

S I M O N M O R L E Y

---

**KISS ME DEADLY**



# SIMON MORLEY IN CONVERSATION WITH LEE JOON

Lee Joon is Deputy Director, Leeum, Samsung Museum of Art

## GLOBALISATION

**LEE JOON(LJ)** Even as we live in an era of globalisation, cognitive differences between Westerners and East Asians remain. Since moving to Korea, you have approached such cultural differences through your work, and are especially interested in the concept of void in East Asian art. You're a writer as well as an artist, and in the book you edited, *The Sublime: Documents in Contemporary Art* (2010), you re-published part of one of my texts on void in Korean art, making implicit connections between East Asian and Western concepts. You've also used some new techniques in your work since coming to Korea, including working on *hanji* and mounting works in East Asian formats. How do you locate your works in the context of Western and East Asian culture?

**SIMON MORLEY(SM)** I've been living most of the time in Korea since 2010, and I know I've brought with me all my preconceptions from the 'old world'. But I've come with a willingness to have them questioned and overturned by my encounter with the 'unknown'. But this is an 'unknown' that nowadays is threaded through with the familiar. The odd experience on first arriving in South Korea was that things seemed relatively familiar; it was only after a time that they became profoundly strange. American technological consumer culture binds us all superficially together, but it's only a veneer. As a result, we're living in hybrid cultures – or 'glocal' cultures as they've been called. This difference and sameness – which I try to explore in my art and writing – reflect the intermingling of once profoundly contrasting 'takes' on the world – what has been described as the 'holistic' and the 'analytic' world-views. I belong to an 'analytic' culture, and this has many implications for the way I think and lead my life, and of course it determines the kind of art I was educated to appreciate and make. Nowadays, here in Korea, we can still find plenty of evidence to show that things are thought, and therefore done, differently – from within a 'holistic' consciousness. For instance, if I say 'mind', I tend to mean something that is disconnected from the body (it might even be something located physically in the cerebrum), while you, as a Korean, will almost certainly consider the translation of this word into your language as referring to something that includes your body, or specifically, your heart. This is because you belong to a culture in which the concept of mind and heart are interchangeable. This represents no small difference, exposing very clearly the contrast between my dualistic, 'analytic' way of being and your monistic 'holistic' one.

To answer the practical question about materials and techniques: In adopting some traditional Korean materials I've been interested to see what happens when I use unfamiliar means that come carrying a specific cultural baggage. I've just tentatively tried to extend my repertoire. But I have no intention of 'going native'! How could I? On the other hand, I am very interested indeed in certain historically inscribed concerns that are neglected in my own culture.





Installation view of *Kiss Me Deadly*, Gallery Baton, Seoul, 2015

## HISTORICAL/AHISTORICAL

**LJ** But I feel that through your works you emphasise the fact that despite these cultural differences there are ways of seeing that are universal.

**SM** My studies in Modern History before becoming an artist mean, I think, that I've a rather developed sense of the historical context, and today, more than ever, the 'historical' confronts the 'ahistorical', or to use a more overtly denigrating term, the 'essentialist'. Claims for anything that might be deemed 'ahistorical' are often tagged methodologically suspect, and generalizations about human nature are understood to be distortions serving ideological goals. The value of referring to something called 'East Asian culture' may seem spurious, not only because it is a form of 'Orientalism' to be dismissed as mere imperialistic exoticism and romanticism, but also, from another East Asian perspective, because it is judged synonymous with reaction and the failure to embrace modernity. However, 'Orientalism' in the West can't simply be identified with the ruling imperialist ideology. Edward Said (1935-2003)'s influential version of 'Orientalism' simplifies the picture, because for Westerners an involvement in 'East Asia' has also always included a kind of subversive counter-movement – think of John Cage and Zen Buddhism, for example.

The general lesson to be drawn from recent studies in the psychology of visual perception is that cognition takes place within a body – it is carnal. But while humans share the same neurological 'wet-ware' and the same bodies, more or less, globalization has thrown into high relief both the variations and contiguities in cognitive styles that are deeply inscribed within societies through time. As humans, our brains are all essentially the same, but what we choose to consider to be 'reality' differs in important ways depending on the culture to which we belong and the time in which live. If there's one thing that research in neurological sciences (and postmodern philosophy) shows it's that there's no objective 'reality' out there. It is a construction. While this is rather recent news for Westerners, it seems to have long been a central truth of Taoism and Buddhism in the East. So for me an important side of globalization is to be reminded of aspects of consciousness that we Westerners have marginalized and denigrated, and then as a result, when we acknowledge them, fail to fully assimilate. For instance, Westerners tend to consider emotions, intuitions and feelings as cognitively suspect – as inferior sources of knowledge – but in East Asia, traditionally, an effort was made to incorporate them into a sense of what valid knowledge is. It's the mind/heart convergence again.

**LJ** So as a Westerner you are interested in the spiritual and cultural values of Asia. As a curator and art critic I'm also interested in cultural Identity and cultural differences. I think that cultural identities are formed in intimately mutual relationship not only with the socio-cultural environment, like religion, customs and culture, but also with geo-political elements. Cultures also develop and mature by transcending the boundaries between areas and races, and influence one other. Even though the Koreans are one ethnic family speaking one language, cultural identity is often distorted by ideology, as in the case of North Korea. However, many aspects of Korean traditional culture are intimately related to the Asian philosophy of oneness with nature. This way of thinking renders Korean art fundamentally different from Western culture, which has historically pursued logocentrism and scientific rationalism. Artist like John cage (1912-1992), Yves Klein (1928-1962), Ad Reinhardt (1913-1967) and Agnes Martin (1912-2004), while deeply rooted in Western tradition, also aspired to embody their interests in Eastern philosophies and ways of thinking, such as meditation and Zen Buddhism. They tried to approach not historical but ahistorical thinking through their works. Here we find both similarities and differences between Eastern and Western art.

**SM** Exactly. Hybridity is a central characteristic of cultures, and not only so-called postcolonial cultures. While there are many aspects of culture that are indeed historically determined and specific, that are 'socially constructed' and 'coded', they tend to constellate around more constant elements in human experience. Above all, they constellate around the fact of our embodiment – the fact that we have bodies – and that we all share the same basic neurological substrate. These 'ahistorical' elements, or ontological structures, lead to the establishment of important conceptual truths, such as are embodied in religions. This is a key point in relation to art, because such ontological structures determine the conceptual truths that art contains, but, as you say, these concepts will vary according to historically and geographically specific conditions, producing the biases within cultures that lead to some things being prioritized as important and therefore valued over others. I'm very aware that art has a history, and so is implicated in ideologically determined 'visuality', or in socially constructed ways of seeing. But there are certain basic transhistorical ontological structures, and negotiating the interface between the 'historical/ahistorical' means taking a kind of 'middle way'. This 'in-between' is very interesting to me.

## KOREAN MONOCHROME PAINTING

**LJ** I think your works relates to monochrome painting. I note that recently you wrote about the 'cogito of kneading (2015)' and 'tactile seeing (2015)' in relation to Korean *Dansaekhwa*. I also mentioned tactile feeling in relation to the aesthetic traits of Korean abstract painting when I curated the exhibition "Spirit of Korean Abstract Painting (1996)" at Ho-Am Art Gallery. I found a concern for tactile feeling in the countless dots on canvas, the special texture and deep colours of rice-paper, and the endless, repetitive labor in many layers. From the artists' ceaseless experiments and struggles with materials, we also gain a tactile impression. You mention that 'ontological structures' determine 'conceptual truths'. Could you explain the connections from your viewpoint?

**SM** Painting directly connects to ontological structures through being something framed and bounded with a 'skin' of taut fabric, like a body. But also, like consciousness, a painting is open to the surroundings, and is fluid and permeable. So it relates to basic human experience through these conceptual truths. Another way in which the format of painting connects to ontological structures is more indirect - through the technology of the medium itself. The fact that we are used to viewing two-dimensional rectangles as sources of valuable information, links paintings with electronic, digital formats. However, a painting is always more than a visual token that is activated electronically; it is also a thing whose 'thing-ness' is an important part of the meaning. In this way, painting also mirrors the ontological reality of the finite embodied self in ways that an electronic format cannot.

But as in consciousness in general, the bias within pictorial concepts – what are given more importance within painting – is influenced by what culture one finds oneself in. I was struck by how *Dansaekhwa* does and doesn't look like Western monochrome painting. Obviously, my own practice also relates to this latter tradition, and I was interested to try and understand where *Dansaekhwa* both converges with and diverges from my cultural norms. One avenue I explored was suggested by the phrase of the philosopher Gaston Bachelard (1884-1962) – a "cogito of kneading". 'To knead' means to work something with the hands, and the verb is often used in relation to making bread or manipulating clay to make pottery. Bachelard was referring to a kind of thinking that is more to do with touch than with seeing, more connected to synaesthetic, kinaesthetic experience than with the narrow correlation of eye and mind dominant in the West. I found that with East Asian traditions there is a different emphasis concerning touch, and that's what I tried to discuss in relation to *Dansaekhwa*.

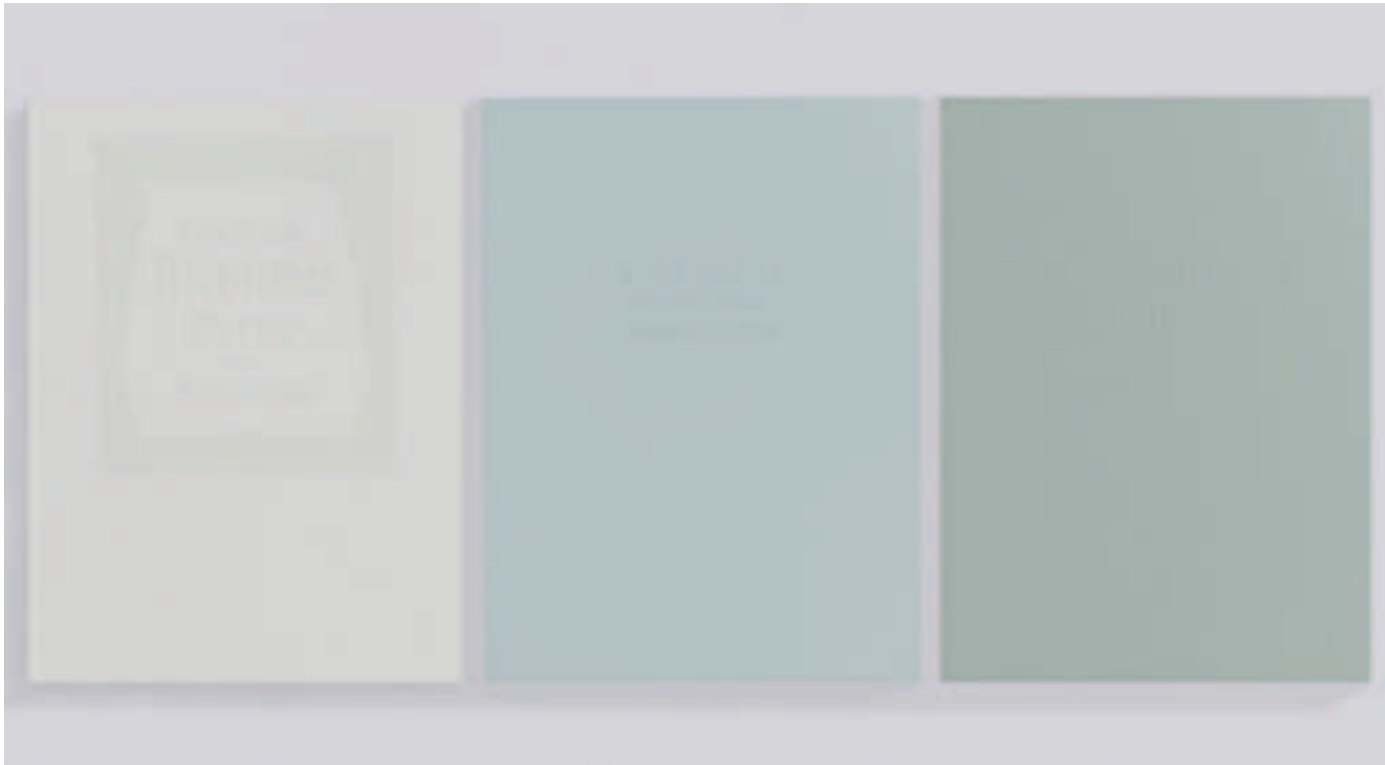
## SUBJECTS

**LJ** What is your favorite theme? Some that I can identify are cultural curiosity, differences in cultures, political ideology, travel, utopia and dreaming, happiness.

**SM** That's a good list. Others includes my own cultural identity – I did a show in London around the theme of 'Englishness'. Also, I'm interested in religion and the yearning for some kind of 'transcendence'. Another important theme is *painting* itself. For example, in Tokyo I did a show of catalogue and monograph covers of Old and Modern Masters. I asked the gallery director to choose the twelve artists from a 'long list' Actually, perhaps the best answer to your question is to say that my main theme is painting. That is, painting as a 'school of seeing'.

In much of my work you at first see only a colour, then as you move closer some kind of text or imagery emerges. An on-going series are called 'Book-Painting' -hand-made copies of covers or title pages or real books made in acrylic on canvas. I don't just choose any book, and they need to have some kind of resonance, and I don't mess around with the format, just with the colour and medium. They're monochromatic and the text is painted in relief, so it stands out from the surface, casting shadows.

In the works for the present exhibition, I have added an additional level: you'll at first see only a colour, then, as well as text, you can make out a random field of blotches. Gradually, vague images of couples kissing, or a profile of a woman (sourced from movie stills), emerge. Psychologically, in order see the spots you're using 'bottom-up' (data-driven) processes, which are pre-cognitive and therefore universal, whereas to provide an interpretation of what we see, we use 'top down' information -conventions, codes- which are culturally conditioned. But at first, when you can't see the couple kissing or the face, you're experiencing 'bottom-up' signals alone, and this is a moment that's freer from code. The same is true for my 'Book-Paintings'; at first you see vague forms floating in a coloured field, but as you look more closely, they become words, and then the reference to a book becomes explicit.



## SOURCES

**LJ** You also studied modern history at the Oxford University before you became an artist. Why do you choose literature as source texts? Is it related to your memories, and to Western society?

**SM** I'm interested in bringing about a convergence between visual art, especially painting, and books and other kinds of discursive, historical sources. These sources I select tend to relate to aspects of twentieth century history, and they are also often specifically chosen in relation to my exhibition's location. So, for example, I recently had an exhibition in Paris based around the works of Albert Camus (1913-1960), making 'Book-Painting's' based on the Gallimard (1831-1975) first editions. I also did a show in Seoul in 2012 where I worked with books written by Westerners about Korea at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century. I don't mess around with the typography or design of these sources. All I do is change the colour and the size, and make it into a hand-made painting. In this sense, the

words are very important as signifiers. Yes, my sources may well be to do with memories, but not so much personal memory as collective ones. I try to avoid subject matter that's too subjective or personal. I suppose I work a bit like a historian. I'd like to think of my art as a kind of History Painting, in the old sense of an art that seeks to be a record of events, though mine is wholly 'unofficial' of course. It's a very ineffectual History Painting.

*Zarathustra (1924/1943/ 1950), 2012, Acrylic on canvas, 3 works 120x160cm each*  
*Detail of Zarathustra (1924)*

Friedrich  
Nietzsche's  
Werke

THE  
OCTOBER  
REVOLUTION:  
LENIN



## TEXT AND TRANSCENDENCE

**LJ** Your work engages with found images and words, the visual and the verbal (language). You are the author of *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art (2003)*, a history of the use of writing by modern artists. Does this book specifically relate to your work?

**SM** What interest me is the connection between 'text' and 'texture'. The word '*text*' in English derives from the Latin *textus* (a tissue), which in turn is derived from *texere* (to weave). This reminds us that any given cultural form functions within a complex network or tissue of cultural connections. But like Bachelard's 'kneading', these roots also lead us back to the fact that cultural forms are things done with the hands, like weaving and spinning – they are 'texture'.

In the West, we use an alphabet in order to write text. A letter in an alphabet is a highly conventionalised abstract symbol that is meant to be a visual equivalent for a sound. Alphabets in fact invite us to forget that writing is actually *visual*, '*textural*' language - especially *printed* alphabets do this. We ignore the shape of the letters and go straight to what the shapes are made to mean. This has major consequences. As a result, oral language becomes spatial, and the visual sense comes to dominate the other senses even more than it usually does. 'Alphabetic consciousness' encourages linear, rational, analytic thought, and the ability of writing to fix and abstract meaning results in us tending to over- value discursive reasoning.

In East Asia, traditionally, you didn't use an alphabet. Instead, your writing was based on ideograms and pictograms, so it was always recognized that speaking and writing were different. As a result, writing was always attached to image making, and was more overtly 'texture'. It is normal for East Asian paintings to also carry calligraphy, which is made with the same tool - a brush - while in the West, at least since the invention of fixed-point perspective, writing had only a very marginal place in our picturing system. I play with this in one series of watercolours on paper, where I paint *trompe l'oeil* twigs and leaves that spell words. These came about after first seeing Hangeul, the Korean alphabet, and thinking it looked like sticks arranged in space.

So I'm interested in thinking about writing as *visual*, '*textured*' language, something that becomes more pronounced when writing appears in the space normally dedicated (at least in the West) to the visual: painting.

I make many of my paintings in one colour or in very close hues and tones, so that the effect is quite different from normal writing, where part of the medium's convention is to use strong contrast between the letters and the ground upon which the letters are placed to make them easier to see/read. My writing seems to be absorbed into the ground, or is emerging from it. Also, I usually paint my letters in relief so that they have a strongly textured impact, even casting shadows onto the surface. This enhances their 'thing-ness'.

Interestingly, Hangeul is an alphabet, like the Western writing convention. It's worth speculating on this in relation to 'Korean consciousness': it seems you've been working with both alphabet and ideograms for some time, and I wonder how this has affected your consciousness?

But art functions in two registers: it's a cognitive sign or a code, but it's also something noncognitive - a kind of force or energy. One of the most important recognitions in the humanities over the past century or so is that more or less everything is a sign. We don't have access to some kind of raw, unmediated 'reality', and must always take a detour through the social. As a result, we now recognize that everything, as Nietzsche (1844-1900) puts it, is a 'perspective'. The most obvious kind of sign is a word; it's more obvious than an image which, especially in the West with our tradition of *mimesis*, we are tempted to consider as in some way directly attached to its referent. A word is not the thing it refers to. This is obvious when we try speaking or writing in a foreign language, where the words for the same thing vary greatly. In my work, I start with this discursive function through planting words in the pictorial field.

But another aspect of my work opens onto the second dimension of art. This is the one that eludes categorization or code, and is more like a force or some kind of presence. I don't think we in the West are very good at talking about this dimension. Perhaps it just can't be talked about. When we do try to categorize it we refer to the 'Sublime', or 'transcendence', or the 'spiritual'. More lately, critical theory has tried using the term 'affect'. Whatever it is, it's not something that sits comfortably within an account of art based on objective analysis of signs, or of social context.

## THE INDISTINCT

**LJ** Can you tell us about the indistinctness of your paintings? They are very simple; not much is visible, and there's very little imagery. It's not easy to grasp the indexical signs in your works. They are difficult to read. How do you consider monochromatic colour in this context? As you mentioned, you are interested in ways of seeing that are less 'colonized' and not coded. I'd like to hear more about this concept in relation to your paintings.

**SM** A very obvious aspect of my paintings is that they're difficult to see. Another important point is that there's not much of a trace of my hand on the works' surfaces – not much of an indexical sign, as you say. I want to draw attention to my body as something silent and still. I'm not interested in showing it as something in dynamic action. I want to suggest slowness and contemplation. Also, I want the medium to express itself. I'm not so interested in expressing myself. So I diminish the telltale traces of my presence. I'm interested in the idea of art as a kind of transmission, and for that to happen, I think the maker of the work has to somehow get out of the way.

As *images*, my paintings don't sit there on the wall very distinctly, while they are definitely *there* as coloured rectangles. But what's inside the rectangles is indistinct. As I mentioned, seeing is the dominant sense in relation to reasoning, and so by reducing the ability to see or 'read' image or text I'm also reducing the ability to rationalize. I explore ways of seeing that are less colonized. In some ways, I see a contest in my work between words and colours, although colour isn't quite right, as colour too can be coded. One on-going series of works seems to suggest this rather directly - my 'Paragraph-Paintings' cover over sections of text on real book pages with rectangles of acrylic paint the shape of the paragraphs of text. I have erased the text and replaced it by colour.

There's a struggle going on in my work between code and what lies beyond code – the 'unknown'. This is what really interests me. Colour offers itself to the senses before it becomes something symbolic (for example, red = danger). But it's truant or unreliable from a cognitive point of view. Colour never remains the same; it's always shifting. It's a property of the retina not of things. I mean: *where is colour?*

But of course, as I say, colour also becomes colonized by code. So mine is just a dream of a pure, boundary-less colour sensation (maybe like a James Turrell (b. 1943) installation). But I make paintings, not installations. Painting can't do more than produce different kinds of juxtapositions between the bounded and the unbounded. That's the fundamental 'conceptual fact' that binds painting to 'ontological truth'. The making of paintings on rigid rectangular-shaped supports, which has dominated Western art since the Renaissance, I think comes not only from the desire to make window-like apertures, but also from awareness that it can function as a visual analogy for the fact that we experience ourselves as both bounded and unbounded, that we are flesh and bone bodies capable of transcending our boundaries, and yet at the same time we are aware that without these corporeal boundaries there would be no self. This dialectic is what painting can enact. In my work I want to evoke a body that is in a state of indeterminacy, which means things are at the limits of the sensible. It's not clear if what I show is unfolding or in the process of dissolving. It is contained in an undifferentiated space that seems to re-absorb it.

To actually show or denote this 'unknown' is impossible. It can only be connoted or gestured towards. I've got interested in the psychology of visual perception, the way in which seeing is connected to thinking. I'm especially interested in how 'seeing' as we consider it in relation to visibility (or social conditioning) is really generated by just a very limited optical range based on the foveal centre. This focused, grasping vision is only about 1° across, and that part of the visual field brought to resolution is no more than 3° across. The rest is accessed by what is called 'peripheral vision', although 'accessed' is the wrong word, because the periphery is unavailable to rational reflection and control. Peripheral vision is tied to the unconscious, and is less mediated. Focused vision is always a kind of 'tunnel vision', colonized by code. Our vision is also determined by what are called 'spatial frequencies', that is, the optics of how we record more or less detail within the field of vision. Focused vision is all about 'high spatial frequencies' – of seeing distinct edges and boundaries - while the periphery is more concerned with 'low spatial frequencies' – with coarse, general relations of forms within a total field.

This interest of mine might have something to do with the fact that I was born astigmatic. My eyes don't focus at the retina, and I have multiple foci. Of course my glasses correct this defect, but I think it's influenced what I'm interested in as an artist. Maybe you can say that the affects I try to create are 'low spatial frequency' images. I can't say they're peripheral, because as soon as we direct our visual attention onto something it becomes the centre. The periphery rebuffs attention, but that's exactly why it's so important.

ADOLPHE QUAND

L'HOMME  
RÉVOLTÉ

*mf*

GRATTO GRATO

## CONTEXTS

**LJ** I'm interested in the fact that you've noted the connection between 'void' and 'relationship'. I think the indistinct quality in your work is related to the concept of void. It's an important issue to try to find new values in contemporary art. I curated "Lee Ufan Retrospective" at the Ho-Am Art Gallery in 2003 and "Void in Korean Art" at the Leeum in 2007. Lee Ufan (b. 1936)'s work unfolds through an aesthetic of encounter and relationship. Lee, who says that void in art is a triumphant space opened up by meetings of the self and the other, has continued to create spaces of resonance by means of relational operations between the painted and unpainted, the made and the unmade, and interior and exterior. This way of thinking renders Korean art fundamentally different from western art. In contrast with the Eastern philosophy that considers nature to be the very fundament of the universe itself, Western society has used nature as a tool for anthropocentric development. Void is a core term, which encompasses Asian values that contrast with this logocentrism and materialism in Western philosophy. It also signifies a world which is empty yet also filled with elegance, and it compels viewers to see the 'horizon' of life anew, and, at the same time, it's a productive space that traverses boundaries and differences. I'd like to say that void is a meaningful concept for contemporary art which is witnessing an excess of media and images in our contemporary visual culture of the so called "Society of the Spectacle". I can find similarities between you and Lee Ufan in relation to the aesthetic attitude.

**SM** I remember seeing my first Lee Ufan exhibition in London in the mid-1990s. I also read some of his texts at that time. And now, here I am in Korea! In one text, Lee Ufan describes the perceptual haziness that is the dominant effect of the Korean weather - there is a subtly nuanced and indistinct blueness to everything, which means that no one colour dominates. Lee describes this as "a kind of infinite resonance, suggesting a diffuse clarity, an absent presence, a vacillating stability." Traditionally, says Lee, Koreans love this inbetween-ness, which is also perceptible in the half-closed eyes of your Buddhas represented in postures of mediation. This, Lee argues, means that for Koreans indeterminacy is a much more comfortable state than it is for most Westerners, and as I understand it, this is the importance of 'void' in East Asian philosophy and art. In a painting, the seemingly empty spaces are those where potentiality lies. I like very much your phrase "empty yet filled with elegance". The void "aerates the figure and makes it resonate", as the French philosopher and Sinologist, François Jullien (b. 1951) puts it. It's a resonant interval or space between something too tangible and sterile, and something excessive and volatile, where things simply

disappear and are forgotten. It's a way of retaining plenitude. Since being in Korea I've realized that traditionally the value given here to the 'indistinct' is much greater. There is a sense in which what is not clear and distinct is more important than what is. Or, in another register, what is not known is more important than what is. In my anthology of texts about the Sublime and contemporary art, researched after my first visit to Korea, I included your text on void in Korean art because I thought there was a connection between this concept and the Sublime. But now I don't think it's quite so straightforward. The Sublime as a concept depends on logocentrism—on a separation of body and spirit, while 'void' is monistic, and emerges from a culture that, as you say, considers humans as part of nature, not in opposition to it.

**LJ** Are you especially influenced by any particular philosophers, writers or artists? I can find similarities with Ed Ruscha (b. 1937)'s work.

**SM** Well, I've mentioned François Jullien, and I suppose he's a very important thinker for me recently, helping me to get a perspective on what separates my culture from yours and also what we share. Jullien discusses 'qi', or what in the West is usually translated as 'breath resonance', 'vital energy', or 'spirit resonance'. I now understand better how for East Asian culture breath holds the place that perception does for Westerners. If 'breath' is the central preoccupation, then what will be sought is something that can't be objectified. It is more like an invisible impulse.

As for writers, I suppose an abiding influence is Samuel Beckett (1906-1989), but several others come to mind – Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955), Paul Celan (1920-1970), Albert Camus (1913-1960), Alan Watts (1915-1973), D.T. Suzuki (1870-1966). More recently, novelist like W.G. Sebald (1944-2001), Haruki Murakami (b. 1949), David Mitchell (b. 1969). Another important point of reference is the English ex-Tibetan and Seon Buddhist monk, Stephen Batchelor (b. 1953), whose written some very interesting books trying to apply Buddhist teachings in a non-religious way. Artists? Before I knew anything about art I loved the German Romantic painter, Caspar David Friedrich (1774-1840). I still do, but now I know a little better why. Also, the English Romantic artists Turner (1775-1851), Constable (1776-1837) and Francis Bacon (1909-1992). The Americans, Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970), Agnes Martin (1912-2004) and Ellsworth Kelly (b. 1923). Especially Agnes Martin; her work is a real inspiration, although she belongs to a generation and comes

from a place that believed it was possible to forget history, and as I'm English and younger, I can't believe that. But, yes, perhaps the key artist for me is the American Ed Ruscha. I love the way he works with text as something visual, and how he manages to be both funny and profound. And, recently, I went to see a Giorgio Morandi (1890-1964) show in Seoul, and that reminded me how important he was for me earlier in my career. Seeing the show also brought up the interesting problem of cultural similarities. It's sometimes said that Morandi is very 'Zen'. But what does that mean when one uses it to refer to someone who, as far as I know, had very little knowledge or interest in East Asia? 'Zen' in the West is shorthand for something that is a universal human ideal of consciousness, and it's interesting that we Westerners are obliged to borrow a Japanese word to describe it, because we don't have the vocabulary ourselves. Why that is, concerns me very much.

**LJ** I can find a conceptual elements as well as links to abstract painting mixed together in your works. How can you define your works? Is it conceptual or abstract?

**SM** Well, at the risk of over-simplifying, I'd say I'm interested to help bring about a meeting between Marcel Duchamp (1887-1968) and Mark Rothko. In other words, I'm interested in the 'conceptual' anti-aesthetic family in art and the abstract 'sublime' one too. So to answer your question, I'd say my work has a 'conceptual' dimension, certainly, but it's not only 'conceptual', as I'm interested in expressing some kind of vital energy, altered states of consciousness. I also don't believe in the 'purity' of painting, and am quite happy to explore other media, when it seems appropriate. It strikes me that in some sense you could call what I do is 'curating' images rather than 'creating' images, in that I select from an already existing archive. That's quite a 'conceptual' process, I suppose.



## 'KISS ME DEADLY'

**LJ** Your new series of paintings brings cinema and literature into contact upon the monochrome surface of painting. I think that your new paintings give more space for the imagination than before. The images borrowed from the movies are love scenes - often of people kissing. I can find words on the paintings which are borrowed from Contents pages and Indexes of books. The relationship between the images from the movies and the texts bring out multiple interests and encourage the imagination in us. But why did you choose a Hollywood film noir, *Kiss Me Deadly* (1955) as the title for the show? And I'd like to hear about how you go about borrowing images and text, and also what the relationship in this case is between image and text?

**SM** I've been working with cinematic imagery for a while. The cinema is the preeminent art form of the twentieth century, but I certainly don't see it as a rival to painting. The many ways in which painting and film intersect are fascinating. And now, because of the digital revolution, film and painting seem much closer to each other as they are both analogue media. But as I also often take these filmic images from digital sources, they're already rather 'corrupted' by the digital process, and therefore my work is also engaging with the digital form. I especially like the way the digital process routinely degrades images through copying them at low resolution.

And I've also been making my own videos for some time. I always try to include a video work in my exhibitions, and will be showing one in the Gallery Baton exhibition. A short slow-motion loop of a clip from Hitchcock's movie *Vertigo* (1958) – the famous 360 degree camera shot of the kiss – is viewed through a peephole cut in a rice paper cabinet. Perhaps I approach the time-based medium of video in a 'painterly' way; I'm certainly interested in the texture and colour of the digital image, especially when it's degraded. I also like the way in which it's possible to sample video imagery easily. So in some ways, I do the same in the time-based medium as I do in painting.

For Baton I'm also trying something new: laser-cut sculptures in aluminium. I will be exploring similar themes to the paintings but using real, not illusionistic space. The images in the sculptures, like those in the paintings, are very alienated from their sources, and are further distanced because they are reduced to a single hued flatness. This is similar to the way writing functions – a flat shape on a ground - but in relation to images, this simplification often makes them difficult to 'read' as images, and we have a moment when they're just shapes, and then we must decipher the shapes using 'top down', conceptual processes.



Again, the way I use cinema in my work can be determined by the location of the exhibition; I did a series of DVD covers of classic Japanese movies for a show in Tokyo, and a series of paintings based on Italian movie posters from the 1940's to 1960's for a show in Milano. On the other hand, the film can relate to some more general theme; I did a series called 'Hitchcock's Blondes' for a show in Tokyo in 2009, where I used the typography as it appeared in the specific film in which the actress starred, and in London recently I did a show loosely based around the Frank Capra (1897-1991) film *Lost Horizon* (1937), which was based on a novel by an Englishman named James Hilton (1900-1954). It's the source of the place called 'Shangri-La'. The exhibition included a group of paintings in which various names for this elusive dream world - Utopia, Paradise, Arcadia, The Matrix - are floated over images of the Lamasery as it was imagined for the movie set. I was motivated to think about this theme because of the failed Utopia of North Korea.

The title of the new exhibition is from a classic Hollywood 'film noir' directed by Robert Aldrich (1918-1983) in 1955, so just a couple of years after the end of the Korean War. It stars Ralph Meeker (1920-1988) as a tough private detective who kisses several women while trying to foil a plot to steal radioactive waste. The act of kissing and the threat of nuclear Armageddon are rather unsubtly bonded to each other in what is essentially a movie of Cold War paranoia.

One of my paintings appropriates a kiss from the movie as part of a series of paintings of such staged embraces from a wide variety of films. For this exhibition I wanted a title that was alluring and playfully kitsch, and I liked the initially unlikely juxtaposition of the two words 'kiss' and 'deadly'. But actually, love and death are age old topics. The stills I've used in the new paintings come from both Hollywood and more 'art house' sources - from *Gone With the Wind* (1936) to Antonioni (1912-2007)'s *La Notte* (1961). Many of the acts of kissing I've depicted are often very similar in pose (there are only so many ways to film a kiss!).

As is usual in my work, the initial visual experience of the new paintings is that of an undifferentiated field of colour; only gradually do images and words emerge from the chromatic envelope. This initial moment is the one that's least cognitively engaged. What's new for me in this work is that I'm no longer using the formatting of 'ready-made' sources, such as book covers, but instead juxtaposing different sources on one surface and creating some new forms of my own. The images are removed from their original context, becoming just suggestive and elusive fragments. They're also quite transformed, and I make greater stylistic changes than in my earlier works, radically cropping them.

Yes. You're right. I think that in these new paintings my approach is definitely more imaginative than before, and reflecting

**Video grabs from *Poem Without a Hero*, 2011, digital video animation, 4 minutes 35 seconds**  
The animation created portraits of communist leaders out of gradually evolving blobs. This one shows Stalin





now on their possible meanings I see them as the fruit and fullest expression of my five years of living in Korea. In my studio I have a poster of a beautiful scroll-painting in ink on silk of bamboo by an artist of the late Joseon period, and recently it suddenly dawned on me that my new paintings have much in common with it. The work is monochromatic and very minimal, and the ink is used thickly in some places to give the feeling that the bamboo is close to the viewer, and then more thinly to suggest depth and atmosphere. It's all very suggestive. The seventeenth century Chinese scholar-artist Tang Zhiqi (1560-1570) said, "When you paint, there is no need to paint all the way; if with each brushstroke you paint all the way, it becomes common." I like the idea that indistinctness is a way of retaining plentitude. When something isn't finished, when it isn't done 'all the way', it's much more fulfilling. I'd also like to mention another *KOREAN* work I admire very much - Chusa (秋史, 1786-1856) 's 'Zen Orchid'. This very simply painted orchid is surrounded by colophons and seals and I can't understand them, but they certainly add to the meaning of the work. This is important too in relation to my own work; my texts may not be understandable to Koreans or non-English speakers, I realize, but they still function as a kind of 'effect of language'; that is to say, they engage with the expectation of discursive thought while not actually delivering any textual information.

One side effect of this is that they also register more as shapes

*Grace Kelly in To Catch a Thief (1955), 2009, gold acrylic on canvas, 30.5x40.5cm*  
One of the series *Hitchcock's Blondes*

rather than meanings. As Ingrid Bergman (1915-1982) (who 'stars' in my painting 'Silence' via a still from *Casablanca* (1942)) said: "A kiss is a lovely trick designed by nature to stop speech when words become superfluous."

**LJ** From the evidence of the lists in your paintings your reading includes history, philosophy, religion, psychology, social science, and more. From such intellectual introspection we hope to gain wisdom. I think your intellectual struggles are reflected in the way of seeing presented by your work. In order to understand human nature Sigmund Freud (1856-1939) described the Super-Ego, Ego and Id - the three elements that construct our personality and that are related to each other through conflict or collaborative relationship. You mentioned to me when I visited your studio that your work seems to show this struggle, and the quest for some kind of balance.

**SM** A Freudian interpretation is certainly useful. It's important that the lists of words come from the indexes or contents pages of books in my own collection, and they appear in the paintings in the same order in which they appear in the original sources. In my earlier work, I always used the typography present in the original sources, but for the new work I chose to always use a font called 'American Typewriter'.

Ironically, it's a digital font, so it mimics an aspect of a now obsolete technology. But I like the font because of the resonances, because it is a no-nonsense font that is very closely associated with the history of the twentieth century. Imagine all those news reports, novels, and so on, composed using such a font. These words, appearing in orderly rows and superimposed on the ghost-like images, almost like scabs, are sourced from my collection of books of politics, poetry, philosophy and religion. As you say, they evoke a world characterized by intellectual thought, a heavy awareness of history, the quest for meaning, value, transcendence. They are books that I don't have with me in Korea – they're in my house in France. So maybe I'm using the lists as a way of keeping in touch with my past, as much as for the content. I'm also struck by how they remind me of the fact that when I was young I was convinced I'd find the answers to the 'big questions' within the covers of books. I'm not so sure of that nowadays! In contrast to the flatness of the images and texts from the movies, these letters are painted in relief and are just a tone lighter than the rest of the painting. They cast shadows, and so are more clearly present, responding to the sense of touch. Perhaps they're the second thing you notice, after the field of colour. They introduce a discursive dimension. But removed from their original contexts and functions they are enigmatic fragments. The meaning of the words seem to be at odds with the celebration of pleasurable eroticism in the imagery and the soft immersive colour-field (the world of the 'Id'?), as if their sober and serious messages are coming straight from my 'Super-ego', from a father-figure (Perhaps it's significant that my father died this year).

The monochromatic colours I use are sensual but subdued, and do not consciously relate to the image or the text. I think most of all, they relate to the environment where my studio and home is – the countryside just a few kilometers from the DMZ, north of Seoul. Although they have nothing to do with the images, unexpected relationships and analogies nevertheless suggest themselves. Indeed, while I intend no obvious connection between the words and the images, nor between these and the colours, I certainly play with our natural tendency to make meaningful connections, just as we organize the initially random-seeming jumble of splotches in my paintings into patterns, linking only a subset together so that an image eventually emerges from its camouflage in the background ('top down' processes, again). There's a spatial effect too. The text and image float in the coloured space, and the text seems to be in front of the imagery, creating a deeper illusionistic space. But this is contradicted when we see the three-dimensionality of the text: it sits on the surface. Again, I'm interested in producing visual ambiguity

## THE FUTURE

**LJ** We can say that art is a reflection of our collective consciousness and has an important role to play in spiritual healing. However art has become more like a political power game in a globalized art world characterized by international Biennales. What is your vision as an artist? Why is art important?

**SM** Wow! Big questions. I definitely think that today an artist can't afford to be pessimistic or too ironic. I think the time when the main task of art was 'disenchantment' has passed. It's definitely time for us to think about re-enchantment. The artist has a role to play in this, though only a limited one. After all, as you say, art is part of the problem as well as part of the solution. It's become too closely involved with commerce and power politics. The idea of a real avant-garde is difficult to sustain. I don't see myself playing an avant-garde role. Painting is too 'conventional'. But for me, that's not necessarily a bad thing. Painting keeps a passageway open to tradition. It's a kind of negotiation, or as I mentioned before, a 'transmission'. I'd say art at its best helps us to be less deceived – about the world, and about ourselves. ■



Simon Morley and Lee Joon at *Kiss Me Deadly* opening, Gallery Baton, 2015

# 이준과 사이먼 몰리의 대답

이준  
삼성미술관 Leeum 부관장

## 세계화

**이준(LI)** 전 지구적인 세계화 시대에 살고 있지만 우리에게 여전히 서양과 동양의 인지적 차이는 분명히 존재하는 것 같습니다. 한국으로 이주한 이후 당신은 작품을 통해 이런 문화적 차이들에 접근하며 동아시아 미술 속의 여백(void)이라는 개념 등에 관심이 많았습니다. 작가이자 저자로서 2010년 편집 출판한 『승고함: 현대 미술의 기록』에서 한국미술의 여백에 관한 제 글들 중 하나를 재수록 하였고 동양과 서양의 미학적 개념들 사이에 내포된 관련성을 제시하였습니다. 또한 한국에 온 후 작품들에 한지를 비롯하여 동양적 양식을 새로운 방법으로 접목하기 시작했는데요. 당신의 작품은 서양과 동아시아 문화적 맥락 사이에서 어떻게 존재한다고 생각하는지요?

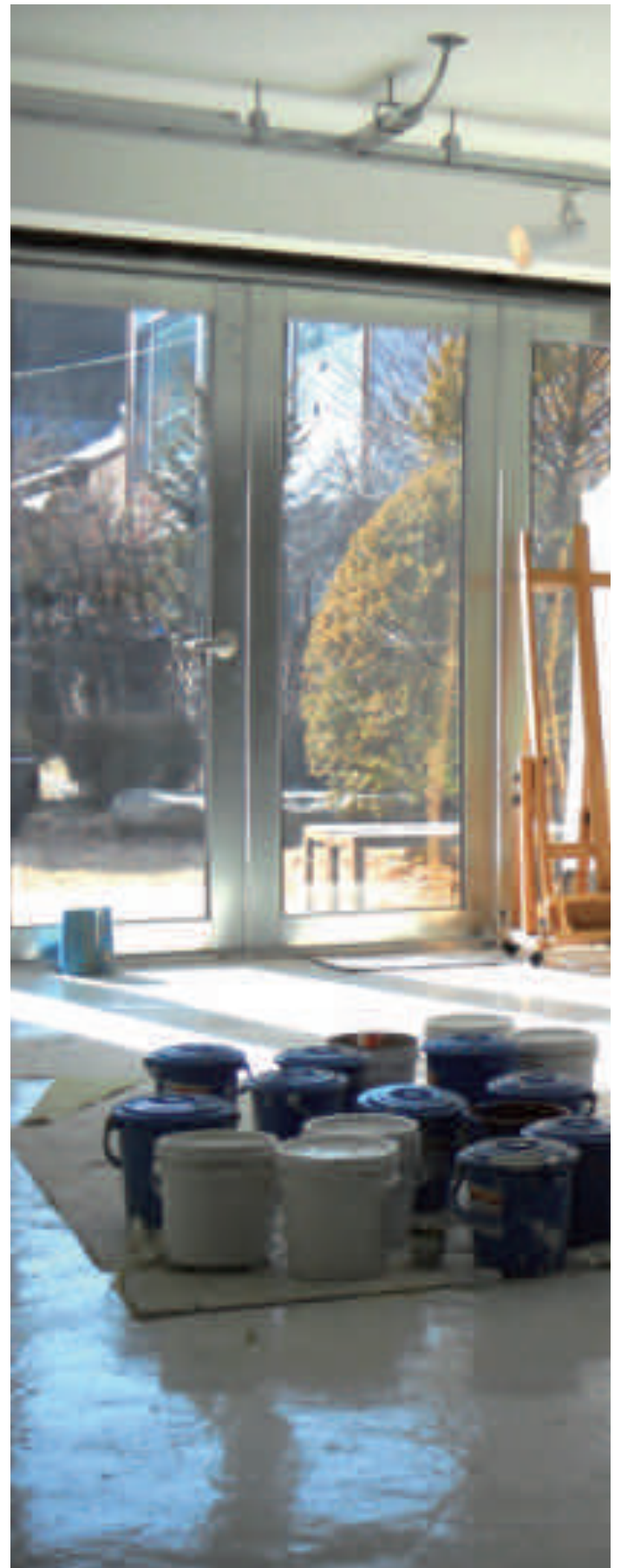
**사이먼 몰리(SM)** 2010년 이후 출근 대부분의 시간을 한국에서 보내고 있는데 분명 “제가 살던 곳”에서 모든 선입견을 가져왔다는 것을 알고 있습니다. 하지만 저는 이 선입견들을 ‘미지의 것들’과의 대면을 통해 스스로 의문을 제기하고 뒤집을 준비를 하고 왔습니다. 그러나 요즘 이런 ‘미지의 것들’은 우리가 잘 알고 있는 것들과 섞여있습니다. 한국에 처음 도착했을 당시의 이상한 경험은 모든 것이 대체적으로 친숙했다는 것입니다. 그리고 이것이 이상해진 것은 시간이 조금 지난 후였습니다.

미국이 주도한 기술 기반의 소비문화는 표면적으로 우리 모두를 결합하지만 그것은 단지 겉일 뿐입니다. 결과적으로 우리는 하이브리드적인 ‘글로컬’한 문화 속에 살고 있습니다. 저는 예술과 글을 통해 분석 방식에서의 동양과 서양의 차이, 즉, 사물과 그 주변을 아울러서 들여다보는 ‘총체적’ 방식의 동양과 각 요소들을 세분화해서 각각을 탐구하는 ‘분석적’ 방식의 서양을 탐구하고자 했습니다. 이 둘 중 저는 ‘분석적’ 문화에 속하는데 이러한 사고방식은 생각하고 삶을 살아가는데 많은 영향을 끼치며 당연히 제가 받아들이고 추구하도록 한 예술의 종류를 결정합니다. 요즘도 한국에서는 여전히 ‘총체적’ 의식 내에서 생각한 그대로 이루어진 일들의 사례들을 많이 볼 수 있습니다.

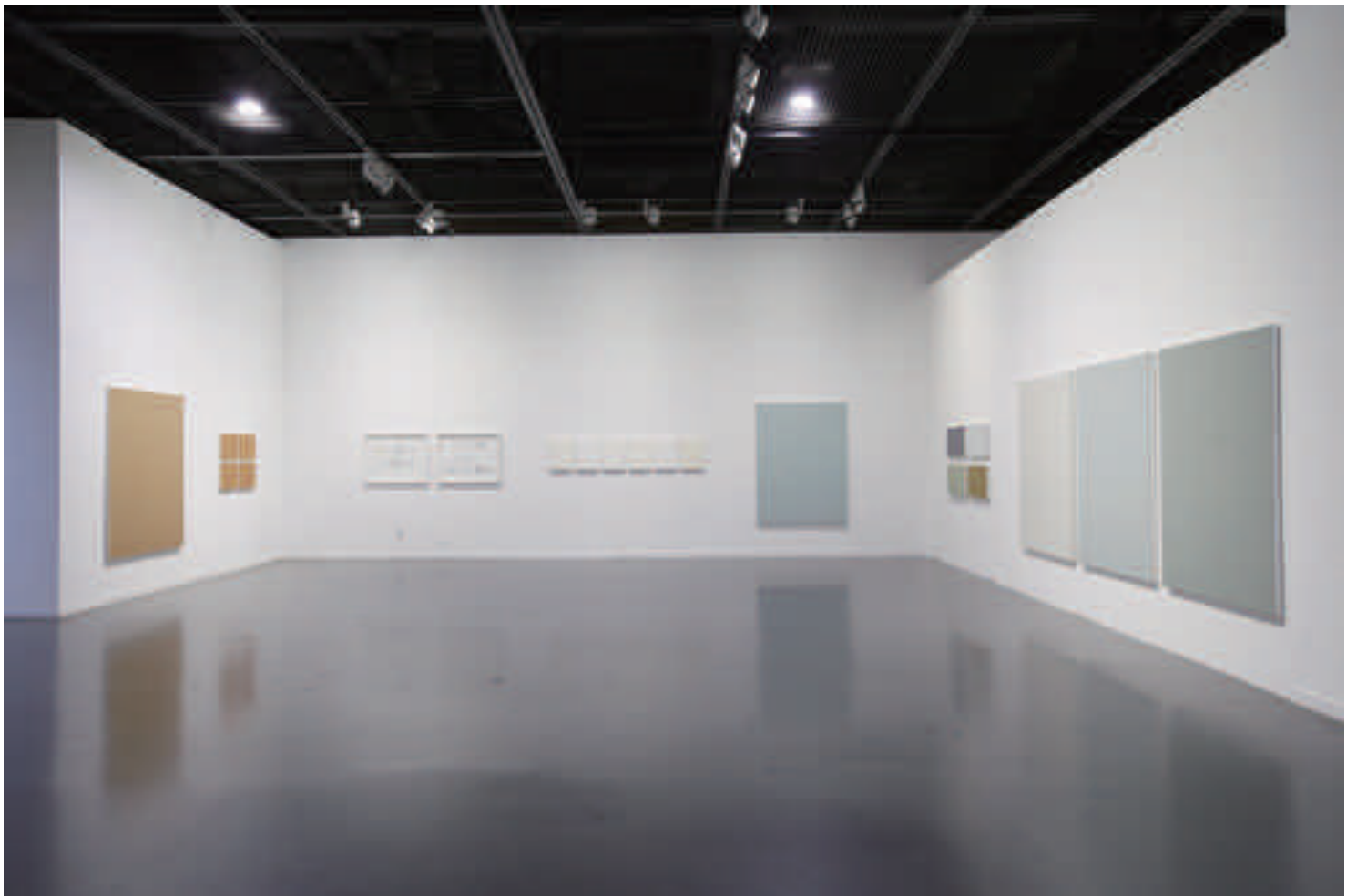
예를 들어, ‘마음’이라는 단어의 경우, 저는 신체에서 분리된 것(뭔가 뇌에 물리적으로 위치하는 것일 수도 있음)을 떠올리는데 한국인의 경우는 이 단어의 해석을 특정적으로 심장, 즉 몸을 포함하는 것으로 생각합니다. 한국인들은 마음과 심장의 개념이 교차 가능한 문화 속에 살고 있기 때문입니다. 이것은 작은 차이가 아니며 아주 분명하게 저에게는 이원론적으로 ‘분석적’인 방식과 한국인의 ‘총체적’인 방식의 차이를 보여줍니다.

재료와 테크닉에 대한 질문에 답하자면 저에게 익숙하지 않은 생소한 문화권의 수단을 사용하면 어떨까 하는 생각에서 한국의 전통 소재를 채택했습니다. 임시로 제 레퍼토리를 확장하기 위해 노력했다고 할 수 있습니다. 하지만 ‘토착화’의 의도는 전혀 없었습니다! 어떻게 제가 그럴 수 있겠습니까? 반면에 저는 저희 문화에서 무시되는 역사에 뿌리를 둔 특정 이슈들에 대해 아주 관심이 많습니다.

사이먼 몰리 한국 스튜디오, 문산, 서울  
Simon Morley's studio near Munsan, South Korea







## 역사적/반역사적

□ 하지만 그러한 문화적 차이에도 불구하고 ‘보는 방식’에 있어서의 보편성을 작품을 통해 강조하고 있습니다.

**SM** 아티스트가 되기 전에 현대사를 공부한 것이 역사적 맥락을 중요시하게 한 것 같습니다. 그리고 오늘날 그 어느 때보다도 ‘역사적’인 것은 ‘비역사적’인 것, 또는 더 명백하게 ‘본질주의’와 직면합니다. ‘비역사적’이라고 간주되는 모든 것들은 종종 방법론적으로 의심을 받으며 인간의 본성에 대한 일반화는 이데올로기적 목표를 제공하여 왜곡하는 것으로 이해됩니다. ‘동아시아 문화’는 ‘오리엔탈리즘’의 형태로서 단순한 제국주의적 엑조티시즘과 낭만주의로 일축되거나, 동아시아적 관점에서의 서구 주도의 현대화에 대한 저항과 포용의 실패 등의 동의어로 판단되기 때문에 그것을 언급하는 것은 겉으로만 그럴싸하게 보일 수 있습니다. 그러나 서구의 ‘오리엔탈리즘’은 단순히 제국주의 이데올로기로 식별될 수 없습니다. 에드워드 사이드(Edward Said, 1935-2003)가 주장한 ‘오리엔탈리즘’은 제반 상황을 단순하게만 설명한다고 생각합니다. 왜냐하면 존 케이지(John Cage, 1912-1992)와 선불교의 예에서도 알 수 있듯이 서양의 관점에서의 ‘동양’이란 항상 선동적인 반작용도 포함하고 있기 때문입니다.

시각적 인식에 대한 심리학의 최근 연구에서 도출된 일반적 교훈은 인지라는 것 자체가 몸 안에서 일어나며 따라서 육신의 부분이라는 것입니다. 하지만 인간이 대략 동일한 신경학적 두뇌와 신체를 소유한 상황에서, 전지구적 세계화(globalization) 현상은 각자가 속해있는 사회 고유의 정신세계가 보여주는 다양성과 상호 간의 차이점을 부각시키게 되었습니다. 인간으로서 우리는 동일한 두뇌를 가지고 있지만 우리가 사는 시대와 속해있는 사회에 따라 어떤 사안을 ‘사실’이라고 인지하는 것은 중요한 차이를 보입니다. 신경과학(그리고 포스트모던 철학)에 대한 연구가 보여주고 있는 한 가지가 있다면 그것은 객관적 ‘사실’이 없다는 것입니다. 그것은 만들어낸 것입니다. 서양인들은 최근에 들어서야 이 사실을 알았지만 동양에서는 긴 시간 동안 도교와 불교의 중심 진리였던 것으로 보입니다. 따라서 저에게 세계화의 중요한 측면은 서양인들이 소외하고 폄하하였던 측면들에 대해서 알게 된다는 것이며, 그 결과로 나중에 그런 측면을 저를 포함한 서양인들이 인정하게 되었을 때는 완전한 동화에 실패하게 됩니다. 예를 들어 서양인들은 감정, 직감과 느낌들을 열등한 지식의 근원으로 생각하는 경향이 있지만 동아시아에서는 전통적으로 유효한 지식으로 통합하려는 노력이 있었던 것 같으며 이것은 ‘마음/심장’의 융합과 같은 맥락입니다.

□ 서양인으로서 아시아의 정신적, 문화적 가치에 관심을 두고 있는 것 같습니다. 큐레이터이자 미술 평론가로서 저도 문화적 정체성과 문화적 차이에 관심이 있습니다. 저는 문화적 정체성이 종교, 관습, 문화 같은 사회 문화적 환경뿐만 아니라 지정학적 요소들과 상호 밀접한 관계를 형성하고 있다고 생각합니다. 문화도 지역과 인종 사이의 경계를 초월하고 서로에게 영향을 미치며 발전되고 성숙해진다고 생각합니다. 한국인은 하나의 언어를 말하는 민족임에도 불구하고 북한의 경우와 같이 문화적 정체성이 이데올로기에 의해 왜곡되곤 합니다. 그러나 한국 전통문화의 여러 측면들은 자연과 하나 되는 아시아 철학과 관련이 있습니다. 이런 사고방식은 역사적으로 로고스 중심주의와 과학적 합리주의를 추구해온 서양의 문화와 한국 미술을 근본적으로 다르게 만듭니다. 존 케이지(John Cage, 1912-1992), 이브 클라인(Yves Klein, 1928-1962), 애드 라인하르트(Ad Reinhardt, 1913-1967)와 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1912-2004) 같은 아티스트들은 서양의 전통에 뿌리를 두면서도 동양 철학 및 명상과 선불교와 같은 사고방식에도 관심을 두었습니다. 그들은 역사적인 방식이 아니라 반역사적인 사고로 작품에 접근하려고 노력했습니다. 여기서 우리는 동양과 서양 예술의 유사점과 차이점을 찾을 수 있습니다.

**SM** 맞습니다. 혼종성은 소위 탈식민 문화에서 만이 아니라 문화 자체의 중심적인 특징입니다. 문화에는 ‘사회적으로 만들어지고’ ‘코드’화되어 역사적으로 결정되는 등 특정한 여러 측면이 있지만 인간의 경험에 기반을 둔 요소들 주위에 모이는 경향이 있습니다. 특히, 문화는 우리가 몸을 가지고 있으며 모두 동일한 기본 신경 기질을 갖고 있다는 사실에 기반을 둡니다. 이러한 ‘비역사적’ 요소들 또는 존재론적 구조들은 종교의 예에서 볼 수 있듯이, 중요한 개념적 진리의 정립으로 이어집니다. 이러한 존재론적 구조들이 미술에 내재된 개념적 진리를 결정하기 때문에 미술과의 중요한 연관성을 지니게 됩니다. 그러나 이러한 개념들은 문화 내에서 다른 것들보다 중요시 되도록 여겨지는 편견을 만들어내며 역사적 또는 지리학적 특정 조건에 따라 달라집니다. 저는 미술이 역사성을 띠고 있다는 것과 이데올로기적으로 판단되는 ‘시각성’ 또는 사회적으로 만들어진 보는 방법과 연관이 있다는 것을 잘 알고 있습니다. 하지만 역사를 초월한 특정한 존재론적 구조들이 있고, ‘역사적/비역사적 사이’의 인터페이스를 지향한다는 것은 ‘중도’를 택한다는 것을 의미합니다. 이 ‘사이’가 저에게는 매우 흥미롭습니다.

## 한국 단색화

**L** 당신의 작품은 단색화와 일련의 관련성이 있어 보입니다. 최근 당신은 한국 단색화와 관련하여 『몽상가의 코기토(Cogito of kneading)』(2015)와 『촉각적 보기(Tactile Seeing)』(2015)를 발표하기도 했습니다. 저 또한 호암갤러리(Ho-Am Art Gallery)에서 《한국 추상 회화의 정신》(1996)이라는 전시를 기획했을 때 한국 추상 회화의 미적 특성과 관련하여 촉각적인 요소를 언급했던 적이 있습니다. 캔버스의 수많은 점들, 한지의 특수한 질감과 깊은 색상, 그리고 끝없이 반복되는 집약적 노동과 행위에서 촉각적인 요소를 발견할 수 있었습니다. 작가들의 끊임없는 실험과 물성과의 대결에서도 우리는 촉각적인 흔적을 발견할 수 있습니다. ‘존재론적 구조’가 ‘개념적 진리’를 결정한다고 얘기하셨는데 작가적 관점에서 좀 더 부연 설명해주시기 바랍니다.

**SM** 회화는 우리의 신체와 같이 직물로부터 받은 소위 ‘피부’와 액자에 맞추어지는 것을 통해 직접적으로 존재론적 구조에 연결됩니다. 그뿐만 아니라 회화는 우리의 의식처럼 주위의 것들에 열려 있으며 유동적이고 투과 가능합니다. 따라서 회화는 이러한 개념적 진리들을 통해서 기본적인 인간의 경험과 연관되어 있습니다. 회화의 형식이 존재론적 구조와 연결되는 또 다른 방법은 매체 자체의 기술을 통한 간접적인 방법입니다. 우리가 이차원 사각형 형태의 포맷을 중요한 정보 습득의 매체로 사용한다는 것은 이러한 전자, 디지털 포맷과 페인팅과의 연결점이 됩니다. 하지만, 페인팅은 전자적 활성화로 시각화되는 포맷보다 더 많은 것을 활성화시키는데, 페인팅이 가진 이차원 디지털 포맷의 표현의 한계를 넘어서, ‘그것 다음’은 의미의 중요한 부분을 차지합니다. 회화는 전자 포맷이 할 수 없는 방법으로 내재한 자아의 존재론적 현실을 그대로 반영합니다.

회화에서 더욱 중요하게 작용하는 시각적 개념으로의 편견은 일반적으로 자신이 속한 사회와 문화로부터 영향을 받습니다. 저는 단색화가 서양의 모노크롬 회화 같으면서도 다른 부분에 대해 알고 놀랐습니다. 물론, 제 자신의 작업도 서양의 모노크롬 회화와 관련이 되어있으며, 저는 단색화가 제 문화적 규범의 어떤 부분과 융합되고 나뉘는지에 대해 이해하고 싶었습니다. 제가 탐구한 분야는 철학자 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard, 1884-1962)의 문구 “몽상가의 코기토”에서 영감을 받았습니다. ‘반죽하다(to knead)’는 손으로 하는 작업을 의미하며 이 동사는 밀가루나 점토를 다루는 방식에 주로 쓰입니다. 바슐라르는 보는 것보다 만지는 것에 대해 애기하고 싶어 했으며 이는 눈과 심상의 연관선상에서의 서양의 단편적인 접근보다는, 공간감과 운동 감각적 경험과 더 연관되어 있습니다. 동아시아의 회화적 접근법은 촉각에 대해 다르게 강조한다는 것을 발견하였고 이것이 제가 단색화와 관련하여 논의하고 싶었던 점입니다.

아리랑의 노래 (1941), 2011, 캔버스에 아크릴, 40.5x30cm (왼쪽)  
‘Korean White’시리즈의 출처, 2011. 『아리랑의 노래』 오른쪽 하단부에 위치 (오른쪽)

## 주제

**L** 당신이 가장 선호하는 주제는 무엇입니까? 작품들을 통해서 문화적 호기심이나 문화 차이, 정치적 이데올로기, 여행, 유토피아와 꿈, 그리고 행복 등을 발견하게 됩니다.

**SM** 좋은 리스트네요. 또 다른 주제들은 저의 문화적 정체성에 관한 것입니다(런던에서 ‘영국다음’에 관한 전시를 한 적이 있습니다). 또한, 저는 종교에 관심이 있고 ‘초월’이라는 것에 대해 강하게 끌립니다. 또 다른 중요한 주제는 회화 그 자체입니다. 예를 들어, 도쿄에서 저는 과거와 현대의 거장들에 대한 전시 도록과 논문 표지들로 작업한 작품들을 전시한 적이 있습니다. 수많은 작가들 중에서 저는 갤러리 디렉터에게 열두 명의 작가들을 골라달라고 부탁했습니다. 사실 이 질문에 대한 가장 좋은 대답은 제 작업의 주요 주제는 회화라고 하는 것입니다. 즉, ‘회화를 통해 세상을 탐구한다’ 정도 되겠네요.

처음에 관람객은 제 작품들 중 많은 부분에서 색상만을 보게 되지만 가까이 접근할수록 텍스트나 이미지가 나타납니다. ‘Book-Painting’이라고 명명된 시리즈는 캔버스에 아크릴 물감을 사용하여 수작업으로 만들어진 표지들, 목차, 또는 실제 책들입니다. 단지 아무 책을 고르기보다는 어떠한 교감에 의해 선택을 하며 저는 포맷을 손대지 않지만 색상과 매체로 작업을 합니다. 단색의 작품으로 텍스트는 양각으로 페인트 칠 되어, 표면에서 밖으로 표출되며 그림자를 만듭니다. 이번 전시를 위해 저는 한 단계 더 나아가 처음에는 색상을 볼 수 있고, 그다음에 텍스트를 볼 수 있음과 동시에 임의의 얼룩들을 확인할 수 있게 하였습니다. 점차적으로 (영화 스틸 컷들에서 가져온) 커플들이 키스하거나 여자의 옆모습의 희미한 이미지들이 나타나게 됩니다. 심리학적 관점에서 볼 때 이러한 이미지의 발견을 위해 보편적으로 관람객은 사전 인지 방식에 의존한 상향식(데이터 기반) 접근법을 사용하게 됩니다. 반면 희미하게 존재하는 키스 장면, 여성의 얼굴 등을 시각적으로 인지하기 위해서는 기억, 인습 그리고 규범 등 사회와 문화로부터 습득된 하향식(개념 기반) 접근법을 사용해야 합니다. 하지만 처음에, 커플들이 키스하는 모습이나 얼굴을 볼 수 없을 때는 ‘상향식’ 접근법만이 기능하는 것이며 이 순간만이 코드에서 자유로운 순간입니다. 제 ‘Book-Painting’ 작품들도 마찬가지입니다. 처음에 색면 덩어리에 떠 있는 희미한 무언가를 보게 되지만 좀 더 자세히 보면 단어가 되고 책으로서의 형태가 더 명확해지게 됩니다.





## 출처

**U** 아티스트가 되기 전에 옥스퍼드 대학(The University of Oxford)에서 현대사를 전공했습니다. 왜 원본의 출처로서 문학을 차용하게 되었습니까? 당신의 기억들과 서구 사회와 관련이 있는 것입니까?

**SM** 저는 특히 회화를 비롯한 시각예술과 책, 그리고 다른 담론적, 역사적 출처들 간의 융합을 이끌어내는 데 관심이 있습니다. 제가 선택하는 이런 출처들은 20세기 역사와 관련이 있으며 종종 특별히 제 전시 장소와의 관계에 따라 선택되기도 합니다. 예를 들면 최근 파리에서 알베르 카뮈(Albert Camus 1913-1960)의 작품을 기반으로 전시를 한 적이 있습니다. 이 전시에서 저는 갈리마르(Gaston Gallimard, 1881-1975)의 초판본을 기반으로 'Book-Painting' 시리즈 작업을 했습니다. 또한 2012년에 서울에서 전시가 있었는데 그때 저는 19세기와 20세기 초 한국에 대해 서양인에 의해 쓰인 책들로 작업을 했습니다. 이때 출처들의 타이포그래피나 디자인에는 손을 대지 않았습니다. 제가 한 것이라고는 색상과 사이즈를 바꾸고 직접 그린 회화로 대체한 것입니다. 이러한 점에서 텍스트들이 매우 중요한 기표로 작용합니다.

그렇습니다. 제 작업의 소재들은 기억들과 관련이 있을 수 있습니다. 하지만, 집단적이라고 할 수 있지 개인적인 기억이라고 할 수는 없습니다. 저는 너무 주관적이나 개인적인 주제는 피하려고 합니다. 제 생각에 저는 역사학자처럼 작업하는 것 같습니다. 제 기억은 전적으로 '비공식적'이긴 하지만 특정한 상황의 기록 목적하 추구된 미술의 오래된 기능을 감안할 때 저는 제 작품을 기록화의 일종으로 생각하고 싶습니다. 매우 비효율적인 기록화라고 할 수 있으며 이 점은 '전송'의 형태로 미술을 생각하고 싶어 한다고 일전에 얘기했던 것과 연관되어 있습니다.

LEFT: *Song of Ariran* (1941), 2011, acrylic on canvas, 40.5x30cm  
RIGHT: Sources for the series *Korean White*, 2011 (*Song of Ariran* is bottom right)

CHESON:  
THE  
LAND  
OF  
M. ROIDS (ALM)

## 텍스트와 초월성

**L** 당신의 작업은 발견된 이미지와 단어들, 즉 시각적인 것과 언어적 요소를 아우르는 것 같습니다. 2003년에 현대작가들의 텍스트 작업과 관련한 『벽 위에 글쓰기: 현대 미술에서의 단어와 이미지』라는 책을 저술하셨는데 이 책이 당신의 작업과 특별한 관련성이 있습니까?

**SM** 제가 관심이 있는 것은 ‘텍스트’와 ‘질감’사이의 연관성입니다. 영어의 ‘text’는 ‘texere(염다)’라는 단어에서 파생된 라틴어인 ‘textus(조직)’에서 유래된 단어입니다. 이는 모든 문화적 형태는 문화적 연관성들의 복잡한 네트워크나 조직 안에서 기능을 수행한다는 것을 보여줍니다. 이러한 언어적 유래는 문화적 형태들이 바슐라르의 ‘반죽하기’처럼, 방직하는 것과 같이 손을 써서 만들어지며 결국 ‘질감’이라는 것을 보여줍니다.

서양에서는 텍스트화하기 위해서 알파벳을 사용합니다. 알파벳의 문자 하나는 소리에 대해 시각적으로 상응하는 의미로 사용되며 매우 양식화된 추상적인 상징입니다. 특히 인쇄된 알파벳들이 그러한데 이 문자 체계는 글쓰기 자체가 실제로는 시각적이고 ‘구조적인’ 언어라는 것을 잊게 합니다. 곧바로 우리는 문자들의 모양을 무시하고 어떤 모양들이 무슨 내용을 의미하는지 생각하게 됩니다. 결과적으로 구두 언어는 일종의 장이 되며, 일반적인 상황보다 시각적 감각은 더 큰 우위를 점하게 됩니다. ‘알파벳적 의식’은 직선적이고 합리적이며 분석적인 사고를 장려하고, 그 결과 쓰기의 능력을 통해 의미를 추상화하고 고정시킴으로써 담론적 추론을 과대평가하는 결과를 낳았습니다.

동아시아에서는 전통적으로 알파벳을 사용하지 않았습니다. 대신 글쓰기는 표의문자와 그림문자를 기반으로 했습니다. 그러므로 항상 말하기와 쓰기는 다르게 인식되었습니다. 결과적으로 글쓰기는 항상 이미지를 만드는 것과 연관이 되었고 더 명백히 ‘질감’화 되었습니다. 동아시아 사람들에게 회화가 똑같이 붓이라는 도구를 사용하는 서예를 포함하는 것은 당연합니다. 반면에 서양에서는 원근법이 시작된 이래 글쓰기는 우리의 묘사 시스템 안에서 매우 한정적인 부분만을 차지하게 되었습니다. 저는 수채화로 트롬프뢰유 기법(trompe l'oeil)을 사용하여 나뭇가지와 잎을 그려 단어의 철자를 만드는 시리즈 작업을 한 적이 있습니다. 이 시리즈는 처음 한글을 접하였을 때 저에게 한글이 공간에 배치된 막대기처럼 보여서 작업하게 되었습니다.

따라서 저는 ‘글쓰기’를 서양의 회화적 관점과 같이 시각화의 목적으로 일반적인 장소에 노출된 상황을 상정하고, 시각적이고 촉감적인 보다 확연한 그 무엇으로 고찰하는 것에 관심이 있습니다. 저는 한 색상 또는 아주 인접한 색조나 톤의 색상들을 사용합니다. 이를 통해 글자와 배경 간의 선명한 대조를 이루게 함으로써 쉽게 글을 읽을 수 있도록 하는 통상적인 글쓰기 방식과는 아주 상이한 효과를 불러일으킵니다. 제 글쓰기는 바탕에 흡수되어 보이거나 그로부터 모습을 드러내는 것 같아 보입니다. 또한 글자들을 튀어나오도록 작업하기 때문에 질감의 효과가 크며 표면에 그림자를 드리우기까지 합니다. 이 방법은 글자들의 ‘그것 다움’을 강조하게 됩니다.

흥미롭게도 한글은 서양의 문자 형태와 같은 알파벳식의 구조를 띠니다. 한국인들은 알파벳과 표의문자를 동시에 사용하지 꽤 된 것 같은데 이 점이 한국인의 의식 체계에 어떤 영향을 미쳤는지 의문을 갖는 것은 가치가 있다고 봅니다.

그러나 예술은 두 개의 영역에 의해 작용합니다. 그것은 인지적 기호 또는 코드로서의 기능도 있지만 어떠한 힘이나 에너지의 종류로 비인지적으로서의 기능도 있습니다. 지난 세기에 걸쳐 인문학에서의 가장 중요한 탐구 중의 하나는 거의 모든 것이 기호라는 것입니다. 우리는 미가공된 ‘현실’에 대해 접근할 수 없으며 사회라는 틀을 통해서 항상 우회해야 합니다. 따라서, 우리는 모든 것을 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)가 말하듯 ‘관점’으로 인식할 수밖에 없습니다. 가장 확실한 기호는 문자라고 생각합니다. 묘사된 결과물이 실재와 직접적으로 긴밀하게 연결되어 있다고 생각하는 서양 고유의 미메시스(mimesis) 적인 관점에서 볼 때, 우리가 외국어로 말하거나 글을 쓸 때 어떠한 것에 대한 단어들의 의미가 다를 때가 많다는 것을 통해 알 수 있듯이 문자 자체는 실제 대상을 나타내는 것이 아닙니다. 그림 안에 문자를 심음으로써 제 작품은 이런 담론적 기능에서 시작합니다.

하지만 제 작업의 또 다른 측면은 예술의 두 번째 차원으로 들어가는 것입니다. 이는 기존의 분류나 형식을 떠나 어떠한 힘이나 존재에 대한 탐구라고 할 수 있습니다. 저는 우리 서양인들은 이 부분에 대해 잘 이야기하지 못한다고 생각합니다. 아마도 단지 얘기할 수 없는 것일 수도 있습니다. 우리가 이 부분을 규명하려고 할 때 ‘송고함’, ‘초월’, 또는 ‘영적인 것’을 참조하는 것을 볼 수 있는데 최근 비평 이론은 이것에 대해 ‘정서’라는 용어를 사용하여 설명하려 합니다. 그게 무엇이든 간에 객관적인 분석을 기반으로 한 기호나 사회적 맥락 속 예술의 영역 안에서 편하게 사용될 수 없는 것 같습니다.

## 희미함

**L** 당신 그림들의 모호성, 불분명함에 대해 말씀해 주시겠습니까? 매우 심플하지만 잘 보이지 않으며 약간의 이미지만 볼 수 있습니다. 어떠한 색인적 기호를 읽어내기도 쉽지 않습니다. 이런 맥락에서 단색조의 색채를 어떻게 생각합니까? 앞에서 언급한 바와 같이 당신은 보다 덜 '식민화되고' 덜 '코드화된' 방식에 관심이 있다고 했습니다. 이 개념에 대해 작품들과 관련하여 더 자세한 내용을 듣고 싶습니다.

**SM** 제 작품에서 아주 분명한 점은 보기 힘들다는 것입니다. 또 다른 중요한 점은 작품의 표면에 제 흔적, 또는 말씀하신 것에 의하면 색인적 기호들이 거의 없다는 것입니다. 저는 제 몸을 조용히 정지한 상태로 유지시키고 싶습니다. 저는 동적 행동을 보여주는 것에 관심이 없습니다. 저는 느낌과 명상을 떠올리게 하고 싶습니다. 또한, 저는 매체가 그것 자체를 표현하기를 원합니다. 제 자신을 표현하는 데는 관심이 없습니다. 따라서, 저는 제 존재를 폭로하는 흔적을 감소시키려고 합니다. 저는 예술을 전송의 일종으로 생각하며 이것을 이루기 위해서는 제작자가 어떻게든 방해가 안 되게 해야 한다고 생각합니다.

제 그림들은 벽에 명확한 형태의 이미지로 걸려있지 않지만 색칠이 된 사각형으로서 걸려 있습니다. 하지만, 사각형 안에 있는 것은 희미합니다. 앞에서 언급한 바와 같이, 보는 것은 추론하는 것과 비교해서 더 우월한 감각이기 때문에, 저는 이미지나 텍스트를 보거나 '읽는' 능력을 감소시키는 동시에 합리화하는 능력까지도 감소시킵니다. 저는 미개척된 방식의 보는 방법들을 탐구합니다. 색상은 코드가 될 수 있기 때문에 그렇게 정확하지는 않지만, 어떤 점에서 저는 작품 안에서 단어와 색상의 다툼을 봅니다. 제 작품들 중 한 시리즈는 이 점에 대해 직접적으로 시사하고 있는데, 'Paragraph-Paintings' 시리즈는 실제 책의 단락들의 모양을 사각형의 아크릴 물감으로 페인트칠하여 텍스트를 지우고 컬러로 대체하였습니다.

또한, 제 작품에는 코드와 코드 넘어 '미지' 사이의 분쟁이 있으며 이것이 저의 관심사입니다. 색은 상징적인 무언가가 되기 이전에 감각을 자극합니다 (예를 들어, 빨간색 = 위험). 그러나 인지적 관점에서는 불충분하거나 신뢰할 수 없습니다. 색은 결코 동일하게 유지되지 않으며 항상 변화합니다. 그것은 망막의 속성이지 사물의 속성이 아닙니다. 제 말은 색이 어디에 있느냐는 것입니다. 이러한 다툼은 계속 그리고 있는 시리즈인 실제 책 페이지에 텍스트의 단락들을 단조로운 색의 사각형들로 덧칠한 'Paragraph-Painting'에서 노골적으로 나타납니다.

물론, 제가 말했듯이 색도 코드에 의해 개척될 수 있습니다. 따라서 제 작업들은 (마치 제임스 터렐(James Turrell, b. 1943)의 설치작업과 같이) 순수하고 경계 없는 색감에 대한 이룰 수 없는 꿈일 수도 있습니다. 하지만 저는 회화를 만들지 설치작업을 하지 않습니다.

회화는 경계와 무경계의 사이에서 다른 종류의 병치들을 조성하는 것 이외를 할 수 없습니다. 즉 이것이 '존재적 진리'에 회화를 결합하는 기본적인 '개념적 사실'인 것입니다. 르네상스 이후 서양 미술을 지배해온 회화 방식, 즉 딱딱한 직사각형 모양의 버팀대 위에 그림을 그리는 것은 창문 같은 천공을 만들고자 하는 욕망 때문만이 아니라, 회화가 시각 유추로서의 기능을 할 수 있다는 것을 알기 때문인 것 같습니다. 이 시각 유추로서의 기능은 우리는 경계를 초월할 수 있는 살과 뼈로 구성된 몸을 가지고 경계가 있는 것과 없는 것 모두를 경험할 수 있지만, 동시에 우리 몸의 물질적인 경계 없이는 자아가 존재할 수 없다는 것을 알고 있다는 사실입니다. 이 변증법적 방식이야말로 회화가 실현할 수 있는 부분입니다. 제 작업에서 저는 제 신체를 분별이 어려운 불확실성의 상태에 있는 것으로 보여주고 싶습니다. 제가 보여주는 것은 전개하는지 아니면 용해되는 과정에 있는지 확실하지 않으며 다시 흡수할 것 같아 보이는 구분되지 않은 공간에 놓여 있습니다.

실제로 이 '미지'의 것을 보여주거나 표시하는 것은 불가능한 일입니다. 단지 내포하거나 나타낼 수만 있습니다. 저는 보는 것이 어떻게 사고하는 것과 연관이 있는지에 대한 심리학의 시지각적 연구에 관심을 갖게 되었습니다. 저는 특히 우리의 시각성(사회적 통념)과 관련하여 '보는 것'이라고 인식하는 것이 어떻게 단지 망막의 중심으로부터 매우 제한된 광학 범위에서 생성되는지에 대해 관심을 갖고 있습니다. 이 집중적인 시야는 약 1°밖에 되지 않으며 시야의 일부에 걸치는 이 부분은 3°를 넘지 않습니다. 주변 시야는 합리적으로 상을 형성하거나 제어할 수 없기 때문에 '접근된다'는 잘못된 설명이지만, 나머지는 '주변 시야'라고 불리는 것으로만 접근됩니다. 주변 시야는 의식에 연결되어 있고 영향을 덜 받습니다. 초점을 맞춘 시야는 코드에 의해 통제되며 항상 '터널 시야'의 일종이 됩니다. 또한 우리의 시야는 '공간 주파수'라고 불리는 것에 의해 결정되며, 이것은 우리가 시야에서 더 많거나 적은 세부 사항을 기록하는 광학적 기능을 의미합니다. 초점을 맞춘 시야는 뚜렷한 가장자리와 경계를 보는 '높은 공간 주파'에 관한 것이지만 주변 시야는 모든 시야 내에서 거칠고 일반적인 관계의 형태를 보여주는 '낮은 공간 주파'에 연관이 있습니다.

이러한 저의 관심은 제가 난시로 태어났다는 것과 관련이 있을 수도 있습니다. 제 눈은 망막에 하나의 초점이 맞춰지지 않고 여러 개의 초점이 생깁니다. 물론 제 안경이 이 결함을 바로잡지만 제 생각에 이러한 사실이 제가 작가로서 관심을 갖는 것에 영향을 끼친 것 같습니다. 어쩌면 제가 만들려고 하는 '정서'가 '낮은 공간 주파' 이미지들이라고 할 수도 있습니다. 우리가 어떤 것에 시각적 주의를 기울이면 그것이 중심이 되기 때문에 그들이 주변 시야에 의한 것이라고 할 수는 없지만 말입니다. 주변 시야는 집중된 관심을 목살시키지만 그래서 매우 중요한 것입니다.

책거리, 2014, 책 낱장에 아크릴, 26x18cm (한국민속회화의 카탈로그 중 세부 내용)  
Chaekgori, 2014, acrylic paint on book page, 26x18cm

Detail of one page of 6 from a catalogue of Korean folk painting

The text below the image has been painted over with acrylic paint. An example of a 'Paragraph Painting'



F.S. 485 x 623 mm. F.S. 385 x 56 cm. no. 49.

36. 책기차(書架圖)  
Chaejip (book-panel)



## 맥락

**L** 저는 당신이 '여백(void)'과 '관계(relationship)'의 문제를 언급했던 것에 대해 관심이 있습니다. 작품의 불분명함이 여백의 개념과 관계가 있다고 생각하는데요. 새로운 가치를 발견하려고 하는 것은 현대미술에 있어서 중요한 이슈입니다. 저는 2003년 호암갤러리에서 《이우환 회고전》을, 2007년 리움미술관에서 《한국미술-여백의 발견》전 등을 기획했었습니다. 이우환(b. 1936)의 작업은 만남과 관계의 미학으로 요약됩니다. 예술에 있어서 여백은 자신과 다른 어느 것의 만남에 의해 만들어지는 생성의 공간이라고 말하는 이우환은 그려진 것과 그려지지 않은 부분, 완성과 미완성의 부분, 그리고 안과 밖의 공간들 사이의 관계의 문제를 통해 공명의 공간을 창조해왔습니다. 이러한 사고방식은 한국 미술이 서양미술과 근본적으로 다르다는 것을 보여줍니다. 자연이 우주 자체의 기본으로 여겨지는 동양 철학에 비해 서구 사회는 인간 중심의 개발을 위한 도구로서 자연을 사용해왔습니다. 여백은 서양 철학에서 다루는 로고스중심주의와 유물론에 대비되는 아시아적 가치관을 설명하는 핵심 용어입니다. 또한 비어 있지만 우아함으로 가득한 것을 의미하며 삶의 '지평'을 새롭게 보게 하는 동시에 그 경계와 차이를 횡단하는 생산적인 공간을 의미하기도 합니다. 저는 여백이 "스펙터클의 사회"라고 불리는 현대 시각 문화와, 미디어와 이미지의 과잉을 목격하고 있는 현대 미술에 있어서 의미 있는 개념이라고 생각합니다. 이런 미적 태도와 관련하여 당신과 이우환 사이의 유사성을 찾을 수 있습니다.

**SM** 저는 1990년대 중반 런던에서 처음 이우환 전시를 본 기억이 있습니다. 그 시절에 그가 쓴 글들의 일부를 읽은 적도 있습니다. 그리고 지금, 저는 여기 한국에 있습니다! 어떤 글에서 이우환은 모든 것에 미묘하고 희미한 청색이 존재하며 이는 그 어떤 색깔도 압도적으로 두드러지지 않는 것을 의미한다며 한국 날씨에 두드러지는 시각적 흐릿함을 설명한 적이 있습니다. 당시 이우환은 이것을 "분산된 선명도, 부재한 존재, 흔들리는 안정감을 얘기하는 무한 공명의 일종"이라고 설명했습니다. 이우환이 말하기를 명상 자세를 한 불상의 반쯤 감긴 눈에서 볼 수 있듯이 한국인들은 이 중간적인 것을 좋아한다고 했습니다. 이우환은 이것이 불확정성이 한국인에게 서양인에게보다 훨씬 더 편안한 상태인 것을 의미한다고 주장했으며, 제가 알고 있는 한 이것이 동아시아 철학과 예술 분야에서 '여백(void)'의 중요성을 의미합니다. 회화에서 빈 것 같아 보이는 공간은 잠재력이 자리하고 있는 곳입니다. 저는 당신이 말한 "비어 있지만 우아함으로 가득한"이라는 표현이 참 좋습니다. 프랑스 철학자이자, 중국 학자인 프랑수아 줄리엔(François Jullien, b. 1951)은 여백(void)이 "공기를 통하게 하며 공명하게 한다."라고 했습니다. 그것은 공명하는 간격이거나 너무 분명하게 실재하지만 부족하고 넘치지만 변덕스러운 무언가의 중간 공간이어서 단 순하게 사라지고 잊혀집니다. 그것은 충만함을 유지하는 방법이기도 합니다. 한국에 온 이후 전통적으로 '불확실성'에 두는 가치가 훨씬 크다는 것을 깨달았습니다.

분명한 것보다 확실하고 분명하지 않은 것이 더 중요하다는 것입니다. 또는 다른 의미로 모르는 것이 아는 것보다 중요하다는 것입니다. 한국을 처음 방문한 후 연구한 숭고함과 현대미술에 대한 저의 문집에서 저는 한국 미술의 보이드에 대한 당신의 글을 포함시켰습니다. 왜냐하면 저는 이 개념과 숭고함 사이에 연관성이 있다고 생각했기 때문입니다. 하지만 지금은 그렇게 간단하다고 생각하지 않습니다. 숭고함이라는 개념은 몸과 영혼이 분리된 로고스 중심주의에 기반을 둡니다. 반면, '여백(void)'은 일원론이며 당신이 말한 것과 같이 자연의 일부로서 인간을 고려한 문화에서 나온 것이지 그 반대가 아니라고 생각합니다.

**L** 특정한 철학자나 작가, 예술가들로부터 영향을 받은 부분이 있습니까? 당신의 작품에서 에드 루샤(Ed Ruscha, b. 1937)의 작품과 유사성을 찾을 수 있는데요.

**SM** 글썄, 제가 프랑수아 줄리엔(François Jullien)을 언급했는데 최근 저에게 매우 중요한 사상가가 되었다고 할 수 있겠습니다. 그의 사상은 제 문화를 당신이 속한 문화와 상이한 점은 무엇인지 또 우리가 공유하는 관점은 무엇인지 알 수 있도록 도와줍니다. 줄리엔은 '치(qi)' 또는 서양에서 주로 번역하는 '숨의 울림', '생명 에너지', 또는 '정신의 공명'을 설명했습니다. 이제 저는 동아시아 문화의 호흡에 대한 인식을 서양인들이 알고 있는 경우와 다르게 이해할 수 있게 되었습니다. '숨'에 사로잡혀 있다면 대상화할 수 없는 무언가가 해답이 될 것이며, 이는 보이지 않는 충동이라고 하는 것이 더 맞을 것입니다.

작가들에 관해서 저에게 꾸준히 영향을 끼친 작가는 사무엘 베케트(Samuel Beckett, 1906-1989)이라고 할 수 있지만 릴케(Rainer Maria Rilke, 1875-1926), 월러스 스티븐스(Wallace Stevens, 1879-1955), 파울 첼란(Paul Celan, 1920-1970), 알베르 카뮈(Albert Camus, 1913-1960), 앨런 와츠(Alan Watts, 1915-1973), 스텝키(D. T. Suzuki, 1870-1966) 등 몇몇 다른 작가들도 떠오릅니다. 최근에 들어 W.G. 세발드(W.G. Sebald, 1944-2001), 무라카미 하루키(Murakami Haruki, b. 1949), 데이비드 미첼(David Mitchell, b. 1969) 같은 소설가들도 있습니다. 또 다른 참고할만한 중요 인물은 영국의 전직 티베트와 선불교 승려이며 비종교적인 방법으로 불교의 가르침을 적용하는 흥미로운 책들을 저서한 스티븐 배첼러(Stephen Batchelor, b. 1953)입니다. 화가들을 꼽자면, 미술에 대해 아무것도 알기 전 독일 낭만주의 화가인 카스파르 다비트 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)를 사랑했습니다. 아직도 그렇지만 지금은 왜 그런지를 더 잘 알게 되었습니다. 또 영국의 낭만주의 작가 터너(Joseph Mallord William Turner, 1775-1851)와 존스 터블(John Constable, 1776-1837)도 있고 프란시스 베이컨(Francis Bacon, 1909-1992)도 있습니다. 미국 작가들로는 마크 로스코(Mark Rothko, 1903-1970), 바넷 뉴먼(Barnett Newman, 1905-1970), 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1912-2004)과 엘스워스 켈리(Ellsworth Kelly, b. 1923)가 있습니다.

아그네스 마틴(Agnes Martin)은 한때 역사를 망각할 수 있다고 여겼던 세대와 장소에 속해있었는데 비해 저는 영국인이며 더 어리기 때문에 그렇게 생각할 수는 없지만 그녀는 저에게 진정한 영감을 줍니다. 하지만 아마도 저에게 가장 영감을 주는 아티스트는 미국인인 에드 루샤(Ed Ruscha)일지도 모릅니다. 그가 시각적인 방법으로 텍스트를 사용하며 재미있으면서도 의미가 깊은 작업을 하는 것을 사랑합니다. 그리고 최근에 서울에서 조르조 모란디(Giorgio Morandi, 1890-1964) 전시를 보게 되었는데 이전 제 작업들에 그의 작품들이 얼마나 중요한지를 떠올리게 했습니다. 이 전시를 본 후 문화적 유사성의 흥미로운 문제도 알게 되었습니다. 종종 모란디(Morandi)의 작품이 매우 '선(Zen)'적이라고 하는데 제가 알기로 동아시아에 대해 희박한 지식과 관심이 있었던 사람과 관련하여 이렇게 말한다는 것이 무엇을 의미할까요? 서구의 '선(Zen)'은 의식에 대한 보편적인 인간의 이상이라고 할 수 있습니다. 그것에 대한 여획이 없으므로 우리 서양인들은 일본어 단어를 빌려 설명할 수밖에 없다는 것이 흥미롭습니다. 왜 그런지에 저는 흥미를 갖습니다.

**U** 당신의 작품들에는 추상회화에 대한 연결점뿐만 아니라 개념적 요소들이 혼재되어 있는 것이 관찰됩니다. 당신의 작품들을 어떻게 정의할 수 있습니까? 개념적인가요? 아니면 추상적인가요?

**SM** 글썄요, 단순화의 위험이 있으니 저는 마르셀 뒤샹(Henri Robert Marcel Duchamp, 1887-1968)과 마크 로스코 사이를 만나게 해주는 것에 관심이 있다고 말하고 싶습니다. 즉, 저는 '개념적인' 반미학과 추상적 '숭고함' 모두에 관심이 있습니다. 따라서 질문에 답하자면 제 작업에 '개념적인' 측면은 분명히 있지만 '개념적'일 뿐만 아니라 변경된 의식 상태인 일종의 생명에너지에 관심이 있다고 할 수 있습니다. 또한 저는 회화의 '순수성'을 믿지 않으며 적절하다고 판단될 때에는 다른 매체를 탐구하는 것도 괜찮다고 생각합니다. 어떤 의미에서 이미 존재하는 아카이브에서 선택하는 것이기 때문에 제가 하는 것이 이미지를 '큐레이팅'하는 것이지 '만드는' 것이 아니라고 말할 수 있다는 것에 대해 인상을 받았습니다. 제 생각에는 꽤 '개념적인' 과정 같습니다.





## '키스 미 데들리'

**L** 당신의 새로운 회화 시리즈는 단색화의 평면에 영화의 특정 장면과 문학적 텍스트를 접목시켰습니다. 이전의 작품들보다 상상력이 개입할 수 있는 공간이 늘어났다고 생각하는데요. 영화에서 빌려온 이미지는 주로 사람들이 키스하는 사랑의 장면들입니다. 작품들에 사용된 텍스트가 책의 목차와 인덱스 부분에서 빌려왔다는 것을 알 수 있습니다. 영화에서 가져온 이미지와 텍스트 사이의 관계는 우리에게 여러 관심을 끌어내고 상상력을 북돋습니다. 그런데 할리우드의 느와르 영화의 걸작 <키스 미 데들리(Kiss me deadly)>(1955)를 특별히 전시의 제목으로 선택한 이유가 있는지요? 또 어떤 방법으로 이미지와 텍스트를 차용했고 이번 최신작의 경우 이미지와 텍스트의 관계가 어떻게 되는지에 대해 듣고 싶습니다.

**SM** 영화 이미지로 작업해 온 지는 꽤 되었습니다. 영화는 20세기의 걸출한 예술 형식이지만 저는 확실히 회화의 경쟁 상대로는 보지 않습니다. 회화와 영화 사이 여러 교차점들은 대단히 매력적입니다. 그리고 지금, 디지털 혁명으로 인해 모두 아날로그 매체인 영화와 회화는 더욱 가까워진 듯 보입니다. 저는 종종 디지털 소스로부터 필름으로 제작된 영화 이미지를 가져오는데, 그 이미지는 오히려 이미 행해진 디지털 프로세스로 인해 '손상'되었고 따라서 제 작품 또한 디지털 형태에 적극 참여하게 됩니다. 저는 특히 낮은 해상도로 복사함에 따라 디지털 프로세스가 기계적으로 화질을 저하시키는 점을 좋아합니다.

저 또한 얼마 전부터 비디오를 만들어 왔는데요. 항상 제 전시회에는 비디오 작업을 포함하려고 노력하기에, 이번 갤러리 바톤의 전시에서도 하나를 선보일 예정입니다. 360도 카메라로 촬영한 키스신으로 유명한 히치콕의 1958년작 <현기증(Vertigo)>에서 추출한 짧은 슬로모션 루프 클립(loop of a clip)이 한지로 덮인 캐비닛의 뚫린 구멍을 통해 보이는 작품입니다. 아마도 저는 '회화적' 방식으로 시각 기반의 매체에 접근하는 것 같습니다. 특히 저화질을 선호하지만 저는 확실히 디지털 이미지의 질감과 색상에 관심이 있습니다. 또한 저는 동영상 이미지들을 쉽게 샘플링할 수 있다는 것이 좋습니다. 따라서 어떤 면에서 저는 회화를 작업할 때와 동일한 방식으로 비디오 작업 같은, 시간 기반 매체를 작업하고 있습니다.

이번 바톤 전시에서는 새롭게 알루미늄 패널을 레이저로 컷팅 한 알루미늄 조각을 선보입니다. 회화에서와 비슷한 주제를 탐구하지만 환영의 공간이 아닌 실제의 공간을 탐구할 예정입니다. 회화에서의 이미지들과 같이 조각에서의 이미지들은 그들의 근원에서부터 매우 멀어질 것이며, 한 색상의 평면으로 감소되기 때문에 더욱더 멀어져 있을 것입니다. 평평한 면에 글을 쓰는 것과 유사한 방식으로 제작되기에 이러한 단순화는 종종 이미지 판독을 어렵게 만듭니다. 그래서 일정 시간 동안 형태로만 존재하도록 한 후에 '하향식' 접근 방식을 통해 형태를 판독해야 합니다.



다시 말하지만 제 작품에 영화를 사용하는 방법은 전시가 열리는 장소의 지정학적 위치에 기반을 둡니다. 도쿄 전시에서는 일본 고전 영화의 DVD 커버 시리즈를 제작했으며 밀라노의 전시에서는 1940년대와 1960년대의 이탈리아 영화 포스터에 기반한 페인팅 시리즈를 제작했습니다. 한편, 영화는 좀 더 일반적인 주제와 관련될 수 있는데 2009년 도쿄의 전시를 위해 '히치콕의 금발'이라는 시리즈를 작업한 적이 있습니다. 여기서 저는 한 여배우가 출연했던 특정 영화의 인쇄술을 사용했습니다. 최근 런던에서 진행한 전시에서는 영국인 제임스 힐튼(James Hilton, 1900-1954)의 소설에 기반을 둔 프랭크 카프라(Frank Capra, 1897-1991)의 1937년작 영화 <잃어버린 지평선(Lost Horizon)>을 기반으로 한 작업을 했습니다.

'상그릴라'라는 장소가 근원인데 이러한 존재하지 않은 장소인 유토피아, 파라다이스, 아키디아, 메트릭스로 명명된 페인팅들이 '사원'으로 표현된 영화 세트장 위로 떠다니는 상황을 상징합니다. '실패한 유토피아로서의 북한'이라는 관점이 이 주제를 떠올리게 하였습니다.

새로운 전시의 제목은 한국 전쟁 종료 후 몇 년 안된 시점인 1955년에 만들어진 로버트 알드리치(Robert Aldrich, 1918-1983) 감독의 고전 할리우드 '필름 느와르'에서 왔습니다. 영화에서 주인공으로 분한 랄프 미커(Ralph Meeker, 1920-1988)는 방사성 폐기물을 훔칠 음모를 파헤치는 동안 여러 여자들과 키스하는 냉정한 사립 탐정을 연기합니다.

피치 블로섬 랜드 (스틸컷), 비디오, 4분 55초  
북한의 교통 순경의 유튜브 비디오 샘플, <피치 블로섬 파라다이스>의 구전 텍스트와 병합  
Video grabs from *Peach Blossom Land*, video, 4 minutes 55 seconds  
The video samples a Youtube video of a North Korean traffic policewoman, juxtaposing it with the legend of the *Peach Blossom Paradise*

근본적으로 냉전 편집증적인 이 영화 안에서 키스라는 행동과 아마겟돈적인 핵의 위협은 다소 불분명하게 서로 연관되어 있습니다. 제 그림 중 하나는 다양한 영화들 내에서 각색된 포옹들을 바탕으로 한 페인팅 시리즈의 일환으로 영화의 키스신을 차용합니다. 이번 전시에서 매혹적이고 장난기 있게 키치스러운 제목을 원했고 처음에 저는 '키스(Kiss)'와 '치명적인(Deadly)'이라는 두 단어의 예상 밖 조합이 마음에 들었습니다. 하지만 실제로 사랑과 죽음은 오래된 주제입니다. <바람과 함께 사라지다(Gone with the Wind)>(1936)에서부터 안토니오니(Michelangelo Antonioni, 1912-2007)의 <라 노떼(La Notte)>(1961)까지 이번 신작에 사용한 스틸 사진은 '할리우드(Hollywood)'와 '아트 하우스(Art House)'에서 가져온 것입니다. (키스를 촬영하는데 그렇게 많은 방법이 있지 않으므로) 제가 묘사한 키스의 행위 대부분은 포즈에 있어 매우 유사합니다.

흔히 제 작품이 그러하듯 신작들을 처음 시각적으로 경험하면 기존의 제 작품들과 차별화되지 않는 색조로 되어 있으며 점점 이미지와 단어들 이 단색의 표면으로부터 떠오르게 됩니다. 이 최초의 순간은 가장 최소한의 인지적으로 열중된 상태입니다. 이 작품에서 제게 새로운 점은 이제 더 이상 책 표지처럼 '레디메이드' 출처의 포맷을 사용하지 않는다는 것입니다. 그 대신 저는 한 표면에 각기 다른 출처들을 병치시키며 저만의 새로운 양식을 만들어냅니다. 이미지들은 원래의 컨텍스트에서 제거되며 단지 암시적이고 규정하기 힘든 조각들이 됩니다. 또한 매우 변형되었는데 저는 과감한 크롭핑을 통해 제 이전 작품들보다 더 큰 스타일적 변형을 시도합니다.



예. 맞는 말씀입니다. 이 신작들에서 제 접근 방식은 확실히 이전보다 더 창의적인 것 같습니다. 또한 가능한 의미들을 생각해봤을 때, 저는 이 신작들을 5년간 한국에 살아온 결과물이자 최대한의 표현이라고 생각합니다. 제 스튜디오에 조선 후기의 화가가 먹으로 비단에 대나무를 그린 아름다운 족자가 있는데 최근에 제 신작들이 그것과 많은 공통점을 가지고 있다는 것이 떠올랐습니다. 그 작품은 단색인 동시에 아주 미니멀하며 관객에게 대나무가 더 가까이 있다고 느껴지게 하기 위해 어떤 곳들은 좀 더 굵게 먹으로 칠했고 깊이와 분위기를 주기 위해 어떤 곳들은 더 얇게 사용했습니다. 모두 매우 암시적입니다. 17세기 중국의 학자 및 예술가였던 당 즈치(Tang Zhiqi, 1560-1570)는 “그림을 그릴 때 모든 것을 그릴 필요는 없다. 한 획당 끝까지 붓질을 한다면, 그것은 일반적이 된다.”라고 말했습니다. 저는 불분명함이 풍부함을 갖는 방법이라는 아이디어가 좋습니다. 무언가가 끝나지 않았을 때, 즉 ‘끝까지’ 하지 않았을 때, 더욱 성취감을 준다는 것입니다. 또한 제가 아주 존경하는 한국 화가인 추사 김정희(秋史 金正喜, 1786-1856)의 <부작란(Orchid, 不作蘭)>(19세기)을 언급하고 싶습니다. 아주 간단하게 그린 난은 제가 이해할 수 없는 각인과 인장들로 둘러싸여 있지만 그들은 확실히 작품에 의미를 부여합니다. 이것은 제 작품과 관련해서도 중요합니다. 제 글들은 한국인 또는 영어가 모국어가 아닌 사람들이 이해할 수 없을 수도 있다는 것을 알지만 여전히 일종의 ‘언어적 효과’로 기능합니다. 즉, 실제로 어떤 텍스트의 정보를 전달하지는 않지만 담론적 사고의 기대로서는 작용한다는 것입니다. 한 가지 부작용은 의미보다는 모양으로서 처리되는 것입니다. (<카사블랑카(Casablanca)>(1942)의 스타일을 통해 제 작품 ‘침묵’에 ‘출연’하는) 잉그리드 버그만(Ingrid Bergman, 1915-1982)이 말했습니다: “키스는 말이 불필요할 때 중지할 수 있도록 자연이 만든 사랑스러운 속임수이다.”

잃어버린 지평선 No. III, 2013, 캔버스에 아크릴, 35x70cm  
LOST HORIZON No. III, 2013, acrylic on canvas, 35x70cm

**L** 당신의 작품 속 단어 목록을 보면 당신이 인용한 책들은 역사, 철학, 종교, 심리학, 사회 과학 외 많은 주제들을 포함합니다. 우리는 이러한 지적 성찰을 통해 지혜를 얻고자 하는 바램이 있습니다. 당신의 지적 투쟁에 관한 고민이 작품에 반영이 되었다고 생각하는데요. 인간의 본질을 이해하기 위해서 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)는 (우리의 성격을 구성하는 세 가지 요소) 초자아(Super-ego)와 자아(Ego) 그리고 이드(Id)에 대해, 갈등 또는 협력관계이다 라고 설명합니다. 제가 스튜디오를 방문했을 때 당신이 저에게 작품들이 이러한 지적 투쟁을 반영하고 있으며, 이는 균형을 찾기 위한 탐구라고 언급하였습니다.

**SM** 프로이트의 해석은 확실히 유용합니다. 텍스트 목록이 제 컬렉션에 포함된 책의 인덱스나 본문에서의 위치와 순서와 동일하게 제 작품에서 보여지는 것은 아주 중요합니다. 이전 작품에서 저는 원작과 동일한 글꼴을 사용하였지만 신작에서는 늘 ‘American Typewriter’이라는 글꼴을 사용했습니다. 아이러니하게도 이 글꼴은 디지털 문체로써 지금은 사용하지 않는 기술의 잔영입니다. 하지만 저는 이 글꼴이 공명이 있고 20세기 역사와 관련되어 있기에 좋아합니다.

이 글꼴로 구성된 모든 뉴스, 보도 그리고 소설 등을 상상해보세요. 저의 정치, 시, 철학, 종교의 도서 컬렉션에서 선택된 단어들은 질서 있게 표시되고 거의 딱지처럼 유령 같은 이미지에 중첩됩니다. 언급하신 것처럼 이 책들은 지적 고찰, 역사의 의미심장함, 의미, 가치, 초월에 대한 탐구를 특징으로 하는 세계를 보여줍니다. 그 책들은 한국에서 제가 갖고 있지 않고 프랑스에 있는 집에 있습니다. 그래서 어쩌면 저는 이 리스트를 제 과거를 유지하는 매체로 사용하고 있는 것일지도 모릅니다. 또한 저는 제가 어렸을 때 책 표지 안에서 '큰 질문'들에 대한 답변을 찾을 것이라고 확신했었던 모습을 생각나게 하는 것에 끌렸습니다. 요즘은 확실치 않지만 말입니다! 영화에서의 이미지와 텍스트의 평면적임과는 달리 이 문자들은 그림의 나머지 부분보다 밝은 톤으로 색칠하여 입체적으로 그려졌습니다. 그림자를 드리우며 촉각에 반응하듯 더욱 두드러져 보입니다. 그러나 원래의 문맥과 기능에서 제거되었으므로 수수께끼의 조각으로 남아 있습니다. 단어의 의미들을 생각하면 이미지의 부드러움과 몰입적인 색면에 대한 즐거운 에로티시즘적 환호를 반영하는 이드의 세계와, 저의 초자아인 아버지의 '상'(어쩌면 부친이 올해 세상을 떠난 것이 중요하게 작용했을 수도 있)으로부터 온 냉정하고 심각한 메세지들이 상충하는 것 같습니다.

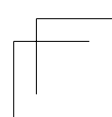
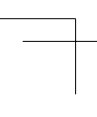
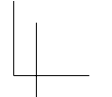
제가 사용하는 단색 색상들은 관능적이지만 부드럽고, 이미지 또는 텍스트와 의식적으로 관련이 없습니다. 무엇보다도 이 색상들은 제 스튜디오와 집이 위치한 DMZ에서 불과 몇 킬로미터 떨어지지 않은 서울로부터 북쪽 지역에 위치한 시골마을과 관련이 있는 것 같습니다. 이미지와 아무 상관이 없지만, 예기치 않은 관계와 비유는 그 색상들을 떠올리게 합니다. 실제로 단어와 이미지 사이나 단색과 색상 사이에 명백한 연결을 하려고 하지는 않지만, 확실히 우리가 자연스럽게 의미 있는 연결을 지으려고 하는 경향을 활용합니다. 제 작품에서 이미지 편린의 일부만을 연결하여, 배경으로 위장되어 있는 것에서 결국 숨겨진 이미지가 나타날 수 있도록 얼룩같이 뒤죽박죽 섞인 것들에서 패턴을 찾으려고 하듯 말입니다(또다시 '하향식' 프로세스). 공간 효과도 있습니다. 텍스트와 이미지는 색칠된 공간 안에 떠다니고 더 깊은 환영적 공간을 만들기 위해 텍스트는 이미지 앞에 있는 것으로 보입니다. 하지만 이것 또한 표면 위에 올려져 있는 텍스트의 삼차원을 보게 되면 모순됩니다. 다시 말하지만, 저는 시각적 모호성을 만드는 데 관심이 있습니다.

## 미래

**U** 우리는 예술이 집단의식의 반영이며 정신적 치유에 중요한 역할을 하고 있다고 말할 수 있습니다. 하지만 현대 예술은 세계화된 국제적인 비엔날레들과 같이 점차 정치적 파워게임으로 변질되고 있습니다. 예술가로서 당신의 비전은 무엇입니까? 왜 당신에게 예술이 중요합니까?

**SM** 와우! 큰 질문들이네요. 확실히 예술가는 비관적이거나 너무 아이러니하면 안 된다고 생각합니다. 제 생각에 예술의 주요 과제가 '각성'이었던 시절은 지났다고 생각합니다. 확실히 우리가 다시 예술이 가진 정신적인 의미를 생각해 볼 시간이라고 생각합니다. 아주 제한적이긴 하지만 예술가가 이 역할을 해야 한다고 생각합니다. 말씀하셨듯이 예술은 문제의 일부분일 뿐만 아니라 솔루션의 일부이기도 합니다. 예술은 상업과 국가 간 파워게임과 너무 많이 연관되게 되었습니다. 진정한 아방가르드의 개념은 유지하기 어려우며 제 자신이 전위적인 역할을 한다고 보지 않습니다. 회화는 너무 '관습적'입니다. 타협의 일환이거나 제가 언급했듯이 '전송'입니다. 최상의 예술은 우리가 이 세계와 우리 자신에 대해 덜 속게 도와주는 예술이라고 생각합니다. ■





(Mike stands in the doorway and sees Gabrielle in the room.)

**GABRIELLE:** "Hello Mike."

**MIKE** : "Where's Velda?"

(Gabrielle holds up a gun.)

**GABRIELLE:** "Come in."

(Mike doesn't move.)

**GABRIELLE:** "Come in!"

(Mike cautiously enters the room.)

**GABRIELLE:** "Kiss me Mike. I want you to kiss me.  
Kiss me! The liar's kiss which says 'I love you', but means something else.  
You're good at giving such kisses."

(Mike stays where he is.)

**GABRIELLE:** "Kiss me!"

(Mike still doesn't move. So Gabrielle shoots him.)

From the movie *Kiss Me Deadly* (1955).

You must remember this  
A kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh.  
The fundamental things apply  
As time goes by.

From the song 'As Time Goes By' in the movie *Casablanca* (1942).

**RHETT BUTLER:** "No, I don't think I will kiss you, although you need kissing, badly.  
That's what's wrong with you.  
You should be kissed and often, and by someone who knows how."

From the movie *Gone with the Wind* (1939).

WHAT ARE SOVIETS?

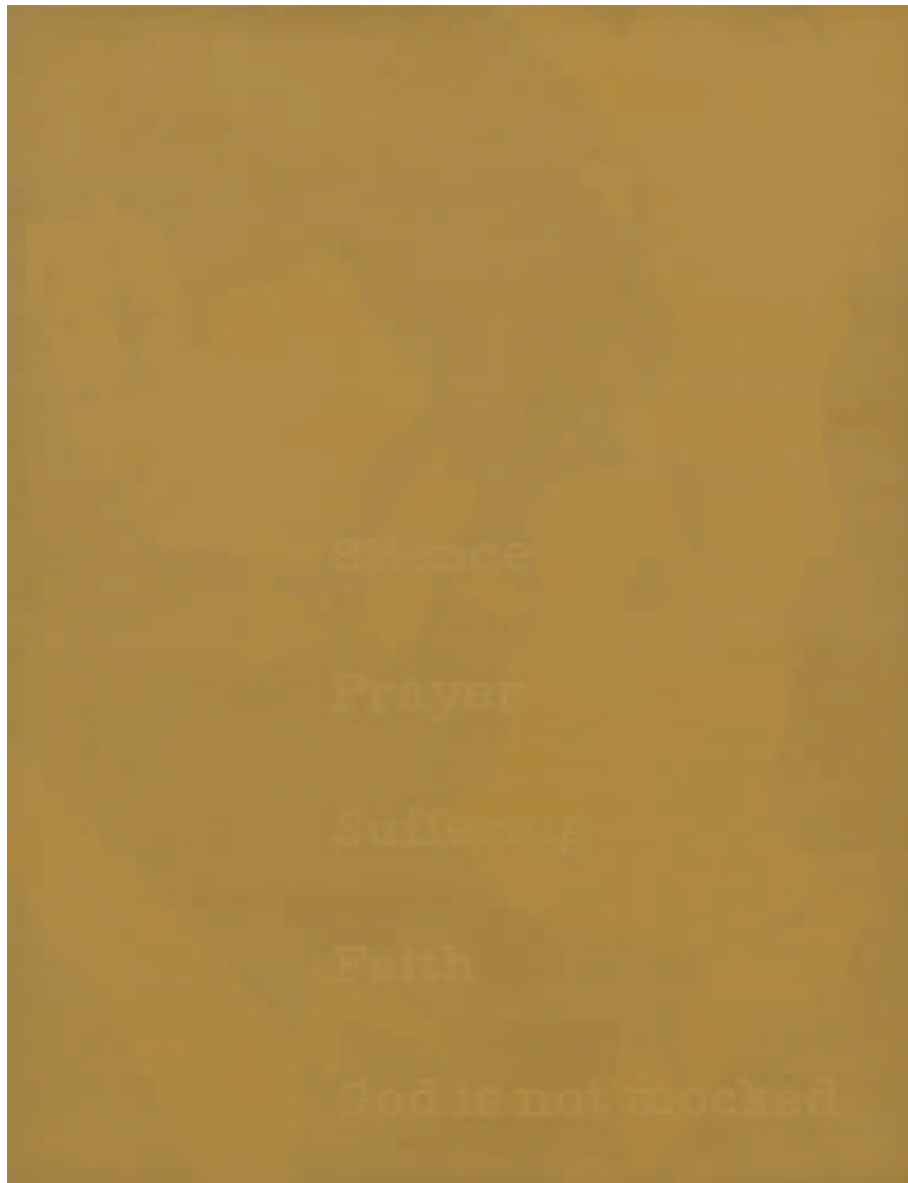
A WESTERN SALT

CONSTITUTIONAL DEFENSE OF THE SOVIET

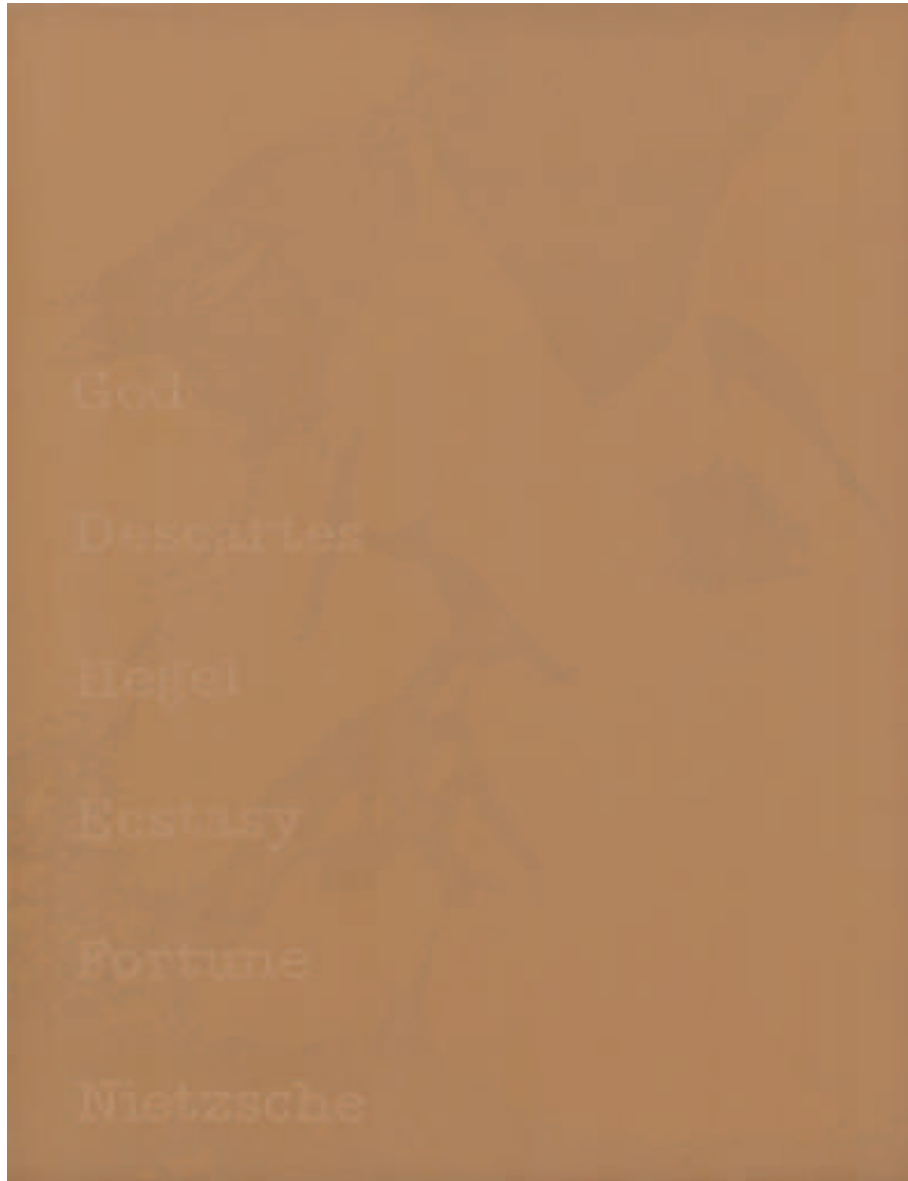
THE SOVIET



**KISS ME DEADLY**



*Silence*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*God*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



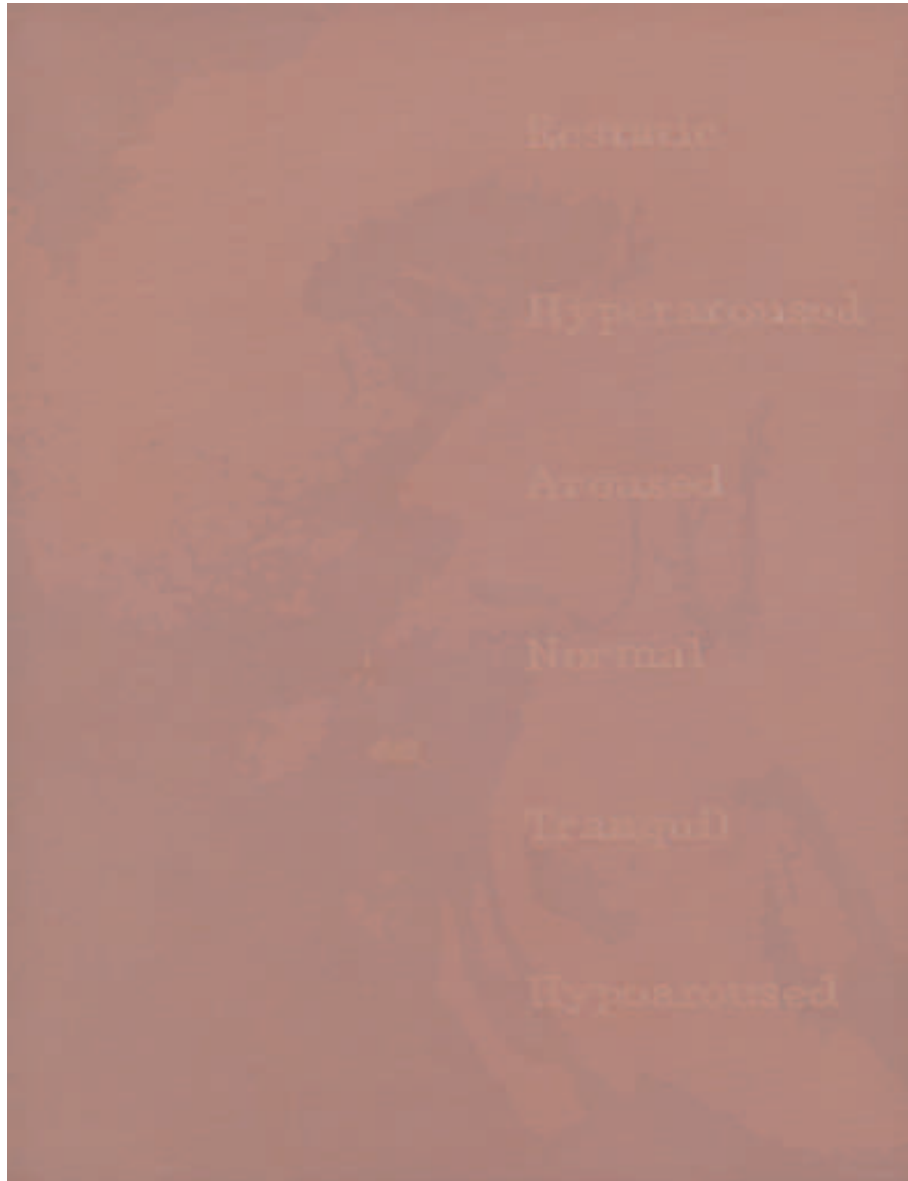
*Your Hand Full of Hours*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*Abiological*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*The Ascent of Truth*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*Ecstatic*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*Ice, Cold*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm





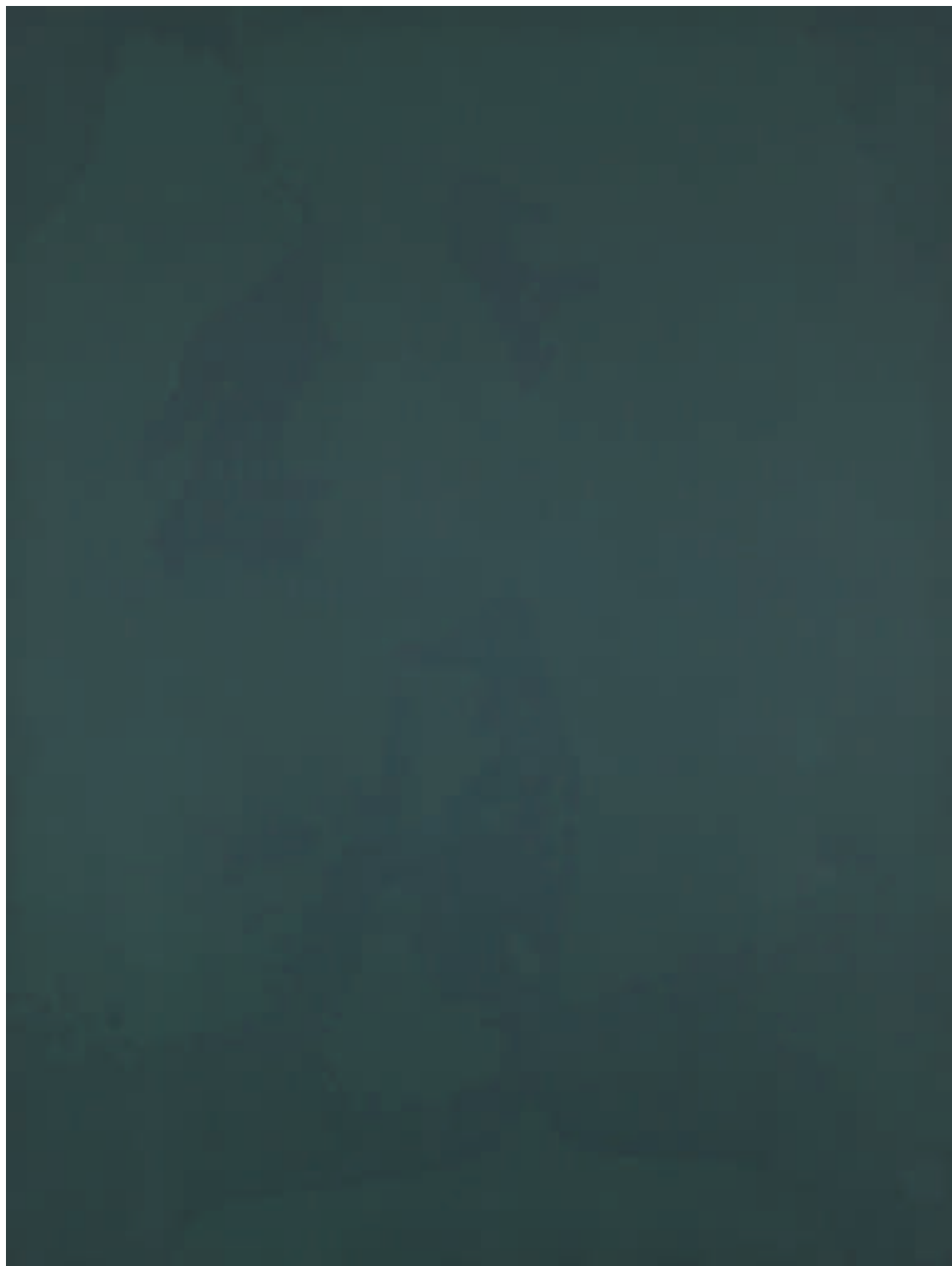
*Absurdity and Suicide*, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm



*What are Soviets?*, 2014, acrylic on canvas, 162x194cm



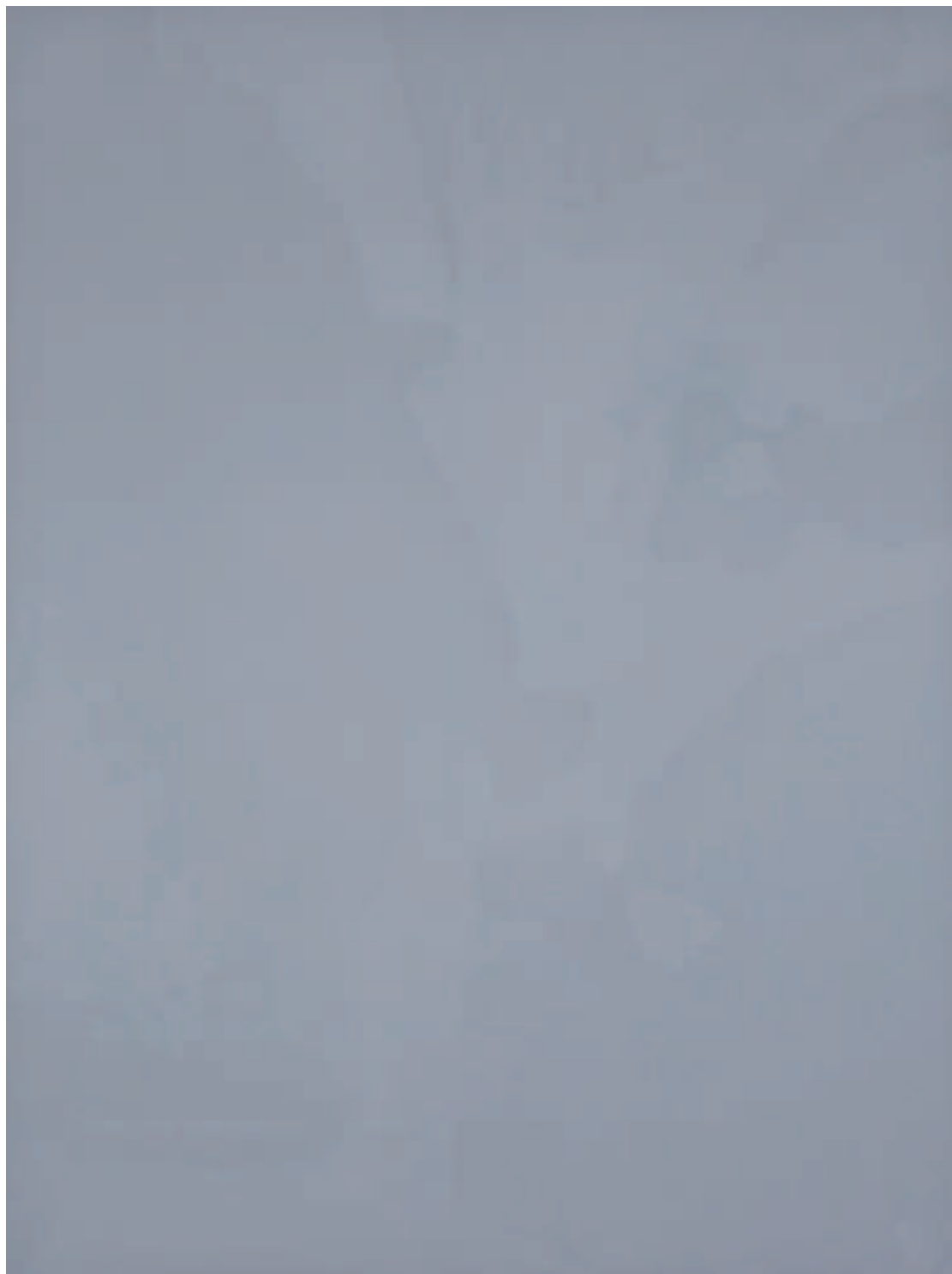
*Altered States of Consciousness, 2014, acrylic on canvas, 160x120cm*



*Who am I?*, 2015, acrylic on canvas, 160x120cm



*Magic*, 2014, acrylic on canvas, 160x120cm



*On Religion (Marx and Engels)*, 2014, acrylic on canvas, 160 x120cm



*Institutions*, 2014, acrylic on canvas, 120x160cm



*Vertigo No.1*, 2014-15, painted aluminum, 20.5x30x8cm





*Vertigo No. 2*, 2014-15, painted aluminum, 20.5x30x8cm



*Peep Show*, 2015, video monitor installed in rice paper cabinet, designed by Chang Eung-Bok  
150x130x60cm. Duration of video: 2 minutes 12 seconds



Video grabs of *Peep Show*, 2015, 2 minutes 12 seconds





Installation view of  
*Kiss Me Deadly*, Gallery Baton, Seoul, 2015

# Biography

## Simon Morley

1958, Eastbourne, UK

BA Modern History, Mansfield College, University of Oxford  
MA Fine Art, Goldsmiths College, University of London  
PhD, University of Southampton

### Selected Solo Exhibitions

2015

'Kiss Me Deadly', Gallery Baton, Seoul

2014

'Albert Camus: Oeuvres', Galerie Scrawitch, Paris  
'Book-Painting,' Lounge Project, Artsonje, Seoul  
'Lost Horizon', Art First, London

2012

'Monograph', Taguchi Fine Art, Tokyo, Japan

2011

'Korea Land of the Dawn, and Other Paintings', Art Link Gallery, Seoul  
'A Short History of the Twentieth Century', Art First Gallery, London  
'Guest from the Future' (two-person show with Maria Chevaska), Galerie8, London

2010

'Six Halls', Taguchi Fine Art, Tokyo  
'Moon is Homeland Bright': An Installation, Kyung hee University Museum of Art, Seoul  
'Messagerie', Musée des Beaux Arts, Dijon, France

2009

'Hitchcock's Blondes', Taguchi Fine Art, Tokyo  
'The Rose Annual, 1924', Art First Project Space, London  
'Cine Italia', Metis\_NL, Amsterdam

2008

'Moon Palace', Paik Hae Young Gallery, Seoul  
'Cine Italia', Zonca & Zonca, Milan

2007

'A Short History of Dutch Painting, Part II', Metis\_NL, Amsterdam  
'Classic Japanese Movies', Taguchi Fine Art, Tokyo  
'The English Series', Art First, London

2005

'Bookpainting', Fiera del Libro d'Arte, Palazzo del Re, Bologna  
'VIRUS', Taguchi Fine Art, Tokyo  
'A Short History of Dutch Art', Metis\_NL, Amsterdam  
'Rossa', Galleria Spazia, Bologna  
'Reading Room' (with Maria Chevaska), MOCA Peckham and Peckham Library, London

2004

'A Short History of Modern Japanese Fiction (in Translation)', Taguchi Fine Art, Tokyo  
Solo Presentation, MiArt, Milan (Percy Miller Gallery)

2003

'Post Card', Percy Miller Gallery, London  
'The Life of Things', 3 Degrees West Gallery, Wordsworth Trust, Grasmere (Artist- in-Residence exhibition)  
'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog', 3 Degrees West Gallery, Wordsworth Trust

2002

'Italian Holiday', Zero arte contemporanea, Piacenza, Italy

2000/1

'The Collected Works of George Orwell, and Other Paintings', Percy Miller Gallery, London

### Selected Group Exhibitions

2014

'Moon', Art First, London  
'Universal Studios, Seoul', Seoul Museum of Art, Seoul  
'Memoire de guerre,' Musée Romain Rolland, Clamecy, France

2013

'Crossing Spaces', Kunsthalle Faust, Hannover, Germany  
'Natural History,' Art First, London  
'Monocromi. Dalla Materia alla Superficie. La Poetica dell'oggetto. Morley e Pinelli,' (two-person show) Galleria Spazia, Bologna  
Chang Eung-Bok's Boutique Hotel. 'Peach Blossom Dream', SeMA Living Arts Museum Seoul Gwangju Desigr. Biennial (collaborative with Chang Eung-Bok), Gwangju, South Korea

2012

Poznan Mediations Biennial, 'The Unknown', Poznan, Poland  
REAL DMZ, Cheorwon Province, South Korea, curated by Samuso

2010

'Gyeonggi Creation Center Residency Program Exhibition', Incheon Art Platform, South Korea

2009

'Self-Taught', Uri and Rami Museum, Ashdot Yaacov, Israel

2008

Michael Petry's 'Golden Rain', On the Edge exhibition, Saveren, Norway, European Capital of Culture Exhibition

2006

'Les Mots pour le faire', with Yves Chaudouet and Maria Chevaska, Musée Romain Rolland, Clamecy, France

2005

'A Picture of Britain', Tate Britain, London  
'Ex Roma', Abbey Award Winners Exhibition, APT Gallery, London  
'Lost and Found in Translation', Newlyn Art Gallery, Newlyn, Cornwall  
'Art is a Word', Benefit exhibition for the Museums of Israel, Christie's, London

2004

'Melt', British School in Rome Gallery Artists, Taguchi Fine Art, Tokyo  
'Compass', Sala 1, Rome  
'Ancoats Hospital: After L.S. Lowry', Nunnery Gallery, London  
'The Book Show', The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria

2003

'The Book Show', (curator/exhibitor), Nunnery Gallery, London  
'A...parole', Cortili di Casa Sanna-Meloni, Berchidda, Sardinia, as part of 'Del Segno, Del Suono e della Parola, PAV  
'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog', (exhibition conception, design, and contribution) The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria  
'The Cover Theory', Ex-Centrale Electrica, Piacenza, Italy (curated by Mario Sinaldi)

2002

'Sumptuous', Ex Macelli Pubblici, Prato, Italy (curated by Palazzo delle Papesse Centro d'Arte Contemporanea, Siena)

'L'Ultima Cena', Castello del'Ovo, Napoli, Italy (curated by Massimo SgROI)  
'Fluent: Painting and Words', Camberwell Art School Gallery, London  
'Red Spy', Fortezza della Brunella, Aulla, Italy  
'La Forma delle Forme', Villa Braghieri-Castel, Modena, Italy  
'New Religious Art', Henry Peacock Gallery, London, The Open, Liverpool Biennial, Liverpool  
'Bibliomania' (edited by Simon Morris), Printed Matter, New York  
'Fabric' Abbott Hall, Kendal  
'Private Views', London Print Studio, Herbert Read Gallery, KIAD, Canterbury  
'showhouse', PM House and Gallery, London  
'East Wing No. 5', Courtauld Institute, London

2001

'Artmart', 291 Gallery, London  
EAST International, Norwich (selected by Mary Kelly and Peter Wollen)  
'Wax', Auction in aid of Cancer Research  
'Closer Still', (Southern Arts Touring Show) Winchester School of Art Artsway, Sway

2000

'9,8m/s2', Zero arte contemporanea, Piacenza, Italy  
'Art Futures', Contemporary Art Society, Barbican, London Occupation Studios Fund Raiser, Platform Gallery, London  
'The Wreck of Hope', The Nunnery Gallery, London, (artist/co-curator)  
'Chora', Abbot Hall, Kendal South Hill Park, Bracknell Hotbath Gallery, Bath

1999

'Chora', 30 Underwood Street Gallery, London (artist/co-curator)  
'Six Young British Artists', Galerie Axel Thieme, Darmstadt, Germany  
'The Discerning Eye' (invited by Charlotte Mullins), Mall Gallery, London  
'Hub', (curated by Above/Below), Bishopsgate, London  
'Ninenineninety-nine', Anthony Wilkinson Gallery, London  
'Wunderkammer', 13 Laburnum Lodge, London  
'After Jackson Pollock', Sali Gia Gallery, London (artist/curator)  
'Networking', P-House, Tokyo, Japan

1998

'A State of Affairs', Arthur R. Rose, London  
'Cluster Bomb', Morrison-Judd Gallery, London  
'The Bible of Networking', Sali Gia Gallery, London  
'Souvenirs', (curated by Above/Below), Museum Street, London  
'Absolut Secret', Royal College of Art, London

#### Awards, Residencies & Fellowships

2010 Artist in Residence, Gyeonggi Creation Center, Korea  
2008 Artist in Residence, Paik Hae Young Gallery, Seoul  
2005 Artist in Residence, Centre d'Art Contemporain  
Parc Saint Leger, Pougues-les-Eaux, Burgundy, France  
2004 Abbey Fellow in Painting, The British School in Rome  
2003/04 British Council Travel Award (Japan)  
2002/03 Artist-in-Residence, The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria  
2000 Elephant Trust Grant  
1998 London Arts Board Grant

#### Utopia Press (Simon Morley) Publications

Exhibition catalogues and Artists' Books designed by Simon Morley

2015

'Kiss Me Deadly', Interview with Lee Joon.  
Published in collaboration with Gallery Baton, Seoul

2011

'Guest from the Future' – Essays by Chris Towshend and Simon Morley.  
Published in collaboration with Galerie8  
'Korea Land of the Dawn and Other Paintings' – Essay by Hwang In. Published in collaboration with art Link Gallery, Seoul

2010

Messagerie, Musée des Beaux-Arts de Dijon

2007-8

'The English Series'. Essay by Gabriel Coxhead  
Published in collaboration with Art First.

2007

'A Short History of Dutch Painting (Part II)'  
Essays by Inke van Rijn and Simon Morley  
Published in collaboration with Metis\_NL  
'Simon Morley's Classic Japanese Movies' Essays by Simon Pummell and Simon Morley Published in collaboration with Taguchi Fine Art

2005

'Rossa'  
Essays by Omar Calabrese and Simon Morley  
Published in association with Galleria Spazia, Bologna 'Reading Room'  
Essays by Michael Petry, Jerzy Kierkuc-Bielinski Published in association with MOCA London

2004

'The Book Show' Essay by Simon Morley Published in association with The Nunnery, London  
'Post Card: Six Messages from the Twentieth Century Published in association with Percy Miller Gallery, London  
'A Short History of Japanese Fiction (in Translation)' Essay by Jemima Montagu  
Published in association with Taguchi Fine Art, Tokyo

2003

'The Unfortunate Tourist of Helvellyn and his Faithful Dog'  
Published in association with The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria  
Winner Northern Arts Catalogue Award, Shortlisted Art Newspaper Catalogue of the Yaer Award  
'Elegy', with Jack Mapanje and Robert Woof  
Published in association with The Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria

2002

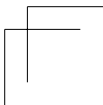
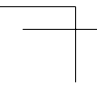
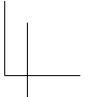
'Italian Holiday', Essays by Alain de Botton, Neal Brown, Chiara Guidi, Published in association with Zero arte contemporanea, Piacenza

1999

'Collected Works of George Orwell and other Paintings'  
Essays by Simon Morley, Neal Brown Published in association with Percy Miller Gallery

#### Public and Corporate Collections

Gyeonggi Museum of Modern Art  
Musée des Beaux Arts, Dijon  
Alex Nobel Howard  
Cityside Development, London  
Musée Romain Rolland, Clamecy, France  
Tate Gallery Library, London  
Victoria and Albert Museum Library, London  
Wordsworth Trust, Grasmere, Cumbria  
Sotheby's Institute of Art, London  
Winchester School of Art Artists' Book Collection





étreinte / embrace

The gesture of the amorous embrace seems to fulfill, for a time,  
the subject's dream of total union with the loved being.

From *A Lover's Discourse: Fragments* by Roland Barthes.

## PHOTOGRAPHY CREDITS

Photo JangHwal Lim; p 2-3 Installation view of Kiss Me Deadly, Gallery Baton, Seoul, 2015.

Photo Bongcheol Lee; p 6 Zarathustra (1924/1943/ 1950), 2012, Acrylic on canvas, 3 works 120x160cm each, 2012.

Photo Chanwoo Park; p 10 L'Homme Revolté (1951), 2014, acrylic on canvas, 30x40cm.

Photo Chanwoo Park; p 17 Grace Kelly in To Catch a Thief (1955), 2009, gold acrylic on canvas, 30.5x40.5cm.

Photo © Gallery Baton; p 19 Simon Morley and Lee Joon at Kiss Me Deadly opening, Gallery Baton, 2015.

Photo Courtesy Seoul Museum of Art (SeMA); p 22 Installation view of the group show Universal Studios: Seoul at Seoul Museum of Art, 2014.

Photo Dongryul Kim; p 25 Song of Ariran (1941), 2011, acrylic on canvas, 40.5x30cm.

Photo Dongryul Kim; p 26 Choson: The Land of Morning Calm by Percival Lowell (1855), 2011, watercolour on paper, 56x75.5cm.

Photo Taejun Lim; p 35 Lost Horizon No. III, 2013, acrylic on canvas, 35x70cm.

Photo Courtesy Musée des Beaux-Arts de Dijon; p 37 Installation view of Untitled (2010) in the solo show Messagerie at the Musée des Beaux-Arts de Dijon, France.

## ARTWORKS CREDITS

Photo JangHwal Lim; Detail of What are Soviets?, 2014; p 40

Silence, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 42.

God, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 43.

Your Hand Full of Hours, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 44.

Abiological, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 45.

The Ascent of Truth, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 46.

Ecstatic, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 47.

Ice, Cold, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 48.

Absurdity and Suicide, 2014, acrylic on canvas, 52x41cm; p 49.

What are Soviets?, 2014, acrylic on canvas, 162x194cm; p 50.

Altered States of Consciousness, 2014, acrylic on canvas, 160x120cm; p 51.

Who am I?, 2015, acrylic on canvas, 160x120cm; p 52.

Magic, 2014, acrylic on canvas, 160x120cm; p 53.

On Religion (Marx and Engels), 2014, acrylic on canvas, 160 x120cm; p 54.

Institutions, 2014, acrylic on canvas, 120x160cm; p 55.

Vertigo No.1, 2014-15, painted aluminum, 20.5x30x8cm; p 56.

Vertigo No.2, 2014-15, painted aluminum, 20.5x30x8cm; p 57.

Peep Show, 2015, video monitor installed in rice paper cabinet, designed by Chang Eung-Bok 150x130x60cm Duration of video: 2 minutes 12 seconds; p 58.

Installation view of Kiss Me Deadly, Gallery Baton, Seoul, 2015; p 60-61.

Detail of Institutions, 2014; p 67

Photo © Gallery Baton

Introduction

Part I

Chapter 1: The History of the

World

Chapter 2: The

Chapter 3: The

Chapter 4: The

Published on the occasion of the exhibition  
Kiss Me Deadly  
11 March, 2015 - 11 April, 2015

Published by  
GALLERY BATON, SEOUL  
65, Apgujeong-ro 29-gil, Gangnam-gu, Seoul, Korea  
Tel. 82 2 597 5701 Fax. 82 2 597 5705 www.gallerybaton.com

Printing  
Jungwon Process

Printed in Seoul, Korea

Copyright © 2015 by Copyright Gallery Baton, Seoul, Korea  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval systems, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior consent of the publisher. We apologize if, due to reasons wholly beyond our control, some of the photo sources have not been listed.

ISBN 979-11-950389-3-0

