되어 온 것으로 봐야 한다.

to upset the fantasies that idols provide their fans. Around 2015, another trend emerged: gendered addresses to “boys” or “girls” started to disappear from lyrics. The biggest reason for this appears to have been the increased visibility of female fans of female idols. Referring to a different gender from that of the listener might be detrimental to immersion. Ironically, this last trend aligns with the extreme caution increasingly shown by producers about the appearance of opposite-gender counterparts in idol music videos. When it is difficult to represent either men or women in the content, one solution to the dilemma is to avoid love songs altogether.

The decreasing importance of love songs was apparent in the output of the girl groups of the early 2010s. In order to cast themselves as ideal women for their fans, girl groups started singing about “me”: an attractive person wanted by everyone. Later, songs by Girls’ Generation, GFRIEND, and others provided a vehicle for friendship-themed make-believe featuring group members in the main roles. Dreamcatcher’s lyrics do mention “you” as the cause of the narrator’s sadness;¹¹ however, their main theme is weighted more toward the dark fantasy world of the group’s concept, along with the values of forbearance, fighting spirit, and courage the group champions in order to overcome that darkness. ATEEZ refers to the listener, and by extension the fandom, as the comrade to the pirate of their worldview.¹² After BTS established youthful wandering as a typical idol theme, the importance of love songs in idol content further diminished. Conversely, socially critical content still matters, as producers and artists seek to push back against the disparaging perception that idol content is shallow. While K-pop idols started out selling highly commercialized sexual fantasies, their raison-d’etre as commercial fantasy ironically drove them away from sex appeal.

ANOTHER FACTOR: FANDOMS

Interestingly, fans have at times resisted the separation of the individual and the idol. Some fans obsessively latch on to the idol performer’s original name. Their adulatory chanting of idols’ original names along with the formalized cheers shouted by fans during performances is facilitated by the fact that most Korean given names have only two syllables. However, the use of original names also dramatically reduces the fan’s psychological distance from the idol, fostering a sense that they know the real person behind the idol.

One tendency often neglected in industry or academic discourse is the importance that “core” fandoms place on meeting the idol-as-individual in person, which is considered the apotheosis of all fan activities. This differentiates idol fandoms from those of underground music genres. Attending not just concerts, but also TV music performance shows and fansign events is of utmost importance in the idol fandom culture. In core fandoms, where competitiveness can drive fans to attack the authenticity of their peers, there is even a disparaging term, *kkoubo*, meaning “one who does not fit in,” for those who are not versed in the ways of offline events.

Fans also tend to downplay the idea that they have a quasi-romantic attachment to their idols by arguing that being a fan is merely a hobby. If one were to counter that previous fandoms have been disrupted by an idol’s

¹¹ Dreamcatcher is a seven-member girl group who debuted in 2017.—Ed.

¹² ATEEZ is an eight-member boy group who debuted in 2018.—Ed.

⁸ 편집자 주: 위에 참여했던 학생들이 모두 알아 쉽게 함께 부를 수 있던 노래였고, “알 수 없는 미래와 벽 바꾸지 않아 포기할 수 없어.” 등의 가사가 투쟁의 연대에 공감과 용기를 주면서 민중가요 대신 불렀다.

⁹ 편집자 주: 방탄소년단은 ‘자신을 사랑하는 데서 시작해 사랑을 나누자’는 메시지를 담은 앨범 《러브 유어셀프》(2017)를 발표했다. 해당 앨범 수익 중 일부와 팬들의 자발적인 기부를 통해 기금을 마련하는 ‘러브 유어셀프’ 캠페인을 벌였고, 이 기금을 유니세프의 폭력 근절 캠페인 ‘엔드 바이올런스’를 후원하며 유니세프의 파트너로 활약하기도 했다. 2018년 UN 정기총회는 유니세프와 UN이 공동으로 펼치는 ‘유스 2030전략’의 일환으로 청년의 무한한 잠재력을 이끌어내자는 ‘제네레이션 언리미티드’ 캠페인을 론칭하는 자리였다. 이에 참석한 방탄소년단은 청년세대 대표로서 연설했다.

¹⁰ 편집자 주: SBS AT&T와 야마하의 합작으로 만들어진 보컬로이드(Vocaloid) 캐릭터.

¹¹ 팬덤과 연애 매체 등에서는 ‘콘셉추얼’을 ‘호러, 서스펜스 등 극단적이고 과감한 시각적, 서사적 요소를 전면에 내세움’이라는 의미로 사용하는 경향이 있다. 그러나 여기에서는 ‘관념적 요소가 큰 비중을 차지함’이라는 의미로 읽어주기 바란다.

마침내 아이돌의 가상성

꾸준히 고수되고 강화돼 온, 비일상성을 통한 자연인과 아이돌의 분리는, 아이돌의 가상성에 수렴하게 된다. 2020년 데뷔한 걸그룹 에스파가 대표적인 사례다. 이들은 실존 멤버 4명과 각각에 대응하는 가상 멤버 4명으로 구성되어 공식적으로는 8인조다. 가상세계 접속을 전제로 한 세계관으로, 실존 멤버와 가상 멤버는 뮤직비디오 속에서 수시로 서로 대체되기도 한다. ‘아이(æ)’라 불리는 가상 멤버들은 실존 인물이 취사선택해 공개한 디지털 데이터를 기반으로 구축된 인물이며 독자적인 의지로 움직인다는 설정이다. 자연인과 아이돌의 분리를 상징화한 듯한 대목이다. 또한 CG처럼 보이도록 의도된 실물로 만들어진 세트를 사용하고, 실존 멤버들의 프로모션 사진은 게임 등의 일러스트(소위 ‘2D’)를 강하게 연상시키는 질감으로 연출된다.

기존 케이팝의 ‘세계관’은 종종 한 곡, 또는 일련의 연작에 걸친 서사적 설정의 성격을 띠기도 해 흔히 말하는 ‘콘셉트’와 크게 차이 나지 않는 경우도 있었다. 에스파의 특이한 점은 팀과 멤버들의 존재 자체를 설정화했다는 데 있다. 콘텐츠에 픽션을 도입하는 단계, 콘텐츠를 픽션화하는 단계에서 나아가, 콘텐츠를 구성하는 인물들까지 픽션화했다고 할 수 있다. 기획사 SM 엔터테인먼트는 에스파의 세계관을 자사의 다른 아티스트 콘텐츠에도 접목하며 소위 ‘유니버스’를 구성해 나가고 있다. 이에 따라 기존에 활동하던 아티스트들 역시 에스파와의 관계를 통해 부분적 또는 전폭적으로 픽션화할 수 있는 가능성이 엿보인다. 지금까지 아이돌 콘텐츠의 ‘세계관’이나 아이돌의 ‘아바타’ 등은 팬들에게 아이돌의 본체와는 별개의 부가적 즐길거리로 여겨진 경향이 있다. 자연인과 아이돌의 분리 그 자체를 핵심 콘텐츠로 설계한 에스파가 케이팝 아이돌 시장에서 어떤 임팩트를 남길지는 향후 주의 깊게 바라볼 필요가 있다.

현실 공간에서의 케이팝

케이팝 아이돌 산업의 주무대는 음반과 디지털 음원, 음악방송과 인터넷이다. 이는 로컬 신이나 공연장을 중심으로 한 전통적 음악 장르와 가장 구별되는 특징이기도 하다. 그러나 케이팝의 ‘현장’은 일상의 실제 공간도 포함한다. 팬들의 모금으로 구매한 지하철역 광고판의 아이돌 광고와, 팬들이 각기 광고판에 포스트잇을 붙여 메시지를 더하는 문화가 그렇다. 또한 소녀시대의 〈다시 만난 세계〉(2007)가 쿼어 퍼레이드나 2016년 이화여대 시위 현장에서 새 시대의 투쟁가로서의 지위를 획득한 일⁸, 이후 홍콩, 태국, 미얀마 민주화 시위 현장에서 케이팝 히트곡들이 연이어 등장한 일도 그렇다. 이 흐름의 일부는 방탄소년단이 소수자 승리의 상징이 되어 북미 시장을 공략하고 UN 연설에 나서며⁹, 이에 영감을 얻은 팬들이 ‘흑인의 생명은 소중하다’를 비롯한 사회 아젠다에 모금이나 해시태그 운동 등을 적극적으로 전개하게 된 것과도 관련 있다.

방탄소년단은 사회적 메시지를 다루는 아티스트로 여겨지기도 하지만, 데뷔 전 가상 아이돌 시유(SeeU)¹⁰의 SBS 출연 무대를 함께하기도 했고, 멤버들에 대응하는 캐릭터들(BT21, 타이니탄[TinyTAN])을 거느리고 있으며, 설정 자료를 출판할 정도로 ‘세계관’을 깊숙이 다루는 아티스트이고, 또한 각각이 연기하는 픽션 캐릭터로서 ‘청춘’ 서사를 전개하는 ‘배우들’의 성격도 띤다. 가장 콘셉추얼¹¹한 아이돌 방탄소년단이 가장 현실참여적

real-life romances, the likely response would be “some fans may jump ship, but not me.” Tested and proven in the fandom, these riposts conform to a standard rhetoric, as though taken from a debate manual. While many fans do not deny the existence of their parasocial romantic sentiments, neither do they want to be judged according to them. This tendency likely developed in reaction to typical statements of derision directed at idol fans, such as “your oppa¹³ is never going to marry you.” Regardless of the reasons, fans seem to want to present themselves to the outside world based on their relationship with both the idol and the individual, as opposed to just the idol persona.

And yet fans do not necessarily demand a unification of individual and idol. For instance, the rise of male fans of girl groups has led to conflicts over the sexualization of the idols, or so-called “nieces.” In many cases, fandoms conscious of ethics and outside observers have implemented mechanisms to censure their members’ expressions of explicit sexual interest toward the idols. Another solution to the dilemma has been indeed the conceptual separation of individual and idol; many fans assert that sexy dance moves or expressions in the idol’s performance are not reflective of the individual, but rather just part of the job that the idol is performing. A related logic can be found in the common argument that since idols are in the business of selling fantasies, they are obligated not to put their private love lives on display. The K-pop industry’s treatment of the individual and the idol has evolved as a balancing act between these shifting poles.

WHERE IT’S ALL HEADED: IDOL VIRTUALITY

The continued reinforcement of the individual–idol split has fed into a new contemporary phenomenon: virtual idols. The most prominent case is aespa, who debuted in 2020. The group consists of four real-life members and four corresponding virtual members, making eight members total. aespa’s worldview is underpinned by the virtual world; real and virtual members are frequently interchanged in their music videos. The virtual members, referred to as æ, are supposedly personae who were constructed from digital data curated and provided by their real counterparts, but also have autonomy over their actions and decisions; they are thus a manifestation of the individual–idol split. Furthermore, in their concerts the group utilizes stage props designed to have a CG look, while promotional images of the members are retouched for so-called 2D texture evoking video game graphics.

To date, the worldviews of K-pop acts have tended to serve as narrative frameworks that spanned multiple songs; in that sense, they were not so different from concepts. What makes aespa different is that the very existences of the group and its members are being conceptualized into the narrative. In the beginning, there was the introduction of fiction as part of the content; then came the fictionalization of the content; now the personae constituting the content are being fictionalized. SM Entertainment, the production company behind aespa, is extending the group’s worldview to other artists’ content as well, formalizing the so-called SM Culture Universe. Accordingly, it seems plausible that other existing artists will be fictionalized to greater or lesser degrees through their relationships with aespa. Previously,

13 A term of address typically used by a younger female toward an older male, often with implications of intimacy.—Ed.

아티스트이자 케이팝의 현실참여의 촉매이기도 하다는 것은 흥미로운 아이러니가 아닐 수 없다. 이는 케이팝의 현실이 얼마나 예상치 못한 결과들을 빚어낼 수 있는지 보여주는 한 단면이기도 하다.

의외를 낳는 줄타기로서의 케이팝

케이팝 산업은 현실도피적 환상을 위해 채택한 특유의 문법을, 다시 환상을 강화하기 위해 변용하면서 늘상 재정립해왔다. 친숙함의 환상을 위해 ‘옆집 소년/소녀’ 이미지를 취했다가는 다시 비밀상성을 강화하기 위해 ‘세계관’을 도입하기도 하는 식이었다. 팬덤 역시 아이들의 가상성에 맞서 자연인과의 접촉에 천착하거나 자연인과의 접촉이라는 또 다른 환상을 추구하기도 하고, 팬덤 내외부의 시선이나 윤리관과의 관계 속에서 자연인과 아이들의 분리를 적극적으로 수용하기도 했다. 이처럼 케이팝 산업은 자연인과 아이돌, 현실성과 가상성 사이의 원심력과 구심력으로 출렁이며 줄타기를 이어왔다고 할 수 있다.

이 줄의 끝은 아이돌이라는 환상에 고정되어 있으나, 다양한 주체의 욕망이 진폭 안에 얹히면서, 케이팝은 누구도 예상치 못했던 일들이 얼마든지 발생하는 장이 되었다. 유성애적 환상의 몰입을 더하기 위해 유성애적 맥락을 탈색하는 일도 일어나니 말이다. 환상으로부터의 이탈 이외에, 실재의 공간, 현실 참여나, 현실 정치 속으로의 소환마저 이 줄타기 안에 포함되었다. 여전히 케이팝은 대중에게 환상을 제공하는 산업이지만, 그것이 낳는 결과들은 수많은 아이러니와 함께 현실에 또 다른 얼굴들을 주조해가고 있다.

대중음악평론가로 프랑스 파리 8대학에서 음악학을 전공하고, 일렉트로닉 뮤지션으로 활동했다. 케이팝 아이돌에 초점을 두고 2012년 음악 웹진 『웨이브』를 통해 비평 활동을 시작했다. 아이돌 음악 웹진 『아이돌로지』를 설립하며 초대 편집장을 지냈고, 현재 한국대중음악상 선정위원으로 참여하고 있다. 저서로는 『아이돌리즘: 케이팝은 유토피아를 꿈꾸는가』(에이플렛, 2019)가 있으며, KLF의 『히트곡 제조법: 최대한 쉽게』(워크룸 프레스, 2019)를 번역하기도 했다.

worldviews or idol avatars tended to be considered additional features, distinct from the idol's main body. Now that aespa has adopted the individual–idol split as its core content, this strategy’s ramifications on the K-pop idol market deserve continued attention.

K-POP IN THE REAL WORLD

The K-pop idol industry’s main platforms are records, digital streams, television music shows, and the internet. Yet K-pop’s field of engagement also extends to real-world, everyday spaces beyond conventional live concerts and fansign events. One prominent example is the crowd-funded advertisements that fans post on the subway and then embellish with handwritten sticky notes. But K-pop is also exerting an increasing influence on society and politics, as suggested by the use of Girls’ Generation’s “Into the New World” (2007) as a protest anthem at Korean queer parades and the 2016 Ewha Womans University protest,¹⁴ or the singing of K-pop hits in recent prodemocracy protests in Hong Kong, Thailand, and Myanmar. Precipitated by BTS’s entry into the North-American market and their ascension to global ambassadors of self-love and inclusion after their speech at the launch of the United Nations Generation Unlimited youth initiative in 2018, this trend is partially related to fan-led fundraisers and hashtag activism on behalf of issues such as the Black Lives Matter movement.

While BTS are now seen as artists who speak out about social issues, some of the members coperformed on virtual idol SeeU’s SBS stage prior to their debut;¹⁵ BTS also command several fictional characters (BT21, TinyTAN) who correspond to each member. In other words, they are seriously committed to their worldview, to the point where BTS concept material is published in print format. Each of the members is effectively an actor performing a fictional character who advances a youth-themed narrative. The irony, then, is that the most conceptual of all idol groups is also the most socially-involved—and one that serves as a catalyst for K-pop’s engagement in the real world.¹⁶ One might say this is a snapshot of the unexpected results brought about by K-pop’s incursions into “reality.”

K-POP: A BALANCING ACT LEADING TO THE UNEXPECTED

The K-pop industry has repeatedly reinvented its own grammar to promote and reinforce certain fantasies. The boy/girl next door’s appeal to familiarity gave way to exaggerated unrealities introduced by worldviews. The fandom, for its part, has at times focused on real-world contact with the individual—perhaps yet another fantasy—as a reaction against the virtuality of idols; at other times, it has actively embraced the individual–idol split for ethical reasons. In other words, the K-pop industry has been performing a balancing act on a wire that is suspended between individual and idol, and which swings between reality and virtuality.

While this figurative wire is firmly tied to the fantasy of the idol, it is also buffeted by the many desires of disparate subjects, turning K-pop into a site where unexpected things can happen—for instance, the erasure of the artist’s

14 As a popular hit, “Into the New World” was an easy song for protesting students to sing together. Furthermore, the messages of solidarity and courage expressed in lyrics such as “Despite the unpredictable future and obstacles, I won’t change, I can’t give up” are comparable to those found in traditional protest songs.—Ed.

15 SeeU is a Korean Vocaloid created through a collaboration between SBS A&T and Yamaha.—Ed.

16 In K-pop parlance, *conceptual* is often used in the sense of “employing bold, extreme visual and narrative themes borrowing from horror, suspense, and other genres”—especially in fandom and entertainment news. Here, it is used in the generic sense of heavily relying on conceptual elements.

sex appeal in order to improve the listener’s immersion into sexual fantasy. The balancing act involves not just fantasies and their deviations, but also the summoning of K-pop into real-world spaces and politics. While K-pop remains focused on the production of mass-marketed fantasy, the pursuit of that objective also results in countless ironies and new facets of reality.

Mimyo is a pop music critic. He studied musicology at the University of Paris VIII. Having been active as an electronic musician, he embarked on his criticism career in 2012 through the music webzine *weiv*, focusing on K-pop. He also founded the “idol” webzine *Idology* and served as its first editor-in-chief. He is a member of the selection committee for the Korean Music Awards. He translated KLF’s *Recipe for Hits* (Workroom Press, 2019) and published the essay collection *Idolism: K-pop dreaming of a utopia* [in Korean] (aflatbook, 2019).

부유의 상태에서: 제목, 영화 속 대화, 레퍼런스, 노트가 담긴 짐 가방

클라우디아 페스타나
큐레이터

시대에서
손호영, 몬스터
스튜디오
생각 좀

IN SUSPENSION: A CARRIER BAG OF HEADINGS, DIALOGUE FROM A FILM, REFERENCES, AND A NOTE

CLAUDIA PESTANA
Curator

1 편집자 주: 에두아르 글리상은 카리브
군도 마르티니크 출신의 작가이자
이론가로 자신의 저작들을 통해 탈식민의
과제를 고민했다. 『관계의 시학』(1990)
에서 타자가 지배 시스템의 투명한
시각, 판단 체계에 끼워맞춰지지 않고
불투명하고 완전히 이해되지 않으며
차이가 차이 그 자체로 존재할, 불투명할
권리를 요구했다.

사이의 상태에서: 우리 지식의 “불변성”이 가지는 가변성 마주하기
위베르: 빈즈, 50층에서 추락하는 남자 이야기를 들어봤어?

패트리샤 리드는 「세상의 종말과 교육학」이라는 글에서 “모든 인간은 어떤 세계 안에 살고 있으며, 그 세계는 세계의 불변성이라는 사회적 인식을 공고히 하는” 조건들 내에서 작동한다고 말한다. 이 불변성을 통해 “세계들은” 현재 모습 그대로의 “자연스럽거나, 완전하고, 총체적인 세계 상태에 대한 법칙적 구조를 자기 참조적으로 영속시킨다.” 리드는 이러한 영속이 결코 절대적일 수 없음을 밝히는데, 왜냐하면 “기존의 세계 구성”이 더 이상 “그 안의 마찰들을 흡수”하지 못하는 상황이 되면, “결국 모든 세계들은 종말을 맞기” 때문이다.

리드에 따르면 “한 세계의 불완전성을 인식하는 것은 그 세계의 종말을 인식하는 것과 같다.” 주어진 한 세계의 불변성을 지탱해 왔던 개념과 이상들이 붕괴했음을 확인하는 순간, “그 주어진 세계 구성에 부적응하는 법”, 그리고 “비구체적인 또 다른 세계를 위한 준거 체계를 생각하는 법”에 대한 질문이 중요하게 부각된다.

부정의 상태에서: 거짓된 안심에 매달리기

한 층 한 층 떨어질수록, 그는 마음을 추스리려고 계속해서 혼자 이렇게 말하지.
‘아직까진 괜찮아, 아직까진 괜찮아.’

우리가 세계를 인식하는 방식에 관한 염려는 『현대 미술에서 영화 전시하기』라는 에리카 발숨의 저서에도 나타나 있다. 발숨은 마르티니크 출신의 시인이자 철학자인 에두아르 글리상의 견해를 따르면서 “야만”이란 우리가 “투명성¹을 향한 우리 자신의 욕망과 틀을 강요”해서 “타자를 [나와 같은] 동일자로 환원시켜 ... 이해”하는 것이라고 말한다. 그리고 이를 확장하여 “다큐멘터리 제작자”가 “타인의 고통을 외면하지 말아야 한다는 의무와 그것만큼이나 중요한 타인을 대상화하지 말아야 한다는 또 다른 의무 사이에서 얼마나 끊임없이 고민하는지”에 주목한다. 그는 “불투명성을 옹호한다는 것은 우리 시선의 인식론적 추진력을 혼란시키고, 볼 수 있는 것들만큼이나 볼 수 없는 것들을 알아차리는 일”이라고 덧붙인다.

더 나아가 발숨은 「현실-기반 공동체」라는 에세이를 통해 현실과 진실이라는 개념이 동시대의 문화와 사회 내에서 점차 밀려나고 있으며, 심지어 우리가 세계를 마주할 때 그 개념들을 더 이상 고려하지 않는 상황까지 오게 되었다고 지적한다. 그는 현실-기반 공동체란 바로 “가장 부서지기 쉬운 개념[현실]을 다루는 실천을 바탕으로 세워진 상상의 공동체”라고 설명하면서, 그 “공동체 안에 살고자 하는” 다급한 욕망을 표현한다.

발숨이 자신의 주장을 다큐멘터리라는 특정 분야 안에서 전개하고, 리드는 인식론적 접근법을 보인다는 점에서 두 저자 간에 차이가 존재하지만, 이들은 모두 지식의 실천 및 중재에 관한 보다 섬세한 관점들에 호소한다. 「분산된 상황성」이라는 또 다른 에세이를 통해 리드는 우리의 “우선적(차별적)이고 기술로 말미암은 동종 친화적 공간들”이 “끊임없이 자신의 편견에 대해서는 확증편향을 쏟아 내면서, 끝도 없이 공공연히 조롱당하는 타인의 편견에 대해서는 분노”하게 만든다는 사실을 인식해야만 “현실에 대한 공유된 이해를 진전”시킬 수 있다고 한다. 한편 발숨은 “다큐멘터리는 진실과 맺는 관계를 성찰”하는 매체이며

IN BETWEEN: FACING THE ALTERABILITY OF “INALTERABILITY” IN WHAT WE KNOW

*Hubert: Vinz, have you heard the one about the guy who falls off
a 50-story building?*

In “The End of a World and Its Pedagogies,” Patricia Reed posits that “every human lives in a world” that functions under conditions that “establish a social perception of the inalterability of that world.” This inalterability is how “worlds self-referentially perpetuate a law-like structure of being complete, total, or ‘naturally’” the way they are. Reed clarifies that this is not absolute, as “all worlds eventually come to an end” once their “existing world configuration” is no longer able to “absorb frictions within it.”

In Reed’s words, “to recognize the incompleteness of a world is to recognize its end.” It is at this moment, when one confirms that the concepts and ideals maintaining the inalterability of a given world have collapsed, that it becomes crucial to consider the questions of how to “learn inadaptation to a given world configuration” and how to “begin to think referential frameworks for an unconcretized otherworld.”

IN DENIAL: CLINGING TO FALSE REASSURANCE

*At every floor he would repeat to himself as reassurance: so far, so good;
so far, so good; so far, so good.*

A concern with how we know things is also present in Erica Balsom’s *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Balsom follows the Martinican poet and philosopher Édouard Glissant in commenting that “barbarism” is when we “impose our own frameworks of understanding and desire for transparency” in order to assert a “comprehension ... that reduces the other to the same.” Balsom expands on this to highlight how the “documentarian” is “incessantly caught between the obligation to not turn away from the other’s pain and the equally pressing obligation to not objectify the other.” She adds that “to insist on opacity is to trouble the epistemological drive of the gaze and to register what cannot be seen as much as what can.”

In her essay “The Reality-Based Community” Balsom further observes how notions of the real and truth are increasingly being cast aside in contemporary culture and society, to the extent that they are no longer a consideration when attempting to come to terms with the world. She expresses an urgent desire to “live in the reality-based community,” explaining that “it is an imagined community founded in a practice of care for this most fragile of concepts [reality].”

Although Balsom positions her arguments within the realm of the documentary, and Reed’s approach is grounded in epistemological considerations, both authors appeal to nuanced perspectives on practices of knowledge and its mediation. Reed states in another essay, “Distributed Situatedness,” that making “headway on a shared account of reality” demands an awareness of how our “preferential, techno-homophilic chambers” subject us “simultaneously to a barrage of confirmation bias and outrage at the biased other who is publicly mocked ad infinitum.” Balsom, in

“실재에의 지표적인 관계에 참여함으로써 물리적 현실과의 매개된 만남을 제공하고 그 속에서 우리가 공유하고 있는 세계의 현실성을 과장해서 조울할 수 있게 한다”고 주장하면서 현실의 복합성을 옹호한다. 그는 불투명성을 계속해서 지지하면서 현실에 대한 이 현신은 세계를 정복하겠다는 행위가 아니라 세계에 충실하겠다는 행위이며, “다큐멘터리 관람자에게 어떤 확실한 의미를 보장하지 않고 타자성 및 우발성과의 지속적 조우가 가능한 조울의 시공간을 만들어준다”라고 말한다.

의심의 상태에서: 해결책의 불완전함과 그 옹호자들 대면하기

위베르: 알겠어? 그건 마치 우리 모습과 같은 거야. ‘아직까진 괜찮아.’
하지만 추락하는 건 중요한 게 아냐, 중요한 건 어떻게 착륙하느냐지.

리드의 견해에 따르면 “세계에 대한 우리의 지식은 결코 완전하거나 전체적일 수 없으며” 그 대신 “그 지식은 파편적 지식들의 결과물로서 전례 없는 규모의 방대한 공동 협력을 요구한다.” 그는 “오늘날 우리의 복합적, 상호의존적 현실을 더 잘 설명하려는 노력”을 “전적으로 미지(未知)와의 대면에 달려 있는 도전”으로 간주하면서, 이는 “어느 영웅적인 단일 인간 행위자의 능력을 초월한다”고 말한다.

영웅적인 인간 행위자가 더 이상(혹은 그 이전에도) 우리가 처한 위기의 해결책이 아니라는 견해는 2019년 4월 온라인 플랫폼 리터러리 허브에 게재된 레베카 솔닛의 에세이에서도 찾아볼 수 있다. 이 글에서 솔닛은 인류가 처한 시급한 문제를 대하는 접근 방식에 변화가 필요하다고 역설하면서 “해결이란 존재하지 않는다”고 주장한다. 그 대신, 만일 우리가 실행할 수 있는 해답이 있다면, 그것은 “종종 복잡적이고 다면적이며, 또한 협상을 통해 도달될 것”이라고 본다. 그는 소설가 어슐러 르 권의 에세이 「픽션의 짐 가방 이론」²을 언급하면서, 비록 “우리가 고독하고 특별한 영웅, 폭력 드라마, 그리고 근육의 미덕을 좋아하긴 하지만”, 그러한 서사들은 “변화가 어떻게 발생하는지, 변화에서 우리의 역할은 무엇인지, 그리고 보통 사람들이 얼마나 중요한지에 대한 이야기를 거의 하지 않는다”는 점을 지적한다. 그는 “대부분의 긍정적인 사회 변화는 주변 사람들을 뛰어넘는 것이 아니라 그들을 서로 깊이 연결시키는 행동에서 발생한다”면서, 우리는 뛰어넘음 대신에 “경청, 존경, 인내, 협상, 전략적 계획, 스토리텔링”을 미덕으로 삼아야 한다고 말한다.

부유의 상태에서: 단선적인 시간 밖으로 나와 연속적인 과정 속으로

빈즈: 은하간 우주 속에 길을 잃은 작은 개미가 된 기분이야.

“지식 습득이 우리에게 작동하고, 우리를 변화시키고, 우리를 재배치하는 방식”을 인식하는 것이 중요하다고 강조한 리드와 마찬가지로, 솔닛은 (여전히 르 권을 언급하면서) “직조하기” 나 “예술작품”처럼 보다 복합적인 변화를 가능케 하는 서사 모델 및 실천이 필요하다고 강조한다. 이는 솔닛이 언급한 르 권의 에세이에서 르 권 자신이 한 말, 즉 분쟁과 폭력으로 정의되는 지배 문화 내에서 인간성의 증거를 찾으려 할 때마다 그녀가 “철저히 비인간적으로” 느껴졌었다는 말을 생각해 보면 더 깊은 울림을 가져다준다. 르 권은 그러한 지배 문화들을 “기술-영웅의 단선적, 진보적, (살육적)-시간의 화살 모드”로 특징짓는다. 르 권은 유일하게 가능한 관계가 분쟁밖에 없는 문화 내에서 그녀 및 그녀와 같은 타자들은 “이제는 조용해져야

2 편집자 주: 어슐러 르 권은 “인류 최초의 도구는 용기(容器)였을 것”이라는 인류학자 엘리자베스 피셔의 견해를 가져와 문명에 있어 영웅서사를 상징해온 칼, 창, 막대기처럼 단단하고 긴 것에 대항하는 저장하고, 담고, 운반하는 가방의 역할을 제시하면서, 특히 픽션(소설)을 통해 민중, 여성, 약자 등 그간 소외되어온 것들을 펼칠 수 있다고 쓰고 있다.

turn, advocates for the complexity of reality, arguing that “the documentary, by reflecting on its relationship to the truth and being bound to the real, offers a mediated encounter with physical reality that foregrounds the actuality of our shared worlds and allows us to question our commitments to reality.” In keeping with her affinity for opacity, she elaborates that this commitment to reality is not an act of mastering the world, but of remaining faithful to it, “creating for the viewer a time and space of attunement in which a durational encounter with alterity and contingency occur with no secure meaning assured.”

IN DOUBT: CONFRONTING THE INCOMPLETION OF SOLUTIONS AND THEIR PROPONENTS

Do you get it? It’s like us at the estate. “So far, so good.” But it’s the landing, not the fall that matters.

In Reed’s view “knowing our world” can “never be total or complete.” Instead, it will be “the result of bit-part intelligences, requiring massive collaborative efforts at an unprecedented scale.” She sees “the challenge of creating a better account of our complex, interdependent reality today” as something “wholly contingent upon confrontations with the unknown,” which “supersedes the capacities of any single heroic human actor.”

This notion of a heroic human actor no longer (or possibly ever) being a solution to crises also resonates with Rebecca Solnit’s reflection in an April 2019 essay for the online platform Literary Hub on the need for change in relation to urgent issues facing humanity. Solnit declares that there is “no solution.” Instead, any viable answer will “often be complex and many faceted and arrived at via negotiations.” She invokes novelist Ursula K. Le Guin’s essay “The Carrier Bag Theory of Fiction” to remind readers that although “we like our lone and exceptional heroes, and the drama of violence and virtue of muscle,” such narratives “don’t give much of a picture of how change happens and what our role in it might be, or how ordinary people matter,” since “positive social change results mostly from connecting more deeply to the people around you than rising above them.” Rather, we must make virtues of “listening, respect, patience, negotiation, strategic planning, storytelling.”

IN SUSPENSION: OUTSIDE LINEAR TIME AND INTO CONTINUING PROCESS

Vinz: I feel like a small ant lost in the intergalactic universe.

Like Reed, who reiterates the importance of being aware of “how the apprehension of knowledge works upon us, transforms us and resituates us,” Solnit, still referencing Le Guin, highlights the need for narrative models and practices capable of facilitating more complex transformations, such as “weaving” or “artworks.” This resonates further if we consider Le Guin’s explanation, in the essay Solnit references, of how whenever she attempts to find evidence of her humanity in a dominant culture defined by conflict and violence, she often feels “not human at all.” To Le Guin, such cultures are characterized by a “linear, progressive, Time’s-(killing)-arrow mode of

하는” 존재로, 즉 “결합 있는” 존재로 보인다는 사실을 느낀다. 르 권에게 오직 “영웅이라는 인간의 등장 이야기”를 기반으로 세워진 세계는 필연적으로 불완전하게 느껴진다. 그는 자신의 재능을 “사람들이 어떻게 세상의 다른 모든 것과 연결되는지 ... 기술하려는 하나의 방식”이라고 생각한다. 그는 “소설(혹은 서사)의 자연스럽고 적당하고 적절한 형태는 자루나 가방의 모습일 것”이라는 대안을 상상한다. 이 자루의 형태는 “전체를 구성하는 필수 요소로서 분쟁, 경쟁, 스트레스, 투쟁 등”을 포함하지만, “연속적 과정이 ... 그 목적이기에, 분쟁이나 혹은 조화라는 하나의 모습으로만 규정되지 않는다.”

“문화적 도구”로 르 권이 옹호하는 이 자루 형태는 각자의 특수성을 상쇄하지 않으면서도 모두를 그 안에 함께 담아낼 수 있는 능력을 가지고 있는데, 이는 에두아르 글리상의 “관계” 개념에 대한 맨시아 디아와라의 해석, 즉 “관계”란 “단지 관계를 맺는다는 일반적인 가능성뿐만 아니라, 이야기를 말하는 가능성, 즉 차이들을 연결하고, 상이한 시공간 및 사물들 사이에 존재하는 동시대성을 드러내고, 한 지점에서 다른 지점으로 이야기를 옮겨간 후 타인에게 그 이야기를 맡기는, 다시 말해 여러 사람을 거쳐 이야기를 이어가는 가능성”이라는 해석을 떠올린다. 호세 미란다 휴스토가 제안한 “이질성” 개념도 비슷한 생각을 담고 있는데, 그에 따르면 이질성이란 “한편으로는 동일자들의 동일성을 파괴하는 분출이나 폭발을 의미하고, 다른 한편으로는 모든 방향으로 뻗어나가는 무한한 발산 가능성의 통로를 열어준다”는 점에서 “차이가 가장 생산적인 차원에 도달한” 지점을 의미한다. 미란다 휴스토에 따르면, 이질성을 획득한 “미적 교환원”은 “환원의 장벽들을 ... 어떤 공동의 본질로 바꾸어 놓는다.”

종결의 상태에서: 연결가능성과 연루

마티유 카소비츠의 영화 <증오>(1995)에 나오는 50층 건물에서 추락하는 한 남자의 일화는 이 작품을 논할 때 종종 언급된다. 사실 영화는 이 일화를 현재 붕괴의 과정을 겪고 있으며 결국 난폭한 종결을 피할 수 없는 사회에 대한 우화로서 배치한다.

이 글 곳곳에는 배치되어 있는 영화 속 대화에서 이 일화는 단계적으로 소개된다. 먼저 위베르가 빈즈에게 문제의 이야기를 알고 있냐고 묻는다. 빈즈는 그것이 예전에 들었던 어떤 농담과 비슷하다고 말한다. 이어 위베르는 그 이야기/농담이 그들의 상황과 같다는 자신의 생각을 공유한다. “그건 마치 도시 외곽지역에서의 우리 모습과 같은 거야. ‘아직까진 괜찮아.’ 추락하는 건 중요한 게 아냐. 중요한 건 어떻게 착륙하느냐지.” 이 말을 들은 빈즈는 자신이 광활한 우주 속의 “작은 개미처럼” 느껴진다고 고백한다. 이 대화의 구조는 50층에서 떨어지는 남자의 일화를 단순한 우화 이상으로 읽을 수 있음을 보여준다. 하나의 이야기 혹은 농담, 하나의 이미지나 이미지의 파편이 될 가능성을 가진 이 일화는 반복적으로 전해지고 재사유될 수 있으며 우리가 세상을 보는 방식 그리고 세상 속 우리의 위치를 변화시킬 수 있다.

디아와라는 글리상의 ‘공유 장소(lieux communs)’ 개념을 “서로와 연루(공모)된 상태로 엮이고, 각자가 가진 상이한 몸부림의 전략들을 드러냄으로써 서로에게 영감을 주는, 공감 가능하고 연결 가능한 장소”로 정의하는데, 위베르와 빈즈의 대화 장면은 그러한 상황에 놓인 주인공들을 보여준다. 우리는 이에 주목해야 하는 이유는 각 층을 지나쳐 가는 것, 혹은 추락하는 것, 혹은 착륙하는 것, 이 모두가 결국 중요하지 않기 때문이다. 그것들은 단지 주어진 세계 구성 내에서 작동하는 고정된 실체들일 뿐이다.

the Techno-Heroic.” Le Guin feels that she, and others like her, will be seen as “defective,” someone who should “now be quiet” within cultures whose worldview is reduced to conflict as the only possible relationship. Worlds grounded on only “telling the Story of the Ascent of Man the Hero” will necessarily feel incomplete to Le Guin. Instead, the writer defends her craft as “a way of trying to describe ... how people relate to everything else.” She imagines an alternative where “the natural, proper, fitting shape of the novel (or narrative) might be that of a sack, a bag”—a shape that can hold “conflict, competition, stress, struggle, etc., as necessary elements of a whole,” but which cannot “be characterized either as conflict or as harmony, since its purpose is ... continuing process.”

The sack-like shape Le Guin advocates for as a “cultural device” promises the ability to hold things together without annulling their particularities, which recalls Manthia Diawara’s interpretation of Édouard Glissant’s concept of “relation” as “not only the broad possibility to relate but also to tell the story—to connect differences; to reveal the contemporaneity between different times, spaces, and things; and to relay, or to take it from one point to another and then let someone else take it from there.” José Miranda Justo proposes a similar concept with the term “heterogeneity,” which to him refers to the point where “difference attains its most productive level,” since “it presupposes an outburst, an explosion that destructs the sameness of the same, on the one hand, on the other hand opens access to an infinite set of divergent possibilities spread out in every direction.” For Miranda Justo, an “aesthetic operator” who attains heterogeneity has “transposed the barriers of the reduction ... to a common essence.”

IN CONCLUSION: RELATABILITY AND COMPLICITY

The anecdote of a man falling from a 50-story building in Mathieu Kassovitz’s *La Haine* (1995) often appears in commentary on the film. In fact, the film itself positions the anecdote as an allegory of a society that is in mid-collapse and unable to escape its inevitably violent end.

In the scene featuring the dialogue interspersed throughout this text, the anecdote is introduced in stages: first Hubert asks Vinz if he knows the story; Vinz’s reply suggests that to him it’s similar to a joke he’s heard before; Hubert then shares that he identifies the story/joke with their situation—*It’s like us on the estate, “so far, so good,” but what matters is how you land, not the fall*—which prompts Vinz to admit he feels like a small ant in a vast universe. The structure of the dialogue suggests the anecdote can be read beyond mere allegory: as the possibility of a story or a joke, of an image or its fragment, which can be told and rethought, it can transform how we see the world and our position in it.

The scene further presents the protagonists of the film in a setting that corresponds to Diawara’s definition of another of Glissant’s concepts, “common grounds”: “connectable and relatable sites that are in complicity (connivance) with one another, that inspire one another by revealing their different strategies of struggle.” This is important, because it is neither being fine when passing each floor, nor the fall, nor the landing that really matters in

보다 더 중요한 것은 공유 장소 사이의 상호작용을 인식하는 일이다. 위베르와 빈쯔의 상황이 특정한 세계 구성 안에서 완전히 결정된 것이 아니라면, 그리고 리드의 제안처럼 그러한 상황이 “지식의 틈을 채워 넣는 방식을 통해 유동성”을 가지게 된다면 말이다. 리드는 이러한 “유동적 상황성”을 생성적 소외라는 경험의 연속으로 묘사하는데, “생성적 소외란 한 상황에서 다른 상황으로 이동하면서 낯선 것과 만나고, 이를 통해 우리가 서로 맺는 관계 및 비인간과 맺는 관계에 대한 이해, 그리고 세상이 무엇이며 그 안에서 우리는 어디에 머무는가에 대한 이해가 끊임없이 재조정되는 경험이다.” 유동적 상황성은 아마도 50층에서 추락하는 느낌이겠지만, 우리 자신은 물론 타인의 불투명성과 만나는 이 경험은 우리를 단선적인 (살육적)-시간의 화살 모드로부터 이질성으로 이끌어 줄 수 있을 것이다. 이는 “예측 불가능한 것을 예상하고 타자의 흔들림에 떨도록 우리를 준비시키는 마음의 파편적인 생각이나 이미지들”과 함께 부유하는 경험이다.

노트: 이 글은 우리가 세상을 이해하고, 이야기하고, 살아가는 방식에 대해, 더 나아가 보다 확장적인 다른 방식의 긴급한 필요성에 대해 고찰한 여러 자료에서 발췌한 내용들을 한 데 모았다. 상이한 시대, 맥락, 언어의 다양한 레퍼런스들이 이 글의 자료가 되었다. 단어, 구절, 사고, 이미지, 레퍼런스, 정서 등이 우리 마음이라는 유동적 매체 속에 부유하는 미립자로 존재한다는, 즉 부유의 상태에 존재한다는 사실에 부합하도록, 나는 이 글이 단선적 논증에 기반한 설명이 되지 않기를 의도했다. 그 대신 나는 레퍼런스들 하나하나를 고유한 색실 삼아 이를 한 데 엮어 하나의 태피스트리를 짜고자 했다. 태피스트리에 대한 아이디어 및 글 제목은 이미 몇몇 레퍼런스들에서 제안되었으며, 나는 여러 글을 읽고 편집자인 앤드류 머클과 대화하면서 현재와 같은 글 형식에 도달하게 되었다. 이 글은 제11회 서울미디어시티비엔날레 《하루하루 탈출한다》를 이해하는 데 필요한 즉각적인 진입로를 제공하지는 않는다. 그러나 이 “자루”는 독자들이 개별 작품들과 전시에 대해 생각해볼 때 이미 마음 속에 떠도는 부유의 대화에 개입될 수 있을지도 모르겠다.

the end—since these are merely fixed entities operating within a given world configuration.

Instead, what matters could be the recognition of the interactions between **common grounds** if we posit that their situation within a specific world configuration is not fully determined, and especially if, as Reed suggests, such situations are “**subject to mobility via the interpolation of knowledge.**” Reed describes this “**mobile situatedness**” as a series of experiences of “**generative alienation: from one situation to another, via encounters with the strange, where our understanding of what is and where we stand within it is enduringly reframed, including our relations with each other and with non-humans.**” Although such **mobile situatedness** may feel like a fall from a 50-story building, perhaps encounters with our own **opacity** and that of others can lead us from the linear **Time’s-(killing)-arrow mode** toward **heterogeneity**—that is, being in suspension with “**fragmentary ideas and images in our minds that prepare us to expect the unpredictable and to tremble with the trembling of others.**”

Notes: This text brings together excerpts from different sources reflecting on how we understand, narrate, and live the world, as well as the urgency of finding more expansive ways of doing so. These sources encompass a multiplicity of references, spanning different times, contexts, and languages. In keeping with how words, phrases, thoughts, images, references, and sentiments exist mainly in suspension, this text—consisting of a series of distinct particulates that have been swirling in the fluid medium of my mind—is not composed into an explanatory essay with a linear argument. Instead, I have woven the sources together as a tapestry of colored threads, with each color corresponding to a reference in the bibliography. The idea for this tapestry was itself suggested by some of the references—as was the title—and its current form was arrived at through a series of readings and a conversation with editor Andrew Maerkle. Without necessarily offering an immediate point of entry into the ideas behind *One Escape at a Time*, the 11th Seoul Mediacity Biennale, this “sack” can perhaps enter into dialogue with suspensions already aswirl in the fluid minds of readers as they reflect on individual works and the exhibition as a whole.

참고 문헌

에리카 발숨. 『현대미술에서 영화 전시하기』. 암스테르담: 암스테르담대학교 출판부, 2013.

에리카 발숨. 「현실-기반의 공동체」. 『이플럭스 저널』 83호(2017년 6월). <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>.

에르네스토 드 수자. 「그래픽 아트, 친밀함의 운반체」. 『너의 몸이 곧 나의 몸이다』. 이사벨 알브스 엮음, 23–42. 리스본: 베라르도 미술관, 2016. 전시 도록.

맨티아 디아와라. 「에두아르 글라상의 흔들림의 시학」. 리스본 마우마우스에서 열린 작가의 세미나 〈반불투명화와 불투명할 권리〉에 기해 배포된 글, 2019년 11월 8일.

어슐라 르 권. 「픽션의 짐 가방 이론」. 『생태비평 읽기』, 쉐릴 글룻펠티, 해롤드 프롬 엮음, 149–54. 아테네: 조지아대학교 출판부, 1996.

호세 휴스토 미란다. 「에르네스토 드 소사의 모더니티 개념에 대한 의식의 흐름(그리고 관련된 문제들에 대한 두 가지 부연)」. 『OEI』, 80–81호(2018): 85–94.

패트리샤 리드. 「분산된 상황성」. 『유통』, 데이빗 블레이미, 브래드 헤이락 엮음, 214–25. 런던: 오픈 에디션스, 2018.

패트리샤 리드. 「세상의 종말과 교육학」. 『만들기와 부수기』 2호(2021): <https://makingandbreaking.org/article/the-end-of-a-world-and-its-pedagogies/>.

레베카 솔닛. 「영웅이 문제가 될 때: 로버트 뮐러, 그레타 툰베리, 그리고 숫자에서 힘을 찾기」. 리터레리 허브, 2019년 4월 2일.

Bibliography

Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Balsom, Erika. “The Reality-Based Community.” *e-flux Journal*, no. 83 (June 2017). <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>.

De Sousa, Ernesto. “Graphic Arts, Vehicle of Intimacy.” In *Your Body Is My Body*. ed. Isabel Alves, 23–42. Lisbon: Museu Coleção Berardo, 2016. Exhibition catalogue.

Diawara, Manthia. “Édouard Glissant’s Poetics of Trembling.” Paper circulated on the occasion of the author’s “De-opacification and the Right to Opacity” seminar at Maumaus, Lisbon, November 8, 2019.

Le Guin, Ursula K. “The Carrier Bag Theory of Fiction.” In *The Ecocriticism Reader*, ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, 149–54. Athens: University of Georgia Press, 1996.

Miranda Justo, José. “A Meditative Flow on Ernesto de Sousa’s Conception of Modernity (and Two Appendixes on Related Matters).” *OEI*, nos. 80–81, 2018: 85–94.

Reed, Patricia. “Distributed Situatedness.” In *Distributed*, ed. David Blamey and Brad Haylock, 214–25. London: Open Editions, 2018.

Reed, Patricia. “The End of a World and Its Pedagogies.” *Making and Breaking*, no. 2 (2021): <https://makingandbreaking.org/article/the-end-of-a-world-and-its-pedagogies/>.

Solnit, Rebecca. “When the Hero is the Problem: On Robert Mueller, Greta Thunberg, and Finding Strength in Numbers.” *Literary Hub*, April 2, 2019. <https://lithub.com/rebecca-solnit-when-the-hero-is-the-problem/>.

유통망 기록들 NETWORK DOCUMENTATION



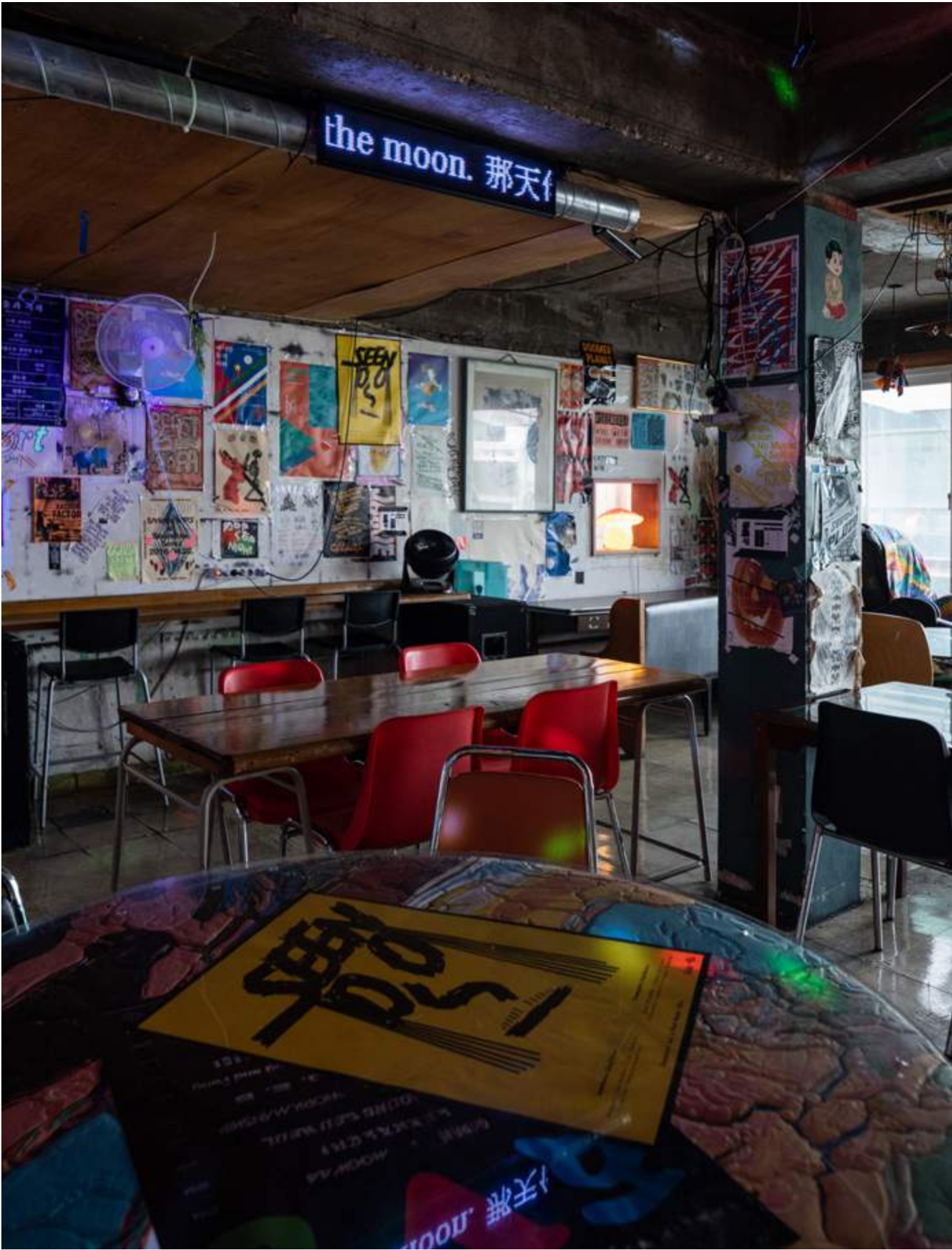
강남구 케이팝스퀘어

K-pop Square, Gangnam-gu



서대문구 정음철물
서대문구 심두

Jungeum Hardware, Seodaemun-gu
Simdelung Cookie Bar, Seodaemun-gu



중구 신도시

Seendosi, Jung-gu



중구 서울도서관
중구 에어 커피

Seoul Metropolitan Library, Jung-gu
Aire Coffee, Jung-gu



(왼쪽 위) 마포구 북스퍼리언스
(오른쪽 위) 마포구 책방연희
마포구 책방곱셈
중구 시민청



(upper left) Booksperience, Mapo-gu
(upper right) Chaegbang Yeonhui, Mapo-gu
Bookstore the X, Mapo-gu
Seoul Citizen's Hall, Jung-gu



마포구 EP Coffee N Bar

EP Coffee N Bar, Mapo-gu



Sesame Oil 1983, Seodaemun-gu
PER, Jung-gu



강남구 케이팝스퀘어

K-pop Square, Gangnam-gu



중구 커피앤시가렛
중구 잔

Coffee and Cigarettes, Jung-gu
Jan Euljiro, Jung-gu



(왼쪽 위) 용산구 고요서사
(오른쪽 위) 마포구 Mo.Lab
서대문구 심두

(upper left) Goyo Bookshop, Yongsan-gu
(upper right) Mo.Lab, Mapo-gu
Simdelung Cookie Bar, Seodaemun-gu



강남구 케이팝스퀘어



K-pop Square, Gangnam-gu



마포구 식물상점

Singmul Store, Mapo-gu



중구 솔 커피숍
용산구 오잇

Sol Coffee Shop, Jung-gu
OEAT, Yongsan-gu



(왼쪽 위) 종로구 필운동사진관
(오른쪽 위) 서대문구 미네르바
서대문구 미도파커피하우스

(upper left) Studio PUD, Jongno-gu
(upper right) Minerva, Seodaemun-gu
Midopa Coffeehouse, Seodaemun-gu



용산구 오잇
중구 정동1928 아트센터

OEAT, Yongsan-gu
Jeongdong 1928 Art Center, Jung-gu



강남구 케이팝스퀘어

K-pop Square, Gangnam-gu

화해는 TV에 방송되어야 한다¹

THE RECONCILIATION
MUST BE
TELEvised

웨슬리 모리스

10VT 크레하호
서그현 아이코송병

THE RECONCILIATION
MUST BE
TELEVISED
WESLEY MORRIS

Pages 327 to 338 are not shown in
the digital version.

327쪽부터 338쪽까지는 디지털 버전에서
제공되지 않습니다.

Pages 327 to 338 are not shown in the digital version.

327쪽부터 338쪽까지는 디지털 버전에서 제공되지 않습니다.

참여자 약력

강상우	김민	
1983년 서울 출생 용인에서 활동	1992년 전주 출생 서울에서 활동	주요 전시 2020 《Propping》, 북아현로 98, 서울 2019 2019 PACK: 모험! 더블 크로스, 탈영역우정국, 서울 2018 《크리크리 메리크리 스마스》, 성균갤러리, 서울 블라블라블라인드, 문화역서울 284, 서울 2017 《햇씨머》, 비공일호, 서울 2016 《초단기임대 – 그들 각자의 8평》, 팔평극장, 서울 제5회 비디오 릴레이 탄산, 여의도로3길 10 23층, 서울 2014 제4회 공장예술제, 문화역서울 284, 서울
교육 2019 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 영화학 석사, 서울 2007 컬럼비아대학교 응용과학 및 공학대학교 컴퓨터 공학 학사, 뉴욕 2007 리드칼리지 물리학 학사, 포틀랜드	주요 전시 2019 더 스크랩, 서울 서울사진축제, 북서울미술관 2017 더 스크랩, 서울 2015 《지금 여기, 장님이 코끼리 만지듯》, 지금여기, 서울 2014 《우리는 왜 달의 뒷면을 볼 수 없는가?》, 더 텍사스 프로젝트, 서울 《밀양을 살다》, 갤러리 류가현, 서울 개인전 《YES WE CAM》, 카페 룰루랄라, 서울	주요 퍼포먼스 2015 〈권미연은 장소특정적 미술이 주변 환경의 맥락에 의해 형식적으로 규정되거나, 방향성이 유도되는 식으로 그 환경의 일부가 된다고 한다〉, 800/40, 서울 2014 〈한 달 반〉, 성균갤러리, 서울
주요 스크리닝 2019 다원예술페스티벌, 도쿄 베르지오 국제 인권 다큐멘터리 영화제, 부다페스트 무주산골영화제 파리 한국 영화제 인디다큐페스티벌, 서울 2018 서울 국제 프라이드 영화제 부산국제영화제 서울독립영화제 2017 〈제2회 아시아 필름 앤 비디오아트 포럼〉, 국립현대미술관, 서울	라이프 오브 어 크랩헤드 (에이미 램, 존 맥컬리)	
수상 2018 서울독립영화제 대상 한국독립영화협회 올해의 독립영화상, 서울	2006–20년 협업 캐나다 토론토에서 활동	리랴오
고등어	주요 전시 2018 개인전 《Entertaining Every Second》, 트럭 컨템퍼러리 아트, 캘거리. M:ST 비엔날레, 캘거리/ AKA 아티스트런, 사스카툰/ 센터 클락, 몬트리올에 순회 2017 개인전 《King Edward VII Equestrian Statue Floating Down the Don River》, 돈리버 파크, 토론토 2013 개인전 《The Life of a Craphead Fifty Year Retrospective, 2006–2056》, 온타리오 아트 갤러리, 토론토	주요 전시 및 스크리닝 2020 개인전 《Anacatesthesia》, 차오 스페이스, 상하이 《Embodied Mirror: Performances in Chinese Video Art》, 신세기당대미술재단, 베이징 《Meditations in an Emergency》, 올렌스 현대미술센터, 베이징 2019 《Museum》, 프랑크푸르트 현대미술관 《The Street: Where the World Is Made》, 21세기 국립현대미술관, 로마. 모코 현대미술센터, 뭉헐리에에 순회 2018 《Boundless Realities, Multiple Nows: Contemporary Art from Hubei as a Sample》, 완링미술관, 우한 《Detour in Times》, 광둥 타임즈 뮤지엄, 광저우 《The D–Tale: Video Art from the Pearl River Delta》, 베를린 타임즈 아트센터 2017 바이시티 도시건축 비엔날레, 선전 《Performing Dramas》, K11 예술재단, 상하이 2016 《Proposals to Surrender》, 밍 컨템퍼러리 미술관, 상하이 《What About the Art? Contemporary Art from China》, 카타르 뮤지엄 갤러리 알리와크, 도하
온라인 방송 2012–17 도어드	주요 스크리닝 2016 스펙타클 씨어터, 뉴욕 필라델피아 마우스레움 현대미술관 일렉트릭 일렉트릭스 페스티벌, 미포드 런던 온타리오 미디어 아트 어소시에이션 2015 온타리오 아트 갤러리, 토론토 웨스턴 프론트, 밴쿠버	류한술
주요 전시 2020 《회화와 서사》, 뮤지엄 산, 원주 2019 《사막, 요정, 샘》, 서교예술실험센터, 서울 2018 강원국제비엔날레 《플립북: 21세기 애니메이션의 혁명》, 일민미술관, 서울 《여성의 일》, 서울대학교미술관 《칸 퍼레이드: 깨무는 칸들》, 탈영역우정국, 서울 《초상과 회화: 예술은 문제해결의 연속이다》, 팩토리 2, 서울 2017 개인전 《살갗의 사건》, 소마미술관 드로잉센터, 서울 《아시아 현대미술전》, 전북도립미술관, 완주 2016 《노동을 대하는 예술가의 자세》, 인천아트플랫폼 《페인트》, 인천아트플랫폼 2015 개인전 《불안의 순정》, 코너아트스페이스, 서울	온라인 방송 2012–17 도어드	주요 전시 2020 《회화와 서사》, 뮤지엄 산, 원주 2019 《사막, 요정, 샘》, 서교예술실험센터, 서울 2018 강원국제비엔날레 《플립북: 21세기 애니메이션의 혁명》, 일민미술관, 서울 《여성의 일》, 서울대학교미술관 《칸 퍼레이드: 깨무는 칸들》, 탈영역우정국, 서울 《초상과 회화: 예술은 문제해결의 연속이다》, 팩토리 2, 서울 2017 개인전 《살갗의 사건》, 소마미술관 드로잉센터, 서울 《아시아 현대미술전》, 전북도립미술관, 완주 2016 《노동을 대하는 예술가의 자세》, 인천아트플랫폼 《페인트》, 인천아트플랫폼 2015 개인전 《불안의 순정》, 코너아트스페이스, 서울

리우추앙	지역 갤러리/ 머레이 미술관, 멜버른/ RMIT 갤러리, 멜버른/ 고스퍼드 지역 갤러리와 아트센터에 순회
1978년 중국 후베이 출생 상하이에서 활동	《Embassy: Richard Bell + Emor Douglas》, 사우스오스트레일리아 컨템퍼러리 아트센터, 애들레이드
교육	수상
2001 후베이미술학원 회화 학사, 우한	2003 국립 텔스트라 지역민 예술상, 노던 테리토리 박물관과 아트갤러리
주요 전시	1993 국립 원주민 예술상, 골드 코스트 아트센터
2021 제13회 상하이비엔날레	
2020 제12회 타이베이비엔날레 2020 개인전 《Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities》, 아트 콜로니, 니다, 리투아니아 《Things Entangling》, 도쿄 현대미술관	림기웅
2019 개인전, 이스탄불 프로토시네마 《Cosmopolis #2》, 풍피두센터, 파리 제5회 우랄 인더스트리얼 현대미술 비엔날레, 예카테린부르크 《The Racing Will Continue, The Dancing Will Stay》, 광둥 타임즈 뮤지엄, 광저우	1964년 대만 창화 출생 타이중에서 활동
2018 더 아틀란틱 프로젝트, 플리머스	주요 퍼포먼스와 전시
2017 《China Summer》, 아스트루프 편리 미술관, 오슬로	2019 디지털아트-트레저, 카오슝
2016 《Digging a Hole in China》, OCT 컨템퍼러리 아트 터미널, 선전 《Bentu Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation》, 루이비통재단, 파리	2018 《Haunting Images: Live Cinema by Lim Giong》, M+, 홍콩
	2017 일렉트릭 인디고, 타이베이 국립극장 및 콘서트홀
	주요 영화 음악
리처드 벨	2018 <진파>, 완마차이단 감독
1953년 호주 퀸즈랜드 샤르빌 출생 브리즈번에서 활동	2017 <여름의 끝>, 조우첸엔 감독
주요 전시	2016 <비취지성>, 미디 지 감독
2020 《Australia. Antipodean Stories》, PAC 현대미술관, 밀라노	2015 <자객섬은낭>, 허우샤오시엔 감독
2019 개인전 《Violent Salt》, 아트스페이스 맥케이. 2019년부터 2021년까지 누사 지역 갤러리/ 투움바 지역 갤러리/ 스완힐 지역 갤러리/ 홈스테드 아트센터, 번두라에 순회 《National Anthem》, 벅스톤 컨템퍼러리, 멜버른 퍼스널 스트럭처 - 아이덴티티, 베니스 《OK Democracy, We Need to Talk》, 캄벨타운 아트 센터	2013 <천주정>, 지아장거 감독
2018 개인전 《Dredging up the Past》, 거트루드 컨템퍼러리, 멜버른 《Frontier Imaginaire ed. 5: Trade Markings》, 반아베 미술관, 아인트호벤	수상
2017 《Australian Collection Permanent Exhibition》, 퀸즐랜드 아트 갤러리, 브리즈번	2019 제천국제음악영화제 제천아시아영화음악상
2016 개인전 《Imagining Victory》, 카슬라 파워하우스, 시드니. 웨스턴 플레인즈 문화 센터, 더보/ 배서스트 지역 갤러리/ 올링궁	2018 제20회 내셔널 아트 어워드 필름 부문, 타이베이
	2015 칸 영화제 사운드트랙 부문 심사위원상
	2013 겐트 영화제 조르주 들뤼르 음악상
	무니라 알 카디리
	1983년 세네갈 다카르 출생 독일 베를린에서 활동
	교육
	2010 도쿄예술대학 인터미디어 아트 박사
	주요 전시 및 스크리닝
	2020 개인전 《Holy Quarter》, 하우스 데어 쿤스트, 뮌헨 《Our World Is Burning》, 팔레 드 도쿄, 파리
	2019 《Empire Dye》, 쿤스트페어라인 괴팅겐 《Theater of Operations: The Gulf Wars 1991-2011》, 뉴욕 현대미술관 PS1 《History Is Not Here: Art and the Arab Imaginary》, 미네소타 미술관
	2018 롤레오비엔날레, 스웨덴

제9회 아시아태평양 현대미술 트리엔날레,
브리즈번
제6회 아테네비엔날레

2017 개인전 《Spectrum 1》, 반아베 미술관,
아인트호벤
개인전 《The Craft》, 가스워크, 런던. 서속
미술관, 베이루트에 순회
제 20회 컨템포러리 아트 페스티벌 Sesc_
Videobrasil, 상파울루

2016 《Let's Talk About the Weather: Art and
Ecology in a Time of Crisis》, 서속 미술관,
베이루트. 2018년 광동 타임즈 뮤지엄,
광저우에 순회

미네르바 쿠에바스

1975년 멕시코 멕시코시 시티 출생
멕시코 시티에서 활동

교육

1997 멕시코 국립자치대학교 조형예술대학 학사,
멕시코 시티

주요 전시

2020 《Playtime》, 멕시코 국립자치대학교 카사
델 라고, 멕시코 시티

2019 《Ancient History of the Distant Future》,
펜실베이니아 미술 아카데미
개인전 《Disidencia》, 버룩칼리지 미시킴
갤러리, 뉴욕
개인전 《No Room to Play》, DAAD
갤러리, 베를린

2018 개인전 《Dissidência》, 비데오브라질,
상파울루
개인전 《Fine Lands》, 달라스 미술관

2017 개인전 《Paro General》, 소노라 128,
멕시코 시티
《Down and to the Left: Reflections
on Mexico in the NAFTA Era》, 아모리
예술센터, 패서디나
《Mexico 1900-1950》, 그랑 팔레, 파리
《Unsettled》, 네바다미술관, 리노

2016 《We Call it Ludwig》, 루드비히 미술관,
퀵른
《Under the Same Sun: Art from Latin
America Today》, 사우스런던 갤러리

바니 아비디

1971년 파키스탄 카라치 출생
카라치와 독일 베를린에서 활동

교육

1999 시카고 아트 인스티튜트 회화 석사
1994 라호르 국립예술대학교 회화 학사

주요 전시

2019 개인전 《Funland》, 사르자 예술재단
《Suññatā Samānta: Emptiness Equality》, 데비 예술재단, 콜카타
개인전 《They Died Laughing》, 그로피우스 바우, 베를린

2018 제1회 라호르비엔날레

2017 《Dejima: Concepts of In- and Exclusion》, 브레멘 현대미술관

2016 개인전 《Exercise in Redirecting Lines》, 함부르크 미술관
개인전 《Look at the City from Here》, 간다라 아트 스페이스, 카라치
에딘버러 아트 페스티벌 2016
《Enactments and Each Passing Day: An Exhibition of Moving Images》, 킨 나다르 미술관, 뉴델리
《Songlines for a New Atlas》, 칼마르 미술관, 스웨덴

2015 개인전 《An Unforeseen Situation》, 달라스 현대미술관. 2017년 누어 베를리너 쿤스트페어라인, 베를린에 순회
Survival K(n)it 7 현대예술페스티벌, 리가

브리스 델스페제

1972년 프랑스 칸 출생
파리에서 활동

교육

1997 파리 제2대학교 이미지커뮤니케이션 석사
1995 빌라 아르송 학사, 니스

주요 전시 및 스크리닝

2020 《Remake》, 프락 노르망디 루앙

2019 개인전 《L'âge du double》, 라 스타시옹, 니스
개인전 《Fucking Perfect Body Double 36》, 빌라 아르송, 니스
《Once Upon a Time in the West》, 프락 누벨아키텐 MÉCA, 보르도
페스티벌 인 익스트레미스 2019, 떼아뜨르 가론, 툴루즈

2018 개인전 《Body Double》, 마르셀러리아, 밀라노
《Visceral Monuments》, 리스본컨템퍼러리아트비엔날레

2017 《Medusa》, 파리시립현대미술관
《Again and Again》, 하우스 데어 쿤스트 잠롱 컬렉션, 뮌헨

2016 《FADE IN: INT. ART GALLERY—DAY》, 스위스 인스티튜트, 뉴욕
《Walkers: Hollywood Afterlives in Art and Artifact》, 무빙 이미지 미술관, 뉴욕
《보이지 않는 가족》, 서울시립미술관

사라 라이

1983년 홍콩 출생
홍콩에서 활동

교육

018 홍콩중문대학교 순수예술 석사
007 홍콩중문대학교 순수예술 학사

주요 전시

019 《Borrowed Scenery》, 아우펑 예술촌, 홍콩
《Present Passing: South by Southeast》, 홍콩 오사지 예술재단

018 개인전 《Kyuusekkin! (Love SOS)》, 아트
021 상하이 컨템퍼러리 아트페어(블라인드
스팟 갤러리, 상하이 전시센터)
《Crush》, 파라사이트, 홍콩
《(In)tangible Reminiscence》, CHAT
섬유예술미술관, 홍콩

017 개인전 《Let the Night Breeze Send Away
Yesterday's Dreams》, 서플러스 스페이스,
우한
《Against the Light: Sampling in Two
Cities》, 프랭크 F. 양 예술교육재단, 선전
《From Ocean to Horizon》,
중국현대미술센터, 맨체스터
《Before the Rain》, 4A 현대 아시아
예술센터, 시드니

2인전 《Patricia Aguirre and Sarah Lai:
One Body, One's Body》, 넵툼, 홍콩

015 제2회 CAFAM 미래전, 베이징
중앙미술학원 미술관
《after/image》, 스튜디오 52, 홍콩

샤론 헤이즈

1970년 미국 볼티모어 출생
필라델피아에서 활동

교육

003 캘리포니아대학교 학제간 연구 석사,
로스앤젤레스

000 휘트니미술관 독립연구프로그램, 뉴욕

92 보든칼리지 인류학 학사, 브린즈워

주요 전시

021 《New Grit: Art & Philly Now》,
필라델피아미술관

020 개인전 《I March in the Parade of Liverty
but as Long as I Love You I'm Not Free》,
뉴 뮤지엄, 뉴욕
《Commonwealth》, 버지니아
커먼웰스대학 현대미술연구소, 리치먼드

019 개인전 《Echo》, 스토흐름 현대미술관
《Read My Lips》, 보스턴미술관

018 《Witte de With's Autumn 2018
Exhibition》, 비테 드 비트 현대예술센터,
로테르담

017 《The Contested Body》,
미니애폴리스미술관
《I Can Call This Progress to Halt》, LACE
미술관, 로스앤젤레스

016 개인전 《In My Little Corner of the World,
Anyone Would Love You》, 더 커먼 길드,
글래스고
《The Revolution Will Not Be Gray》,
아스펜미술관
《Curator's Series #9. Way of Living》,
데이비드 로버츠 예술재단, 뉴욕

012 개인전 《There's So Much I Want to Say
to You》, 휘트니미술관, 뉴욕
개인전 《Habla》, 레이나소피아국립미술관,
마드리드

취재위

1985년 대만 타이베이 출생
네덜란드 암스테르담과 타이베이에서 활동

교육

013 타이난 국립예술대학교 조형예술대학원
석사

주요 전시 및 스크리닝

021 제34회 상파울루비엔날레
손스빅20→24, 아른헬
비디오날레 18, 본

020 《Artificial Unit》, 더큐브
프로젝트스페이스, 타이베이
《The Upper Hand》, IKOB 현대미술관,
외젠, 벨기에

019 《Forget Sorrow Grass: An Archaeology
of Feminine Time》, 광동 타임즈 뮤지엄,
광저우
《Once Upon a Time: Unfinished
Progressive Past》, 타이베이 현대미술관

018 제11회 상하이비엔날레
런던디자인비엔날레 2018

017 제6회 아시아아트비엔날레, 타이중
《우리가 볼 수 없는 모든 빛》, 아트선재센터,
서울
《Broken Spectre》, 타이베이미술관

016 《Got It—Not Yet》, 디지털아트센터,
타이베이
《Public Spirits》, 엔자와키 캐슬
현대미술센터, 바르샤바
《Time Test: International Video
Art Research Exhibition》, 베이징
중앙미술학원

015 개인전 《Microphone Test》,
타이베이미술관

수상

021 비디오날레 어워드 오브 플루엔텀 컬렉션, 본

016 제14회 타이신 아트 어워드 대상, 타이베이

씨씨 우

1989년 출생

미국 뉴욕에서 활동

교육

2015 메릴랜드 예술대학 조각 석사, 볼티모어

2012 홍콩시트대학교 크리에이티브 미디어 학사

주요 전시

2020 《After La vida nueva》, 아티스트 스튜디오, 뉴욕
《Next Act》, 아시아 소사이터티, 홍콩
《100 Drawings from Now》, 드로잉센터, 뉴욕

2019 씨씨 우, 노아 바커 2인전 《Movies》, 인터스테이트 프로젝트, 뉴욕

2018 개인전 《Long Distance Runner》, Bonneville, 파리
《Crush》, 파라사이트, 홍콩

2017 씨씨 우, 쉘위시엔 2인전 《A Disappearing Act》, 트라이앵글 아트 어소시에이션, 뉴욕

2015 《Project 837: Home and Homelessness》, 프로젝트 PLASE, 볼티모어
《Project 837: Home and Homelessness II》, 비즈아트, 록빌
마렌 하싱어와 협업 《Women’s Work》, 위쿼아트센터, 볼티모어

아마츄어증폭기

1974년 대구 출생

서울에서 활동

교육

2003 경북대학교 전자공학과 학사, 대구

음반

2009 수성랜드

2006 소년중앙

2004 극좌표

2002 2/9/Y/O/M/C/(29세의 자위대)

주요 연대 공연

2008 기륭전자 해고노동자 단식투쟁

2008-19 콜트콜텍 해고노동자 투쟁

2010-11 두리반 식당 강제 철거 반대 농성

2011-16 포이동 재건마을 연대

아이사 흑슨

1986년 필리핀 마닐라 출생

마닐라에서 활동

교육

2008 필리핀대학교 시각커뮤니케이션 학사, 케손시티

주요 전시

2021 《Sweat》, 하우스 데어 쿤스트, 뮌헨

2020 요코하마트리엔날레 2020
《My Body Holds Its Shape》, 타이쿤 컨템퍼러리, 홍콩

2019 제14회 샤르자비엔날레

2018 방콕아트비엔날레 2018
《RAM Highlight 2018: Is It My Body?》, 락번데미술관, 상하이

2016 《Afterwork》, 파라사이트, 홍콩. 일함 갤러리, 쿠알라룸푸루에 순회
《South by Southeast: A Further Surface》, 광둥 타임스 뮤지엄, 광저우

2014 개인전 《Philippine Macho Academy》, 조지 비 바르가스 미술관과 필리피나 리서치 센터, 필리핀대학교, 케손시티

주요 퍼포먼스 투어

2020 <마닐라 동물원>, 타이베이 아트 페스티벌.
2021년 도쿄 퍼포밍 아트 미팅, 갈루스 테아트르, 프랑크프르트 등에 순회

2019 <필리핀 슈퍼우먼 밴드>, 제14회 샤르자비엔날레에서 초연. 탄초 인 베른, 스위스에 순회

2017 <궁주>, 무중투름 쿤스트러하우스, 프랑크프르트에서 초연. 2019년 타이베이 아트 페스티벌, 싱가포르 댄스 페스티벌, 사르데냐 테아트로 마사모 칼리아리, 이탈리아에 순회

2015 <호스트>, 뒤셀도르프 탄초하우스에서 초연. 2018년 제29회 마카오예술축제/ MADE 페스티벌, 우메오, 스웨덴에 순회

2013 <마조 댄서>, 브뤼셀 버르스카우버그에서 초연. 2019년 오슬로 국제 공헌 페스티벌 및 다수 페스티벌에 순회

수상

2019 휴고 보스 아시아 아트 어워드 포 이머징 아시아인 아티스트, 상하이

2018 필리핀 문화원 13 아티스트 어워드, 마닐라

야마시로 치카코

1976년 일본 오키나와현 출생

오키나와현에서 활동

교육

2002 오키나와현립 예술대학 환경디자인 석사

1999 오키나와현립 예술대학 회화 학사

주요 전시 및 스크리닝

2021 개인전 《Reframing the Land / Mind / Body-Shape》, 도쿄 사진미술관

2020 제66회 오버하우젠 국제단편영화제 지메이X아를 국제 사진 페스티벌, 샤먼

2019 《Image Narratives: Literature in Japanese Contemporary Art》도쿄 국립심미술관

2018 교토국제공연예술제
《Azamino Contemporary vol. 9: Uncertain Landscape》,
요코하마시립미술관 아자미노, 가나자와
《포스트 트라우마》, 제주도립미술관
《A Reunion with the Sea: Realism as Modern Asian Thought》,
오키나와현립박물관·미술관

2017 개인전 《The Sea of Being》, 레네미아,
나하
교토그래피 국제 사진 페스티벌
야마가타 국제다큐영화제

2016 아이치트리엔날레 2016
《Seven Japanese Rooms》, 카리스페치아
재단, 라스페치아

2015 제8회 아시아퍼시픽트리엔날레, 브리즈번
제1회 아시아비엔날레/ 제5회
광저우트리엔날레
《동아시아 페미니즘: 판타지아》,
서울시립미술관

수상

2020 제31회 타카시야마 아트 어워드 수상
도쿄 컨템퍼러리 아트 어워드 2020-2022

2018 제64회 오버하우젠 국제단편영화제 존타상

2017 아시안 아트 어워드 2017(웨어하우스
테라다 후원) 최우수상

올리버 라릭

1981년 오스트리아 인스브루크 출생
독일 베를린에서 활동

교육

2005 비엔나 응용예술대학교

주요 전시

2021 개인전 《Timelapse》, S.M.A.K.
현대미술관, 겐트

2020 《Art in the Age of Anxiety》, 샤르자
예술재단

2019 《Current 116: Oliver Laric》,
세인트루이스미술관
《New Meria Series—Oliver Laric》,
세인트루이스미술관
《Performing Society: The Violence of Gender》, 타이쿤 컨템퍼러리, 홍콩

2018 제33회 상파울루비엔날레
《Catastrophe and the Power of Art》,
모리미술관, 도쿄
《Art in the Age of the Internet, 1989 to Today》, 보스턴 현대미술관

2017 개인전, 사바나 예술대학교 미술관
《ANARCHÉOLOGIES》, 풍피두센터, 파리

2016 《Electronic Superhighway》, 화아트채플
갤러리, 런던
《Global: Infosphere》, ZKM 예술 미디어
센터, 카를스루에, 독일

왕하이양

1984년 중국 산둥 출생
베이징에서 활동

교육

2008 베이징 중앙미술학원 판화 학사

주요 전시 및 스크리닝

2020 제1회 x 뮤지엄 트리엔날레, 베이징

2019 《Age of You》, 토론토 현대미술관
알케미 필름 앤 무빙 이미지 페스티벌, 하위,
스코틀랜드

2017 개인전 《By Himself》, OCT 컨템퍼러리
아트 터미널, 시간
쿠리치바비엔날레, 브라질
《China, Art of Movement》, 캐슬 뮤지엄,
안시, 프랑스
《Recent Acquisitions, Recent
Developments》, 시상미술관, 베이징

2016 개인전 《New Directions: Wang
Haiyang》, 윌렌스 현대미술센터, 베이징
개인전 《Dynamic Field: Wang Haiyang》,
민생미술관, 상하이
《Turning Point: Contemporary Art in
China since 2000》, 민생미술관, 상하이
제65회 멜버른 국제영화제
제26회 자그레브 애니메이션 영화제

수상

2014 화유 유스어워드 심사위원상 3위, 아트 썬아

2012 제55회 라이프치히 국제 다큐멘터리&
애니메이션 영화제 은비둘기상

2010 네덜란드 애니메이션 영화제 대상

요한나 빌링

1973년 스웨덴 예네핑 출생
스톡홀름에서 활동

교육

1999 콘스트팍 예술대학교, 스톡홀름

주요 전시

2020 《RhythmScape》, 오타와 아트갤러리
《Start》, 외레브로 콘스트할, 스웨덴

2019 모멘텀 10 - 노르딕 컨템퍼러리 비엔날레,
모스, 노르웨이
아틱 무빙 이미지 앤 필름 페스티벌,
하르스타드, 노르웨이
《Video Video》, 니콜라이 쿤스트할,
코펜하겐
《The Collection, Highlights for a
Future》, S.M.A.K. 현대미술관, 겐트

2018 개인전 《15 Years of You Don't Love Me
Yet》, 라베로니카 현대미술관, 모디카,
이탈리아
매직 랜턴 필름 페스티벌, 로마

2017	《About Art: I'm Lost Without Your Rhythm》, 트론헤임 미술관, 노르웨이	2017	《The...》, 현대미술관
2016	《Keeping Time》, 빌라 크로체 미술관, 제노바		《Ex...》, Boc... 현대미술관
	수상		개인전
2005	제46회 옥tober 살롱 어워드, 베오그라드		장크...
2003	에드스트란트스카 재단상, 말뫼, 스웨덴		수상
워크스		2016	프...
	2012년 설립 서울에서 활동		장...
	주요 전시 및 기획	199...	서울
2021	《100 Films, 100 Posters》, 전주국제영화제	장영...	
2020	요코하마 트리엔날레 《낯선 전쟁》, 국립현대미술관, 서울	구성...	특징
2019	타이포잔치: 국제 타이포그래피 비엔날레, 문화역서울284 《모란과 게: 심우윤 개인전(Open Recent Graphic Design 2019)》, 원앤제이 갤러리, 서울 (공동 기획) 《Asia as Fiction Poster Project》, 아시아 북 마켓, 오사카	음악...	있으... 선보... 크리...
2018	《Please note: the design is subject to change》, 그라시 응용미술 박물관, 라이프치히 《Open Recent Graphic Design》, 공간41, 서울 《W쇼 - 그래픽 디자이너 리스트》, SeMA 창고, 서울	201...	《YH... CO... 작업... 행보... 레니... 7월... 개최... 진행... 개관... 프로... 를 전...
2017	《우 북클럽》, 스튜디오 콘크리트, 서울(공동 기획) 《과자전: 러브 앤 땀스》, 코엑스, 서울(기획) 《평창의 봄》, 문화역서울284	주요...	1999~yhc...
2016	《SeMA Blue 서울바벨》, 서울시립미술관 《불완전한 리스트》, 링징런의 페이퍼로그, 베이징		장...
유리 패티슨		198...	타이...
	1986년 아일랜드 더블린 출생 영국 런던에서 활동		교육...
	교육	2012	국립...
		2008	국립...
2009	골드스미스 대학교 순수예술 학사, 런던		주요...
	주요 전시	2018	개인...
2021	《Post Capital》, 무담 룩셈부르크 현대미술관	Yun...	방콕...
2019	《Phantom Plane, Cyberpunk in the Year of the Future》, 타이쿤 컨템퍼러리, 홍콩 《Age of You》, 토론토 현대미술관		타이...
2018	《The Centre Cannot Hold》, 라파예트 안티시페이션, 파리	2017	《La...》, 뉴욕...
		2016	후...

Everywhere Studio》, 마이애미 미술관
Bodies - The Use of the <Other in Contemporary Art》, 미크로스 미술관, 취리히
《Trusted Traveller》, 쿤스트할레 갈렌, 스위스

2017년 아티스트 어워드, 프리즈 런던

해중공업

연 결 성
서 활동

해중공업은 장영혜와 마크 보주로 서울에 기반을 둔 그룹이다. 자신만의 인 스타일의 오리지널 텍스트와 함께 27개국의 언어로 작업하고 있으며, 세계 주요 미술기관에 작업을 한다. 2012년 록펠러 재단의 벨라지오 이니셔티브 아츠 펠로우로 선정되었으며, 2016년에는 홍콩 M+ 미술관이 전 작품 HANG.COM/ AP2: THE COMPLETE WORKS》를 비롯해 진행중인 및 향후 작업까지 소장하는 유례없는 기록을 보였다. 2020년 하버드 대학교의 포지올리 강의를 맡았고, 2021년 런던의 테이트 모던 미술관에서 전시한 전시장 및 웹사이트를 통해 있었다. 2021년 11월 M+ 미술관의 일환으로 Focus 갤러리에서 주요 아트 중 하나인 〈십자가에 못 박힌 TV〉를 할 예정이다.

전시
hang.com

한

연 대만 창화 출성
이에서 활동

한예슬대학교 조각 석사, 신베이 한예슬대학교 조각 학사, 신베이

전시
《New Directions: Chang Han》, 올렌스 현대미술센터, 베이징
엔날레 2018
이 아트 어워드 2018,
이시립미술관
and Disorder》, 스쿨 오브 비주얼아트,
아트 페스티벌 2016, 대만

2015

개인전 《You Are Not What You Think You Are》, 타이베이 현대미술관

2012

《Compound Eyes: Killing Image Lots in Taipei》, 홍가미술관, 타이베이

2017

《취미관》
김정태 개인전 《PICO》
곽이브 개인전 《역할 part》

주요 기획 프로그램

2020

라운드 테이블 《Controller》, 취미가, 서울
《Art Street》, 현대카드 스토리지, 서울

2019

민구홍 렉처 《새로운 질서》, 취미가, 서울

2018

정금형 공연 《비디오 투어》, 문래예술공장, 서울

2017

《정금형의 배달 서비스》, 서울 전역
시리어스 형거 《Ceremony》, 취미가, 서울

정금형

1980년 서울 출생

서울에서 활동

교육

2006

한국종합예술학교 무용 석사, 서울

2003

호서대학교 연기 학사, 천안

정금형

1980년 서울 출생	2015 한국현대미술가협회 이사, 위원장, 서울
서울에서 활동	2018 정금형 공연 <비디오 투어> , 문래예술공장, 서울
교육	2017 <정금형의 배달 서비스> , 서울 전역
2006 한국종합예술학교 무용 석사 , 서울	시리어스 형거 <Ceremony>, 취미가, 서울
2003 호서대학교 연기 학사 , 천안	

주요 전시	
2020 《(IM)POSSIBLE BODIES》, 스헤트로헨보스, 네덜란드 개인전 《Upgrade in Progress》, 모데나 시각예술재단	1977년 홍콩 출생 홍콩과 대만 타이베이에서 활동 교육
2019 제5회 우랄 인더스트리얼 현대미술 비엔날레, 예카테린부르크 개인전 《Homemade RC Toy》, 쿤스트할레 바젤	1999 홍콩중문대학교 식품영양학과 학사 주요 전시
2018 《In the Open or in Stealth: The Unruly Presence of an Intimate Future》, 바르셀로나 현대미술관 교토익스퍼리먼트츠 개인전 《스파&뷰티 서울》, 송은아트스페이스, 서울	2019 개인전 《Library and 6/F Basement》, ACO 아트스페이스, 홍콩 2018 개인전 《Library and the Reading Room》, 망가식, 타이베이 《nos:bookstore in Ponding》, 폰딩 스페이스, 타이베이 《Holiday Dance》, 북갤러리 포포토메, 도쿄
2017 개인전 《Tate Live: Geumhyung Jeong》, 테이트모던, 런던 개인전 《Private Collection: Unperformed Objects》, 델피나재단, 런던	2017 개인전 《Dream Books》, 시모키타자와 제네레이션스, 타이베이 2015 《Tell a Rock to Relax》, 위 메이크 잇 스튜디오, 베를린 《after/image》, 퓨어예술재단 스튜디오 52, 홍콩
2016 《개인소장품》, 아틀리에 에르메스, 서울	
수상	

2014 ZKB 프라이즈(Acknowledgement), 취리히 테아트 슈펙타켈	주요 출판 2019 『Library & I'm With My Saint』
---	---

취미가

2016년 설립 서울에서 활동	영광, Detournements - La Littérature de Hong Kong en Bande Dessinée』 (프랑스어), 2012(아트라빌, 제네바)
주요 기획 전시	2007 『The Train』, 형형 공저(다크 아이즈 Ltd: 타이베이). 『Il Treno』(이탈리아어), 2008(카니콜라, 볼로냐)/ 『Le Train』 (프랑스어), 2010(아트라빌, 제네바)/ 『The Train』(영어), 2014(코네티드럼 프레스, 노바스코샤)/ 『Juna』(핀란드어), 2015(피니시 코민 소사이어티, 헬싱키)
2021 《Short Circuit》	
2020 김한샘 개인전 《Dragon's FFire》	
2019 잭슨홍 개인전 《필살기》	
2018 《취미관》	
손주영 개인전 《Across the Water》	
송민정 개인전 《COLD MOOD(1000% soft point)》	
김대환, 양말2pt 2인전 《양말이피티》	
강동주 개인전 《창문에서》	
돈선필 개인전 《METAL EXP : 외톨이의 움직이는 시간》	

344

탈라 마다니

1981년 이란 테헤란 출생
미국 로스앤젤레스에서 활동
교육

2006 회화 석사, 예일대학교 미술대학, 뉴헤이븐
2004 시각예술 학사, 오리건주립대학교, 코밸리스
정치학 학사, 오리건주립대학교, 코밸리스

주요 전시

2020 개인전 《Winter Light》, 사우스뱅크 센터,
런던
《Radical Figures, Painting in the New
Millennium》, 화이트채플 갤러리, 런던

2013 개인전 《Over Light》, 프랑크푸르트
프랑크푸르트
개인전 《MAM 프로젝트 027: 탈라 마다니》,
모리미술관, 도쿄
개인전 《Shit Moms》, 제체시온, 비엔나
영 콩고비엔날레
제5회 우랄 인더스트리얼 비엔날레,
예카테린부르크
제16회 이스탄불비엔날레
제33회 류블라나 국제 판화 비엔날레
2018 《Mademoiselle》, 크락 욱시타니, 세트,
프랑스
2017 휘트니비엔날레, 뉴욕
개인전, 라 파나세 현대예술센터, 몽펠리에
2016 개인전 《First Light》, 세인트루이스
현대미술관과 MIT 리스트 비주얼 아트센터,
캠브리지

수상

2013 캐더린 닥터로우 현대미술상, 유타
현대미술관과 자비스 앤 콘스탄스 닥터로우
재단

2012 폴크스크란트 예술상, 네덜란드

토비아스 칠로니

토비아스 칠로니

1973년 독일 부퍼탈 출생
베를린에서 활동

교육

2006 라이프치히 예술대학교 순수 예술 석사
2001 웨일즈대학교 다큐멘터리 사진 학사, 뉴포트

주요 전시

2021 개인전 《The Fall》, 포크방미술관, 에센

2020 《On View》, 율리아 스트셰크, 뒤셀도르프

2019 《Im Licht der Nacht – Die Stadt schläft nie》, KAI10, 뒤셀도르프

비디오날레 17, 본

《Because the Night》, 빈터투어

사진미술관

2018 《Klassenvenhältnisse – Phantoms of Perception》, 쿤스트페어라인 함부르크

《Antarktika. Eine Ausstellung über

Entfremdung》, 쿤스트할레 빈
《Camera Austria International.
Laboratory for Photography and
Theory》, 찰츠부르크 현대미술관
2017 《Fabrik – On the Circulation of Data,
Goods and People》, 서속미술관,
베이루트
개인전, 폰테어하이트 미술관, 부퍼탈
《Portrait II》, 쿤스트페어라인 올덴부르크
2016 《Deutsche Börse Photography
Foundation Prize》, 포토그래프스 갤러리,
런던

폴린 부드리/레나테 로렌츠

2007년부터 협업
독일 베를린에서 활동

	주요 전시	
2021	개인전 《(No) Time》, 프락 브레타뉴, 렌즈	2
2020	개인전 《The Right to Have Rights》, NBK 신베를린 예술협회 《SOUND OFF: Silence + Resistance》, LACE, 로스앤젤레스 《Our Present》, 지겐 현대미술관	2
2019	개인전 《Moving Backwards》, 제58회 베니스비엔날레 스위스관 개인전 《Ongoing Experiments with Strangeness》, 울리아 스토셰크 컬렉션, 베를린 아트 인카운터, 티미쇼아라, 루마니아 《Kiss My Genders》, 헤이워드 갤러리, 런던 《Political Presence》, 워커아트센터, 미니애폴리스	2 2
2018	렌즈비엔날레 개인전 《Silent》, 하이라인, 뉴욕	2
2017	《A Trigger: Gender as Tool as Weapon》, 뉴 뮤지엄, 뉴욕 개인전 《Telepathic Improvisation》, 파티시펄츠 인코퍼레이션, 뉴욕과 휴스턴 현대미술관	2
2016	개인전 《Two Video Works》, 반아베 미술관, 아인트호벤	2

폴 파이프

1966년 미국 호놀룰루 출생
뉴욕에서 활동

교육	2
1994 뉴욕 현대칼리지 석사	
1987 샌프란시스코 예술대학교 판화 학사	2

주요 전시

2020 《Grace Before Jones: Camera, Disco, Studio》, 노팅엄 컨템퍼러리 2

2019 퍼포마 19, 뉴욕

	호놀룰루비엔날레 벤쿠버비엔날레	프 런
2018	개인전 《Incarnator》, 벨라 아르테 아웃포스트, 마닐라 개인전 《Vitruvian Experiments》, 이노칭미술관, 브루마지뉴, 브라질 《Programmed: Rules, Codes, and Choreographies in Art, 1965–2018》, 뉴욕 휘트니미술관 《Picture Industry: A Provisional History of the Technical Image, 1844–2018》, 루마 재단, 아를 《A beast, a god, and a line》, 다카 아트 씨밋. 2018년부터 2019년까지 바르샤바 현대미술관 / 파라사이트, 홍콩 / TS1, 양곤/ 노르웨이 쿤스탈 코른하임에 순회	2013 폰 2011 너 2010 런 2007 골 호
2017	개인전 《Caryatids》, 호놀룰루미술관 《Versus Rodin: Bodies across Space and Time》, 사우스 오스트레일리아 미술관, 애들레이드	주 2020 가
2016	개인전 《Screen Series》, 시카고 현대미술관	《 이
2015	개인전 《Vitruvian Figure》, 현대미술과 디자인 박물관, 마닐라	2019 가 이 《 H 《 D
	수상	
2009	허브 앨퍼트상 시각예술부문, 샌타모니카	《
2000	휘트니비엔날레 벅스바움상, 뉴욕	D

필비 타칼라

1981년 핀란드 헬싱키 출생	
독일 베를린과 헬싱키에서 활동	2017
교육	
2006 헬싱키 예술 아카데미 석사	
2005 헬싱키 예술 아카데미 학사	

주요 전시 및 스크리닝	2018 제
2020 《A Call to Attention》, UCCA Dune 미술관, 베이징, 중국	가 올
《24/7》, 서머셋 하우스, 런던	수
2019 개인전 《The Stroker》, 에디스 루스 하우스 미디어미술관, 올덴부르크, 독일	2017 제
개인전 《An Enthusiastic Yes》, 케어오브, 밀라노	직 제 국

2018	개인전 《Second Shift》, 카이그리 현대미술관, 헬싱키 《The Value of Freedom》, 벨베데레 21 현대미술관, 비엔나	2018	《
2017	제4회 우랄 인더스트리얼 현대미술 비엔날레, 예카테린부르크	2017	《
2016	마니페스타 11, 취리히 제7회 부쿠레슈티비엔날레, 루마니아 개인전, 쿤스탈 오르후스, 덴마크 개인전, 글래스고 현대미술센터	2021	《
2015	누보 페스티벌, 풍피두센터, 파리 개인전 《The Committee》, 스타치온	2015	《

프리슈티나 현대미술센터, 코소보. 2017년
런던 펄프 하우스 갤러리에 순회

수상

2013 핀란드 국가상 시각예술부문, 헬싱키
2011 네덜란드 프리드 롬 1등상, 암스테르담

하오징반

1985년 중국 타이위안 출생
베이징에서 활동

교육

2010 런던대학교 영화학 석사
2007 골드스미스 대학교 미디어 커뮤니케이션
학사, 런던

주요 전시 및 스크리닝

2020 개인전 《Opus One》, 마타데로 마드리드
《Readings from Below》, 타임즈
아트센터, 베를린

2019 개인전 《Silent Speech》, OCT 컨템퍼러리
아트 터미널, 시안
《Cosmopolis 2: Rethinking the
Human》, 풍피두센터, 파리
《The Racing Will Continue, The
Dancing Will Stay》, 광동 타임즈 뮤지엄,
광저우

2018 개인전 《Beijing Ballroom》, 보스턴 미술관
제3회 베이징 사진 비엔날레
《The Lonely Spirit》, 인사이드아웃 미술관,
베이징

2017 제14회 리옹비엔날레
《제2회 아시아 필름 앤 비디오아트 포럼》,
국립현대미술관, 서울
《Prospectif Cinéma: Performing
Dramas I》, 콩피두센터, 파리

2016 제11회 상하이비엔날레
개인전 《New Directions: Hao Jingban》,
울렌스 현대미술센터, 베이징

수상

2017 제11회 어워드 오브 아트 차이나 올해의 젊은 작가상, 베이징
제63회 오버하우젠 국제 단편 영화제
국제비평가상

2016 화유 유스어워드 심사위원대상, 싼야, 중국

합정지구

2015년에 설립
서울에서 활동

주요 기획 전시

2021 《짐승에 이르기를》, 정희영 기획
정여름 개인전 《HAPPY TIME IS GOOD》
《그곳의 안개는 이내 걷혔다》, 전그륜 기획

2020	김진주 개인전 《지진계들》 《플랫폼 합정지구》 《그리는, 시간》
2019	《비트윈 더 라인즈》, 아그라파 소사이어티 기획 파트타임스위트 개인전 《에어》 《소우주의 신》
2018	김실비 개인전 《회환의 소굴》 김민희 개인전 《오키나와 판타지》 《미러의 미러의 미러》, 이진실 기획
2017	《추상》, 김시습 기획 김지평 개인전 《재너덕고》 《리드마이립스》, 성지은, 이진실 공동 기획
2016	주황 개인전 《상륙시》 《컬랩스》, 심소미 기획 최민화 개인전 《두 개의 무덤과 스무 개의 나》
	주요 기획 프로그램
2015-	《개와 고양이의 정원》

헨리케 나우만

1984년 구동독 초비카우 출생
독일 베를린에서 활동

교육
2012 바벨스베르크 콘라돌볼프 영화대학교
2008 드레스덴 예술대학교
주요 전시
2020 《Gegenwarten I Presences》, 캄니초미술관
2019 개인전 《2000》, 라이프치히미술관 《Interiorities》, 하우스 데어 쿤스트 뮌헨 개인전 《Das Reich》, 뵐베데레 21 현대미술관, 비엔나
개인전 《2000》, 쿤스트페어라인 하노버
2018 《Because I Live Here》, 프랑크푸르트 현대미술관 개인전 《2000》, 압타이베르크미술관, 뮌헨글라트바흐 2018 부산비엔날레 제1회 리가비엔날레
2017 제5회 게토비엔날레, 포르토프랭스
2016 《Intercouture》, 현대미술 및 멀티미디어 미술관, 킨샤사
수상
2019 라이프치거 폴크스차이퉁 아트 프라이즈, 라이프치히 막스 페히슈타인 예술상, 초비카우

홍진형

1980년 경산 출생 서울에서 활동
주요 전시
2021 개인전 《melting icecream》, d/p, 서울 《재난과 치유》, 국립현대미술관, 서울
2019 《광장: 미술과 사회 1900-2019》, 국립현대미술관, 서울
2018 《베틀, 배틀》, 토탈미술관, 서울 개인전 《랜덤 포레스트》, 아트 스페이스 풀, 서울 《더블 네거티브》, 아르코미술관, 서울
2017 《27.5》, 북서울시립미술관 《옥tober》, 아르코미술관, 서울 제주비엔날레 2017
2016 2016 대구사진비엔날레 《사회 속 미술: 행복의 나라》, 북서울미술관
수상
2009 제11회 사진비평상

C-U-T

2021년 결성
스웨덴 스톡홀름에서 활동
멤버: 닐스 앙스트림, 발렌틴 말름글렌, 빅토르 포겔스트림, 아론 포겔스트림, 카론 닐센, 카이우 마르케스 드 올리베이라
매니저:밍 웅

DIS

2010년 결성
미국 뉴욕에서 활동
주요 전시
2021 무빙아트이미지비엔날레, 제네바(기획) 베오그라드비엔날레
2020 개인전 《DIS Presents: What Do People Do All Day?》, 쿤스탈 샬로텐보그, 코펜하겐
2018 개인전 《DIS: A Good Crisis》, 볼티모어 미술관 개인전 《Thumbs That Type and Swipe: The DIS Edutainment Network》, 라 카사 엔센디다, 마드리드와 플러그 현대미술관, 워니펙 《XOXO, Safety Net》, 쉐스, 몬트리올 《Fashion Work, Fashion Workers》, 바드칼리지 센터 포 큐레이토리얼 스테디즈, 애넌데일 온 허드슨 《I Was Raised on the Internet》, 시카고 현대미술관 《Art in the Age of the Internet, 1989 to Today》, 보스턴 현대미술관

2017 개인전, 《Genre-Nonconforming: The DIS Edutainment Network》, 드 영 미술관, 샌프란시스코 《Utopia/Dystopia》, MAAT 미술관, 리스본 《.com/.cn》, K11 재단, 홍콩
2016 제9회 베를린비엔날레(기획) 《Whistleblowers and Vigilantes》, 하르트웨어 메디엔쿤스트페어라인, 도르트문트. 2017년 코펜하겐 쿤스탈 샬로텐버그에 순회

ONEROOM

2017년 설립
서울에서 활동
주요 기획 전시
2021 박정인 개인전 《항상성》 황효덕 개인전 《지형일 뿐인데.》
2020 이수경 개인전 《Student Patterns》 《ONE-PIECE 2020》
2019 강정석 개인전 《Roll cake》
2018 이나하 개인전 《RESIZE》 《ONE-PIECE 2018》
2017 박승혁 개인전 《PHASES》 《PRESET》 《Check in, Please》 《BLU-RAY.MKV.JPEG》, 김신재와 공동 기획 윤영빈 개인전 《원더룸》, 김진주와 공동 기획 양아영 개인전 《Afterimage》

주요 기획 프로그램
2019 《Half-time》, 손현선 공동 기획
2018 《시각문화학회 추계학술대회》 《Touch Screen》, 김신재, 정아람과 공동 기획

Biographies and Selected Exhibitions

BANI ABIDI

Born 1971, Karachi, Pakistan Lives and works in Karachi and Berlin, Germany
EDUCATION
1999 MFA, Painting, School of the Art Institute of Chicago
1994 BFA, Painting, National College of Arts, Lahore
SELECTED EXHIBITIONS
2019 <i>Bani Abidi: Funland</i> , Sharjah Art Foundation <i>Suññatā Samānta: Emptiness Equality</i> , Devi Art Foundation, Kolkata <i>Bani Abidi: They Died Laughing</i> , Gropius Bau, Berlin
2018 Lahore Biennale 01
2017 <i>Dejima: Concepts of In- and Exclusion</i> , Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
2016 <i>Bani Abidi: Exercise in Redirecting Lines</i> , Kunsthaus Hamburg <i>Bani Abidi: Look at the City from Here</i> , Gandhara Art Space, Karachi Edinburgh Art Festival 2016 <i>Enactments and Each Passing Day: An Exhibition of Moving Images</i> , Kiran Nader Museum of Art, New Delhi <i>Songlines for a New Atlas</i> , Kalmar Konstmuseum, Sweden
2015 <i>Bani Abidi: An Unforeseen Situation</i> , Dallas Contemporary, traveled to Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 2017 Survival K(n)it 7 Contemporary Art Festival, Riga

MONIRA AL QADIRI

Born 1983, Dakar, Senegal Lives and works in Berlin, Germany
EDUCATION
2010 PhD, Intermedia Art, Tokyo University of the Arts
SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2020 <i>Monira Al Qadiri: Holy Quarter</i> , Haus Der Kunst, Munich <i>Our World Is Burning</i> , Palais de Tokyo, Paris
2019 <i>Monira Al Qadiri: Empire Dye</i> , Kunstverein Göttingen, Germany <i>Theater of Operations: The Gulf Wars 1991–2011</i> , MoMA PS1, New York <i>History Is Not Here: Art and the Arab Imaginary</i> , Minnesota Museum of American Art
2018 Luleå Biennial, Sweden 9th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane 6th Athens Biennial

2017 <i>Monira Al Qadiri: Spectrum 1</i> , Van Abbemuseum, Eindhoven <i>Monira Al Qadiri: The Craft</i> , Gasworks, London, traveled to Sursock Museum, Beirut 20th Contemporary Art Festival Sesc_ Videobrasil, São Paulo
2016 <i>Let’s Talk About the Weather: Art and Ecology in a Time of Crisis</i> , Sursock Museum, Beirut, traveled to Guangdong Times Museum, Guangzhou, 2018

AMATURE AMPLIFIER

Born 1974, Daegu, Korea Lives and works in Seoul
EDUCATION
2003 BS, Electrical Engineering, Kyungpook National University, Daegu
DISCOGRAPHY
2009 <i>Soo Sung Land</i>
2006 <i>Sonyeon-Heart</i>
2004 <i>GeukJwaPyo (Polar Coordinates)</i>
2002 <i>2/9/Y/O/M/C/</i>
SELECTED SOLIDARITY PERFORMANCES
2008 Kiryung Electronics hunger strike
2008–19 Cort Guitar laid-off workers’ strike
2010–11 Duriban restaurant anti-eviction strike
2011–16 Poidong regeneration solidarity action

RICHARD BELL

Born 1953, Charleville, Queensland, Australia Lives and works in Brisbane
SELECTED EXHIBITIONS
2020 <i>Australia. Antipodean Stories</i> , Padiglione D’Arte Contemporanea Milano
2019 <i>Richard Bell: Violent Salt</i> , Artspace Mackay, traveled to Noosa Regional Gallery; Toowoomba Regional Gallery; Swan Hill Regional Gallery; Bundoora Homestead Art Centre, 2019–21 <i>National Anthem</i> , Buxton Contemporary, Melbourne <i>PERSONAL STRUCTURES – Identities</i> , Venice <i>OK Democracy, We Need to Talk</i> , Campbelltown Arts Centre
2018 <i>Richard Bell: Dredging up the Past</i> , Gertrude Contemporary, Melbourne Trade Markings: Frontier Imaginaries Ed. No.5, Van Abbe Museum, Eindhoven
2017 <i>Australian Collection Permanent Exhibition</i> , Queensland Art Gallery, Brisbane
2016 <i>Richard Bell: Imagining Victory</i> , Casula Powerhouse, Sydney, traveled to Western Plains Cultural Centre, Dubbo; Bathurst Regional Art Gallery;

Wollongog Art Gallery; Murray Art Museum Albury; RMIT Gallery, Melbourne; Gosford Regional Gallery & Arts Centre <i>Embassy: Richard Bell + Emor Douglas</i> , Contemporary Art Centre of South Australia, Adelaide
AWARDS
2003 Winner, National Telstra Indigenous Art Award, Museum and Art Gallery of Northern Territory
1993 Winner, National Aboriginal Art Award, Gold Coast Arts Centre

JOHANNA BILLING

Born 1973, Jönköping, Sweden Lives and works in Stockholm
EDUCATION
1999 BA, Konstfack University of Arts, Crafts and Design, Stockholm
SELECTED EXHIBITIONS
2020 <i>RhythmScape</i> , Ottawa Art Gallery <i>Start</i> , Örebro Konsthall, Sweden
2019 Momentum 10, Nordic Biennial of Contemporary Art, Moss, Norway Artic Moving Images and Film Festival, Harstad, Norway <i>Video Video</i> , Nikolaj Kunsthall, Copenhagen <i>The Collection, Highlights for a Future</i> , S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent
2018 <i>Johanna Billing, 15 Years of You Don’t Love Me Yet</i> , Laveronica Gallery, Modica, Italy Magic Lantern Film Festival, Rome
2017 <i>Johanna Billing: About Art: I’m Lost Without Your Rhythm</i> , Trondheim Kunstmuseum, Norway
2016 <i>Johanna Billing: Keeping Time</i> , Villa Croce, Genoa

AWARDS
2005 46th October Salon Award, Belgrad, Serbia
2003 The Edstrandska Foundation Prize, Malmö, Sweden

PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

Working together in Berlin, Germany since 2007
SELECTED EXHIBITIONS
2021 <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: (No) Time</i> , Frac Bretagne, Rennes
2020 <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: The Right to Have Rights</i> , NBK, Berlin <i>SOUND OFF: Silence + Resistance</i> , LACE, Los Angeles <i>Our Present</i> , Museum für Gegenwartskunst Siegen
2019 <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: Moving Backwards</i> , Swiss Pavillion,

	58th Biennale de Venezia <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: Ongoing Experiments with Strangeness</i> , Julia Stoschek Collection Berlin Art Encounters Biennial, Timisoara, Romania <i>Kiss My Genders</i> , Hayward Gallery, London <i>Political Presence</i> , Walker Art Center, Minneapolis
2018	Biennale de Rennes <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: Silent</i> , High Line, New York
2017	<i>A Trigger: Gender as Tool as Weapon</i> , New Museum, New York <i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: Telepathic Improvisation</i> , Participant Inc., New York and Contemporary Arts Museum Houston
2016	<i>Pauline Boudry / Renate Lorenz: Two Video Works</i> , Van Abbe Museum, Eindhoven

C-U-T

	Established 2021 Based in Stockholm, Sweden
Members:	Niels Engström, Aron Fogelström, Victor Fogelström, Valentin Malmgren, Caio Marques de Oliveira, Karon Nilzén, Manager: Ming Wong

CHANG YUN-HAN

	Born 1985, Changhua, Taiwan Lives and works in Taipei
	EDUCATION
2012	MFA, Sculpture, National Taiwan University of Arts, New Taipei
2008	BFA, Sculpture, National Taiwan University of Arts, New Taipei
	SELECTED EXHIBITIONS
2018	<i>New Directions: Chang Yun-Han</i> , Ullens Center for Contemporary Art, Beijing Bangkok Biennial 2018 Taipei Art Awards 2018, Taipei Fine Arts Museum
2017	<i>Law and Disorder</i> , School of Visual Arts, New York
2016	Penghu Art Festival 2016, Taiwan
2015	<i>Chang Yun-Han: You Are Not What You Think You Are</i> , Taipei Contemporary Art Center
2012	<i>Compound Eyes: Killing Image Lots in Taipei</i> , Hong-Gah Museum, Taipei

CHIHOI

	Born 1977, Hong Kong Lives and works between Hong Kong and Taipei, Taiwan
	EDUCATION
1999	BA, Food and Nutritional Sciences, Chinese University of Hong Kong

	SELECTED EXHIBITIONS
2019	<i>Chihoi: Library and 6/F Basement</i> , ACO Art Space, Hong Kong
2018	<i>Chihoi: Library and the Reading Room</i> , Mangasick, Taipei nos:bookstore in Poding, Poding Space, Taipei <i>Holiday Dance</i> , Book Gallery Popotome, Tokyo
2017	<i>Chihoi: Dream Books</i> , Shimokitazawa Generations, Taipei
2015	<i>Tell a Rock to Relax</i> , We Make It Studio, Berlin <i>after/image</i> , Pure Art Foundation Studio 52, Hong Kong

	SELECTED PUBLICATIONS
2019	<i>Library & I'm With My Saint</i> , nos:books, Taipei
2012	<i>Hijacking – Hong Kong Comic Literature</i> , with Kongkee, Joint Publishing, Hong Kong; <i>Détournements – La Littérature de Hong Kong en Bande Dessinée</i> (French), Atrabile, Geneve
2007	<i>The Train</i> , with Hung Hung, Dark Eyes Ltd, Taipei; <i>Il Treno</i> (Italian), Canicola, Bologna, 2008; <i>Le Train</i> (French), Atrabile, Geneve, 2010; <i>The Train</i> (English), Conundrum Press, Nova Scotia, 2014; <i>Juna</i> (Finnish), Finnish Comic Society, Helsinki, 2015

MINERVA CUEVAS

	Born 1975, Mexico City, Mexico Lives and works in Mexico City
	EDUCATION
1997	BFA, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Mexico City
	SELECTED EXHIBITIONS
2020	<i>Playtime</i> , Casa del Lago UNAM, Mexico City
2019	<i>Ancient History of the Distant Future</i> , PAFA Museum, Philadelphia <i>Minerva Cuevas: Disidencia</i> , Mishikin Gallery, Baruch College, New York <i>Minerva Cuevas: No Room to Play</i> , daadgalerie, Berlin
2018	<i>Minerva Cuevas: Dissidência</i> , Associação Cultural Videobrasil, São Paulo <i>Minerva Cuevas: Fine Lands</i> , Dallas Museum of Art
2017	<i>Paro General</i> , Sonora 128, Mexico City <i>Down and to the Left: Reflections on Mexico in the NAFTA Era</i> , Armory Center of the Arts, Pasadena
2016	<i>Mexico 1900–1950</i> , Grand Palais, Paris
	<i>Unsettled</i> , Nevada Museum of Art, Reno
2016	<i>We Call it Ludwig</i> , Museum Ludwig, Cologne <i>Under the Same Sun: Art from Latin America Today</i> , South London Gallery

BRICE DELLSPERGER

	Born 1972, Cannes, France Lives and works in Paris
	EDUCATION
1997	DEA, IMAC, Université Paris II Panthéon-Assas
1995	DNSEP, Villa Arson, Nice

	SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2020	<i>Remake</i> , Frac Normandie Rouen
2019	<i>Brice Dellsperger: L'âge du double</i> , La Station, Nice <i>Brice Dellsperger: Fucking Perfect Body Double</i> 36, Villa Arson, Nice <i>Once Upon a Time in the West</i> , Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux Festival in Extremis 2019, Théâtre Garonne, Toulouse
2018	<i>Brice Dellsperger: Body Double</i> , Marsèlleria, Milan <i>Visceral Monuments</i> , Biennial of Contemporary Arts, Lisbon
2017	<i>Medusa</i> , Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris <i>Again and Again</i> , Sammlung Goetz at Haus der Kunst, Munich
2016	<i>FADE IN: INT. ART GALLERY—DAY</i> , Swiss Institute, New York <i>Walkers: Hollywood Afterlives in Art and Artifact</i> , Museum of the Moving Image, New York <i>The Family of the Invisibles</i> , Seoul Museum of Art

DIS

	Established in 2010 Based in New York, USA
	SELECTED EXHIBITIONS
2021	Biennale de l'Image en Mouvement, Geneva (Curation) Belgrade Biennale
2020	<i>DIS Presents: What Do People Do All Day?</i> , Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen
2018	<i>DIS: A Good Crisis</i> , Baltimore Museum of Art <i>Thumbs That Type and Swipe: The DIS Edutainment Network</i> , La Casa Encendida, Madrid, and Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg XOXO, Safety Net, SSENSE, Montreal <i>Fashion Work, Fashion Workers</i> , Center for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson <i>I Was Raised on the Internet</i> , Museum of Contemporary Art Chicago
2017	<i>Art in the Age of the Internet, 1989 to Today</i> , Institute of Contemporary Art, Boston
2017	<i>Genre-Nonconforming: The DIS Edutainment Network</i> , de Young Museum, San Francisco <i>Utopia/Dystopia</i> , Museum of Architecture, Art and Technology, Lisbon <i>.com/.cn</i> , K11 Foundation, Hong Kong

2016	9th Berlin Biennale (Curation) <i>Whistleblowers and Vigilantes</i> , Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, traveled to Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, 2017
------	---

HAO JINGBAN

	Born 1985, Taiyuan, China Lives and works in Beijing
	EDUCATION
2010	MA, Film Studies, University of London
2007	BA, Media and Communication, Goldsmiths University, London

	SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2020	<i>Hao Jingban: Opus One</i> , Matadero Madrid <i>Readings from Below</i> , Times Art Center Berlin
2019	<i>Hao Jingban: Silent Speech</i> , OCT Contemporary Art Terminal, Xi'an <i>Cosmopolis 2: Rethinking the Human</i> , Centre Pompidou, Paris <i>The Racing Will Continue, The Dancing Will Stay</i> , Guangdong Times Museum, Guangzhou
2018	<i>Hao Jingban: Beijing Ballroom</i> , Museum of Fine Arts, Boston 3rd Beijing Photo Biennial <i>The Lonely Spirit</i> , Inside-Out Art Museum, Beijing
2017	14th Biennale de Lyon 2nd Asian Film and Video Art Forum, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul <i>Prospectif Cinéma: Performing Dramas I</i> , Centre Pompidou, Paris
2016	11th Shanghai Biennale <i>New Directions: Hao Jingban</i> , Ullens Center for Contemporary Art, Beijing

	AWARDS
2017	Young Artist of the Year, 11th Annual Award of Art China, Beijing International Critics' Prize, 63rd International Short Film Festival Oberhausen
2016	Huayu Youth Award Grand Jury Prize, Sanya, China

HAPJUNGJIGU

	Established in 2015 Based in Seoul, Korea
	SELECTED EXHIBITIONS (CURATION)
2021	<i>AS TO THE BEASTS</i> , curated by CHUNG HEE YOUNG <i>Jeong Yeoreum: HAPPY TIME IS GOOD The Fog Will Be Lifed</i> , curated by Jeon Geuryun
2020	<i>Kim Jinju: Seismometers</i> <i>PLATFORMING HAPJUNGJIGU Draw and Don't Waste Time</i>
2019	<i>Between the Lines</i> , curated by Agrafa Society

	<i>Part-time Suite: AIR</i> <i>GOD of Microcosmos</i>
2018	<i>Sylbee Kim : Cradle of Regrets</i> <i>Kim Minhee: OKINAWA FANTASY</i> <i>Mirrors of Mirrors of Mirrors</i> , curated by Jinshil Lee
2017	<i>Abstraction</i> , curated by SiSeup Kim <i>Kim Ji Pyeong: A Talented Woman Has Higher Virtue</i> <i>Read My Lips</i> , cocurated by Ji Eun Sung, Jinshil Lee
2016	<i>Ju Hwang: Sang Rok Shi</i> <i>Collapse</i> , curated by Somi Sim <i>Choi Min Hwa: Two Graves and Twenty I</i>

	SELECTED PROGRAMS (CURATION)
2015–	<i>The Garden of Dogs and Cats</i>

SHARON HAYES

	Born 1970, Baltimore, USA Lives and works in Philadelphia
	EDUCATION
2003	MFA, Interdisciplinary Studio, University of California, Los Angeles
2000	Independent Study Program, Whitney Museum of American Art, New York
1992	BA, Anthropology, Bowdoin College, Brunswick

	SELECTED EXHIBITIONS
2021	<i>New Grit: Art & Philly Now</i> , Philadelphia Museum of Art
2020	<i>Sharon Hayes: I March in the Parade of Liberty but as Long as I Love You I'm Not Free</i> , New Museum, New York <i>Commonwealth</i> , Institute for Contemporary Art at Virginia Commonwealth University, Richmond
2019	<i>Sharon Hayes: Echo</i> , Moderna Museet, Stockholm <i>Read My Lips</i> , Museum of Fine Arts, Boston
2018	<i>Witte de With's Autumn 2018 Exhibition</i> , Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam
2017	<i>The Contested Body</i> , Minneapolis Institute of Art <i>I Can Call This Progress to Halt</i> , Los Angeles Contemporary Exhibitions
2016	<i>Sharon Hayes: In My Little Corner of the World, Anyone Would Love You</i> , The Common Guild, Glasgow <i>The Revolution Will Not Be Gray</i> , Aspen Art Museum <i>Curator's Series #9. Way of Living</i> , David Roberts Art Foundation, London
2012	<i>Sharon Hayes: There's So Much I Want to Say to You</i> , Whitney Museum of American Art, New York <i>Sharon Hayes: Habla</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

JINHWON HONG

	Born 1980, Gyeongsan, Korea Lives and works in Seoul
	SELECTED EXHIBITIONS
2021	<i>Jinhwon Hong: melting icecream, d/p</i> , Seoul <i>Catastrophe and Recovery</i> , National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul
2019	<i>The Square: Art and Society in Korea 1900–2019</i> , National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul
2018	<i>Looms & Battles</i> , Total Museum, Seoul <i>Jinhwon Hong: Random Forest</i> , Artspace Pool, Seoul <i>Double Negative</i> , Arko Art Center, Seoul
2017	<i>27.5</i> , SeMA, Buk-Seoul Museum of Art <i>OCTOBER</i> , Arko Art Center, Seoul Jeju Biennale 2017
2016	Daegu Photo Biennale 2016 <i>Art in Society—Land of Happiness</i> , Buk-Seoul Museum of Art
	AWARDS
2009	11th Sajinbipyeong Award

HSU CHE-YU

	Born 1985, Taipei, Taiwan Lives and works in Amsterdam, Netherlands, and Taipei
	EDUCATION
2013	MFA, Graduate Institute of Plastic Arts, Tainan National University of the Arts
	SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2021	34th Bienal de São Paulo sonsbeek20→24, Arnhem Videonale.18, Bonn
2020	<i>Artificial Unit</i> , TheCube Project Space, Taipei
	<i>The Upper Hand</i> , IKOB Museum of Contemporary Art, Eupen, Belgium
2019	<i>Forget Sorrow Grass: An Archaeology of Feminine Time</i> , Guangdong Times Museum, Guangzhou <i>Once Upon a Time: Unfinished Progressive Past</i> , Museum of Contemporary Art, Taipei
2018	11th Shanghai Biennale London Design Biennale 2018
2017	6th Asian Art Biennial, Taichung <i>All the Light We Cannot See</i> , Art Sonje Center, Seoul <i>Broken Spectre</i> , Taipei Fine Arts Museum
2016	<i>Got It—Not Yet</i> , Digital Art Center, Taipei <i>Public Spirits</i> , Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw <i>Time Test: International Video Art Research Exhibition</i> , Central Academy of Fine Arts Museum, Beijing
2015	<i>Hsu Che-Yu: Microphone Test</i> , Taipei Fine Arts Museum

	AWARDS
2021	Videonale Award of the Fluentum Collection, Bonn
2016	Grand Prize, 14th Taishin Arts Award, Taipei

GEUMHYUNG JEONG

	Born 1980, Seoul, Korea Lives and works in Seoul
	EDUCATION
2006	MA, Dance, Korea National University of Arts, Seoul
2003	BA, Acting, Hoseo University, Cheonan
	SELECTED EXHIBITIONS
2020	<i>(IM)POSSIBLE BODIES</i> , 's-Hertogenbosch, Netherlands <i>Geumhyung Jeong: Upgrade in Progress</i> , Fondazione Modena Arti Visive
2019	5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg <i>Geumhyung Jeong: Homemade RC Toy</i> , Kunsthalle Basel
2018	<i>In the Open or in Stealth: The Unruly Presence of an Intimate Future</i> , Museum of Contemporary Art of Barcelona Kyoto Experiment <i>Geumhyung Jeong: Spa & Beauty Seoul</i> , SongEun Art Space, Seoul
2017	<i>Tate Live: Geumhyung Jeong</i> , Tate Modern, London <i>Geumhyung Jeong: Private Collection: Unperformed Objects</i> , Delfina Foundation, London
2016	<i>Geumhyung Jeong: Private Collection</i> , Atelier Hermès, Seoul

	AWARDS
2015	Hermès Foundation Missulsang, Korea/France
2014	Acknowledgement Prize, ZKB Prizes, Zürcher Theater Spektakel, Switzerland

EISA JOCSON

	Born 1986, Manila, Philippines Lives and works in Manila
	EDUCATION
2008	BFA, Visual Communication, University of the Philippines, Quezon City
	SELECTED EXHIBITIONS
2021	Sweat, Haus der Kunst, Munich
2020	Yokohama Triennale <i>My Body Holds Its Shape</i> , Tai Kwun Contemporary, Hong Kong
2019	Sharjah Biennial 14
2018	Bangkok Art Biennale 2018 <i>RAM Highlight 2018: Is It My Body?</i> Rockbund Art Museum, Shanghai
2016	<i>Afterwork</i> , Para Site, Hong Kong, traveled to Ilham Gallery, Kuala Lumpur

	<i>South by Southeast: A Further Surface</i> , Guangdong Times Museum
2014	<i>Eisa Jocson: Philippine Macho Academy</i> , Jorge B. Vargas Museum and Filipiniana Research Center, University of the Philippines, Quezon City

	SELECTED PERFORMANCE TOURS
2020	<i>Manila Zoo</i> , work-in-pandemic showing at Taipei Arts Festival, traveled to Tokyo Performing Arts Meeting, Gallus Theatre Frankfurt, and other venues in 2021
2019	<i>The Filipino Superwoman Band</i> , premiered at Sharjah Biennial 14, traveled to Tanz in Bern, Switzerland
2017	<i>Princess</i> , premiered at Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt, traveled to Taipei Arts Festival; da:ns festival, Singapore; and Teatro Massimo Cagliari, Sardegna, Italy, in 2019
2015	<i>Host</i> , premiered at tanzhaus nrw, Düsseldorf, traveled to 29th Macao Arts Festival and MADE Festival, Umeå, Sweden, in 2018
2013	<i>Macho Dancer</i> , premiered at Beursschouwburg, Brussels, traveled to Oslo Internajonale Teaterfestival in 2019 and other major international festivals

	AWARDS
2019	Hugo Boss Asia Art Award for Emerging Asian Artists 2019, Shanghai
2018	Cultural Center of the Philippines Thirteen Artists Award, Manila

KANG SANG-WOO

	Born 1983 in Seoul, Korea Lives and works in Yongin
	EDUCATION
2019	MFA, Cinema, Yonsei University Graduate School of Communication & Arts, Seoul
2007	BS, Computer Science, Columbia University Fu Foundation School of Engineering And Applied Science, New York
2007	BA, Physics, Reed College, Portland

	SELECTED SCREENINGS
2019	Interdisciplinary Art Festival, Tokyo Verzio International Human Rights Documentary Film Festival, Budapest Muju Film Festival Festival du Film Coréen à Paris Seoul Independent Documentary Film Festival
2018	Seoul International PRIDE Film Festival Busan International Film Festival Seoul Independent Film Festival
2017	2nd Asian Film & Video Art Forum, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul

	AWARDS
2018	Grand Prize, Seoul Independent Film Festival

	Independent Film of the Year Award, Association of Korean Independent Film & Video, Seoul
--	---

KIM MIN

	Born 1992, Jeonju, Korea Lives and works in Seoul
--	--

	SELECTED EXHIBITIONS
2019	The Scrap, Seoul Seoul Photo Festival, Buk-Seoul Museum of Art
2017	The Scrap, Seoul
2015	<i>Now-here, as if a blind person touches an elephant</i> , space nowhere, Seoul
2014	<i>Why we can't see the far side of the Moon?</i> , The Texas Project, Seoul <i>Living Miryang</i> , Gallery Ryugaheon, Seoul <i>Kim Min: YES WE CAM</i> , Cafe Rulooral, Seoul

SARAH LAI

	Born 1983, Hong Kong Lives and works in Hong Kong
--	--

	EDUCATION
2018	MFA, Fine Arts, Chinese University of Hong Kong
2007	BFA, Fine Arts, Chinese University of Hong Kong

	SELECTED EXHIBITIONS
2019	<i>Borrowed Scenery</i> , Cattle Depot Artist Village, Hong Kong <i>Present Passing: South by Southeast</i> , Osage Art Foundation, Hong Kong
2018	<i>Sarah Lai: Kyuusekkin! (Love SOS)</i> , ART021 Shanghai Contemporary Art Fair, Represented by Blindspot Gallery, Shanghai Exhibition Center, Shanghai <i>Crush</i> , Para Site, Hong Kong <i>(In)tangible Reminiscence</i> , Centre for Heritage Arts & Textile, Hong Kong
2017	<i>Sarah Lai: Let the Night Breeze Send Away Yesterday's Dreams</i> , Surplus Space, Wuhan <i>Against the Light: Sampling in Two Cities</i> , Frank F. Yang Art and Education Foundation, Shenzhen <i>From Ocean to Horizon</i> , Centre for Chinese Contemporary Art, Manchester <i>Before the Rain</i> , 4A Centre for Contemporary Asian Art, Sydney <i>Patricia Aguirre and Sarah Lai: One Body, One's Body</i> , Neptune, Hong Kong
2015	<i>The 2nd CAFAM Future Exhibition</i> , Central Academy of Fine Arts Museum, Beijing <i>After/Image</i> , Studio 52, Pure Art Foundation, Hong Kong

OLIVER LARIC

	Born 1981, Innsbruck, Austria Lives and works in Berlin, Germany
--	---

	EDUCATION
2005	Universität für angewandte Kunst Wien

	SELECTED EXHIBITIONS
2021	<i>Oliver Laric: Timelapse</i> , S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent
2020	<i>Art in the Age of Anxiety</i> , Sharjah Art Foundation
2019	<i>Currents 116: Oliver Laric and New Media Series: Oliver Laric</i> , St. Louis Art Museum <i>Performing Society: The Violence of Gender</i> , Tai Kwun Contemporary, Hong Kong
2018	33rd Bienal de São Paulo <i>Catastrophe and the Power of Art</i> , Mori Art Museum, Tokyo <i>Art in the Age of the Internet, 1989 to Today</i> , Institute of Contemporary Art, Boston
2017	<i>Oliver Laric</i> , SCAD Museum of Art, Savannah <i>ANARCHÉOLOGIES</i> , Centre Pompidou, Paris
2016	<i>Electronic Superhighway</i> , Whitechapel Gallery, London <i>Global: Infosphere</i> , ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Germany

LI LIAO

	Born 1982, Hubei, China Lives and works in Shenzhen
--	--

	EDUCATION
2005	BFA, Oil Painting, Hubei Institute of Fine Arts

	SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2020	<i>Li Liao: Anacatesthesia</i> , Qiao Space, Shanghai <i>Embodied Mirror: Performances in Chinese Video Art</i> , New Century Art Foundation, Beijing <i>Meditations in an Emergency</i> , Ullens Center for Contemporary Art, Beijing
2019	<i>Museum</i> , MMK FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt <i>The Street: Where the World Is Made</i> , National Museum of XXI Arts, Rome, traveled to MO. CO. Panacée, Montpellier
2018	<i>Boundless Realities, Multiple Nows: Contemporary Art from Hubei as a Sample</i> , Wanlin Art Museum, Wuhan <i>Detour in Times</i> , Guangdong Times Museum <i>The D-Tale: Video Art from the Pearl River Delta</i> , Times Art Center, Berlin
2017	Bi-City Biennale of Urbanism/ Architecture, Shenzhen <i>Performing Dramas</i> , K11 Art Foundation, Shanghai

2016	<i>Proposals to Surrender</i> , Ming Contemporary Art Museum, Shanghai <i>What About the Art? Contemporary Art from China</i> , Qatar Museums Gallery Alriwaq, Doha
------	--

LIFE OF A CRAPHEAD (AMY LAM AND JON MCCURLEY)

	Collaboration from 2006–20 Based in Toronto, Canada
--	--

	SELECTED EXHIBITIONS
2018	<i>Life of a Craphead: Entertaining Every Second</i> , Truck Gallery + M:ST Biennial Calgary, traveled to aka artist-run, Saskatoon; Centre Clark, Montreal
2017	<i>Life of a Craphead: King Edward VII Equestrian Statue Floating Down the Don River</i> , Don River Valley Park Art Program, Toronto
2013	<i>The Life of a Craphead Fifty Year Retrospective, 2006–2056</i> , Art Gallery of Ontario, Toronto

	SELECTED SCREENINGS
2016	Spectacle Theatre, New York PhilMOCA, Philadelphia Electric Eclectics Festival, Meaford London Ontario Media Arts Association
2015	Art Gallery of Ontario, Toronto Western Front, Vancouver

	ONLINE BROADCASTS
2012–17	<i>Doored</i>

LIM GIONG

	Born 1964, Changhua, Taiwan Lives and works in Taichung
--	--

	SELECTED PERFORMANCES AND EXHIBITIONS
2019	<i>DigiWave-Treasure</i> , Kaohsiung
2018	<i>Haunting Images: Live Cinema by Lim Giong</i> , M+, Hong Kong
2017	<i>Electric Indigo</i> , National Theatre & Concert Hall, Taipei

	SELECTED FILM SCORES
2018	<i>Jinpa</i> , directed by Pema Tseden
2017	<i>End of Summer</i> , directed by Zhou Quan
2016	<i>City of Jade</i> , directed by Midi Z
2015	<i>The Assassin</i> , directed by Hou Hsiao-hsien
2013	<i>A Touch of Sin</i> , directed by Jia Zhangke

	AWARDS
2019	Jecheon Asia Film Music Honorary Award, Jecheon International Music and Film Festival
2018	The 20th National Arts Award in the category of film, Taipei
2015	Prix du Jury, Cannes Soundtrack Award, Cannes Film Festival
2013	Georges Delerue Award for Best Music, Film Fest Gent

LIU CHUANG

	Born 1978, Hubei, China Lives and works in Shanghai
--	--

	EDUCATION
2001	BA, Oil Painting, Hubei Institute of Fine Arts, Wuhan

	SELECTED EXHIBITIONS
2021	13th Shanghai Biennale
2020	12th Taipei Biennial <i>Liu Chuang: Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities</i> , Nida Art Colony, Lithuania <i>Things Entangling</i> , Museum of Contemporary Art Tokyo
2019	<i>Liu Chuang</i> , Protocinema, Istanbul <i>Cosmopolis #2</i> , Centre Pompidou, Paris 5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg <i>The Racing Will Continue, The Dancing Will Stay</i> , Guangdong Times Museum, Guangzhou
2018	<i>The Atlantic Project</i> , Plymouth
2017	<i>China Summer</i> , Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo
2016	<i>Digging A Hole in China</i> , OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen <i>Bentu Chinese Artists in a Time of Turbulence and Transformation</i> , Foundation Louis Vuitton, Paris

MACKEREL SAFRANSKI

	Born 1984, Seoul, Korea Lives and works in Seoul
--	---

	SELECTED EXHIBITIONS
2020	<i>Painting and Narrative</i> , Museum SAN, Wonju
2019	<i>Desert, Sprite, Spring</i> , Art Space Seogyo, Seoul
2018	Gangwon International Biennale, Korea <i>Flip Book: The Revolutionary Animations of the 21st Century</i> , Ilmin Museum of Art, Seoul <i>Matters of Women</i> , Seoul National University Museum of Art <i>Kahn Parade</i> , Post Territory Ujeongguk, Seoul <i>Portrait and Painting: All Art Work is Problem Solving</i> , Factory 2, Seoul
2017	<i>Mackerel Safranski: Accident of Flesh</i> , Soma Drawing Center, Seoul <i>Asia Women Artists</i> , Jeonbuk Museum of Art, Wanju
2016	<i>Attitude of Artists Toward Labor</i> , Incheon Art Platform <i>Wet Paint</i> , Incheon Art Platform
2015	<i>Mackerel Safranski: Romance of Anxiety</i> , Corner Art Space, Seoul

TALA MADANI		
Born 1981, Tehran, Iran Lives and works in Los Angeles, USA		
EDUCATION		
2006	MFA, Painting, Yale University School of Art, New Haven	
2004	BFA, Visual Arts, Oregon State University, Corvallis	
	BA, Political Science, Oregon State University, Corvallis	
SELECTED EXHIBITIONS		
2020	<i>Tala Madani: Winter Light</i> , Southbank Centre, London	
	<i>Radical Figures, Painting in the New Millennium</i> , Whitechapel Gallery, London	
2019	<i>Tala Madani: Oven Light</i> , Portikus, Frankfurt	
	<i>MAM Project 027: Tala Madani</i> , Mori Art Museum, Tokyo	
	<i>Tala Madani: Shit Moms</i> , Secession, Vienna	
	Young Congo Biennale	
	5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg	
	16th Istanbul Biennial	
	33rd Biennial of Graphic Arts, Ljubljana	
2018	<i>Mademoiselle</i> , CRAC Occitanie, Sète, France	
2017	Whitney Biennial, New York	
	<i>Tala Madani</i> , La Panacée – Centre de Culture Contemporaine, Montpellier	
2016	<i>Tala Madani: First Light</i> , Contemporary Art Museum St. Louis, traveled to MIT List Visual Arts Center, Cambridge	
AWARDS		
2013	Catherine Doctorow Prize for Contemporary Painting, Utah Museum of Contemporary Art and the Jarvis and Constance Doctorow Family Foundation	
2012	De Volkskrant Art Award, Netherlands	

HENRIKE NAUMANN

Born 1984, Zwickau, GDR Lives and works in Berlin, Germany		
EDUCATION		
2012	Film University Konrad Wolf Potsdam-Babelsberg	
2008	Academy of Fine Arts Dresden	
SELECTED EXHIBITIONS		
2020	<i>Gegenwarten I Presences</i> , Kunstsammlungen Chemnitz	
2019	<i>Henrike Naumann: 2000</i> , Museum der Bildenden Künste Leipzig	
	<i>Interiorities</i> , Haus der Kunst München	
	<i>Henrike Naumann: Das Reich</i> , Belvedere 21, Vienna	
	<i>Henrike Naumann: 2000</i> , Kunstverein Hannover	
2018	<i>Because I Live Here</i> , MMK FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt	

<i>Henrike Naumann: 2000</i> , Museum Abteiberg, Mönchengladbach		
Busan Biennale		
RIBOCA, Riga International Biennial of Contemporary Art		
2017	5th Ghetto Biennale, Port-au Prince	
2016	<i>Henrike Naumann: Intercouture</i> , Musée d'Art Contemporain et Multimédia, Kinshasa	
AWARDS		
2019	Winner, LVZ-Kunstpreis, Leipzig	
	Winner, Max-Pechstein-Preis, Zwickau	

ONEROOM

Established in 2017 Based in Seoul, Korea		
SELECTED EXHIBITIONS (CURATION)		
2021	<i>Park Jungin: homeostasis</i>	
	<i>Hwang Hyoduck: Except when you're standing</i> .	
2020	<i>Lee Sukyung: Student Patterns</i>	
	<i>ONE-PIECE 2020</i>	
2019	<i>Kang Jungsuck: Roll cake</i>	
2018	<i>Lee Naha: RESIZE</i>	
	<i>ONE-PIECE 2018</i>	
2017	<i>Park Seunghyuk: PHASES</i>	
	<i>PRESET</i>	
	<i>Check in, Please</i>	
	<i>BLU-RAY.MKV.JPEG</i> , cocurated by Shinjae Kim	
	<i>Yoon Yeongbin: Wonder room</i> , cocurated by Kim Jinju	
	<i>Yang Ahyoung: Afterimage</i>	
SELECTED PROGRAMS		
2019	<i>Half-time</i> , cocurated by Son Hyunseon	
2018	<i>Society of Visual Cultures Symposium</i>	
	<i>Touch Screen</i> , cocurated by Shinjae Kim, Jung Aram	

YURI PATTISON

Born 1986, Dublin, Ireland Lives and works in London, UK		
EDUCATION		
2009	BA, Fine Art, Goldsmiths University, London	
SELECTED EXHIBITIONS		
2021	<i>Post Capital</i> , Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean	
2019	<i>Phantom Plane, Cyberpunk in the Year of the Future</i> , Tai Kwun Contemporary, Hong Kong	
	<i>Age of You</i> , Museum of Contemporary Art, Toronto	
2018	<i>The Centre Cannot Hold</i> , Lafayette Anticipations, Paris	
2017	<i>The Everywhere Studio</i> , Institute of Contemporary Art, Miami	
	<i>Extra Bodies – The Use of the ‘Other Body’ in Contemporary Art</i> , Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich	
	<i>Yuri Pattison: Trusted Traveller</i> , Kunst Halle Sankt Gallen, Switzerland	

AWARDS		
2016	Frieze Artist Award, Frieze London	

PAUL PFEIFFER

Born 1966, Honolulu, USA Lives and works in New York		
EDUCATION		
1994	MFA, Hunter College, New York	
1987	BFA, Printmaking, San Francisco Art Institute	

SELECTED EXHIBITIONS		
2020	<i>Grace Before Jones: Camera, Disco, Studio</i> , Nottingham Contemporary	
2019	Performa 19 Biennial	
	Honolulu Biennial	
	Vancouver Biennale	
2018	<i>Paul Pfeiffer: Incarnator</i> , Bellas Artes Outpost, Manila	
	<i>Paul Pfeiffer: Vitruvian Experiments</i> , Inhotim Institute, Brumadinho, Brazil	
	<i>Programmed: Rules, Codes, and Choreographies in Art, 1965–2018</i> , Whitney Museum of American Art, New York	
	<i>Picture Industry: A Provisional History of the Technical Image, 1844–2018</i> , Luma Foundation, Arles	
	<i>A beast, a god, and a line</i> , Dhaka Art Summit, traveled to Museum of Modern Art, Warsaw; Para Site, Hong Kong; TS1, Yangon; and Kunsthall Trondheim, Norway, 2018–19	
2017	<i>Paul Pfeiffer: Caryatids</i> , Honolulu Museum of Art	
	<i>Versus Rodin: Bodies across Space and Time</i> , Art Gallery of South Australia, Adelaide	
2016	<i>Paul Pfeiffer: Screen Series</i> , Museum of Contemporary Art Chicago	
2015	<i>Paul Pfeiffer: Vitruvian Figure</i> , Museum of Contemporary Art and Design, Manila	

AWARDS		
2009	Herb Alpert Award in Visual Arts, Santa Monica	
2000	Bucksbaum Award, Whitney Biennial, New York	

HANSOL RYU

Born 1989, Incheon, Korea Lives and works in Incheon and Seoul		
EDUCATION		
2019	MFA, Fine Arts, Sungkyunkwan University, Graduate School, Seoul	
2012	BFA, Fine Arts, Sungkyunkwan University, College of Arts, Seoul	

SELECTED EXHIBITIONS		
2020	<i>Propping</i> , Bukahyeon-ro 98, Seoul	
2019	PACK, Post Territory Ujeongguk, Seoul	
2018	<i>ChriChri MerryChri Stmas</i> , Sungkyun Gallery, Seoul	
	Blablablind, Culture Station Seoul 284	

2017	<i>Hot Summer</i> , B01-ho, Seoul	
2016	<i>The Shortest Term Rental—Each of Them</i> 8, 8 Theater, Seoul	
	The 5th Video Relay TAANSAN, 23th floor, Yeouidong-ro 3-gil 10, Seoul	
2014	The 4th Factory Art Festival, Culture Station Seoul 284	

SELECTED PERFORMANCES		
2015	<i>Kwon Mi-yeon says that site-specific art becomes a part of the environment in such a way that it is formally defined or its direction is induced by the context of the surrounding environment</i> , 800/40, Seoul	
2014	<i>a month and a half</i> , Sungkyun Gallery, Seoul	

PILVI TAKALA

Born 1981, Helsinki, Finland Lives and works in Berlin, Germany, and Helsinki		
EDUCATION		
2006	MFA, Academy of Fine Arts, Helsinki	
2005	BFA, Academy of Fine Arts, Helsinki	

SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS		
2020	<i>A Call to Attention</i> , UCCA Dune, Beidaihe District, China	
2019	<i>Pilvi Takala: The Stroker</i> , Edith Russ Haus für Medienkunst, Oldenburg, Germany	
	<i>Pilvi Takala: An Enthusiastic Yes</i> , Careof, Milan	
2018	<i>Pilvi Takala: Second Shift</i> , Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki	
	<i>The Value of Freedom</i> , Belvedere 21, Vienna	
2017	4th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg	
2016	Manifesta 11, Zürich	
	Bucharest Biennale 7, Romania	
	<i>Pilvi Takala</i> , Kunsthall Aarhus, Denmark	
	<i>Pilvi Takala</i> , Centre for Contemporary Arts, Glasgow	
2015	Nouveau Festival, Centre Pompidou, Paris	
	<i>Pilvi Takala: The Committee</i> , Stacion – Centre for Contemporary Art Prishtina, Kosovo, traveled to Pump House Gallery, London, 2017	

AWARDS		
2013	State Prize for Visual Arts, Helsinki	
2011	1st Prize, Prix de Rome Visual Arts, Amsterdam	

TASTEHOUSE

Established in 2016 Based in Seoul, Korea		
SELECTED EXHIBITIONS (CURATION)		
2021	<i>Short Circuit</i>	
2020	<i>Kim Hanseam: Dragon's FFire</i>	

2019	<i>Jackson Hong: Killer Move</i>	
2018	TasteView	
	<i>Son Jooyoung: Across the Water</i>	
	<i>Song Min Jung: COLD MOOD (1000% soft point)</i>	
	<i>Dawhan Ghim, yangmal2pt: yang-mal-e-p-t</i>	
	<i>Dongju Kang: At the Window</i>	
	<i>DON Sunpil: METAL EXP – Loner's Moving Time</i>	
2017	TasteView	
	<i>Jeongtae Gim: PICO</i>	
	<i>Eve Kwak: part</i>	

SELECTED PROGRAMS (CURATION)		
2020	<i>Roundtable – Controller</i> , Tastehouse, Seoul	
	<i>Art Street</i> , Storage by Hyundai Card, Seoul	
2019	Min Guhong, “New Order” (lecture), Tastehouse, Seoul	
2018	Geumhyung Jeong, <i>Video Tour</i> (performance), Seoul Art Space	
	Mullae	
2017	<i>Geumhyung Jeong Delivery Service</i> , Seoul	
	Serious Hunger, Ceremony, Tastehouse, Seoul	

WANG HAIYANG

Born 1984, Shandong, China Lives and works in Beijing		
EDUCATION		
2008	BFA, Printmaking, Central Academy of Fine Arts, Beijing	

SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS		
2020	1st × Museum Triennial, Beijing	
2019	<i>Age of You</i> , Museum of Contemporary Art, Toronto	
	Alchemy Film and Moving Image Festival, Hawick, Scotland	
2017	<i>Wang Haiyang: By Himself</i> , OCT Contemporary Art Terminal, Xi'an	
	Bienal de Curitiba, Brazil	
	<i>China, Art of Movement</i> , Castle Museum, Annecy, France	
	<i>Recent Acquisitions, Recent Developments</i> , Si Shang Art Museum, Beijing	
2016	<i>New Directions: Wang Haiyang</i> , Ullens Center for Contemporary Art, Beijing	
	<i>Dynamic Field: Wang Haiyang</i> , Minsheng Art Museum, Shanghai	
	<i>Turning Point: Contemporary Art in China since 2000</i> , Minsheng Art Museum, Shanghai	
	65th Melbourne International Film Festival	
	26th World Festival of Animated Film: Animafest Zagreb	

AWARDS		
2014	Jury Nomination Award, 3rd Huayu Youth Award, Sanya, China	
2012	Silver Dove, 55th DOK Leipzig Film Festival	

2010	Grand Prize, Holland Animation Film Fest	
------	--	--

WORKS

Established 2012 Based in Seoul, Korea		
SELECTED EXHIBITIONS AND CURATIONS		
2021	<i>100 Films, 100 Posters</i> , Jeonju International Film Festival	
2020	Yokohama Triennale	
	<i>Unflattening</i> , National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul	
2019	Typojanchi: International Typography Biennale, Culture Station Seoul 284	
	<i>Peony and Crab: Shim woo yoon solo show (Open Recent Graphic Design)</i> , One and J. Gallery, Seoul (cocuration)	
	<i>Asia as Fiction Poster Project</i> , Asia Book Market, Osaka	
	<i>Please note: the design is subject to change</i> , GRASSI Museum of Applied Arts, Leipzig	
2018	<i>Open Recent Graphic Design</i> , Gonggan 41, Seoul	
	<i>W Show – Graphic Designer List</i> , SeMA Storage, Seoul	
2017	<i>WOO Book Club</i> , Studio concrete, Seoul (cocuration)	
	<i>GWAJAJUN: Love & Thanks</i> , COEX, Seoul (Curation)	
	<i>Spring of Pyeongchang</i> , Culture Station Seoul 284	
2016	<i>SEOUL BABEL (SeMA Blue)</i> , Seoul Museum of Art	
	<i>An Incomplete List</i> , Jingren's Paperlogue, Beijing	

CICI WU

Born in 1989 Lives and works in New York, USA		
EDUCATION		
2015	MFA, Sculpture, Maryland Institute College of Art, Baltimore	
2012	BA, School of Creative Media, City University of Hong Kong	

SELECTED EXHIBITIONS		
2020	<i>After La vida nueva</i> , Artists Space, New York	
	<i>Next Act</i> , Asia Society, Hong Kong	
	<i>100 Drawings from Now</i> , Drawing Center, New York	
2019	<i>Movies</i> , Interstate Projects, New York, with Noah Barker	
2018	<i>Cici Wu: Long Distance Runner</i> , Bonneville, Paris	
	<i>Crush</i> , Para Site, Hong Kong	
2017	<i>A Disappearing Act</i> , Triangle Arts Association, New York, with Su Yu-hsien	
2015	<i>Project 837: Home and Homelessness</i> , Project PLASE, Baltimore	
	<i>Project 837: Home and Homelessness II</i> , VisArts, Rockville, USA	

Women’s Work, Walter Arts Museum, Baltimore, performed with Maren Hassinger

CHIKAKO YAMASHIRO

Born 1976, Okinawa Prefecture, Japan
Lives and works in Okinawa Prefecture

EDUCATION
2002 MA, Environmental Design, Okinawa Prefectural University of the Arts
1999 BA, Oil Painting, Okinawa Prefectural University of the Arts

SELECTED EXHIBITIONS AND SCREENINGS
2021 Yamashiro Chikako: Reframing the Land / Mind / Body-Shape, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo
2020 66th International Short Film Festival Oberhausen
Jimei x Arles International Photo Festival, Xiamen
2019 Image Narratives: Literature in Japanese Contemporary Art, National Art Center, Tokyo
2018 Kyoto Experiment 2018: Kyoto International Performing Arts Festival
Azamino Contemporary vol. 9: Uncertain Landscape, Yokohama Civic Art Gallery Azamino
Post Trauma, Jeju Museum of Art
A Reunion with the Sea: Realism as Modern Asian Thought, Okinawa Prefectural Museum and Art Museum
2017 Chikako Yamashiro: The Sea of Being, Renemia, Naha
Kyotographie International Photography Festival, Kyoto
Yamagata International Documentary Film Festival
2016 Aichi Triennale 2016
Seven Japanese Rooms, Fondazione Carispezia, La Spezia
2015 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane
1st Asia Biennial / 5th Guangzhou Triennial, Guangzhou
East Asia Feminism: FANTasia, Seoul Museum of Art

AWARDS
2020 Laureate, 31st Takashimaya Art Award
Tokyo Contemporary Art Award 2020–2022
2018 Zonta Prize, 64th International Short Film Festival Oberhausen
2017 Grand Prize, Asian Art Award 2017
Supported by Warehouse Terrada

YOUNG-HAE CHANG
HEAVY INDUSTRIES

Established 1999
Based in Seoul, Korea

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES is yhchang.com and

Young-hae Chang and Marc Voge. Based in Seoul, YHCHI has made work in 27 languages with their signature style of original text and music, and shown much of it in major art institutions across the world. In 2012 they were Rockefeller Foundation Bellagio Center Creative Arts Fellows. In 2018 M+, Hong Kong, acquired an ensemble of all of their past and future work, YHCHANG.COM/AP2: THE COMPLETE WORKS. In 2020 YHCHI gave the Renato Poggioli Lecture at Harvard University. In July 2021, they opened a show at Tate Modern that was held both on its website and in an exhibition space. In November 2021, for the opening of M+, YHCHI is presenting a major project, CRUCIFIED TVS, in the museum’s Focus Gallery.

SELECTED EXHIBITIONS
1999– yhchang.com

TOBIAS ZIELONY

Born 1973, Wuppertal, Germany
Lives and works in Berlin

EDUCATION
2006 MA, Fine Arts, Academy of Fine Arts Leipzig
2001 BA, Documentary Photography, University of Wales, Newport

SELECTED EXHIBITIONS
2021 Tobias Zielony: The Fall, Museum Folkwang, Essen
2020 On View, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf
2019 Im Licht der Nacht – Die Stadt schläft nie, KAH0, Düsseldorf
Videonale.17, Bonn
Because the Night, Fotomuseum Winterthur
2018 Klassenverhältnisse – Phantoms of Perception, Hamburger Kunstverein
Antarktika. Eine Ausstellung über Entfremdung, Kunsthalle Wien
Camera Austria International. Laboratory for Photography and Theory, Museum der moderne Salzburg
2017 Fabrik – On the Circulation of Data, Goods and People, Sursock Museum, Beirut
Tobias Zielony, Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Portrait II, Oldenburger Kunstverein
2016 Deutsche Börse Photography Foundation Prize, Photographer’s Gallery, London

작품 목록

강상우	리랴오	바니 아비디
〈Forest Neighbor〉, 2021 HD 비디오, 컬러, 사운드, 10분 56초 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공	〈모르는 채로 2020〉, 2020 3채널 비디오 설치, 컬러, 사운드, 각 6분 52초, 10분 39초, 16분 45초 작가 제공	〈애국가〉, 2000 비디오, 컬러, 사운드, 2분 42초 작가 제공 〈연설〉, 2007 모니터에 스틸 이미지, 디지털 잉크젯 프린트 9점, 각 60 × 90 cm 작가 제공
고등어	리우추앙	브리스 델스페제
〈신체이미지_낮풍경〉, 2019–21 연필 드로잉 12점, 각 70 × 56 cm 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공	〈러브 스토리〉, 2013/2021 디지털 잉크젯 프린트, 가변 크기 작가와 상하이 안테나 스페이스 제공	〈바디 더블 3〉, 1995 SD 비디오, 컬러, 사운드, 루프, 1분 50초 출연: 브리스 델스페제 작가 제공 〈바디 더블 34〉, 2015 3 개의 HD 비디오 연동, 컬러, 사운드, 루프, 5분 6초 출연: J. 브누아, A. 콜레, C. 코르니옹, O. 드뤼르제, F. 뒤투아, A. 이메리트, R. 간돌프, Q. 구주, A. 허스웰, A. 미세레즈, A. 피노, A. 로카, M. 테스타스, E. 젤리 작가 제공
김민	리처드 벨	사라 라이
〈Yes We Cam〉, 2012–16 사진, 문서 사본, 가변 크기 작가 제공	〈호주인 굼기〉, 2008 HD 비디오, 컬러, 사운드, 10분 작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공 〈브로큰 잉글리쉬〉, 2009 HD 비디오, 컬러, 사운드, 11분 15초 작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공 〈디너 파티〉, 2013 HD 비디오, 컬러, 사운드, 19분 30초 작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공	〈암흑가의 킬러〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 작가 제공
라이프 오브 어 크랩헤드 (에이미 램, 존 맥컬리)	림기웅	샤론 헤이즈
〈라이프 오브 어 크랩헤드의 인생(에피소드 1)〉, 2020 HD 비디오, 컬러, 사운드, 14분 15초. 영상 제작 파트너: 토론토비엔날레, 트리니티 스퀘어 비디오, 아트 테이프 센터, 코야마 프로바이드 작가 제공	〈오행(五行)〉, 2021 사운드트랙 5개 도움주신 분: 양종승 박사 작가 제공	〈역사의 소리에 귀를(녹음된 목소리)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 94 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공 〈역사의 소리에 귀를(미국 정신의 본질)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 188 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공 〈역사의 소리에 귀를(미연합중국과 정치)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 188 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공 〈역사의 소리에 귀를(빅 뉴스)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 94 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공 〈역사의 소리에 귀를(소리로 듣는 세계)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 220 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공 〈역사의 소리에 귀를(지켜야 할 시간)〉, 2011 빈티지 레코드 커버, 63 × 94 cm 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
류한솔	무니라 알 카디리	
〈버진 로드〉, 2021 HD 비디오, 컬러, 사운드, 10분 21초 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공 〈츄-윙〉, 2021 벽면에 아크릴, 가변 크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공	〈비누〉, 2014 비디오, 컬러, 사운드, 8분 크리에이티브 타임 아티스트 리포트 프로그램 커미션(2014) 기획, 감독, 편집: 무니라 알 카디리 배우: 힐다 스완나팔리, 실라 K., 쿠마리 S. 작가 제공 〈여성화한 파라오〉, 2021 퍼포먼스 작가 제공	
	미네르바 쿠에바스	
	〈작은 풍경을 위한 레시피〉, 2021 벽면에 아크릴, 가변 크기 픽셀 아트 디자인: 프란시슈엑 얀 노보트니악 벽화 작업: 고경호, 김민정, 김수연, 이건희, 이제, 최주웅 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공	

쉬쩌위	올리버 라릭	사운드트랙
〈청둥오리의 이상한 죽음〉, 2020 HD 비디오, 컬러, 사운드, 16분 45초 첸완인과 협업 작가 제공 〈토끼 314〉, 2020 HD 비디오, 컬러, 무음, 7분 16초 첸완인과 협업 작가 제공	〈사이〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 4분 35초 작가와 베를린 타냐 레이튼 제공	제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
씨씨 우	왕하이양	장윤한
〈유만훈의 미완된 귀환〉, 2019 복합 매체 설치, 비디오, 16mm 필름에서 변환, 컬러, 사운드, 19분 17초, 영화 소품 조명, 가변 크기 작가 제공	〈아파트〉, 2019 HD 비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 14분 작가 제공	〈We Chose the Moon〉, 2021 텍스트, LED 사이니지, 가변 크기, 웹사이트 웹디자인: 피닉스 유추 황 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공
아마츄어증폭기	요한나 빌링	정금형
〈당신은 공중에서 내려오지 마라 DCXTB〉, 2002 비디오, 컬러, 사운드, 2분 30초 작가 제공 〈김추자는 영원하다〉, 2006 비디오, 컬러, 사운드, 2분 14초 작가 제공 〈사계절 스폰사〉, 2009 비디오, 컬러, 사운드, 5분 6초 작가 제공 〈을지 프리덤 인디언〉, 2021 퍼포먼스 제11회 서울미디어시티 비엔날레 제작 지원 작가 제공	〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까(서울 에디션)〉, 2002/2021 사운드, 사진 기록 원곡: 로키 에릭슨, 〈You Don't Love Me Yet〉(1984년 발매) 프로듀서: 박다함 커버 뮤지션: 김뜻돌, 김오키, 까데호, 놀이도감, 모스크바 서핑클럽, 빅베이비드라이버, 영다이, 워나, 위댄스, 효도앤베이스 사진: 박세영, 김창구, 김해영, 허윤 그래픽 디자인: 도연경, 권기영 영어 폰트 디자인: 오베케 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가와 런던 홀리부쉬 가든스 제공	〈언더 컨스트럭션〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 제11회 서울미디어시티 비엔날레 제작 지원 작가 제공
아이사 흑슨	유리 패티슨	취미가 × 워크스
〈슈퍼우먼: 돌봄의 제국〉, 2021 뮤직 비디오와 설치, 컬러, 사운드, 12분 17초, 가변 크기 아이사 흑슨과 버니 카닥, 캐서린 고, 테레사 바로조, 프란체스카 카사우아이(aka 필리핀 슈퍼우먼밴드) 촬영 및 편집: 브랜든 헬루시오 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공	〈선_셋 프로_비전〉, 2020–21 게임 엔진 소프트웨어(불칸), 개조한 델 파워엣지 R620s, 지포스 TX 1650 GPU, 대기 모니터 유라드모니터 모델 A3, LED 매트릭스 스크린, 조립식 앵글, 케이블, 270 × 192 × 75 cm 제11회 서울미디어시티비엔날레와 더블린 더글라스 하이드 갤러리 공동 제작 작가, 더블린 및 런던 마더스 탱크스테이션 리미티드 제공 〈선셋 프로비전(상태 모니터)〉, 2020–21 웹GL 게임 엔진, 대기 모니터 유라드모니터 모델 A3, 라이브 데이터 디지털 제작 및 개발: 톰 머렐, 룽 프라우스 11회 서울미디어시티비엔날레와 더블린 더글라스 하이드 갤러리 공동 제작 작가, 더블린 및 런던 마더스 탱크스테이션 리미티드 제공	〈OoH〉, 2021 미디어캔버스, 현수막, 티셔츠 그래픽, 웹사이트에 디지털 이미지와 영상, 가변 크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 취미가와 워크스 제공
야마시로 치카코	장영혜중공업	치호이
〈친빈 웨스턴: 가족의 재현〉, 2019 4K HD 비디오, 컬러, 사운드, 32분 작가와 도쿄 유미코 치바 어소시에이츠 제공	〈삼성의 뜻은 재탄생〉, 2021 단채널 비디오 7개, 오리지널 텍스트와 음악	〈회전목마〉, 2014 슬라이드 프로젝션, 컬러와 흑백, 80매, 8–9분 작가 제공
	탈라 마다니	토비아스 칠로니
	〈자궁〉, 2019 애니메이션, 컬러, 무음, 3분 26초 작가와 로스앤젤레스 데이빗 콜단스키 갤러리 제공	〈추락〉, 2021 디지털 잉크젯 프린트, 가변 크기 작가 제공
	폴린 부드리/레나테 로렌츠	
	〈(No) Time〉, 2020 복합 매체 설치, HD 비디오, 컬러, 사운드, 20분, 블라인드	

안무/공연: 베르너 허쉬, 알리아 타니샤, 조이 알푸에르토 리터, 줄리 커닝햄 제11회 서울미디어시티비엔날레, 인드르지흐 할루페츠키 소사이어터, 보주 문화관리과, 로테르담국제영화제, 프락 브르타뉴, CA2M 마드리드 공동 제작 작가와 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공	스트리밍 서비스, 단채널 비디오 2개, 컬러, 각 18분 25초, 20초, 루프, 사진, 피그먼트 프린트, 200 x 150 cm, 사진 36점, 피그먼트 프린트, 각 53 x 40 cm 또는 40 x 53 cm 푸티지 제공: 미디어 참세상 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공
〈벽 목걸이 작업(예측할 수 없는 집회)〉, 2021 금색 체인, 고리, 240 x 150 cm 작가와 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공	〈DESTROY THE CODES〉, 2021 웹사이트 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공

폴 파이버	C-U-T
〈구현하는 자〉, 2018–21 HD 비디오, 컬러, 사운드, 20분 45초 작가 제공	〈KALEIDOSCOPE〉, 2021 복합 매체 설치, 단채널 비디오 2개 연속 상영, 컬러, 사운드, 각 4분 16초, 5분 30초 작가 제공

필비 타칼라	DIS
〈마음이 원한다면(리믹스)〉, 2020 비디오, 컬러, 사운드, 15분 37초 작가, 런던 카를로스/이시카와, 헬싱키 컨템퍼러리 제공	〈절호의 위기〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 3분 48초 작가와 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공
	〈기본소득: 이성애자의 트루바다〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 4분 51초 작가와 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공

하오징반	
〈나도 이해해...〉, 2021 HD 비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 21분 작가 제공	

합정지구	ONEROOM
〈사사로운 프로젝트〉, 2020– 웹 플랫폼, 퍼블릭 프로그램 기획: 권세정, 박은정, 서다솜, 이제, 전그륜 웹 디자인 및 개발: 김민경 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 합정지구 제공	〈DECODING MODELS〉, 2020– 웹사이트 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 ONEROOM 제공

헨리케 나우만	
〈프로토 네이션〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 사운드트랙: 리비자 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가와 베를린 KOW 제공	

홍진훤	
〈굿 애프터눈, 굿 이브닝, 굿 나잇 v2.0〉, 2021 복합 매체 설치, 웹 기반 유튜브 구독 및	

List of Exhibited Works

BANI ABIDI

<i>Anthems</i> , 2000 Video, color, sound, 2 min. 42 sec. Courtesy of the artist
<i>The Address</i> , 2007 Still image on monitor, 9 digital inkjet prints, each 60 x 90 cm Courtesy of the artist

MONIRA AL QADIRI

<i>SOAP</i> , 2014 Video, color, sound, 8 min. Commissioned for Creative Time Artist's Report program (2014) Concept, direction, and editing: Monira Al Qadiri Actors: Hilda Suwarnapali, Sila K., and Kumari S. Courtesy of the artist
<i>Effeminate Pharaoh</i> , 2021 Performance Courtesy of the artist

AMATURE AMPLIFIER

<i>DCXTB</i> , 2002 Video, color, sound, 2 min. 30 sec. Courtesy of the artist
<i>Kim Chuja Is Forever</i> , 2006 Video, color, sound, 2 min. 14 sec. Courtesy of the artist
<i>4 Seasons Weeper</i> , 2009 Video, color, sound, 5 min. 6 sec. Courtesy of the artist
<i>Eulji Freedom Indian</i> , 2021 Performance Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist

RICHARD BELL

<i>Scratch an Aussie</i> , 2008 HD video, color, sound, 10 min. Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane
<i>Broken English</i> , 2009 HD video, color, sound, 11 min. 15 sec. Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane
<i>The Dinner Party</i> , 2013 HD video, color, sound, 19 min. 30 sec. Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane

JOHANNA BILLING

<i>You Don’t Love Me Yet (Seoul Edition)</i> , 2002/2021 Sound, photo documentation Original song: “You Don’t Love Me Yet” by Roky Erickson (published in 1984)

Producer: Daham Park Cover musicians: Big Baby Driver, Cadejo, Hyodo and BASS, Kim Oki, Meaningful Stone, Moskva Surfing Club, Playbook, Wedance, Wona, and Yeong Die Photo: Syeyoung Park, Yoon Heo, Changgu Kim, Haeyoung Kim Graphic design: Jane Doe, Kay Kwon English font design: ÅBÅKE Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and Hollybush Gardens, London

PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ

<i>(No) Time</i> , 2020 Multimedia installation, HD video, color, sound, 20 min., blinds Choreography/Performance: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Joy Alpuerto Ritter, and Aaliyah Thanisha Coproduction of the 11th Seoul Mediacity Biennale, Jindřich Chalupecký Society, Service des affaires culturelles du Canton de Vaud, IFFR Rotterdam, Frac Bretagne, and CA2M Madrid Courtesy of the artists, Marcelle Alix, Paris, and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam
<i>Wall Necklace Piece (unpredictable assembly)</i> , 2021 Golden Chains, hooks, 150 x 240 cm Courtesy of the artists, Marcelle Alix, Paris, and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

C-U-T

<i>KALEIDOSCOPE</i> , 2021 Multimedia installation, two single-channel videos played continuously, color, sound, 4 min. 16 sec. and 5 min. 30 sec., respectively Courtesy of the artists
--

CHANG YUN-HAN

<i>We Chose the Moon</i> , 2021 Text, LED signage, dimensions variable, website Web design: Phoenix Yu-Tzu Huang Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist
--

CHIHOI

<i>Carousel</i> , 2014 Slide projection, color and black-and-white, 80 slides, 8–9 min. Courtesy of the artist
--

MINERVA CUEVAS

<i>Recipe for a little landscape</i> , 2021 Acrylic on wall, dimensions variable Pixel art design: Franciszek Jan Nowotniak Painting: Choi Joowoong, Kim Minjung, Suyeon Kim, Koh Kyungho, Lee Gunhee, and Leeje Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist

BRICE DELLSPERGER

<i>Body Double</i> 3, 1995 SD video, color, sound, loop, 1 min. 50 sec. With Brice Dellsperger Courtesy of the artist
<i>Body Double</i> 34, 2015 3 synchronized HD video, color, sound, loop, 5 min. 6 sec. With J. Benoit, A. Collet, C. Cornillon, O. Demurger, F. Dutoit, A. Emerit, R. Gandolphe, Q. Goujout, A. Huthwohl, A. Miserez, A. Pinot, A. Rocca, M. Testas, E. Zely Courtesy of the artist

DIS

<i>A Good Crisis</i> , 2018 HD video, color, sound, 3 min. 48 sec. Courtesy of the artists and Project Native Informant, London
<i>UBI: The Straight Truvada</i> , 2018 HD video, color, sound, 4 min. 51 sec. Courtesy of the artists and Project Native Informant, London

HAO JINGBAN

<i>I Understand...</i> , 2021 HD video, color and black-and-white, sound, 21 min. Courtesy of the artist
--

HAPJUNGJIGU

<i>The Personal Stories Project</i> , 2020– Web platform, public program Organizers: Kwon Seajung, Park Eunjung, Seo Dasom, Leeje, Jeon Geuryun Web design and development: Kim Minkyoung Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of Hapjungjigu

SHARON HAYES

<i>An Ear to the Sounds of Our History (A Time to Keep)</i> , 2011 Vintage record covers, 63 x 94 cm

Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

An Ear to the Sounds of Our History (Politics USA), 2011
Vintage record covers, 63 × 188 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

An Ear to the Sounds of Our History (Recorded Voice), 2011
Vintage record covers, 63 × 94 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

An Ear to the Sounds of Our History (The Big News), 2011
Vintage record covers, 63 × 94 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

An Ear to the Sounds of Our History (The Essence of Americanism), 2011
Vintage record covers, 63 x 188 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

An Ear to the Sounds of Our History (The World in Sound), 2011
Vintage record covers, 63 × 220 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

JINHWON HONG

Good Afternoon, Good Evening, Good Night v2.0, 2021
Multimedia installation, web-based YouTube subscription and streaming service, 2 single-channel videos, color, 18 min. 25 sec. and 20 sec., respectively, loop, photography, pigment print, 200 × 150 cm, set of 36 photographs in pigment print, 53 × 40 or 40 × 53 cm each
Footage: Media Chamsesang
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

DESTROY THE CODES, 2021
Website
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

HSU CHE-YU

The Unusual Death of a Mallard, 2020
HD video, color, sound, 16 min. 45 sec.
A collaboration with Chen Wan-Yin
Courtesy of the artist

Rabbit 314, 2020
HD video, color, silent, 7 min. 16 sec.
A collaboration with Chen Wan-Yin
Courtesy of the artist

GEUMHYUNG JEONG

Under Construction, 2021
Mixed-media installation, dimensions variable
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

EISA JOCSON

Superwoman: Empire of Care, 2021
Music video and installation, color, sound, 12 min. 17 sec., dimensions variable
Eisa Jocson in collaboration with Bunny Cadag, Cathrine Go, Teresa Barrozo, Franchesca Casauay (aka The Filipino Superwoman Band)
Videographer and editor: Brandon Relucio
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artists

KANG SANG-WOO

Forest Neighbor, 2021
HD video, color, sound, 10 min. 56 sec.
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

KIM MIN

Yes We Cam, 2012–16
Photography, printed documents, dimensions variable
Courtesy of the artist

SARAH LAI

Gang Killer, 2021
Mixed-media installation, dimensions variable
Courtesy of the artist

OLIVER LARIC

Betweenness, 2018
HD video, color, sound, 4 min. 35 sec.
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

LI LIAO

Unaware 2020, 2020
3-channel video installation, color, sound, 6 min. 52 sec., 10 min. 39 sec., and 16 min. 45 sec., respectively
Courtesy of the artist

LIFE OF A CRAPHEAD (AMY LAM AND JON MCCURLEY)

Life of Life of a Craphead (Episode 1), 2020
HD video, color, sound, 14 min. 15 sec.
Video production partners: Toronto Biennial of Art, Trinity Square Video, the Centre for Art Tapes, and Koyama Provides
Courtesy of the artists

Amy Lam with Oliver Husain, *C**kie M*nster nterpreter*, 2021

Performance
Courtesy of the artists

Jon McCurley, *Fantasy Park*, 2021
Performance
Courtesy of the artist

LIM GIONG

Five Waves, 2021
5 soundtracks
Special thanks: Yang Jongsung, PhD
Courtesy of the artist

LIU CHUANG

Love Story, 2013/2021
Digital injket prints, dimensions variable
Courtesy of the artist and Antenna Space, Shanghai

MACKEREL SAFRANSKI

Body Image_Daytime Scenery, 2019–21
Set of 12 drawings, pencil on paper, each 70 × 56 cm
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

Communal Confession, 2021
2-channel animation, color, sound, 10 min. 36 sec.
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

TALA MADANI

The Womb, 2019
Animation, color, silent, 3 min. 26 sec.
Courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles

HENRIKE NAUMANN

PROTO NATION, 2021
Mixed-media installation, dimensions variable
Soundtrack: Leevisa
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist and KOW, Berlin

ONEROOM

Dedcoding Models, 2020–
Website
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of ONEROOM

YURI PATTISON

sun_set pro_vision, 2020–21
Game engine software (Vulkan),

modified Dell PowerEdge R620s, GeForce GTX 1650 GPUs, uRADMonitor MODEL A3 atmospheric monitor, LED matrix screen, slotted angle, and cables, 270 x 192 x 75 cm
Coproduction of the 11th Seoul Mediacity Biennale and Douglas Hyde Gallery, Dublin
Courtesy of the artist and mother’s tankstation limited, Dublin and London

Sunset provision (status monitor), 2020–21
WebGL Game Engine, eRadmonitor A3, live data
Digital Fabrication and Development: Tom Merrel & Rob Prouse
Coproduction of the 11th Seoul Mediacity Biennale and Douglas Hyde Gallery, Dublin
Courtesy of the artist and mother’s tankstation limited, Dublin and London

PAUL PFEIFFER

Incarnator, 2018–21
HD video, color, sound, 20 min. 45 sec.
Courtesy of the artist

HANSOL RYU

Virgin Road, 2021
HD video, color, sound, 10 min. 21 sec.
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

Chew-wing, 2021
Acrylic on wall, dimensions variable
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist

PILVI TAKALA

If Your Heart Wants It (remix), 2020
HD video, color, sound, 15 min. 37 sec.
Courtesy of the artist and Carlos/Ishikawa, London, and Helsinki Contemporary

TASTEHOUSE × WORKS

OoH, 2021
Digital image, digital video on media facade, banner, T-shirt graphic, and website, dimensions variable
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of Tastehouse and WORKS

WANG HAIYANG

Apartment, 2019
HD video, color and black-and-white, sound, 14 min.
Courtesy of the artist

CICI WU

Unfinished Return of Yu Man Hon, 2019
Multimedia installation, video, transferred from 16mm film, color, sound, 19 min. 17 sec., film prop lamp, dimensions variable
Courtesy of the artist

CHIKAKO YAMASHIRO

Chinbin Western: Representation of the Family, 2019
4K HD video, color, sound, 32 min.
Courtesy of the artist and Yumiko Chiba Associates, Tokyo

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

SAMSUNG MEANS REBIRTH, 2021
7 single-channel videos, original texts and music soundtracks
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artists

TOBIAS ZIELONY

The Fall, 2021
Digital inkjet prints, dimensions variable
Courtesy of the artist

도판 목록

p. 54
강상우, 〈김군〉, 2019
비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 90분
작가 제공
p. 55
강상우, 〈Forest Neighbor〉, 2021
HD 비디오, 컬러, 사운드, 10분 56초
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 57
강상우, 〈백서〉, 2010
비디오, 컬러, 사운드, 50분
작가 제공
강상우, 〈클린 미〉, 2014
비디오, 컬러, 사운드, 20분
작가 제공
p. 58
고등어, 〈끓은 밤〉, 2018
종이에 연필, 50 × 35 cm
작가 제공
p. 59
고등어, 〈몸부림 120〉, 2017
종이에 연필, 140 × 260 cm
작가 제공
p. 61
고등어, 〈공동고백〉, 2021
2채널 애니메이션, 컬러, 사운드, 10분 36초
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
고등어, 〈신체이미지_낮풍경〉, 2019-21
연필 드로잉 12점, 각 70 × 56 cm
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 62
김민, 〈미래도시〉, 2016-
사진, 가변 크기
작가 제공
p. 63
김민, 〈Yes We Cam〉, 2012-16
사진, 문서 사본, 가변 크기
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 65
김민, 〈Yes We Cam〉, 2012-16
사진, 문서 사본, 가변 크기
작가 제공
김민, 〈명동해방전선〉, 2011
사진, 가변 크기
작가 제공
p. 66
라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리),
〈라이프 오브 어 크랩헤드의 인생(에피소드 1)〉, 2020
HD 비디오, 컬러, 사운드, 14분 15초
영상 제작 파트너: 토론토비엔날레,
트리니티 스퀘어 비디오, 아트 테이프 센터,
코야마 프로바이드
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 67
라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리),
〈벌레〉, 2016
HD 비디오, 컬러, 사운드, 72분
작가 제공
p. 69
라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리),
〈Doo red〉, 2019
퍼포먼스, 토론토비엔날레
작가 제공
사진: 올라 베니볼스키
라이프 오브 어 크랩헤드(에이미 램, 존 맥컬리),
〈돈 강에 떠내려가는 에드워드 7세〉, 2017
토론토 켄즈 공원에 있는 식민지 시대
조각상의 복제, 스티로폼, 레진, 에폭시,
왁스, 나무에 채색
돈 밸리 리버 파크 아트 프로그램 커미션
작가 제공
사진: 올라 베니볼스키
p. 70
류한술, 〈버진 로드〉, 2021
HD 비디오, 컬러, 사운드, 10분 21초
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 71
류한술, 〈풍풍〉, 2014
비디오, 컬러, 사운드, 6분 7초
작가 제공
p. 73
류한술, 〈크리크리 메리크리 스마스〉, 2018
비디오, 컬러, 사운드, 26분 52초
작가 제공

류한술, 〈크리스마스 드로잉(13/21)〉, 2017
종이에 펜, 75 × 100 cm
작가 제공
p. 74
리랴오, 〈모르는 채로 2020〉, 2020
3채널 비디오 설치, 컬러, 사운드, 각 6분 52
초, 10분 39초, 16분 45초
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 75
리랴오, 〈더 나은 남자가 되기 위하여〉, 2019
비디오, 컬러, 사운드, 189분 45초
작가 제공
p. 77
리랴오, 〈우한에서 땀 맞기〉, 2010
퍼포먼스 기록, 비디오, 컬러, 사운드, 5분 9초
작가 제공
리랴오, 〈소비〉, 2012
퍼포먼스, 유니폼, ID 카드, 노동계약서,
아이패드 미니
작가 제공
p. 78
리우추앙, 〈러브 스토리〉, 2013/2021
디지털 잉크젯 프린트, 가변 크기
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가와 상하이 안테나 스페이스 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 79
리우추앙, 〈비트코인 채굴과 소수민족 현장녹음〉,
2018
4K 3채널 비디오, 컬러, 5.1 채널 사운드,
40분 5초
《Cosmopolis #1.5: Enlarged
Intelligence》커미션, 마오지훙 예술재단
지원
작가와 상하이 안테나 스페이스 제공
p. 81
리우추앙, 〈비트코인 채굴과 소수민족 현장녹음
아카이브〉, 2018
잉크젯 프린트, 가변 크기
차오 스페이스 설치 전경
작가, 상하이 차오 스페이스, 상하이 안테나
스페이스 제공
p. 82
리처드 벨, 〈디너 파티〉, 2013
HD 비디오, 컬러, 사운드 19분 30초
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 83	무니라 알 카디리, 〈무하월(트랜스포머)〉, 2014
리처드 벨, 〈브로큰 잉글리쉬〉, 2009	복합 매체 설치, 다채널 비디오, 컬러, 사운드, 5분, 300 × 400 × 300 cm
HD 비디오, 컬러, 사운드, 11분 15초	작가 제공
작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공	
p. 85	p. 94
리처드 벨, 〈우리 대 그들〉, 2006	미네르바 쿠에바스, 〈총파업(소노라 128)〉, 2017
단체널 디지털 비디오, 컬러, 사운드, 2분 47초	빌보드, 캔버스 위에 프린트, 720 × 1290 cm
호주 현대미술관 소장품, 코와 모르단트 가족 기금으로 구입, 2008	작가 제공
작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공	p. 95
리처드 벨, 〈대사관〉, 2013-	미네르바 쿠에바스, 〈델몬테〉, 2003
캔버스 텐트, 알루미늄 프레임, 로프, 플라이에 합성 폴리머 페인트, 305 × 600 × 793 cm, 네 개의 사인 보드, 각 60 × 180 × 2.5 cm, 90 × 124 × 3 cm, 90 × 90 × 5 cm, 180 × 120 × 2.5 cm, 16mm 필름에서 변환, 흑백, 사운드, 71분 42초, 아카이브	벽면에 아크릴 페인트, 500 × 600 cm, 종이에 흑백 리서치 도식, 90 × 60 cm, 라벨링된 토마토 캔 100개
호주 현대미술관과 테이트 미술관 소장품, 2015년 칸타스 재단 후원으로 2017년 구입	작가 제공
작가와 브리즈번 밀라니 갤러리 제공	p. 97
p. 86	미네르바 쿠에바스, 〈작은 풍경을 위한 레시피〉, 2021
림기웅	벽면에 아크릴, 가변 크기
작가 제공	픽셀 아트 디자인: 프란시슈액 안 노보트니악
p. 87	벽화 작업: 고경호, 김민정, 김수연, 이건희, 이제, 최주웅
《Giloo × TIDF 라이브 시네마 일렉트로닉 뮤직 파티》퍼포먼스 장면, 리우추안 운하길, 2019	제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
작가 제공	제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
p. 89	작가 제공
《리우추안 운하 리뉴얼 전》퍼포먼스 장면, 2018	사진: 홍철기, 글림워커픽처스
작가와 플레인 디자인 제공	미네르바 쿠에바스, 〈더 약하게, 더 낮게, 더 느리게〉, 2019
사진: 원주옌	금속에 채색, 벽에 부착한 사진, 가변 크기
p. 90	베를린 daad 갤러리 설치 전경
무니라 알 카디리, 〈경이〉, 2016-18	작가 제공
수공예 진주, 지름 1.4 cm	p. 98
작가 제공	바니 아비디, 〈연설〉, 2007
사진: 마리우스 랜드	모니터에 스틸 이미지, 디지털 잉크젯
p. 91	프린트 9점, 각 60 × 90 cm
무니라 알 카디리, 〈비누〉, 2014	제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
비디오, 컬러, 사운드, 8분	작가 제공
크리에이티브 타임 아티스트 리포트	사진: 홍철기, 글림워커픽처스
프로그램 커미션(2014)	바니 아비디, 〈애국가〉, 2000
기획, 감독, 편집: 무니라 알 카디리	비디오, 컬러, 사운드, 2분 42초
배우: 힐다 스완나팔리, 실라 K., 쿠마리 S.	제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경	작가 제공
작가 제공	사진: 홍철기, 글림워커픽처스
사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 99
p. 93	바니 아비디, 〈그리고 그들은 웃으며 죽었다〉, 2016
무니라 알 카디리, 〈더빙 느끼기〉, 2017	종이 위에 수채, 21.59 × 27.94 cm
극장 퍼포먼스, 40분	작가와 콜카타 익스페리멘터 제공
작가 제공	p. 101
	바니 아비디, 〈뉴스〉, 2001
	2개의 단체널 비디오, 컬러, 사운드, 각 2분 1초, 2분 12초
	베를린 그로피우스 바우 설치 전경
	작가와 콜카타 익스페리멘터 제공
	사진: 마티아스 볼츠케

p. 102
브리스 델스페제, 〈바디 더블 34〉, 2015
3 개의 HD 비디오 연동, 컬러, 사운드, 루프, 5분 6초
출연: J. 브누아, A. 콜레, C. 코르니옹, O. 드뤼르제, F. 뒤투아, A. 이메리트, R. 간돌프, Q. 구주, A. 허스웰, A. 미세레즈, A. 피노, A. 로카, M. 테스타스, E. 젤리
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 103
브리스 델스페제, 〈바디 더블 3〉, 1995
SD 비디오, 컬러, 사운드, 루프, 1분 50초
출연: 브리스 델스페제
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 105
브리스 델스페제, 〈바디 더블 33〉, 2014
HD 비디오, 컬러, 사운드, 5분 5초
출연: 브리스 델스페제
작가와 에어 드 파리 제공
브리스 델스페제, 〈바디 더블 32〉, 2017
HD 비디오, 컬러, 사운드, 11분 2초
출연: 알렉스 웨터
작가와 파리 에어 드 파리 제공

p. 106
사라 라이, 〈밤바람에 어제의 꿈을 날려 보내며〉, 2017
HD 비디오, 컬러, 사운드 3분 41초
우한 서플러스 스페이스 설치 전경
작가 제공

p. 107
《급 발진!(Love SOS)》전시 전경, ART021 상하이
컨템포러리 아트 페어, 2018
작가 제공

p. 109
사라 라이, 〈암흑가의 킬러〉, 2021
혼합 매체 설치, 가변 크기
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

사라 라이, 〈암흑가의 킬러〉, 2021
혼합 매체 설치, 가변 크기
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 110
샤론 헤이즈, 〈함께 해요〉, 2012
전단지, 가변 크기
협업: 안젤라 뱌러
스톡홀름 현대미술관 설치 전경

작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
사진: 오사 룬덴

p. 111
샤론 헤이즈, 〈역사의 소리에 귀를(미연합중국과 정치)〉, 2011
빈티지 레코드 커버, 63 × 188 cm
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 113
샤론 헤이즈, 〈세상 속 나의 작은 구석에서는 누구나 너를 사랑할 거야〉, 2016
5채널 HD 비디오, 컬러, 사운드, 36분 40초, 리소그래프, 합판, 가변 크기
런던 스튜디오 볼테어 설치 전경
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
사진: 앤디 키트

샤론 헤이즈, 〈가까운 미래에, 뉴욕〉, 2005
9채널 슬라이드 프로젝션 설치, 컬러, 슬라이드 223매(총729매), 가변 크기
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공

p. 114
쉬쩌위, 〈완벽한 용의자〉, 2011
5채널 비디오, 컬러, 사운드, 4분 54초
타이베이 디지털 아트 센터 설치 전경
작가 제공

p. 115
쉬쩌위, 〈싱글 카피〉, 2019
비디오, 컬러, 사운드, 21분 17초
작가 제공

p. 117
〈토끼 314〉(2020)와 〈청둥오리의 이상한 죽음〉(2020) 설치 전경, 제11회 서울미디어시티비엔날레, 2021
사진: 홍철기, 글림워커픽처스
쉬쩌위, 〈재파열〉, 2017
영상, 컬러와 흑백, 사운드, 15분 19초
작가 제공

p. 118
씨씨 우, 〈유만훈의 미완된 귀환〉, 2019
복합 매체 설치, 비디오, 16mm 필름에서 변환, 컬러, 사운드, 19분 17초, 영화 소품
조명, 가변 크기
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 119
씨씨 우, 〈자막 01(정의와 희망)〉, 2019
종이, 대나무 와이어, 풀, 영화 소품 전등, 종, 철사, 비옷, 토끼 전등, 무기 안료, 가변 크기
작가와 홍콩 엠티 갤러리 제공

p. 121
씨씨 우, 〈흰 먼지를 떠나며〉, 2018
복합 매체 설치, 비디오, 30분, 차학경의 미완성 필름 푸티지 〈몽고에서 온 흰 먼지〉(1980)을 상영해 수집한 빛 데이터, 가변 크기
뉴욕 47 카날 설치 전경
작가 제공

p. 122
아마츄어증폭기, 〈당신은 공중에서 내려오지 마라 DCXTB〉, 2002
비디오, 컬러, 사운드, 2분 30초
작가 제공
아마츄어증폭기, 〈김추자는 영원하다〉, 2006
비디오, 컬러, 사운드, 2분 14초
작가 제공

p. 123
아마츄어증폭기, 〈세계절 스펜사〉, 2009
비디오, 컬러, 사운드, 5분 6초
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 125
아마츄어증폭기, 〈을지 프리덤 인디언〉, 2021
3회의 게릴라 퍼포먼스, 을지로 일대
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
작가 제공
사진: 스튜디오 S2

p. 126
아이사 혹은, 〈슈퍼우먼: 돌봄의 제국〉, 2021
뮤직 비디오와 설치, 컬러, 사운드, 12분 17초, 가변 크기
아이사 혹은과 버니 카닥, 캐서린 고, 테레사 바로조, 프란체스카 카사우아이(aka 필리핀 슈퍼우먼 밴드)
촬영 및 편집: 브랜든 헬루시오
제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 127
아이사 혹은, 〈필리핀 슈퍼-KTV-우먼 밴드: 슈퍼우먼 KTV〉, 2019
라이브 퍼포먼스
작가와 상하이 록번드 미술관 제공

p. 129
아이사 혹은, 〈마초 댄서〉, 2013
퍼포먼스
작가 제공
사진: 지아니나 오티커
아이사 혹은, 〈해피랜드 파트 I: 공주〉, 2017
퍼포먼스
작가와 프랑크푸르트 쿤스트러하우스

무종투름 제공
사진: 요르크 바우만

p. 130
야마시로 치카코, 〈친빈 웨스턴: 가족의 재현〉, 2019
4K HD 비디오, 컬러, 사운드, 32분
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가와 도쿄 유미코 치바 어소시에이츠 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 131
야마시로 치카코, 〈오키나와 관광객: 달콤한 오키나와 좋아〉, 2004
비디오, 컬러, 사운드, 7분 35초
작가와 도쿄 유미코 치바 어소시에이츠 제공

p. 133
야마시로 치카코, 〈정육점 여자〉, 2012
비디오, 컬러, 사운드, 27분
작가와 도쿄 유미코 치바 어소시에이츠 제공
야마시로 치카코, 〈진흙 인간〉, 2016
HD 3채널 비디오 설치, 컬러, 사운드, 23분
아이치트리엔날레 2016 협력
작가와 도쿄 유미코 치바 어소시에이츠 제공

p. 134
올리버 라릭, 〈버전들〉, 2012
HD 비디오, 컬러, 사운드, 6분
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
올리버 라릭, 〈무제〉, 2014-15
4K 비디오, 컬러, 사운드, 5분 55초
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공

p. 135
올리버 라릭, 〈사이〉, 2018
HD 비디오, 컬러, 사운드, 4분 35초
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 137
올리버 라릭, 〈헤르마누비스〉, 2020
스테레오리소그래피, 일부 레이저 신터링, 폴리아미드, 광택 에폭시, TuskXC2700T, 알루미늄 좌대, 230 × 54.5 × 73.5 cm
작가와 베를린 타냐 레이튼 제공

p. 138
왕하이양, 〈피부 6〉, 2018
종이에 파스텔, 50 × 65 cm
작가 제공

p. 139
왕하이양, 〈아파트〉, 2019
HD 비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 14분
제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
작가 제공
사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 141 왕하이양, 〈무제〉, 2018 종이 위에 수채, 126 × 195 cm 작가 제공 왕하이양, 〈디오니소스의 도시〉, 2018 비디오, 컬러, 사운드, 8분 20초 작가 제공	매트릭스 스크린, 조립식 앵글, 케이블, 270 × 192 × 75 cm 제11회 서울미디어시티비엔날레와 더블린 더글라스 하이드 갤러리 공동제작 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가, 더블린 및 런던 마더스 탱크스테이션 리미티드 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 142 요한나 빌링, 〈혁명을 위한 프로젝트〉, 2000 비디오, 컬러, 사운드, 3분 14초, 루프 작가와 런던 홀리부쉬 가든스 제공	p. 149 《사용자, 공간》 전시 전경, 치스헤일 갤러리, 2016 런던 치스헤일 갤러리 커미션 및 제작 작가 제공 유리 패티슨, 〈트루 타임 마스터〉, 2019–21 마이크로세미 칩 스케일 원자 시계, 매킨토시 MC275 앰프 모조품(중국 광둥성 포산시, 2018), 정전기 스피커, 멕시코 앵글, 스트립보드, 전자 부품, 전선, 운송용 목상자, 포장재, 케이블 타이, 인쇄물, PIR, 오디오 익사이터 LUMA 아를 레지던시 프로그램 중 개발, 벨기에 헝크 FLACC 미술가 워크 플레이스에서 조사 및 제작 추가 지원 런던 마더스 탱크스테이션 리미티드 설치 전경 작가 제공
p. 143 요한나 빌링, 〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까(서울 에디션)〉, 2002/2021 사운드, 사진 기록 원곡: 로키 에릭슨, 〈You Don’t Love Me Yet〉(1984년 발매) 프로듀서: 박다함 커버 뮤지션: 김뜻돌, 김오키, 까데호, 놀이도감, 모스크바 서핑클럽, 빅베이비드라이버, 영다이, 워나, 위댄스, 효도앤베이스 사진: 박세영, 김창구, 김혜영, 허운 그래픽 디자인: 도연경, 권기영 영어 폰트 디자인: 오베케 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가와 런던 홀리부쉬 가든스 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 150 장영혜중공업, 〈삼성의 뜻은 재탄생〉, 2021 단체널 비디오 7개, 오리지널 텍스트와 음악 사운드트랙 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 145 요한나 빌링, 〈마법 같은 세상〉, 2005 HD 비디오, 컬러, 사운드, 6분 12초, 루프 코펜하겐 쿤스트할 샤를로텐보르 설치 전경 작가와 런던 홀리부쉬 가든스 제공 요한나 빌링, 〈넌 날 아직 사랑하지 않으니까〉, 2003 HD 비디오, 컬러, 사운드, 7분 43초 영상 제작 장면 작가와 런던 홀리부쉬 가든스 제공 사진: 엠마누엘 알름보르그	p. 151 장영혜중공업, 〈삼성(방갈로르 버전)〉, 2017 단체널 비디오, 오리지널 텍스트와 사운드, 3분 29초 방가로르 《The-C(h)roma-Show》 설치 전경 작가 제공
p. 146 유리 패티슨, 〈더블린 표준시(UTC-00:25:21 : 2000—지금)〉, 2020 OpenGL 소프트웨어, 라떼판다 싱글 보드 컴퓨터, 지포스 GTX 1650 GPU, 전원 장치, 케이블, HD 디지털사이니지 모니터, 알루미늄 EUR 2 파레트 더글라스 하이드 갤러리 커미션 더블린 더글라스 하이드 갤러리 설치 전경 작가 제공	p. 153 장영혜중공업, 〈삼성의 뜻은 죽음을 말하는 것이다〉, 2016 단체널 비디오, 오리지널 텍스트와 사운드, 가변 크기 서울 아트선재센터 설치 전경 작가 제공 사진: 김성태 장영혜중공업, 〈투쟁은 지속된다!(퍼블릭 아트 펀드 버전)〉, 2011 단체널 비디오, 오리지널 텍스트와 사운드, 8분 29초 브루클린 메트로테크 설치 전경 작가 제공 사진: 제임스 유잉
p. 147 유리 패티슨, 〈선_셋 프로_비전〉, 2020–21 게임 엔진 소프트웨어(불칸), 개조한 델 파워엣지 R620s, 지포스 TX 1650 GPU, 대기 모니터 유라드모니터 모델 A3, LED	

p. 154 장윤한, 〈We Chose the Moon〉, 2021 텍스트, LED 사이니지, 가변 크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 155 장윤한, 〈아메리칸 드림〉, 2018 2채널 비디오, 컬러, 사운드, 15분 9초 타이베이 프로젝트 풀필 아트 스페이스 설치 전경 작가와 타이베이 프로젝트 풀필 아트 스페이스 제공

p. 157 장윤한, 〈We Chose the Moon〉, 2021 웹사이트 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 작가 제공 웹디자인: 피닉스 유추 황 장윤한, 〈이런 곳을 꿈꾼 적 있나요?〉, 2017 여러 언어로 된 신문에 수성 마커 작가 제공
--

p. 158 정금형, 〈심폐소생술 연습〉, 2013 퍼포먼스 안산문화재단 설치 전경 작가 제공 사진: 옥상훈 정금형, 〈7가지 방법〉, 2009 퍼포먼스 런던 테이트 모던 설치 전경 작가 제공 사진: 테이트 포토그래피(알렉스 보이치)
--

p. 159 정금형, 〈언더 컨스트럭션〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 161 정금형, 〈홈메이드 알씨 토이〉, 2019 로봇트 조각, 영상, 혼합 재료 설치, 가변 크기 쿤스트할레 바젤 설치 전경 작가 제공 사진: 필립 행거
--

정금형, 〈개인소장품: 리어레인지드 오브젝트〉, 2018 혼합 매체 설치, 가변 크기 제9회 아시아퍼시픽트리엔날레 설치 전경 작가 제공
--

p. 162 취미가 × 워크스, 〈OoH〉, 2021 미디어캔버스, 현수막, 티셔츠 그래픽, 웹사이트에 디지털 이미지와 영상, 가변크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 취미가와 워크스 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 163 워크스, 〈I wish I had a friend like me〉, 2019 그래픽 디자인 설치 서울 세화미술관 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기
--

p. 165 《취미관 TasteView 趣味官》 전시 전경, 취미가, 서울, 2018–19 취미가 제공 사진: 홍철기 《숫서킷》 전시 전경, 취미가, 서울, 2021 취미가 제공 사진: 홍철기
--

p. 166 그래픽 노블 『도서관 & 나와 나의 수호성인』(2018) 의 삽화 작가 제공
--

p. 167 치호이, 〈회전목마〉, 2014 슬라이드 프로젝션, 컬러와 흑백, 80매, 8–9분 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 169 그래픽 노블 『기차』(2007)의 삽화 작가 제공 치호이, 〈회전목마〉, 2014 슬라이드 프로젝션, 컬러와 흑백, 80매, 8–9분 작가 제공

p. 170 탈라 마다니, 〈얼룩진 붉은 줄무늬〉, 2008 린넨에 유채, 195 × 210 cm 작가, 런던 필라 코리아스, 로스앤젤레스 데이빗 콜단스키 갤러리 제공

p. 171 탈라 마다니, 〈자궁〉, 2019 애니메이션, 컬러, 무음, 3분 26초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가와 로스앤젤레스 데이빗 콜단스키 갤러리 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
--

p. 173 탈라 마다니, 〈모리스 남자들〉, 2012 캔버스에 유채, 172.7 × 167.6 cm 작가, 런던 필라 코리아스, 로스앤젤레스 데이빗 콜단스키 갤러리 제공 탈라 마다니, 〈똥 엄마(드림 라이다)〉, 2019 린넨 위에 유채, 195.6 × 203.2 × 2.5 cm 작가와 로스앤젤레스 데이빗 콜단스키 갤러리 제공 사진: 리 톨슨
--

p. 174 토비아스 칠로니, 〈루퍼스〉, 2021 디지털 잉크젯 프린트, 118.4 × 78.9 cm 〈추락〉(2021) 연작 작가 제공

p. 175 토비아스 칠로니, 〈추락〉, 2021 디지털 잉크젯 프린트, 가변 크기 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 177 토비아스 칠로니, 〈캠프아이어하는 날〉, 2001 C프린트, 41.6 × 62.4 cm 〈통행금지〉(2001) 연작 작가 제공 토비아스 칠로니, 〈흉터〉, 2013 C프린트, 59 × 88 cm 〈제니 제니〉(2013) 연작 작가 제공
--

p. 178 폴린 부드리/레나테 로렌츠, 〈(No) Time〉, 2020 복합 매체 설치, HD 비디오, 컬러, 사운드, 20분, 블라인드 안무/공연: 베르너 허쉬, 알리야 타니샤, 조이 알푸에르토 리터, 줄리 커닝햄 제11회 서울미디어시티비엔날레, 인드르지흐 할루페츠키 소사이어터, 보주 문화관리과, 로테르담국제영화제, 프락 브레타뉴, CA2M 마드리드 공동제작 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가, 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스 폴린 부드리/레나테 로렌츠, 〈벽 목걸이 작업 (예측할 수 없는 집회)〉, 2021 금색 체인, 고리, 240 × 150 cm 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가, 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
--

p. 179 폴린 부드리/레나테 로렌츠, 〈침묵〉, 2016 HD 비디오 설치, 컬러, 사운드, 7분
--

출연: 아에리아 네그로 작가, 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공

p. 181 폴린 부드리/레나테 로렌츠, 〈뒤로 가기〉, 2019 HD 비디오 설치, 컬러, 사운드, 23분 안무/공연: 나흐, 라티파 라비시, 마블스 점보 라디오, 베르너 허쉬, 줄리 커니햄 작가, 파리 마르셀 알릭스, 암스테르담 엘렌 드 브루인 프로젝트 제공
--

p. 182 폴 파이퍼, 〈구현하는 자〉, 2018–21 HD 비디오, 컬러, 사운드, 20분 45초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스

p. 183 폴 파이퍼, 〈카리아티드(멜 라 호야)〉, 2016 비디오 설치, 미디어 플레이어에 내장된 크롬 도금 20인치 컬러 텔레비전, 60 × 60 × 50.2 cm, 비디오, 컬러, 무음, 11초, 루프 작가와 뉴욕 폴라 쿠퍼 갤러리 제공
--

p. 185 《구현하는 자》 전시 전경, 칼리어 게바우어 갤러리, 베를린, 2019 작가와 베를린/마드리드 칼리어 게바우어 갤러리 제공 사진: 트레버 굿 〈목시록의 네 기사(18)〉(2004)와 〈목시록의 네 기사(11)〉(2004) 설치 전경, 폴라 쿠퍼 갤러리 설치 전경 작가와 뉴욕 폴라 쿠퍼 갤러리 제공 사진: 마이클 로페즈, 제커리 발버

p. 186 필비 타칼라, 〈수습직원〉, 2008 복합 매체 설치, 3채널 비디오, 컬러, 사운드, 13분 52초, 파워포인트 프리젠테이션, 출입카드, 편지 작가 제공
--

필비 타칼라, 〈쓰다듬는 사람〉, 2018 2채널 비디오, 컬러, 사운드, 15분 16초 더블린 템플 바 갤러리+스튜디오 설치 전경 작가 제공 사진: 카시아 카민스카
--

p. 187 필비 타칼라, 〈가방 든 여인〉, 2006 슬라이드 쇼 설치, 아티스트북 작가 제공
--

p. 189 필비 타칼라, 〈마음이 원한다면(리믹스)〉, 2020 비디오, 컬러, 사운드, 15분 37초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경
--

작가, 런던 카를로스/이시카와, 헬싱키 컨템퍼러리 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 199 《2000》전시 전경, 뮌헨글라트바흐 압타이베르크미술관, 2018 작가와 베를린 KOW 제공 사진: 아킴 쿠쿨리에스	p. 209 C-U-T 작가 제공 사진: 테레즈 오르발
p. 190 하오징반, 〈나도 이해해…〉, 2021 HD 비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 21분 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 201 헨리케 나우만, 〈동독 누아르〉, 2018 혼합 매체 설치, 가변 크기 베를린 갤러리 임 투름 설치 전경 작가와 베를린 KOW 제공 사진: 에릭 체르노프	p. 210 DIS, 〈절호의 위기〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 3분 48초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가와 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 191 하오징반, 〈슬로우 모션〉, 2018 HD 비디오, 컬러와 흑백, 사운드, 6분 4초 작가와 홍콩 블라인드스팟 갤러리 제공	p. 202 홍진훤, 〈굿 애프터눈, 굿 이브닝, 굿 나잇 v2.0〉, 2021 복합 매체 설치, 웹 기반 유튜브 구독 및 스트리밍 서비스, 단채널 비디오 2개, 컬러, 각 18분 25초, 20초, 루프, 사진, 피그먼트 프린트, 200 × 150 cm 푸티지 제공: 미디어 참세상 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	DIS, 〈기본소득: 이성애자의 트루바다〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 4분 51초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가와 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스
p. 193 하오징반, 〈난 춤을 못 춰〉, 2015 HD 4채널 비디오, 컬러, 사운드, 34분 2초 작가와 홍콩 블라인드스팟 갤러리 제공 하오징반, 〈작은 춤〉, 2012 HD 비디오, 컬러, 사운드, 14분 8초 작가와 홍콩 블라인드스팟 갤러리 제공	홍진훤, 〈굿 애프터눈, 굿 이브닝, 굿 나잇 v2.0〉, 2021 사진 36점, 피그먼트 프린트, 각 53 × 40 cm 또는 40 × 53 cm 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 211 DIS, 〈오바마 바르크〉, 2018 HD 비디오, 컬러, 사운드, 4분 2초 작가 및 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공
p. 194 〈사사로운 프로젝트〉 웹 플랫폼 컨셉 디자인 합정지구 제공	p. 203 홍진훤, 〈붉은, 초록 - 나미에마치, 후쿠시마〉, 2014 피그먼트 프린트, 75 × 100 cm 작가 제공	p. 213 《DIS: Image Life》전시 전경, 프로젝트 네이티브 인포먼트, 런던, 2016 작가 및 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공 《타이핑하고 스와이프하는 엄지: DIS에듀테인먼트 네트워크》전시 전경, 라 카사 엔센디다, 마드리드, 2018 작가 및 런던 프로젝트 네이티브 인포먼트 제공
p. 195 《북아현동의 기호들》전시 전경, 합정지구, 서울, 2020 최진욱 기획 합정지구 제공 사진: 홍철기	p. 205 홍진훤, 〈임시 동경 - 용산 남일당, 서울〉, 2009 피그먼트 프린트, 80 × 120 cm 작가 제공	p. 214 《ONE-PIECE 2020》전시 전경, ONEROOM, 서울, 2020 참여 작가 김대환 ONEROOM 제공 《ONE-PIECE》의 아카이브 문서, 2018 ONEROOM 제공
p. 197 《퀴어락》전시 전경, 합정지구, 서울, 2019 이강승, 권진 기획 합정지구 제공 사진: 홍철기 《카밀6》전시 전경, 합정지구, 서울, 2021 장서윤 기획 합정지구 제공 사진: 조재무	p. 206 C-U-T, 〈KALEIDOSCOPE〉, 2021 복합 매체 설치, 단채널 비디오 2개 연속 상영, 컬러, 사운드, 각 4분 16초, 5분 30초 작가 제공 C-U-T, 〈KALEIDOSCOPE〉스튜디오 퍼포먼스, 2021 온라인 퍼포먼스 작가 제공	p. 215 ONEROOM, 〈Decoding Models〉, 2020- 웹사이트 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 ONEROOM 제공
p. 198 헨리케 나우만, 〈프로토 네이션〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 사운드트랙: 리비자 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가와 베를린 KOW 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스 헨리케 나우만, 〈프로토 네이션〉, 2021 혼합 매체 설치, 가변 크기 사운드트랙: 리비자 제11회 서울미디어시티비엔날레 제작 지원 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 세부 작가와 베를린 KOW 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 207 C-U-T, 〈KALEIDOSCOPE〉, 2021 복합 매체 설치, 단채널 비디오 2개 연속 상영, 컬러, 사운드, 각 4분 16초, 5분 30초 제11회 서울미디어시티비엔날레 설치 전경 작가 제공 사진: 홍철기, 글림워커픽처스	p. 217 《ONE-PIECE》전시 전경, ONEROOM, 서울, 2018 참여 작가 김수연, 손현선, 이수경 ONEROOM 제공

List of Illustrated Works

p. 54 Kang Sang-woo, <i>KIM-GUN</i> , 2019 Video, color, black-and-white, sound, 90 min. Courtesy of the artist	p. 65 Kim Min, <i>Yes We Cam</i> , 2012–16 Photography, printed documents, dimensions variable Courtesy of the artist Kim Min, <i>Myeong-dong Liberation Front</i> , 2011 Photography, dimensions variable Courtesy of the artist	p. 74 Li Liao, <i>Unaware 2020</i> , 2020 3-channel video installation, color, sound, 6 min. 52 sec., 10 min. 39 sec., and 16 min. 45 sec., respectively Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers
p. 55 Kang Sang-woo, <i>Forest Neighbor</i> , 2021 HD video, color, sound, 10 min. 56 sec. Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers	p. 66 Life of a Craphead (Amy Lam and Jon McCurley), <i>Life of Life of a Craphead (Episode 1)</i> , 2020 HD video, color, sound, 14 min. 15 sec. Video production partners: Toronto Biennial of Art, Trinity Square Video, the Centre for Art Tapes, and Koyama Provides Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale (detail) Courtesy of the artists Photo: Cheolki Hong, glimworkers	p. 75 Li Liao, <i>To Be a Better Man</i> , 2019 Video, color, sound, 189 min. 45 sec. Courtesy of the artist
p. 57 Kang Sang-woo, <i>A Silk Letter</i> , 2010 video, color, sound, 50 min. Courtesy of the artist Kang Sang-woo, <i>Clean Me</i> , 2014 Video, color, sound, 20 min. Courtesy of the artist	p. 67 Life of a Craphead (Amy Lam and Jon McCurley), <i>Bugs</i> , 2016 HD video, color, sound, 72 min. Courtesy of the artists	p. 77 Li Liao, <i>A Slap in Wuhan</i> , 2010 Performance documentation, video, color, sound, 5 min. 9 sec. Courtesy of the artist Li Liao, <i>Consumption</i> , 2012 Performance, uniform, ID card, labor contract, iPad mini Courtesy of the artist
p. 58 Mackerel Safranski, <i>Pale Night</i> , 2018 Pencil on paper, 50 × 35 cm Courtesy of the artist	p. 69 Life of a Craphead (Amy Lam and Jon McCurley), <i>Doo red</i> , 2019 Performance at Toronto Biennial of Art Courtesy of the artists Photo: Yuula Benivolski	p. 78 Liu Chuang, <i>Love Story</i> , 2013/2021 Digital injket prints, dimensions variable Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and Antenna Space, Shanghai Photo: Cheolki Hong, glimworkers
p. 59 Mackerel Safranski, <i>Struggle 120</i> , 2017 Pencil on paper, 140 × 260 cm Courtesy of the artist	Life of a Craphead (Amy Lam and Jon McCurley), <i>King Edward VII Statue Floating Down the Don</i> , 2017 Replica of colonial statue in Toronto's Queen's Park, painted on styrofoam, resin, epoxy, wax, wood Commissioned by Don Valley River Park Art Program Courtesy of the artists Photo: Yuula Benivolski	p. 79 Liu Chuang, <i>Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities</i> , 2018 4K 3-channel video, color, 5.1 sound, 40 min. 5 sec. Commissioned for <i>Cosmopolis #1.5: Enlarged Intelligence</i> with the support of the Mao Jihong Arts Foundation Courtesy of the artist and Antenna Space, Shanghai
p. 61 Mackerel Safranski, <i>Communal Confession</i> , 2021 2-channel animation, color, sound, 10 min. 36 sec. Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers	p. 70 Hansol Ryu, <i>Virgin Road</i> , 2021 HD video, color, sound, 10 min. 21 sec. Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale (detail) Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers	p. 81 Liu Chuang, <i>Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities Archive</i> , 2018 Inkjet print, dimensions variable Installation view at Qiao Space Courtesy of the artist, Qiao Space, Shanghai, and Antenna Space, Shanghai
p. 62 Kim Min, <i>Mi-Re-Do-Ti</i> , 2016– Photography, dimensions variable Courtesy of the artist	p. 71 Hansol Ryu, <i>Pong Pong</i> , 2014 Video, color, sound, 6 min. 7 sec. Courtesy of the artist	p. 82 Richard Bell, <i>The Dinner Party</i> , 2013 HD video, color, sound, 19 min. 30 sec. Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane Photo: Cheolki Hong, glimworkers
p. 63 Kim Min, <i>Yes We Cam</i> , 2012–16 Photography, printed documents, dimensions variable Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale (detail) Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers	p. 73 Hansol Ryu, <i>Chrichri Merrychri Stmas</i> , 2018 Video, color, sound, 26 min. 52 sec. Courtesy of the artist Hansol Ryu, <i>Christmas Drawing (13/21)</i> , 2017 Pen on paper, 75 × 100 cm Courtesy of the artist	p. 83 Richard Bell, <i>Broken English</i> , 2009 HD video, color, sound, 11 min. 15 sec. Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane

p. 85
Richard Bell, *Uz vs Them*, 2006
Single-channel digital video, color, sound, 2 min. 47 sec.
Collection of Museum of Contemporary Art, purchased with funds provided by the Coe and Mordant families, 2008
Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane

Richard Bell, *Embassy*, 2013–
Canvas tent with annex, aluminum frame, rope, synthetic polymer paint on ply, 305 × 600 × 793 cm; four sign boards, 60 × 180 × 2.5 cm, 90 × 124 × 3 cm, 90 × 90 × 5 cm, 180 × 120 × 2.5 cm; 16mm film transferred to single-channel digital video, black and white, sound, 71 min. 42 sec.; archive
Collection of Museum of Contemporary Art Australia and Tate, with support from the Qantas Foundation in 2015, purchased 2017
Installation view at Museum of Contemporary Art, Sydney, 2013
Courtesy of the artist and Milani Gallery, Brisbane

p. 86
Lim Giong
Courtesy of the artist

p. 87
Performance at *Giloo × TIDF Live Cinema Electronic Music Party*, Lyuchuan Canal Waterfront, 2019
Courtesy of the artist

p. 89
Performance at *The Renewal Lyu Chuan Canal*, 2018
Courtesy of the artist and Plain Design
Photo: Wong Jue Shen

p. 90
Monira Al Qadiri, *Wonder*, 2016–18
Hand carved pearl, 1.4 cm diameter
Courtesy of the artist
Photo: Marius Land

p. 91
Monira Al Qadiri, *SOAP*, 2014
Video, color, sound, 8 min.
Commissioned for Creative Time Artist’s Report program (2014)
Concept, direction, and editing: Monira Al Qadiri
Actors: Hilda Suwarnapali, Sila K., and Kumari S.
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 93
Monira Al Qadiri, *Feeling Dubbing*, 2017
Theater performance, 40 min.
Courtesy of the artist

Monira Al Qadiri, *Muhawwil (Transformer)*, 2014
Multimedia installation, multi-channel

video, color, sound, 5 min., 300 × 400 × 300 cm
Courtesy of the artist

p. 94
Minerva Cuevas, *Paro general (Sonora 128)*, 2017
Billboard, print on canvas, 720 × 1290 cm
Courtesy of the artist

p. 95
Minerva Cuevas, *Del Montte*, 2003
Acrylic paint on wall, 500 × 600 cm; black and white research scheme on paper, 90 × 60 cm; 100 relabeled tomato cans
Courtesy of the artist

p. 97
Minerva Cuevas, *Recipe for a little landscape*, 2021
Acrylic on wall, dimensions variable
Pixel art design: Franciszek Jan Nowotniak
Painting: Choi Joowoong, Kim Minjung, Suyeon Kim, Koh Kyungho, Lee Gunhee, and Leeje
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

Minerva Cuevas, *Weaker, Lower, Slower*, 2019
Painted steel and wall photograph, dimensions variable
Installation view at daadgalerie, Berlin
Courtesy of the artist

p. 98
Bani Abidi, *The Address*, 2007
Still image on monitor, 9 digital inkjet prints, each 60 × 90 cm
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

Bani Abidi, *Anthems*, 2000
Video, color, sound, 2 min. 42 sec.
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 99
Bani Abidi, *And They Died Laughing*, 2016
Watercolor on paper, 21.59 × 27.94 cm
Courtesy of the artist and Experimenter, Kolkata

p. 101
Bani Abidi, *The News*, 2001
2 single-channel videos, color, sound, 2 min. 1 sec. and 2 min. 12 sec., respectively
Installation view at Gropius Bau, Berlin
Courtesy of the artist and Experimenter, Kolkata
Photo: Mathias Voelzke

p. 102
Brice Dellsperger, *Body Double 34*, 2015
3 synchronized HD video, color, sound, loop, 5 min. 6 sec.
With J. Benoit, A. Collet, C. Cornillon, O. Demurger, F. Dutoit, A. Emerit, R. Gandolphe, Q. Goujout, A. Huthwohl, A. Miserez, A. Pinot, A. Rocca, M. Testas, E. Zely
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 103
Brice Dellsperger, *Body Double 3*, 1995
SD video, color, sound, loop, 1 min. 50 sec.
With Brice Dellsperger
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 105
Brice Dellsperger, *Body Double 33*, 2014
HD video, color, sound, 5 min. 5 sec.
With Brice Dellsperger
Courtesy of the artist and Air de Paris

Brice Dellsperger, *Body Double 32*, 2017
HD video, color, sound, 11 min. 2 sec.
With Alex Wetter
Courtesy of the artist and Air de Paris

p. 106
Sarah Lai, *Let the night breeze send away yesterday’s dreams*, 2017
HD video, color, sound, 3 min. 41 sec.
Installation view at Surplus Space, Wuhan
Courtesy of the artist

p. 107
Exhibition view of *Kyuusekkin! (Love SOS)*, ART021 Shanghai Contemporary Art Fair, 2018
Courtesy of the artist

p. 109
Sarah Lai, *Gang Killer*, 2021
Mixed-media installation, dimensions variable
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

Sarah Lai, *Gang Killer*, 2021
Mixed-media installation, dimensions variable
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale (detail)
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 110
Sharon Hayes, *Join Us*, 2012
Flyers, dimensions variable
With Angela Beallor
Installation view at Moderna Museet, Stockholm
Courtesy of the artist and Tanya

Leighton, Berlin
Photo: Åsa Lundén

p. 111
Sharon Hayes, *An Ear to the Sounds of Our History (Politics USA)*, 2011
Vintage record covers, 63 × 188 cm
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale (detail)
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 113
Sharon Hayes, *In My Little Corner of the World, Anyone Would Love You*, 2016
5-channel HD video, colour, sound, 36 min. 40 sec., risographs, plywood, dimensions variable
Installation view at the Studio Voltaire, London
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin
Photo: Andy Keat

Sharon Hayes, *In the Near Future*, New York, 2005
9-channel slide projection installation, color, 223 original slides (729 in total), dimensions variable
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

p. 114
Hsu Che-Yu, *Perfect Suspect*, 2011
5-channel video projections, 4 min. 54 sec.
Installation view at Taipei Digital Art Center
Courtesy the artist

p. 115
Hsu Che-Yu, *Single Copy*, 2019
Video, color, sound, 21 min. 17 sec.
Courtesy of the artist

p. 117
Installation view of *Rabbit 314 (2020)* and *The Unusual Death of a Mallard (2020)*, the 11th Seoul Mediacity Biennale, 2021
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

Hsu Che-Yu, *Re-rupture*, 2017
Video, color and black-and-white, sound, 15 min. 19 sec.
Courtesy of the artist

p. 118
Cici Wu, *Unfinished Return of Yu Man Hon*, 2019
Multimedia installation, video, transferred from 16mm film, color, sound, 19 min. 17 sec., film prop lamp, dimensions variable
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 119
Cici Wu, *Subtitle 01 (Justice and Hope)*, 2019

Paper, bamboo wire, glue, film prop lamps, bells, wire, raincoat, rabbit lantern, mineral pigment, dimensions variable
Courtesy the artist and Empty Gallery, Hong Kong

p. 121
Cici Wu, *Upon Leaving the White Dust*, 2018
Multimedia installation, video, 30 min., light data collected from the screening of unfinished film footage *White Dust from Mongolia* (1980) by Theresa Hak Kyung Cha, dimensions variable
Installation view at 47 Canal, New York
Courtesy of the artist

p. 122
Amature Amplifier, *DCXTB*, 2002
Video, color, sound, 2 min. 30 sec.
Courtesy of the artist

Amature Amplifier, *Kim Chuja Is Forever*, 2006
Video, color, sound, 2 min. 14 sec.
Courtesy of the artist

p. 123
Amature Amplifier, *4 Seasons Weeper*, 2009
Video, color, sound, 5 min. 6 sec.
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 125
Amature Amplifier, *Eulji Freedom Indian*, 2021
3 guerrilla performances in Eulji-ro area
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Studio S2

p. 126
Eisa Jocson, *Superwoman: Empire of Care*, 2021
Music video and installation, color, sound, 12 min. 17 sec., dimensions variable
Eisa Jocson in collaboration with Bunny Cadag, Cathrine Go, Teresa Barrozo, Franchesca Casauay (aka The Filipino Superwoman Band)
Videographer and editor: Brandon Relucio
Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artists
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 127
Eisa Jocson, *The Filipino Super-KTV-Woman Band: Super Woman KTV*, 2019
Performance
Courtesy of the artists and Rockbund Art Museum, Shanghai

p. 129
Eisa Jocson, *Macho Dancer*, 2013
Performance
Courtesy of the artist
Photo: Giannina Ottiker

Eisa Jocson, *Happyland Part I: Princess*, 2017
Performance
Courtesy of the artist and Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt
Photo: Jörg Baumann

p. 130
Chikako Yamashiro, *Chinbin Western: Representation of the Family*, 2019
4K HD video, color, sound, 32 min.
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist and Yumiko Chiba Associates, Tokyo
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 131
Chikako Yamashiro, *OKINAWA TOURIST: I Like Okinawa Sweet*, 2004
Video, color, sound, 7 min. 35 sec.
Courtesy of the artist and Yumiko Chiba Associates, Tokyo

p. 133
Chikako Yamashiro, *A Woman of the Butcher Shop*, 2012
Video, color, sound, 27 min.
Courtesy of the artist and Yumiko Chiba Associates, Tokyo

Chikako Yamashiro, *Mud Man*, 2016
3-channel HD video installation, color, sound, 23 min.
In cooperation with Aichi Triennale 2016
Courtesy of the artist and Yumiko Chiba Associates, Tokyo

p. 134
Oliver Laric, *Versions*, 2012
HD video, color, sound, 6 min.
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

Oliver Laric, *Untitled*, 2014–15
4K video, color, sound, 5 min. 55 sec.
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

p. 135
Oliver Laric, *Betweenness*, 2018
HD video, color, sound, 4 min. 35 sec.
Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 137
Oliver Laric, *Hermanubis*, 2020
Stereolithography and selective laser sintering, polyamide, polished epoxy, TuskXC2700T, aluminum base, 230 × 54.5 × 73.5 cm
Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

p. 138
Wang Haiyang, *Skins 6*, 2018

	Pastel on paper, 50 × 65 cm Courtesy of the artist		signage monitor, aluminum EUR 2 pallet Commissioned by The Douglas Hyde Gallery Installation view at The Douglas Hyde Gallery, Dublin Courtesy of the artist		p. 153 YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, <i>SAMSUNG MEANS TO DIE</i> , 2016 Single-channel video, original text and music soundtrack, dimensions variable Installation view at Art Sonje Center, Seoul Courtesy of the artists Photo: Kim Sung-tae		Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers		p. 170 Tala Madani, <i>Red Stripes with Stain</i> , 2008 Oil on linen, 195 × 210 cm Courtesy of the artist, Pilar Corrias, London, and David Kordansky Gallery, Los Angeles		Pauline Boudry / Renate Lorenz, <i>Wall Necklace Piece (unpredictable assembly)</i> , 2021 Golden chains, hooks, 240 × 150 cm Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artists, Marcelle Alix, Paris, and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam Photo: Cheolki Hong, glimworkers
Wang Haiyang, <i>Apartment</i> , 2019 HD video, color and black-and-white, 14 min. Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers			p. 147 Yuri Pattison, <i>sun_set pro_vision</i> , 2020–21 Game engine software (Vulkan), modified Dell PowerEdge R620s, GeForce GTX 1650 GPUs, uRADMonitor MODEL A3 atmospheric monitor, LED matrix screen, slotted angle, and cables, 270 × 192 × 75 cm Coproduction of the 11th Seoul Mediacity Biennale and Douglas Hyde Gallery, Dublin Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and mother's tankstation limited, Dublin and London Photo: Cheolki Hong, glimworkers		Single-channel video, original text and music soundtrack, 8 min. 29 sec. Installation view at MetroTech, Brooklyn Courtesy of the artists Photo: James Ewing		Geumhyung Jeong, <i>Homemade RC Toy</i> , 2019 Installation with robotic sculptures, videos, and various materials, dimensions variable Installation view at Kunsthalle Basel Courtesy of the artist Photo: Philipp Hänger Geumhyung Jeong, <i>Private Collection: Rearranged Objects</i> , 2018 Mixed-media installation, dimensions variable Installation view at the 9th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art Courtesy of the artist		p. 171 Tala Madani, <i>The Womb</i> , 2019 Animation, color, silent, 3 min. 26 sec. Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles Photo: Cheolki Hong, glimworkers		Pauline Boudry / Renate Lorenz, <i>Silent</i> , 2016 Installation with HD video, color, sound, 7 min. Performance: Aerea Negrot Courtesy of the artists, Marcelle Alix, Paris, and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam
Wang Haiyang, <i>Untitled</i> , 2018 Watercolor on paper, 126 × 195 cm Courtesy of the artist			p. 149 Exhibition view of <i>user, space</i> , Chisenhale Gallery, 2016 Commissioned and produced by Chisenhale Gallery, London Courtesy of the artist		p. 154 Chang Yun-Han, <i>We Chose the Moon</i> , 2021 Text, LED signage, dimensions variable Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers		TASTEHOUSE × WORKS, <i>OoH</i> , 2021 Digital image, digital video on media facade, banner, T-shirt graphic, and website, dimensions variable Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of Tastehouse and WORKS Photo: Cheolki Hong, glimworkers		p. 173 Tala Madani, <i>Morris Men</i> , 2012 Oil on canvas, 172.7 × 167.6 cm Courtesy of the artist, Pilar Corrias, London, and David Kordansky Gallery, Los Angeles Tala Madani, <i>Shit Mom (Dream Riders)</i> , 2019 Oil on linen, 195.6 × 203.2 × 2.5 cm Courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles Photography: Lee Thompson		Pauline Boudry / Renate Lorenz, <i>Moving Backwards</i> , 2019 Installation with HD video, color, sound, 23 min. Choreography/Performance: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Latifa Laâbissi, Marbles Jumbo Radio, Nach Courtesy of the artists, Marcelle Alix, Paris, and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam
Wang Haiyang, <i>The City of Dionysus</i> , 2018 Video, color, sound, 8 min. 20 sec. Courtesy of the artist			p. 143 Yuri Pattison, <i>True Time Master</i> , 2019–21 Microsemi Chip Scale Atomic Clock, counterfeit McIntosh MC275 amplifier (Foshan, Guangdong Province, China. 2018), electrostatic speaker, Dexion slotted angle, stripboard, electronic components, wire, shipping crate, packing materials, cable ties, printed matter, PIR, audio excitors Developed during the LUMA Arles Residency Program with additional research and production support from FLACC Workplace for Visual Artists, Genk, Belgium Installation view at mother's tankstation limited, London Courtesy of the artist		p. 155 Chang Yun-Han, <i>American Dream</i> , 2018 2-channel video, color, sound, 15 min. 9 sec. Installation view at Project Fulfill Art Space, Taipei Courtesy of the artist and Project Fulfill Art Space, Taipei		p. 162 TASTEHOUSE × WORKS, <i>OoH</i> , 2021 Digital image, digital video on media facade, banner, T-shirt graphic, and website, dimensions variable Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of Tastehouse and WORKS Photo: Cheolki Hong, glimworkers		p. 174 Tobias Zielony, <i>Rufus</i> , 2021 Digital inkjet print, 118.4 × 78.9 cm From the series <i>The Fall</i> (2021) Courtesy of the artist		Paul Pfeiffer, <i>Incarnator</i> , 2018–21 HD video, color, sound, 20 min. 45 sec. Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers
Johanna Billing, <i>Project for a Revolution</i> , 2000 Video, color, sound, 3 min. 14 sec., loop Courtesy the artist and Hollybush Gardens, London			p. 150 YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, <i>SAMSUNG MEANS REBIRTH</i> , 2021 7 single-channel videos, original texts and music soundtracks Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artists Photo: Cheolki Hong, glimworkers		p. 157 Chang Yun-Han, <i>We Chose the Moon</i> , 2021 Website Web design: Phoenix Yu-Tzu Huang Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist		p. 163 WORKS, <i>I wish I had a friend like me</i> , 2019 Graphic design installation Installation view at Sehwa Museum of Art, Seoul Courtesy of the artists Photo: Cheolki Hong		p. 175 Tobias Zielony, <i>The Fall</i> , 2021 Digital inkjet print, dimensions variable Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist Photo: Cheolki Hong, glimworkers		Paul Pfeiffer, <i>Caryatid (De La Hoya)</i> , 2016 Video installation, chromed 20" color television with embedded media player, 60 × 60 × 50.2 cm, digital video, color, silent, 11 sec., loop Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York
Johanna Billing, <i>You Don't Love Me Yet (Seoul Edition)</i> , 2002/2021 Sound, photo documentation Original song: “You Don't Love Me Yet” by Roky Erickson (published in 1984) Producer: Daham Park Musicians: Big Baby Driver, Cadejo, Hyodo and BASS, Kim Oki, Meaningful Stone, Moskva Surfing Club, Playbook, Wedance, Wona, and Yeong Die Photo: Syeyoung Park, Yoon Heo, Changgu Kim, Haeyoung Kim Graphic design: Jane Doe, Kay Kwon English font design: ÅBÅKE Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Courtesy of the artist and Hollybush Gardens, London Photo: Cheolki Hong, glimworkers			p. 151 YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, <i>SAMSUNG (Bangalore version)</i> , 2017 Single-channel video, original text and music soundtrack, 3 min. 29 sec. Installation view at The-C(h)roma-Show, Bangalore Courtesy of the artists		Chang Yun-Han, <i>Have you ever dreamed of this place?</i> , 2017 Water marker on newspapers in different languages Courtesy of the artist		Exhibition view of <i>TasteView</i> , Tastehouse, Seoul, 2018–19 Courtesy of Tastehouse Photo: Cheolki Hong		p. 177 Tobias Zielony, <i>Campfire Day</i> , 2001 C-Print, 41.6 × 62.4 cm From the series <i>Curfew</i> (2001) Courtesy of the artist Tobias Zielony, <i>Narbe</i> , 2013 C-Print, 59 × 88 cm From the series <i>Jenny Jenny</i> (2013) Courtesy of the artist		Paul Pfeiffer, <i>Incarnator</i> , carlier gebauer, Berlin, 2019 Courtesy of the artist and carlier gebauer, Berlin/Madrid Photo: Trevor Good <i>Four Horsemen of the Apocalypse (11)</i> (2004) and <i>Four Horsemen of the Apocalypse (18)</i> (2004), installation view at Paula Cooper Gallery Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York Photo: Michael Lopez with Zachary Balber
Johanna Billing, <i>You Don't Love Me Yet</i> , 2003 HD video, color, sound, 7 min. 43 sec. Production photo Courtesy the artist and Hollybush Gardens, London Photo: Emanuel Almborg					p. 158 Geumhyung Jeong, <i>CPR Practice</i> , 2013 Performance Installation view at Ansan Cultural Foundation Courtesy of the artist Photo: SangHoon Ok Geumhyung Jeong, <i>7ways</i> , 2009 Performance Installation view at Tate Modern, London Courtesy of the artist Photo: Tate Photography (Alex Wojcik)		Exhibition view of <i>Short Circuit</i> , Tastehouse, Seoul, 2021 Courtesy of Tastehouse Photo: Cheolki Hong		p. 178 Pauline Boudry / Renate Lorenz, <i>(No) Time</i> , 2020 Multimedia installation, HD video, color, sound, 20 min., blinds Choreography/Performance: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Joy Alpuerto Ritter, and Aaliyah Thanisha Coproduction of the 11th Seoul Mediacity Biennale, Jindřich Chalupecký Society, Service des affaires culturelles du Canton de Vaud, IFFR Rotterdam, Frac Bretagne, and CA2M Madrid Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale Photo: Cheolki Hong, glimworkers		Pilvi Takala, <i>The Trainee</i> , 2008 Multimedia installation, 3-channel videos, color, sound, 13 min. 52 sec., powerpoint presentation, keycard, letter Courtesy of the artist
Yuri Pattison, <i>Dublin Mean Time (UTC–00:25:21 : 2000—Now)</i> , 2020 OpenGL software, LattePanda single board computer, GeForce GTX 1650 GPU, power supply, cables, HD digital					p. 159 Geumhyung Jeong, <i>Under Construction</i> , 2021 Multimedia installation, dimensions variable Produced for the 11th Seoul Mediacity Biennale Installation view at the 11th Seoul Mediacity Biennale		Illustration from the graphic novel <i>The Library and I'm with My Saint</i> (2018) Courtesy of the artist		p. 169 Illustration from the graphic novel <i>The Train</i> (2007) Courtesy of the artist Chihoi, <i>Carousel</i> , 2014 Slide projection, color and black-and-white, 80 slides, 8–9 min. Courtesy of the artist		

Pilvi Takala, *The Stroker*, 2018
2-channel video installation, color,
sound, 15 min. 16 sec.
Installation view at Temple Bar and
Gallery + Studios, Dublin
Courtesy of the artist
Photo: Kasia Kaminska

p. 187
Pilvi Takala, *Bag Lady*, 2006
Slide show installation, artist's book
Courtesy of the artist

p. 189
Pilvi Takala, *If Your Heart Wants It (remix)*,
2020
HD video, color, sound, 15 min. 37 sec.
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artist, Carlos/Ishikawa,
London, and Helsinki Contemporary
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 190
Hao Jingban, *I Understand....*, 2021
HD video, color and black-and-white,
sound, 21 min.
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 191
Hao Jingban, *Slow Motion*, 2018
HD video, color and black-and-white,
sound, 6 min. 4 sec.
Courtesy of the artist and Blindspot
Gallery, Hong Kong

p. 193
Hao Jingban, *I Can't Dance*, 2015
HD 4-channel video, color, sound,
34 min. 2 sec.
Courtesy of the artist and Blindspot
Gallery, Hong Kong
Hao Jingban, *Little Dance*, 2012
HD video, color, sound, 14 min. 8 sec.
Courtesy of the artist and Blindspot
Gallery, Hong Kong

p. 194
Concept design for *The Personal Stories*
Project
Courtesy of Hapjungjigu

p. 195
Exhibition view of *Signs of Bugahyeon-dong*,
Hapjungjigu, Seoul, 2020
Curated by Geneuk Choi
Courtesy of Hapjungjigu
Photo: Cheolki Hong

p. 197
Exhibition view of *QueerArch*, Hapjungjigu,
Seoul, 2019
Curated by Kang Seung Lee and Jin
Kwon
Courtesy of Hapjungjigu
Photo: Cheolki Hong
Exhibition view of *Camille 6*, Hapjungjigu,
Seoul, 2021

Curated by Seo Youn Jang
Courtesy of Hapjungjigu
Photo: Jo Jaemoo

p. 198
Henrike Naumann, *PROTO NATION*, 2021
Mixed-media installation, dimensions
variable
Soundtrack: Leevisa
Produced for the 11th Seoul Mediacity
Biennale
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artist and KOW Berlin
Photo: Cheolki Hong, glimworkers
Henrike Naumann, *PROTO NATION*, 2021
Mixed-media installation, dimensions
variable
Soundtrack: Leevisa
Produced for the 11th Seoul Mediacity
Biennale
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale (detail)
Courtesy of the artist and KOW Berlin
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 199
Exhibition view of *2000*, Museum Abtei-
berg, Mönchengladbach, 2018
Courtesy of the artist and KOW Berlin
Photo: Achim Kukulies

p. 201
Henrike Naumann, *DDR Noir*, 2018
Mixed-media installation, dimensions
variable
Installation view at Galerie im Turm,
Berlin
Courtesy of the artist and KOW Berlin
Photo: Eric Tschernow

p. 202
Jinhwon Hong, *Good Afternoon, Good*
Evening, Good Night v2.0, 2021
Multimedia installation, web-based
YouTube subscription and streaming
service, 2 single-channel videos,
color, 18 min. 25 sec. and 20 sec.,
respectively, loop, photography,
pigment print, 200 × 150 cm
Footage: Media Chamsesang
Produced for the 11th Seoul Mediacity
Biennale
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers
Jinhwon Hong, *Good Afternoon, Good*
Evening, Good Night v2.0, 2021
Set of 36 photographs in pigment
print, 53 × 40 or 40 × 53 cm each
Produced for the 11th Seoul Mediacity
Biennale
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artist
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 203
Jinhwon Hong, *Crimson, Green – Namie-*
machi, Fukushima, 2014

Pigment print, 75 × 100 cm
Courtesy of the artist

p. 205
Jinhwon Hong, *Temporary Landscape –*
Yongsan Namildang, Seoul, 2009
Pigment print, 80 × 120 cm
Courtesy of the artist

p. 206
C-U-T, *KALEIDOSCOPE*, 2021
Multimedia installation, two single-
channel videos played continuously,
color, sound, 4 min. 16 sec. and 5 min.
30 sec., respectively
Courtesy of the artists
C-U-T, Studio performance for
KALEIDOSCOPE, 2021
Online performance
Courtesy of the artists

p. 207
C-U-T, *KALEIDOSCOPE*, 2021
Multimedia installation, two single-
channel videos played continuously,
color, sound, 4 min. 16 sec. and 5 min.
30 sec., respectively
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artists
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 209
C-U-T
Courtesy of the artists
Photo: Therese Öhrvall.

p. 210
DIS, *A Good Crisis*, 2018
HD video, color, sound, 3 min. 48 sec.
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artists and Project
Native Informant, London
Photo: Cheolki Hong, glimworkers
DIS, *UBI: The Straight Truvada*, 2018
HD video, color, sound, 4 min. 51 sec.
Installation view at the 11th Seoul
Mediacity Biennale
Courtesy of the artists and Project
Native Informant, London
Photo: Cheolki Hong, glimworkers

p. 211
DIS, *Obama Baroque*, 2018
HD video, color, sound, 4 min. 2 sec.
Courtesy of the artists and Project
Native Informant, London

p. 213
Exhibition view of *DIS: Image Life*, Project
Native Informant, London, 2016
Courtesy of the artists and Project
Native Informant, London
Exhibition View of *Thumbs That Type and*
Swipe: The DISedutainment Network,
La Casa Encendida, Madrid, 2018
Courtesy of the artists and Project
Native Informant, London

p. 214
Exhibition view of *ONE-PIECE 2020*,
ONEROOM, Seoul, 2020
With artist Dahwan Kim
Courtesy of ONEROOM
Archival documents from *ONE-PIECE*, 2018
Courtesy of ONEROOM

p. 215
ONEROOM, *Decoding Models*, 2020–
Website
Produced for the 11th Seoul Mediacity
Biennale
Courtesy of ONEROOM

p. 217
Exhibition view of *ONE-PIECE*, ONEROOM,
Seoul, 2018
With artists Kim Suyeon, Lee Sukyung,
Son Hyunseon
Courtesy of ONEROOM

크레딧

주최
서울시립미술관

제11회 서울미디어시티비엔날레

예술감독
웅 마

큐레이터
이지원, 클라우디아 페스타나

어시스턴트 큐레이터
김신재, 송주연, 유지원, 장해림, 허미석

프로젝트 매니저
이문석

코디네이터
박시내, 이시재, 황남웅

감독 어시스턴트
정선주

그래픽 디자인
워크숍스 x 파크-랭거

건축
이용재 아키텍츠

기술감독
김경호

매니징 에디터
이정민

영어 에디터
앤드류 머클

운영과 홍보
얼트씨

전시 조성
주성디자인랩

운송과 설치
다산TNL

미디어 장비
만리아트메이커스

마케팅 커뮤니케이션
오운

사진 기록
글림워커픽처스

영상 기록
스튜디오 S2

서울시립미술관

관장
백지숙

경영지원부장
박태주, 이상국

학예연구부장
김희진

비엔날레 프로젝트 디렉터
권진

비엔날레 행정
김현, 성민관

전시과장
고원석

학예연구사
이보배, 이지민

코디네이터
정다운

수집연구과장
전소록

교육홍보과장
봉만권, 송은숙

교육홍보과
유수경, 이성민, 이은주, 이연미, 정지혜 주무관,
권지은 실무관

총무과장
김기용, 이영순

행정
김지은, 박창현

시설 유지 총괄
신현성 주무관

전기
김종민, 이진섭, 최연식 주무관

설비
이호완, 최수길 주무관

소방
천성욱 주무관

통신
한선호, 허정민 주무관

방호
노영규, 유영범, 정인철, 조현기 주무관,
권은지, 장지혜 공공안전관

북서울미술관 운영부장
백기영

북서울미술관 운영과장
오근

북서울미술관 학예과장
서주영

SeMA-하나 미디어아트어워드

공동수상자
아이사 혹은, 하오징반

심사위원장
안규철, 작가 및 서울시립미술관 운영자문위원장

심사위원
수잔느 패퍼, 프랑크푸르트 현대미술관장
준 엡, 싱가포르 아트 뮤지엄 기획수집
프로그램 디렉터
웅 마, 제11회 서울미디어시티비엔날레 예술감독
백지숙, 서울시립미술관장

도움주신 분들
강하라, 고경호, 곽소진, 구인회, 길채리, 김동훈,
김문경, 김미정, 김민결, 김민정, 김보영, 김선명,
김수연, 김유경, 김유설, 김윤하, 김인환, 김일란,
김주은, 김채현, 김현석, 김희정, 노승표, 노지은,
대니엘 엘시, 더글라스 하이드 갤러리, 데이빗
콜단스키 갤러리, 레슬리 마, 류한열, 리누스
폰 카스텔무르, 리허, 마르셀 알릭스, 명채민,
민지원, 밀라니 갤러리, 박경서, 박다함, 박봉구,
박시원, 박예하, 복길, 블라인드 스팟 갤러리,
서민우, 서의재, 성균관대학교, 송이원, 신상은,
심혜경, 안은별, 안재윤, 안테나 스페이스, 안형진,
엄혁, 에어 드 파리, 엑스페리멘터, 오경목, 오윤,
오쿠무라 쿠미코, 우지수, 위지영, 유미코 치바
어소시에이츠, 육은정, 윤지원, 이건희, 이도예,
이수현, 이용희, 이유빈, 이의록, 이재현, 이정민,
이재, 이종산, 이지민, 이지영, 이지현, 이희인,
전삼혜, 정도련, 정보라, 정연두, 조은서, 조지나
잭슨, 주식회사 이유에스플러스건축, 지정우,
청칭칭, 최다정, 최어진, 최요한, 최재환, 최주웅,
최지수, 쿠리만주토, 클라라 킴, 타냐 레이튼 갤러리,
파울라 쿠퍼 갤러리, 프라틱 라자, 프랑수아즈
가르디, 프레야 슈, 프로젝트 네이티브 인포먼트,
하태민, 호이 앤 봉, 홀리부쉬 가든스, 홍민희,
홍철기, 홍해림, 황성욱, 황희은, DJ GCM, KOW,
OUR LABOUR

Credits

ORGANIZER
Seoul Museum of Art

THE 11TH SEOUL MEDIACITY BIENNALE

ARTISTIC DIRECTOR
Yung Ma

CURATORS
Jiwon Lee, Claudia Pestana

ASSISTANT CURATORS
Mi Seok Huh, Haerim Jahng, Shinjae Kim,
Juyeon Song, Jiwon Yu

PROJECT MANAGER
Moon-seok Yi

COORDINATORS
Nam Woong Hwang, Sijae Lee, Sinae Park

ASSISTANT TO THE DIRECTOR
Sunjoo Jung

GRAPHIC DESIGN
Wkshps x Park-Langer

ARCHITECT
Leeyongjae Architects

TECHNICAL DIRECTOR
Kyoungho Kim

MANAGING EDITOR
Jungmin Lee

ENGLISH EDITOR
Andrew Maerkle

MANAGEMENT AND PUBLIC RELATIONS
Alt-C

CONSTRUCTION
Joosung Design Lab

SHIPPING AND INSTALLATION
Dasan TNL

MEDIA INSTALLATION
Manri Art Makers

MARKETING COMMUNICATION
O-UN

PHOTO DOCUMENTATION
glimworkers

VIDEO DOCUMENTATION
Studio S2

SEOUL MUSEUM OF ART

GENERAL DIRECTOR
Beck Jee-sook

DIR. OF MANAGEMENT BUREAU
Lee Sang-gook, Taejoo Park

DIR. OF CURATORIAL BUREAU
Heejin Kim

BIENNALE PROJECT DIRECTOR
Jin Kwon

BIENNALE ADMINISTRATION
Kim Hyun, Sung Min Kwan

DIR. OF EXHIBITION DIVISION
Wonseok Koh

CURATORS
Bo Bae Lee, Jimin Lee

COORDINATOR
Da-eun Jeong

DIR. OF COLLECTION
AND RESEARCH DIVISION
Solok Jeon

DIR. OF EDUCATION AND PR DIVISION
Mankwon Bong, Eunsook Song

EDUCATION AND PR DIVISION
Jeong Jihye, Lee Eunju, Lee Sungmin,
Lee Yeonmi, Yoo Sookyung

PR COORDINATOR
Jieun Kwon

DIR. OF ADMINISTRATION DIVISION
Kim Giyong, Lee Young Soon

ADMINISTRATION
Kim Jieun, Park Changhyun

ARCHITECTURE, FACILITIES MANAGER
Shin Hyeon Sung

ELECTRICITY
Choi Yeon-sik, Kim Jong Min, Lee Jin Sup

MAINTENANCE
Lee Ho Wan, Choi Soo Gil

FIRE AND SAFETY
Cheon Seong Wook

IT
Han Sun Ho, Heo Jung Min

SECURITY
Jeong In Cheol, Jo Hyun Ki, Noh Young Kyu,
Yu Young Beom, Jang Ji Hye, Kwon Eun Ji

MANAGING DIRECTOR, BUK-SEOUL
MUSEUM OF ART
Kiyoung Peik

DIR. OF MANAGEMENT DIVISION,
BUK-SEOUL MUSEUM OF ART
Oh Geun

DIR. OF CURATORIAL DIVISION,
BUK-SEOUL MUSEUM OF ART
Seo Joo Young

SEMA-HANA MEDIA ART AWARD 2021

RECIPIENTS
Eisa Jocson, Hao Jingban

CHAIR OF THE JURY
Ahn Kyuchul, Artist and Chair,
SeMA Advisory Committee

JURY MEMBERS
Beck Jee-sook, General Director,
Seoul Museum of Art
Yung Ma, Artistic Director, 11th Seoul
Mediacity Biennale
Susanne Pfeffer, Director, MUSEUM
MMK FÜR MODERNE KUNST
June Yap, Director of Curatorial,
Programmes and Publications,
Singapore Art Museum

SPECIAL THANKS TO
Air de Paris, Antenna Space, Bark Bongu,
Blindspot Gallery, Bokgil, Bora Chung,
Bo-young Kim, Cheolki Hong, Cherry Gil,
Ching Ching Cheung, Cho Eunseo,
Choi Da Jung, Choi Jisu, Choi Joowoong,
Choi Yo Han, Clara Kim, Daham Park,
Daniel Elsea, David Kordansky Gallery, DJ
GCM, Doryun Chong, Edward Kim, Eojin Choi,
Euirock Lee, Eunbyul Ahn, EUS+ Architects,
Experimenter, Françoise Gardies, Freya
Chou, Georgina Jackson, Ha Taemin, Hara
Kang, Heein Lee, Hoi Yen Voong, Hollybush
Gardens, Hong Hyerim, Hong Min Hee,
Hwang Hoe-eun, Hyekyong Sim, Hyung jin An,
Jaehwan Choi, Jaeyoon Ahn, Ji eun Noh,
Jimin Lee, Jiyoung Wi, Jongsan Lee,
JuEun Kim, Jungwoo Ji, Kim Chae Hyun,
Kim Dong-hoon, Kim Hee-Jeong, Kim
Hyunseok, Kim Il Rhan, Kim In-hwan, Kim
Min-gyeol, Kim Sunmyeong, Kim Suyeon,
Koh Kyungho, Koo Inhwoe, KOW, Kumiko
Okumura, kurimanzutto, Lee Doye, Lee
Gunhee, Lee Jeong Min, Lee Jihyun, Lee
Jiyoung, Lee Yong-hee, Lee Yubeen, Leeher,
Leeje, Lena Kim, Lesley Ma, Linus von
Castelmur, Marcelle Alix, Mi Jeong Kim,
Milani Gallery, Min Ji-won, Min W. Suh,
Minjung Kim, Moongyeong Kim, Myeong
Chae Min, Oh Kyung-mook, OUR LABOUR,
Park Kyeongseo, Park Siwon, Paula Cooper
Gallery, Prateek Raja, Project Native
Informant, Roh Seung Pyo, Ryu Hanyeol,
Samhye Jeon, Seo Eui Jae, Shin Sangeun,
Sojin Kwak, Soo Hyun Lee, Sungkyunkwan
University, Sungwook Hwang, Tanya Leighton
Gallery, The Douglas Hyde Gallery, Um Hyuk,
Woo Jisu, Yeha Park, Yeondoo Jung, Yiwon
Song, Yoon Jeewon, Yoon Oh, Yoonha Kim,
Yuk Eunjeong, Yumiko Chiba Associates,
Yuseol Kim

후원과 협력

서울시립미술관 기업후원
하나금융그룹
에르메스 코리아

비엔날레 파트너
RC 재단

미디어캔버스 파트너
CJ파워캐스트

방송 파트너
TBS

2021 미술주간

문화 파트너
독일국제교류처
영국문화원
일본문화청(아트 플랫폼 재팬)
캐나다예술위원회
컬처 아일랜드
토론토예술위원회
프랑스문화원
프레임
프로 헬베티아
홍콩예술발전국

후원업무지원
서울시립미술관후원회 세마인

세마인 실장
현선영

ACKNOWLEDGMENTS

SEMA CORPORATE SPONSORS
Hana Financial Group
Hermès Korea

BIENNALE PATRON
RC Foundation

MEDIA CANVAS PARTNER
CJ Powercast

BROADCAST PARTNER
TBS

2021 Korea Art Week

CULTURAL PARTNERS
Agency for Cultural Affairs, Government of
Japan (Bunka-cho Art Platform Japan)
British Council
Canada Council for the Arts
Culture Ireland
FRAME
Hong Kong Arts Development Council
Institut Français
Institut für Auslandsbeziehungen
Pro Helvetia
Toronto Council for the Arts

LIAISON TO CORPORATE SPONSORS
SeMA人[IN]

SEMA人[IN]
Hyun Sun Young



11회 서울미디어시티비엔날레
《하루하루 탈출한다》

편집
앤드류 머클, 이정민, 이지원

편집 보조
장해림

필자
미묘, 웅 마, 웨슬리 모리스, 이지원, 이푸 투안, 켈리
코놀리, 클라우디아 페스타나, 폴 B. 프레시아도

한영 번역
고아침, 김현정, 박연수, 콜린 모엣

영한 번역
고아침, 손세희, 신현주, 조응주

불한 번역
목정원

그래픽 디자인
워크숍스 × 파크-랭거

사진
글림워커픽처스

인쇄 및 제본
으뜸 프로세스

표지
그문드 컬러 매트 90, 240g/m²

내지
모조지 120g/m²
벤티지 실크 115g/m²

11th Seoul Mediacity Biennale
One Escape at a Time

EDITORS
Jiwon Lee, Jungmin Lee, Andrew Maerkle

ASSISTANT EDITOR
Haerim Jahng

CONTRIBUTORS
Kelly Connolly, Jiwon Lee, Yung Ma, Mimyo,
Wesley Morris, Claudia Pestana, Paul B.
Preciado, Yi-Fu Tuan

KOREAN-ENGLISH TRANSLATION
Amber Kim, Achim Koh, Colin Mouat,
Rebecca Yonsoo Park

ENGLISH-KOREAN TRANSLATION
Eungjoo Cho, Achim Koh, Hyunju Shin,
Seihee Shon

FRENCH-KOREAN TRANSLATION
Jungweon Mok

GRAPHIC DESIGN
Wkshps × Park-Langer

PHOTOGRAPHY
glimworkers

PRINTING & BINDING
Top Process

COVER STOCK
Gmund Color Matt 90, 240g/m²

INTERIOR STOCK
Imitation paper 120g/m²
Vantage silk 115g/m²

발행일
2021년 12월

발행처
서울시립미술관
서울시 중구 덕수궁길 61 (04515)
http://sema.seoul.go.kr

발행인
서울시립미술관장 백지숙

이 책은 서울시립미술관에서 2021년 9월 8일부터 11월 21일까지 열린 11회 서울미디어시티비엔날레 《하루하루 탈출한다》의 일환으로 출판되었습니다.

이 책에 수록된 글과 이미지의 저작권은 필자와 참여자, 그리고 각 저작권자에게, 출판권은 서울시립미술관에 있습니다. 저작권자와 출판권자의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없으며, 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 무단전재 및 복제를 금합니다.

© 2021 서울시립미술관, 참여자, 필자

ISBN 979-11-88619-78-8
가격 32,000원

PUBLICATION DATE
December 2021

PUBLISHED BY
Seoul Museum of Art
61 Deoksugung-gil, Jung-gu, Seoul
Republic of Korea (04515)
http://sema.seoul.go.kr

PUBLISHER
Beck Jee-sook
General Director
Seoul Museum of Art

This book is published on the occasion of the 11th Seoul Mediacity Biennale, *One Escape at a Time*, held at Seoul Museum of Art and other venues from 8 September to 21 November 2021.

All rights reserved.
No part of this publication may be used or reproduced in any form or manner without prior written permission from each copyright holder.

© 2021 Seoul Museum of Art, the artists, and the contributors

ISBN 979-11-88619-78-8
KRW: 32,000

값 32,000원

03600



9 791188 619788

ISBN 979-11-88619-78-8