



LEE Yongbaek

The Love is gone but the Scar will heal

Arts Council Korea

LEE Yongbaek

The Love is gone but the Scar will heal

Korean Pavilion
The 54th International Art Exhibition
la Biennale di Venezia
2011

Arts Council Korea

This publication accompanies the exhibition,
“The Love is gone, but the Scal will heal”,
a solo exhibition by LEE Yongbaek
at the Korean Pavilion of 54th International Art Exhibition
– la Biennale di Venezia,
June 4 to November 27, 2011.

LEE Yongbaek

LEE Yongbaek

The Love is gone but the Scar will heal

Korean Pavilion
The 54th International Art Exhibition
la Biennale di Venezia
2011

LEE Yongbaek
The Love is gone but the Scar will heal
KOREAN PAVILION
The 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia
June 4 – November 27, 2011

Organized by Arts Council Korea and Fondazione la Biennale di Venezia
Supported by Samsung Foundation of Culture
LG Electronics
The Wise Hwang Hospital
Korean Air
Hanjin Shipping
Hakgojae Gallery
Additional supported by The Wise Hwang Hospital
PIN Gallery
Woohak Cultural Foundation

Commissioner: YUN Cheagab
Assistants of the Commissioner: CHOI Sooyoung, SEUNG Najung, LEE Jinmyung
Korean Pavilion coordinator: KIM Eun Jeong
Exhibition installation: BYUN Jun Hui
Exhibition designer: KIM Taejung

Arts Council Korea
1-130 Dongsung-dong, Jongno-gu
Seoul 110-809 Korea
Telephone: +82 2 780 4500
www.arko.or.kr

Korean Pavilion (Padiglione Coreano)
Castello 1260 Giardini della Biennale
Venezia 30122 Italy
www.korean-pavilion.or.kr

All artworks © 2011 LEE Yongbaek
Catalogue © 2011 Arts Council Korea
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form
by any means (including photo-copying, recording, or information storage
and retrieval) without permission in writing from copyright holders.

Edited by YUN Cheagab
Contributors: KIM Wonbang
John RAJCHMAN
BAN Ejung
LEE Jinmyung
Korean edited by CHOI Sooyoung
English edited by SEUNG Najung
Design: KIM Taejung/ the flat
Printed in Korea by Top Process, Seoul

Limited edition: 2,000
Published 28 May, 2011

8	The Love is gone but the Scar will heal YUN Cheagab
10	Works of Lee Yongbaek : A Philosophical Mirror of the Digital Simulation Age KIM Wonbang
14	Aesthetic Possibilities : Lee Yongbaek’s Angels John RAJCHMAN
19	Artworks I (Korean Pavilion, The 54th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, 2011)
62	Lee Yongbaek : Pursuing the Future of Hybrid Aesthetics BAN Ejung
66	Confinement of a Thinking Being and Lee Yongbaek’s Art LEE Jinmyung
71	Artworks II (Early works)
82	Artist’s Biography

THE LOVE IS GONE BUT THE SCAR WILL HEAL

YUN Cheagab | Art critic / Commissioner of Korean Pavilion (54th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia)

Lee Yongbaek (b. 1966, Korea), since graduation from the Department of Painting at Hongik University in Korea in 1990, the Department of Painting at Stuttgart State Academy of Art and Design in Germany in 1993, and the Department of Sculpture at the Graduate School of the same university in 1995, has been actively working in Korea and abroad. From the early 1990s, Lee has worked with various technologies, from single-channel video, sound, kinetics, to robotics. Lee is recognized as a representative artist in these artistic fields in Korea. The reason his work is highly evaluated is not only due to his technological experiments, but also his ability to contain the peculiar political and cultural issues of our time and his imagination in the form of these technologies. Recently, Lee has been presenting new works covering a wide range of genres from video art, which he has long been concentrating on, to sculpture and painting. This kind of attempt is one of his strengths. Lee, while maintaining a unity with his existing works, is able to explore the different and does not insist on using only familiar forms. The presentation of his recent works has become an opportunity to effectively arrange and highlight his wide interests, which deal with existence, society, religion and politics.

Angel Soldier is a video performance in which, through the drastic contrast between angel and soldier, without any logical proceedings and explanation whatsoever, directly and frankly expresses the social conditions of our generation. Perceptual and emotional values in an artwork are entirely different from those of an academic study in that an artwork is free from logical proceedings. The strength of directness is like a poem. If a movie is like a novel, than an artwork is like a poem. Lee Yongbaek is an artist who is able to capture this advantage and strength an artwork.

Lee's other video work *Broken Mirror* also shows the artist's characteristic well. *Broken Mirror*, comprised of a mirror, a flat screen, and a computer, focuses on existence. This simple, yet captivating work displays a mirror seeming to suddenly break with earsplitting sound. In front of it, the viewer questions whether the breaking of the mirror is real or an illusion, indubitably revealing the artist's strength. This is why life and work process of an artist resemble practices of a Buddhist monk. They both carry out continuous self-reflection and the fruit of continuous self-reflection is born at once. It should not be forgotten that over twenty years of efforts was put in to bear this fruit.

The search for essence and existence continues on in Lee's recent paintings *Plastic Fish*. Real, live fish capturing artificial fish for survival, then abducted by its own attempt to survive, and a human being who would be holding a fishing pole between the two, this harsh paradox of existence is neither Chuang Tsu's The Butterfly Dream, nor Jean Baudrillard's Simulacres et Simulation. Perhaps it is cruel pain, like eternal punishment that has to be carried upon all living creature's shoulders.

The series *Pieta*, pity, will be created in two versions, *Pieta: Self-hatred* and *Pieta: Self-death*. This sculpture series uses both the mold (of the sculpture) and the molded figure itself, the mold being the Virgin Mary and the molded figure being the Jesus. In *Pieta: Self-hatred*, the two figures viciously fight like K-1 fighters, and in *Pieta: Self-death*, the mold of Virgin Mary holds the dead, molded Jesus. This series metaphorically unfolds contradictions of human existence and the dark barbarism of civilization. Like the sudden summer downpour, Lee Yongbaek's works carry a chillness that cannot be escaped. 🐼

WORKS OF LEE YONG BAEK : A PHILOSOPHICAL MIRROR OF THE DIGITAL SIMULATION AGE

KIM Wonbang | Art critic

One of the most imperative reasons for there being regular international exhibitions, including Venice Biennale, is to satisfy the ‘desires for meaning’. It is to create tangible form and meaning from chaos by mapping the extensive trends of contemporary art in one space-time, thereby coming into contact with the ‘integral view and knowing’ as well as ‘historicized meaning’ immanent in such trends of contemporary art. In that sense, they are like a monstrous global machine of knowledge through which elements of unpredictability and potentiality immanent in the process of art production becomes subjugated under our visual desire, or even worse, are incorporated into symbolic order of all possible kinds of art history and theory. Such supersized international exhibitions function as a device which solidifies the superiority of interpretative language and administrative system of art, and the priority of the closed notion of Art World over becoming and mutation. However, such system of knowledge is like a retroactive (*après-coup*) illusion that results from regarding the exhibition as a whole and restructuring it in macroscopic scale as a linguistic syntax. In microscopic perspective, individual works in the biennale are like contingent particles that are continuously formed within a certain overall flow and process. An art work is a fleeting moment when the invisible imaginary dimension of art is figured accidentally. In that sense, an art work has real elements of authentic originality when it has deviated from the definition of creativity, rather than when it is recognized as being creative. Also in that sense, the truly creative artists are probably well aware of how fruitless it is to strive to fit their work in the main stream of so-called ‘international art world’ and to secure their work in the status of art.

Representing the Korean pavilion at this 54th Venice Biennale, Lee Yongbaek is an artist whose works have a ‘moment of singularity’. In order for artists from countries like Korea, which still remains peripheral to the main stream of international art scene, to appear on international art stage, they often ‘jump on the bandwagon’ with the West- such as “Relational Art” prevalent since the 1990s or documentary art based on mounds of postcolonial reports- or use commonplace strategies to attract curiosity from the West, appropriating some exotic motives from Buddhist art, Oriental paintings and Asian folk culture. For the last 20 years, Lee has always maintained his distance from such commonplaceness, steadily striving for internal development and maturation of his work. This consciousness is clearly apparent in the composition of

Angel Soldier_installation, 2005



works exhibited in the Korean Pavilion. Lee refused to build new works befitting the biennale atmosphere or to draw attention by constructing gigantic installation; rather, he chose to completely expose his work as work in progress.

An artist who has been experimenting with technology art since early 1990s, from single channel video to interactive art, sound installation, and research on synesthesia and robotics, Lee has been known as an internationally-celebrated artist especially through the last 10 years of his active exhibition history throughout Europe and China. Since early 1990s, Lee’s visually and materially diverse works have been dealing with the most important cultural issues of this digital age, including the decentered subjectivity in the age of virtual reality, epistemological changes accompanied by digital simulacra, the end of analogue language and the arrival of cultural paganism.

Although diverse in medium, works exhibited in the Korean Pavilion this year consist of a few series of works that are closely interconnected with each other in terms of subject matter. There are four series of work, consisting of *Angel-Soldier*, a video work, *Pieta*, a sculpture, *Mirror*, an installation of mirror and video, and *Plastic Fish*, a painting of fishing baits.

An evolving work since 2005, *Angel-Soldier* series consists of video, photography and sculptural installation, depicting a scene filled with artificial flowers. Upon closer look, however, the viewer discovers a gunned soldier walking slowly, camouflaged in artificial flowers. By fusing a soldier and a background of imitation or simulacrum of flowers, this work juxtaposes the digitalized society’s cyberspace, a construction of new nature, with a bleak war in the virtual world which has been separated from the real. It is also an allegory of Arthur Kroker’s “liquid ego” or the new digital ontology, which absorbs into the cyberspace, transforms into an avatar symbol, and disseminates and vanishes in the network. It portrays the cyberspace as a space of anxiety where the modern Cartesian ego collapses, or paradoxically, as a space of pleasure and death drive which strives to annihilate the ego that’s become obsolete in such age.

Problems of the death drive in the worlds where simulacrum replaces the real, are clearly raised in other works by Lee. In the Plastic Fish series, for example, the image of the bait, or the lure, is portrayed close-up and in hyperrealist style, amplifying as much as possible its essence as a simulacrum. Through excessive visual stimulation of the flashing plastic covering of the baits and their hyperreal depiction, the viewer is lured into a state of immersion by the so-called “fatal

Artificial Emotion, 2000



seduction” of the simulacrum. This phenomenon illustrates the typical hyperreality where the dividing line between external object and internal subject collapses; in other words, a metonymic correspondence occurs between the depicted bait and the viewer’s gaze. Such is something like the “empty glimmering sardine can floating in the sea” mentioned by Jacques Lacan in his theory of gaze. The moment one becomes immersed in the flashes of light reflected off the can, the can in and of itself becomes an object of no significance. ‘Excessive seeing’ inverts the direction of the gaze, from the object of the gaze to the subject of the gaze, leading to the world of blindness and death drive.

Lee’s *Pieta* series takes the relationship between Jesus and Mary from the classical work *Pieta*, and parodies it by using the two elements of sculptural casting: the mold and the form. In Lee’s *Pieta*, Jesus and Mary are replaced by a sort of cyborgian robot. This work seems to echo Donna Haraway’s theory that in the digital age, humans and gods in modern humanistic sense will have disappeared, being replaced by all kinds of blasphemous hybrid cyborgs, robots, and biotechnological monsters that have mutated off evolution and biology. The relationship between the producer and the produced, or the creator and the created, as parodied by the positive and negative aspects of sculpture, insinuates some process of self generation of a bachelor or asexual reproduction in which elements of biological gender are eliminated. In this sense, *Pieta* goes beyond the three partite relationship of the father-mother-child that’s always been the traditional ground for psychoanalysis, to metaphorically signifying the characteristics of Anti-Oedipal reproductive method and the degendered subject that will occupy the forthcoming age of digital technology, biotechnology and cyborgs.

Such bachelor-type self-replication process signifies the end of the ‘absolute difference’ in digital age. Existing without its original, digital simulacrum is nothing more than an appearance that fuses with each other and mutates. In general, as a matter of fact, simulacra inevitably tend to fuse with each other, or are composed of homogenous dimensions that are already fused. To borrow Jean Baudrillard’s view, the simulacra inevitably implodes inside their functional circuit and no sign is opposed to the other. All differences function in reflexive manner inwards toward oneself, rather than outwards to the other. In *Pieta*, for example, the negative mold and the positive form seem to momentarily cast juxtaposition and difference in form; however, the process of reproduction itself is possible through a mutually integrated and chiasmatic relationship.

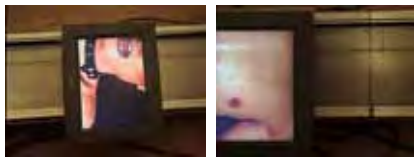
Consequently, the relationship between positive and negative is not an oedipal relationship that is based on hierarchy and opposition; rather, it is in the dimension of non-difference where all absolute differences are neutralized, in the assembly of potentiality where there never was the original. In this sense, the world of simulacra seems to be filled with turbulent differences and conflicts on the outside, but the semantic base is utter meaninglessness, or a world of death.

Simulacrum is nothing more than the leftover of a stillbirth of a being that was impossible even before its conception. It’s not language, truth, or even image. It’s just an appearance of which its original cannot be found, a nothingness of which its original is non-existent. Consequently, it is seized by the drive for excessive and repetitive production to build the truth as fabrication, and to hide the pregnancy of a deficient existence that ended in stillbirth. Therefore, simulacrum always reveals itself excessively in qualitative and quantitative terms rather than being calm self-restraint, like the plastic bait that fills the screen in *Plastic Fish* or the bachelor-type reproduction in *Pieta*.

The *Mirror* series explores the collapse of boundary between the so-called real space and virtual space. Monitors are stationed behind large mirrors, projecting images of mirror breaking or large water drops forming and dripping. Here, the viewer comes to experience the illusion of the mirror breaking or actual water drops forming on the mirror. This illusion arouses a very different sensation from seeing the image on a monitor or through the projector, because the material sensation of the mirror as an actual object and the imaginary image are completely fused into one. Thus, the work effectively places the viewer in the ambiguous border between real space and imaginary space, or consciousness and dream. Strictly speaking, the mirrors do not break, but lead to a space of fantasy in which breaking occurs through the imagination. Mirror breaking repetitively without reason stirs up anxiety like neurotic compulsive repetition. Lee’s works are spaces that immerse the viewer into an imaginary space and simulacra, while also being a philosophical mirror that reflects its deadly side.

Besides his works exhibited in the Korean Pavilion, most of Lee Yongbaek’s past works take a broad approach to the cultural characteristics of our digital age. For example, *Artificiality Emotion* (1999-2000) is a synesthesiac project which links the viewer’s breathing and movement to the breathing and eye movement of a

Tactile Documentary, 1999



dead cow, by combining the dead cow with camera and mechanical apparatus. *Tactile Documentary* (1999) explores the naked body of a homosexual man through an LCD screen that travels back and forth on a rail, as if to scan his body, signifying the gaze that is frowned upon in the symbolic order of the society. Religious icons such as Buddha and Jesus are compounded together in *Abnormal* (2002), touching on blasphemous paganism and ideas of transgression. *Twins in Monitor* (2001) delves into the decentralization of subject in virtual space.

For the last 20 years, Lee has been using various technologies not only as the medium but also as the subject matter of his work, and raising questions about technology. Like Nam June Paik, Lee treats technology as the medium and formal element of art and explores its subversive aspect, while maintaining a critical distance towards a myriad of technology art works that end in futile ostentations of mere technological performance. While exercising vigilance against fetishism and optimism of technology, Lee’s desire is to attest to the new post human evolution that technology brings to human life. 🐉

AESTHETIC POSSIBILITIES : LEE YONGBAEK’S ANGELS

John RAJCHMAN | Art critic, Columbia University, New York

¹ Lee Yongbaek, interview in LEE YONGBAEK – NEW FOLDER (Arario Gallery Catalogue, 2008) (translation modified).

*The possible as aesthetic category:
some possibility or else I'll suffocate.*
(Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?* 1993)

What is possible, and impossible, for an artist today- possible in the aesthetic sense, vital, a little bit of fresh air? What is it now, for artist as audience, to move in contemporary waters in which earlier segments of the grand old story of modernist art float free in a global production and on a scale without precedent?

The camouflaged angels, cracking mirrors, battling Pieta robots populating the 2011 Korean Pavilion testify to these questions, as if an elaborate allegory of the new conditions of contemporary art, its audience, its functions. Arriving in Venice in a new adapted guise from a show in Beijing, these high-tech figures and spaces were themselves born of a specific itinerary that would first take form in Seoul, in the riots and tear gas of 1987, when Lee Yongbaek was studying painting and sculpture at Hongik University. It is then that he would formulate the key questions from which the eventual invention of these figures would derive, then that he showed his first work and formed his first group, already preoccupied with moving freely outside the logic of black and white.

‘Contemporary art in Korea began in the 1990s against the background of all this social and political chaos’. ¹

The June Democracy Movement of 1987, when over five million people took to the streets in twenty days of protest, would have a dramatic effect on the Korean art world. It not only helped spawn new informal art spaces in Seoul, in which students, disillusioned with national politics, started to look at American, Japanese and Korean pop culture; it also translated a new aesthetic and generational divide. Lee’s art teachers had all been minimalists, tied up with the Korean monochrome (*dansaekhwa*) that had emerged after the War via Japan, during what Lee calls the ‘military-dictatorship society’ in Korea, in which his mother had lost her father and siblings, instilling a kind of generalized visceral fear. Championing ‘art for art’, these Korean minimalists had avoided political issues and discouraged experimentation in art-practice. In opposition, making murals, banners and leaflets during the protests

² In an interview, Lee Yongbaek calls the six angels, the battleground and floral jungle of Angel Soldier ‘a kind of symbol of neutrality’ (jungseongjuk giho) (중성적 기호). Jungseong also carries a sense closer to ‘neutered’ (in-between genders) in English - as indeed with unsexed angels of Christian iconography. In English both ‘neutrality’ and ‘neutered’ in turn derive from the Latin neuter - neither one nor the other - of given divisions or genera. But drawing as well on the military sense of ‘neutrality’, Lee Yongbaek’s jungseong (중성) space is an original invention of aesthetic possibility outside generic sides and identities. I would like to thank Yun Jie Chung (MA, Columbia University), Independent Curator, New York, for drawing attention to this passage in its Korean polysemy and, more generally, for her invaluable assistance in preparing this essay.

Kim Jong-ho 김중호 and Ryu Han-seung 류한승, Korea’s Young Artists: 45 Interviews 한국의 젊은 미술가들: 45명과의 인터뷰 (Seoul: DaVinci Gift 다빈치) 기프트, 2006), 154.

was the *Minjung* group, proponents of ‘art for the people or masses’. The division between the two did not sit well with young Lee Yongbaek. He sensed it served only to recast the ideological divide of the larger militarized cold-war divisions encapsulated in Korea itself, both sides lethal, leading to massacres. The formalist aesthetics of the minimalists, the nationalist politics of *Minjung* seemed to Lee a false dichotomy concealing a more submerged condition even in the new democracy and the aesthetic and pedagogical ‘slumbers’ that would accompany it. Lee Yongbaek’s peculiar inventions, his search for new aesthetic possibilities began with this visceral sense and diagnosis. How to rethink and reinvent aesthetics and politics? How could artists avoid the kind of borders or boundaries of the grand ideologies for which they had been called to fight, at once ‘angels’ and ‘soldiers’? How could they instead open up ‘neutral’ spaces, in between, moving from either side of the sort of lethal dichotomies that had once mobilized the energies of artists? How in this new, neutral, almost ‘neutered’ (*jungseong*) condition ² can art then start to move? Instead of patrolling or crossing ideological borders, how might artists instead think at them, creating new vital possibilities contained in neither? Such became the questions Lee hoped to introduce into the ‘political, social and educational slumbers’ into which he sensed the Korean art-world had fallen, in the post-*Minjung*, post-*dansaekhwa* atmosphere that had grown up in the gos. But how?

He started to look about for new means. In many ways he would find them outside Korea, in the new Europe then emerging after the fall of the Berlin Wall, where, taking advantage of a fellowship, he went to study. There he would see art, experiment with new media, and encounter Nam June Paik and Hans Haacke, gradually developing his new vocabulary. It was in 1996, with his return into the Seoul of a global ‘new Asia’ of superblocks, displacements, pop culture and the financial crises of neo-liberal economics, that the peculiar figures of his aesthetic universe would be born: submerged salesmen, lifeless cows, melding sounds of old Seoul streets, flora and fauna of a pop new media menagerie as if suspended between life and death, in which art itself would function as a kind of oxygen. With these new figures, now located in Korea, he would start to work in his own way as a ‘global’ artist.

What was then possible for this particular Korean artist working in the contemporary conditions that took shape the gos? Lee

Yongbaek’s itinerary, passing through Stuttgart, would coincide with the larger shifts in contemporary art practices that were taking place in this period. For in many ways 1989 marks a turning point. After the fall of the Berlin Wall, we see this in Germany in a striking way in Hans Haacke’s questioning of the very idea of *Volk* (and by extension *Min*) in the context of a new Germany (and so Europe) and the larger questions and prospects of a ‘trans-nationality’ to which artists would then appeal and through which democracy itself would be rethought or reinvented. At the same time, we see the shift in the new role Asian artists were starting to have in the ‘large-scale exhibitions’ in Europe that were to so impress Lee as well as in the new Korean institutions that Nam June Paik would help introduce: the Gwangju biennial, the start of many others to follow, and the construction of the Korean Pavilion itself in Venice, both opening in 1995. Lee’s search for the fresh air of artistic possibility beyond the formalist-populist divide of his youth became inseparable from such larger globalizing changes. His turn from Korean ‘modernism’ towards a new contemporary art belongs with a more general turn from a ‘world’ to a ‘global’ kind of art history, in which earlier forms and practices free themselves from the fixed stories and logics within which they had so long been enclosed.

For who today still thinks that even minimalist art, in its encounters with Asian ink-wash or ink-brush traditions, must follow an internal modernist logic, passing through its famous ‘crux’, with the monochrome as its apotheosis? Warhol himself, for example, revisiting Pollock and returning to painting in his last years with the great Rorschach paintings, already suggested another role for ink, just as Do Ho Suh, whose work took off in this period, started to move in a new history in which minimalist strata would find new forms in a global situation. ³ At the same time, during these years, we see the rise of a new contemporary art in Mainland China, working on a different calendar and in different ways from the post-war Japanese situation within which the whole idea of ‘Korean monochrome’ took shape, mobilizing East Asian ink traditions in other ways. For the ‘Chinese contemporary art’ that took off only in 1976, 1949 was the key date, not 1945 or the role it would assume for the ‘trauma’ of post-war Japan; and, punctuated by the fate of its democracy movement in 1989, it would find its own new ways to adapt to the speed, scale, ambition and feel or sensation of contemporary art, so unlike the paired-down Asian minimalisms. ⁴ Lee Yongbaek’s specific dilemma in Seoul belongs with such larger seismic shifts in global art. Thus

³ See Miwon Kwon, "The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh," in Do Ho Suh, ed. Lisa G. Corrin (London and Seattle: Serpentine Gallery and Seattle Art Museum, 2002), 9-25.

the very idea of a Korean modern art was no longer to be found either in the self-abnegations of the Korean Monochrome artists or in the nationalist self-assertions of the Korean *Minjung* artists opposed to them. In the new global situation that began in Korea in the 1990s, the problem was less the vexed question of Korean national identity as how the histories specific to Korean art might give rise to new artistic possibilities. For more generally the question posed by global art and art history after 1989 became: how to make one's peculiar artistic itinerary inventive, creative, vital, mixing up earlier strata, rethinking old and new.

It was then in this larger context that, in the early 90s, Lee Yongbaek saw the work of Bill Viola, James Turrell and Bruce Nauman in Germany and started to use digital technologies or 'new media'. At the same time, this turn to new means formed part of a complex encounter with Nam June Paik and his work. Earlier figures or strata of the Fluxus movement started to enter the crucible of his imagination, and so eventually to figure among his new transnational angels: Duchamp, Cage, Beuys, Nam June himself. Two works shown here date from this formative period, *Broken Mirror* and *Inbetween Buddha and Jesus*. In the first, a CRT monitor was transformed into a mirror, cracking loudly in interaction with the audience, thus disrupting or disorienting the classical illusionist space, in each case restored again, as if in an endless loop. Unlike the 'classical mirror' found in Michel Foucault's famous analysis of Velasquez's *Las Meninas* (where it indicates the place of the King), or even the 'mirror phase' of the narcissism that Rosalind Krauss found in the feedback apparatus of early video art (which involves rather the Viewer), the mirror-monitor discovers here a new role, interactive yet interruptive. This way of using new media is then pursued in *Inbetween Buddha and Jesus*, where the morphing techniques of the day are put to a new aim, exploring a neutral space, in between two iconic figures: suffering Christ, smiling Buddha. In contrast to Michael Jackson's morphing music video of the day, *Black or White* (with Michael himself in the end as a new Black Panther), Lee Yongbaek worked not with interviews and celebrities, but with photographic images of the two great spiritual or religious figures, morphing them together in such a way as to eliminate any original image. Taken together, these two early projects start to explore the conditions of contemporary art: the 'participating' audience and the easily manipulable conditions of digital media, increasingly available to all.

We may think of Lee's encounter with Nam June Paik in this light.

⁴ In a new book of documentation of contemporary art in China, Wu Hung finds an important dividing point in 1990: the 'experimental' art that took shape after the death of Mao in 1976, was called 'modern' (xiandai) and fit with a 'delayed modernization', whereas the 'contemporary art' (dangdai yishu) emerging in the 90s was of a different sort, adapted to new global conditions - Contemporary Chinese Art: Primary Documents (The Museum of Modern Art, 2010, see p. 184). In a striking piece "New Folder- Drag" (2008), Lee Youngbaek would bring his distinctive cyber-imagination to the Beijing of the Olympics, in a period Wu Hung sees as marked by a 'sweeping commercialization, globalization and depoliticization' that followed the 2000 Shanghai Biennial (p. 400).

It was not simply that Nam June Paik's encouraging remarks about *Broken Mirror* would spark Lee's return to Seoul. He was inspiring in more ways than one. Indeed the initial intuition for *Angel Soldier* that Lee would go on to develop through several media and on different occasions upon his return, came from a performance piece in which Charlotte Moorman, using flowers, had played a Cage score with a bomb instead of a cello in the London of 1968, at the height of the anti-Vietnam war movement that would anticipate the theatre of the June Democracy Movement in Seoul.⁵ But if Paik would himself return as an angel (and so as a soldier) in this piece, it is perhaps because he never took on the new digital ways and means that Lee's work was entering, directing instead the mad antics of his great post-war Zen or 'neo-dada' wit against the 'new cathedral' of broadcast television and its 'global village', in contrast to the spread-out cyber networks of today. Indeed it is almost as if Paik's work itself has become something of a grand submerged whale in these new waters, requiring new ideas, new aesthetic possibilities, to resurface. That in effect is the thesis of a recent book by David Joselit that looks back to Paik's work of the 60s in the post-war televisual moment in the spirit of a retrospective manifesto for art today.⁶ Joselit thinks we need to free the very idea of art from two great frames in which its 'subversive' potential was located at the time- mediums and media. Instead we should see both questions in terms of 'image ecologies', variously occupied by artists, producers and 'guerillas', sometimes armed with systems or information theories.

In a striking way, these are just the questions Lee himself started to raise. What matters in *Angel Soldier*, for example, is not medium but rather a complex theme, explored through many different media, forms and situations (photography, performance, installation, video...); and that theme has to do precisely with the kind of 'environment' or 'milieu' in which the angel-soldiers move about. Philosophically, it is perhaps Gilles Deleuze who offers a larger vocabulary to talk about such info-saturated milieus or environments, in which all black-and-white distinctions between artifice and nature, virtual and real, have become blurred. Already in Spinoza, Deleuze had found a picture of such composite milieus in which *agencements* (arrangements or assemblages) take precedence over divisions like life and mechanism, animal and human, indeed over 'individualization' itself; and the ethological or ethical question then becomes precisely one of vital possibility, as with the singular 'spiritual automata' Spinoza supposed each of us to be. But this ethical question was also an artistic or

⁵ In *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits* (Berkeley: University of California Press, 2011), pp. 140 -176, Benjamin Piekut gives a detailed description of the 'cello-murder' pieces from which Lee Yongbaek drew his inspiration, including a performance at the Institute of Contemporary Art in London in which Charlotte Moorman bowed 'her instrument with a bunch of artificial flowers' following a score by John Cage. The performance belonged to the larger series involving 'war sounds' and 'bomb instrumentations' of various sorts, including Nam June's own semi-nude body, both 'played' and 'violenced' by Charlotte with a 'theatricality' to which the Puritanical Cage would explicitly take umbrage. In 1965, the New York Times published a picture from a Judson Hall performance with Nam June carrying a candy-filled bomb along with Charlotte in a group photo, along with the caption 'Oh dada, poor dada'. But Piekut thinks Paik's 'topless Asian body' became a 'charged symbol' in another way in the heady

atmosphere of the Vietnam War protests and its 'flower power', translating 'American imperialism striking Asia' in at least Charlotte's recollection. It is thus striking to see the power of flowers again in the June Democracy Movement in Seoul, theatrically pinned by young ladies on gas-masked riot police, one of them recalling on television voice-over 'When I received the rose, it was as if the thorns were prickling the conscience of all the riot police'. (translation Yun Jie Chung; see the video on http://www.youtube.com/watch?v=oyujo_mBSuo). In the end, the soldiers would in fact desist, as if held back by the new flowers of student protest, paving the way towards democratization.

⁶ David Joselit *Feedback: Television Against Democracy* (M.I.T. 2007)

aesthetic one, as Deleuze went on to show, drawing on Kleist, for the kind of war that artists (like angels) must wage against the sensibilia of the powers that be. The question of such 'war machines' is encapsulated in Kleist's great essay on marionette theatre, where the mechanical motions of the puppets sketch vital possibilities beyond the 'centered' movements to which human consciousness has become accustomed, as if in a mad new choreography.

Lee Yongbaek's angels would become soldiers in a new context, digital rather than mechanical as with Kleist's marionettes, confronting instead the 'controlled' cyber-environments of our sensibilities. Thus the angels would start to move in the waters that Lee would diagnose upon his return to Seoul, at a moment of financial crisis, leading to some of the more striking figures of his new sensibility: salesmen kept alive by illuminated bomb-like breathing-devices, trudging on endlessly, slowly, hopelessly, in a water tank; a digitally equipped cow corpse into which the audience is invited to breathe new life in an act of artificial respiration that starts as the cow re-opens its eyes; the strange sounds of gnawing insects or dripping water that take over from the Cagean liberation of sound in the visual arts to suggest a suspended condition between life and death, virtual and real, in which one needs to fight for survival- 'some possibility, otherwise I'll suffocate!' Deriving from Fluxus, yet moving free from old dichotomies, the angels must now confront this new asphyxiated condition. They too must move along almost imperceptibly, as if in slow motion, half-alive in a great neo-liberal water tank, which at the same time, perhaps unbeknownst to them, there yet float flowers, scattering as in earlier art-forms. Thus they give up their proverbial wings (and half-bird, half-human form) and don army fatigues, themselves shown in a performance version and related installation like T-shirts in a new-wave boutique along with cool combat boots, as if in sardonic realization of Beuys' post-war German dictum 'every man is an artist'. And, so, outside the Venice Pavilion, they again move along slowly, stealthfully, inexorably, in a camouflaged floral jungle, which then starts to scatter. Angels have become soldiers, but soldiers have become lost as if in an endless military service, keeping an anxious peace- the 'angelic' message now transpires in this new space.

On the eve of the great catastrophe of the European War, Walter Benjamin would also look to angels. In Paul Klee's *Angelus Novus*, as if looking back to the rubble, wings opened, filled with new forces, he would find an allegorical figure, at once aesthetic and political,

for a war that had bombed cities to ruins, murdered millions in camps, calling for a new aesthetic of dialectical images and a time of messianism without a messiah, in other words, a community-to-come, a new war machine. But perhaps now we are confronted with a different time, a different situation of war, a different kind of allegory and of image, and of so new angels, growing out of massacres like Gwangju itself, from which a Biennial would rise, like a great global phoenix. For Lee Yongbaek's angels are no longer like Christian Soldiers or even the Fallen Angels of a Babylonian Luther, engaged in a grand ideological or civilizational crusade of Good and Evil. They move on, barely visible anymore, without sense of end or victory, even perhaps of victim. They are not looking back- or forward for that matter- just keeping alive. It is only their milieu that contains the scattering flowers of possibility. Their question is neither redemption nor triumph; it has become a rather a matter of respiration and survival. 🐉

Exhibition

Artworks I

Korean Pavilion
The 54th International Art Exhibition
la Biennale di Venezia
2011



Angel Soldier_Photo - No.7, 2011
C-print, 180 × 225 cm



Angel Soldier_Photo - No.3, 2011
C-print, 225 × 180 cm

Angel Soldier_Photo - No.4, 2011
C-print, 225 × 180 cm

Angel Soldier_Photo - No.5, 2011
C-print, 225 × 180 cm







Angel Soldier_Video (captured cut), 2011
Single channel video, 23 min.



Angel Soldier_Video, 2011
Single channel video, mac mini, 47 inch monitor, stereo speakers
23 min.



[still-cut]
Angel Soldier_Performance (100 Amateur Performers and 12 Musicians), 2009
ca. 23 min.
Directed by LEE Yongbaek / Composed by LEE Yunseck
at National Museum of Contemporary Art, Seoul branch, 2009



[still-cut]
 Angel Soldier_Performance_
 100 Amateur Performers and 12 Musicians, 2009



First of all, his Angel-Soldier series show that the artificial flowers that fill the artificial spaces that appear in such media as video, photography and installation, stir up the digital simulation composed purely through simulacra. For instance, one is surprised to find a soldier perfectly camouflaged in flowers slowly marching with a gun in such an artificial space of Lee's video work. In this setting, the simulation is portrayed as an extreme war-zone upon which the subject depends its exists solely as a part of the simulation setting, not as a separately independent individual. In the same sense, this work in part bring up human ontological issues, such as the exchange between the exterior (electronic environment) and interior (subject), the reconstruction of the "Liquid ego" (Arthur Kroker) in the cyberspace, and the dissolution of the subject. The work also displays the fidgety overview of today's digital war and cyber commerce that create war between the boundaries of the world of computer simulation and physical reality based on the human body.

Another work in the *Angel-Soldier* series an object installation that utilize the soldier outfit, and this is a witty work that utters about the concept of the artist and creation in the digital media era. This installation utilizes the flowered soldier outfit and other real objects that appeared in the video installation. On each of the soldier outfits, logs such as Windows, Quicktime, Word and Explorer appear as medals, and important famous artist's names such as Beuys, Picasso, Duchamp, Nam-Jun Paik and Da Vinci are written on the name tags. This work suggests a new transfiguration of the simulation era into an artistic creation, through the intersecting of 4 elements: artificial flower pattern, soldier apparel, important symbols of the digital culture, and symbols of the artistic creation. The work is a suggestion that Art today variably and strategically transforms into a product through the process of reproducing, editing, and transforming in the imaginative space. The very life of Art becomes ambiguous, as Art is no longer the 'original creation', but a "Post-creation" that relies its expression and existence of the appropriation and re-arrangement through the simulation process.

[from the essay, "Lee YongBaek's work and Heterological Power of Digital Medial" by KIM Wonbang, 2009]

Notes for "Angel Soldier_Performance_100 Amateur Soldiers and 12 Musicians", 2009
 Composed by LEE Yunseck



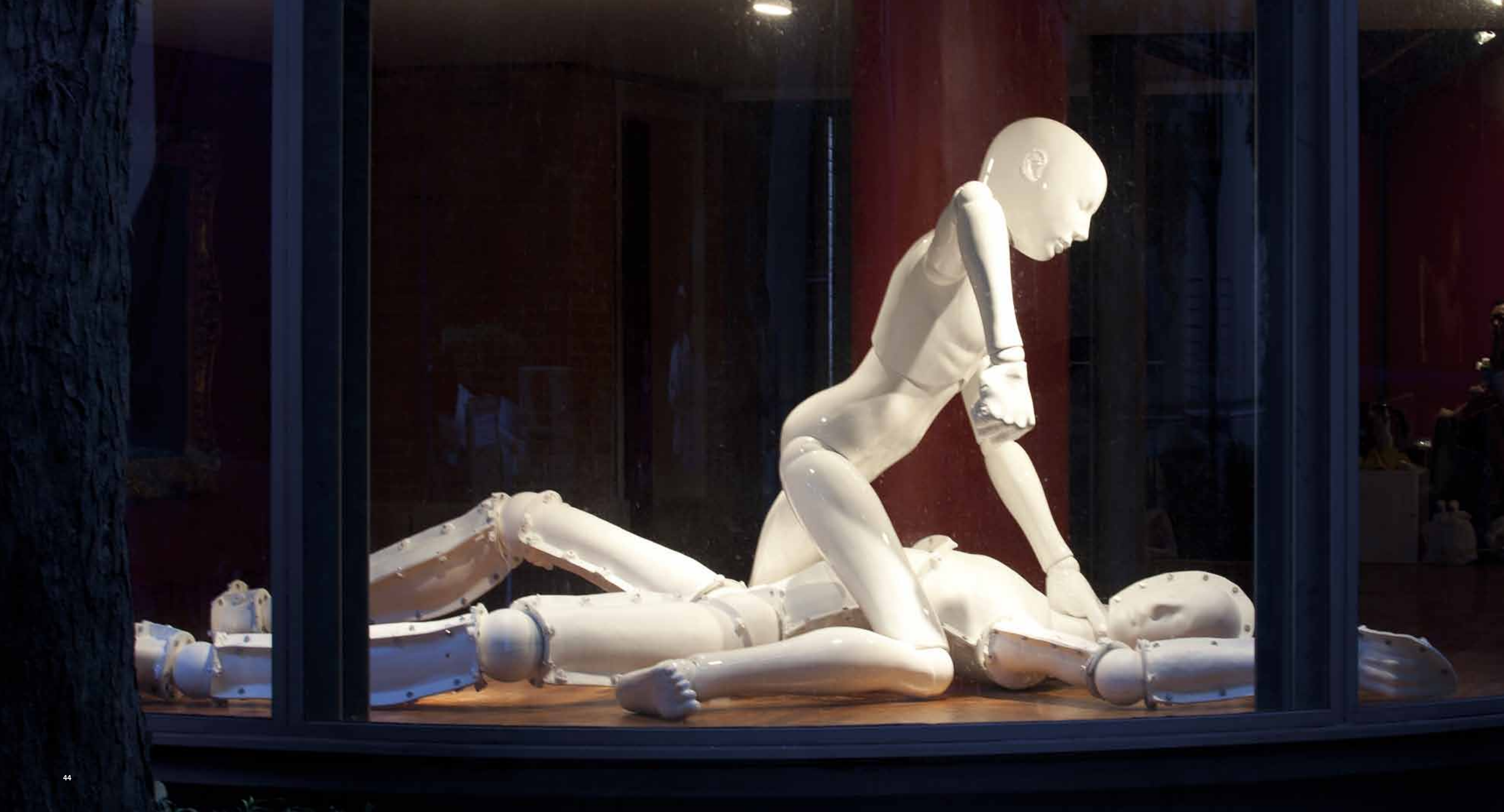
Plastic Fish, 2011
Acrylic on canvas, 230 × 360 cm





Pieta: Self-hatred, 2011
FRP, 165 × 370 × 290 cm





Pieta: Self-death, 2008
FRP, 400 × 340 × 320 cm



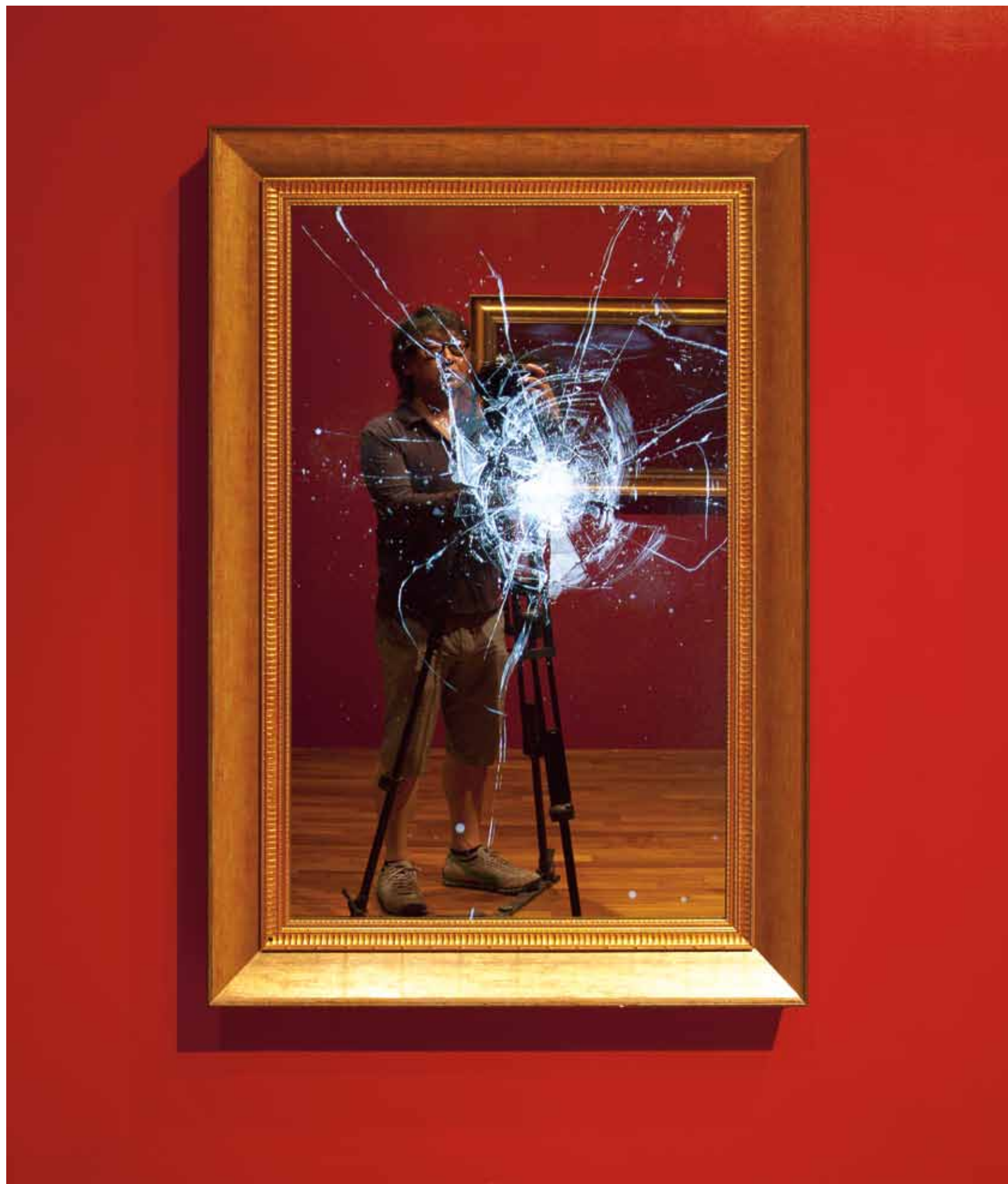


Broken Mirror, 2011
42 inch monitor, mac mini, mirror, stereo speakers, 115 × 77.5 × 9.5 cm





Broken Mirror, 2011
42 inch monitor, mac mini, mirror, stereo speakers, 117 × 80.5 × 8.5 cm





Broken Mirror, 2011
42 inch monitor * 2, mac mini, mirror, stereo speakers, 250 x 183,5 x 8,5 cm



Inbetween Buddha and Jesus, 2002
42 inch monitor, mac mini, mirror, stereo speakers, 148.5 × 129.5 × 10.5 cm





LEE YONGBAEK: PURSUING THE FUTURE OF HYBRID AESTHETICS

BAN Ejung | Art critic

New Folder-Drag, 2007



In his introduction of *The Language of New Media* (2003), which has practically become the bible of Media Art, Lev Manovich calls “the desire to creatively place together the old and the new in various combinations” as the new, prevailing tendency found in the present day culture. Furthermore, he declares that the purpose of his research is to systematically investigate the new cultural forms driven by this hybrid aesthetics, for new media is, as he puts it, “in short, the remix between culture and computers.” *New Folder- Drag* (2007) produced by Lee Yongbaek, a Korean artist in mid-forties, is a massive folder-shaped structure made out of 400kg (Dupont’s) synthetic marble. This huge yellow folder is placed on a row of logs on the floor- the forefather of the modern wheels used by primitive mankind. Absurdly and ridiculously, the artist has ‘dragged’ a virtual zero-weight (an empty folder on the computer monitor ‘weighs’ o bite) folder from the monitor into the space and time in the real world. This nonsensical presence of the icon of the advanced information society which is placed on the log-wheel, the relics of the pre-civilization period, probably is a metaphor for the manipulated collision between the two cultures which would never physically converge otherwise. How should this juxtaposition between the past and the present lead on by the artist be interpreted? The video version of this installation exhibits the artist’s production techniques in which he reprocesses, utilizing different media, in various versions. Lee recorded a performance of a group of people dragging a model of a gigantic folder in China. Unlike a computer folder icon containing a tremendous amount of information that can be moved with a simple drag, the enormous folder appearing in the film is drawn by mules, the workforce of the old preindustrial economy, and local Chinese children. This unreasonable situation serves as a literal representation of “the remix between culture and computer.” Furthermore, the combination of a uselessly and absurdly inflated folder and Chinese manpower, in some sense, seems to parallel the reality of the third-world labor market. In other words, this piece could be regarded as an indirect reference to the phenomenon of cultural lag China is facing. Meanwhile, the mules are reminiscent of Lee’s earlier work, *Artificial Emotion* (2000), an installation designed to create an interaction between the audience and a stuffed ox through five respirators attached to the latter (when breathed through the respirator, the ox seems to recover breath, responding to the respirator). It also associates with Maurizio Cattelan’s *The Ballad of Trotsky* (1996) which suspended a horse from the ceiling of the

New Folder-Drag_Children, 2007 (Video)



exhibition space, or Damien Hirst’s series of dead mammals which have been presented in a glass box since 1990. However, while the works of Cattelan and Hirst aroused a great sensation in both the international art world and the public opinion (including vehement protests from animal rights groups), Lee’s *Artificial Emotion* did not seem to receive an enthusiastic response from the Korean art world. Instead, it proposed a sort of archetypal aesthetic logic to the artist, which he was to henceforth develop. On a makeshift table- or above the border- an ox as a symbol of the agricultural society lies ‘dead,’ creating ‘fake’ responses. In contrast, below it, an IBM’s then-latest model computer was running. In short, the work is structured to exhibit contrast between a dead animal and a living computer. This constitutes the first and vertical boundary; the second and horizontal one occurring between a lying ox and a human audience instilling breath into the ox. This interface between seemingly oppositional properties in Lee’s earlier work is repeated in his later works. Needless to say, this feature must be one of the effective keys to sum up Lee’s art.

There is a group of Lee’s works that evokes tension by dividing a unified entity into two conflicting elements and contrasting them. In terms of their function and semantics, they work as a mirror. Art critic Kim Wonbang observed that Lee is marked by creating “the collapse of binary opposition between the virtual and the real,” which was probably intended to indicate one of the aspects of the mirror effect. The effect created by the artist leads the audience to reflect on the duality of an identical object/phenomenon and for this purpose, he uses very familiar icons as a decoy. For example, *Inbetween Buddha and Jesus* (2002) takes the icons of the two representative religious leaders in the world, *Pieta* (2007)- the same title is also given to his large-scale sculpture- the time-honored religious icon in art history, and *Narcissus* (2008) the tale of Narcissus in Greek mythology. However, Lee’s mirror-work does not reflect things as they are. The case in which the artist took the advantage of the mirror effect most literally would be his early work *Re-Re-Reflection* (1999). Here he used digital printing technology to reverse the print of Vincent van Gogh’s portrait, which in itself was a reversed image of the painter reflected on a mirror, and thereby revealed the ‘truth’ (van Gogh’s cut-off ear was the left one!). While on the other hand, *Mirror* (2007-2008), a mirror installation in the earnest sense of the word which incorporated mirror as part of itself, attached a two-way mirror to a 42 inch LCD screen so as to create an optical illusion of

Pieta, 2008



Narcissus, 2008



cracks on the mirror. This was a result of repeated developments and transformations of its preliminary version presented as early as 1994. The most essential part of *Mirror* is the subtle twist between the reflective surface of the mirror and what is reflected on it. With the roaring sound of gunfire through the speaker, three realistic looking bullet holes appear on the monitor (which is in fact a high speed [50,000 fps] footage of a bullet passing through glass). The mirror is cracked, but nothing happens to those who look at the mirror out of it. The viewers see their cracked self reflected on the mirror surface which is ‘broken in one piece’- an experience to find oneself as projected on a seemingly broken mirror screen. This piece is associated with *Vietnam Veterans Memorial* (1981) by Maya Lin, the winning entry of the Vietnam Veterans Memorial design competition, in Washington, D.C. The names of hundreds of thousands of those who died during the war are inscribed on the monument made of polished black granite. The viewers find themselves overlapping those names and mirrored on the granite which is ‘reflective like a mirror.’ This is where the tragic beauty of Lin’s work comes in. The images of the viewers who are safe and sound or the survivors are cast upon the surface of the gravestone dense with the names of the war’s victims. Lee’s mirror works too was based on his wish to reorganize the unreal space which he had been thrown into after one of his friends became lost while Lee was studying in Germany. In folklores or superstitions, mirrors have been often described as a reflection of the soul and the spirit. This witty old saying may be very useful in understanding not only Lin’s memorial but also the aesthetic function of mirrors in Lee’s works.

Pieta (2008) and *Narcissus* (2008) also relate to the mirror effect, but in this case without use of mirrors. Both of the works are respectively modern day retellings of the long adored icon, the Virgin Mary mourning over the dead body of Jesus and the myth of Narcissus. Each pair of figures (Maria vs. Jesus and Narcissus vs. Narcissus’ reflection) is composed of a mold and the FRP molded product. Two different parts are created by splitting a single body into two. *Narcissus*, named after the well-known Greek mythological character, deals with the misfortune of self-absorption which is so deep as to be fascinated by his or her own reflection on the surface of water. In *Pieta*, the neutral skin of Maria made out of a lifeless mold forms a contrast to the pink glossy one of Jesus with sensual beauty like that of ball joint dolls. Though appropriating the posture in the famous masterpiece, Lee presents the mother and son as apathetic

Angel Soldier_installation, 2005



Plastic Fish (detail), 2008



mannequin-like figures: the grieving mother seems to have no maternal affection and her dead son does not look pathetic, neither. This is a large-scale materialization of how the artist interprets the essence of the religious icons in contemporary culture.

Angel Soldier (2005) is one of his representative works which won him acclaim. The strength of this work lies in that it can be recasted in four different media: photography, performance, object art, and film. And these four versions can be regarded both as separate pieces and as an integrated unity. While it would be going too far to argue that Angel Soldier utilizes the mirror effect as well, it is still in an extension of Lee’s mirror aesthetics, for it combines conflicting elements and reflects the current issues in South Korean society. The figures in combat uniforms moving slowly, with a speed as slow as a slow-motion film, could be viewed as a sequel to *Vaporized Things (Post IMF)* (2002), in which a man in a dark suit, the modern white-collar worker’s uniform, slowly walks forward in deep water. Lee’s choice of ‘flower-guns’ rather than personal weapons, computer folders rather than unit patches, and computer program icons rather than military branch symbols perfectly correspond to the aesthetic genealogy of the artist who has constantly incorporated media culture in his works. The soldiers’ camouflage smock with a dazzling gaudy flower pattern foreshadows his painting *Plastic Fish* (2008). Both of them focus on the principle of disguise: the flowery camouflage in *Angel Soldier* disturbs the enemy and the baits in *Plastic Fish* lure fish. Considering the present situation of Korea, the only divided nation in the world, *Angel Soldier* contains elements of black comedy. The name tags of world-renowned Korean artists are attached on the flower pattern battle uniform, and the badges of military rank indicate the artists’ status in the art world. This is an allegory for the power hierarchy in the art scene. Lee is a short but solidly built man with a sun-burnt face and long, narrow eyes as if he is born of sculptors’ blood. His present studio looks like a factory, where all kinds of tools, painting implements, camera equipments, large speakers, new LCD monitors, etc. are jumbled together. On the wall hang rubbed copies of big fish he caught while sea fishing. The chronological record of his works which he created in this plant-like working space is as variegated as the number of fish imprinted on paper. Truly, this might be the future image of contemporary culture coupled with new media. 🐟

CONFINEMENT OF A THINKING BEING AND LEE YONGBAEK’S ART

LEE Jinmyung | Art critic

1. CONFINEMENT OF AN ERA'S ATMOSPHERE

Commissioner Yun Cheagab chose artist Lee Yongbaek to present his works at the Korean Pavilion during the 54th Venice Biennale. For the last few months, I have been wondering why Yun Cheagab selected Lee Yongbaek as the sole artist to participate in the 54th Venice Biennale. I wanted to know everything that sparked him to choose Lee Yongbaek, as Yun Cheagab is an earnest curator who has lived for the reconstruction of Asian art and Korean culture, and tends to go to extreme measures, driven to the bottom of a cliff by the futility of life. We confronted, Lee Yongbaek, who is known as an artist who covers all fields of contemporary art, from media art, sculpture, photographs, to painting, and who has achieved artistic triumph, freely manipulating formations consisting of sensibility, form, and behavior. This is at least our understanding of him. He is a rare Asian artist who has achieved a global formality with a mechanism of his own development. However, Korea’s art circles regard him too abstractly as a postmodern artist. When postmodernism is defined as an ideological trend or movement that denies values such as totality, universality, historical macro discussion, the firm ground of existentialism, and the undoubted possibility of knowledge, it is a groundless claim to call Lee Yongbaek a postmodern artist.

In art as defined by Lee Yongbaek, the artist sets the scope of self-possibility and self-limitation and clashes into these walls with the strongest will and energy so as to disclose his artistic view to the outside world, that is, art is an indescribable shock wave. Here, the scope of self-possibility and self-limitation may be thought of as the “confinement of a thinking being (Seinsverbundenheit),” as expressed by the German sociologist Karl Mannheim. The confinement of a thinking being means that a thinking and acting subject cannot be free from the ground where he/she is rooted. However, we know well that when an ideal that one dreams of is based on limited nourishment and turns into a form, confinement does not work as a negative value, but reveals the circumstances of the era and is transformed into sympathy that transcends time.

Lee Yongbaek spent his childhood in a city near Seoul, South Korea. During this period, a military dictatorship, or a development dictatorship, ruled over South Korea. This development dictatorship was a form of power politics that prohibited people from thinking and discussing freely under the flag of economic development. There are still various analysis on how such a preposterous high-handed

politics ruled over South Korea. And many scholars view the cause of the military dictatorship as the fact pro-American dictatorship of Rhee Syngman was taken down by the popular uprising, the short appearance of the civilian government after the Rhee administration did not yield any significant reformations and failed to present a vision of the future. In addition, the US policy for Northeast Asia in the 1960s was to prevent the domino effect of socialism in Asia and to at least insure Japan as the bastion of Westernized administration. Due to this strategy, the US policy placed South Korea in the role of a shield for Japan. Until Rhee Syngman fled to the US, he had used anti-Japanese feelings and anti-socialism as the foundation of the existence of his regime. However, in order for South Korea to play the role of a shield for Japan, it had to have a superior economic power over communist nations, and the model of South Korea’s economic development could not help but to depend on data regarding the development of Japan, which was ten years ahead of South Korea. As the military dictatorship of Park Chung Hee established diplomatic relations with Japan, it achieved economic development based on this data along with financial loans from Japan. The regime declared that it would reform society and eliminate national corruption and irregularities, and would soon convert the military regime into a civilian one; however, they continued ruling as a violent regime under these same pretexts. In fact, this declaration wasn’t realized for 18 years for various reasons. During this period, human rights, democracy, and the freedom of expression, thought, and assembly were liquidated in South Korea. All kinds of corruption and irregularities were rampant in society, and Korea’s valuable culture was suppressed. At that time, the system of South Korea could be defined as ‘wartime capitalism,’ and this reality seems to have remained unchanged. The past military dictator had no other way but to insist that socialist states were the main enemy, and that the way to win wars was to infinitely expand capital under the flag of anti-socialism. People seemed to respond to these insistences because when they became well-off, they fell into a euphoric feeling as if they had been triumphant in war. This regime used to select appropriate targets and accuse them of all kinds of social problems that could not be solved, and these victims were none other than progressives with a trait of reform. Absurdly, the head of the regime was killed by a gun of one of his men. Following this assassination, another military force tried to illegally take over the regime, which had remained leaderless for a certain period. Using guns and

swords, they suppressed citizens who tried to elect a leader through democratic electoral processes. A well-known act of suppression occurred in 1980 in Gwangju, the city of Gwangju Biennale. Gwangju Biennale may be thought of as a kind of large-scale administrative and artistic requiem for healing the trauma of local citizens and honoring the victims. Later, the 1988 Seoul Olympic Games was the final task that finished the basic construction of strengthening South Korea as a shielding nation. South Korea continued developing with burning economic expansion. However, as Hitler-like leaders achieved economic triumph, students and artists suffered from inner antipathy. And the students and artists widely believed that truth would exist on the opposite side of their thoughts. The ideological pivots for anti-autocracy were the books of Karl Marx, adventures of Che Guevara, maxims regarding equality and human rights, indigenous ideas of the Korean Peninsula that awoke a national awareness, the liberation theology of South America, and socialist literature. As the 1990s came to a close, the Tiananmen Square Killings in 1989, West Germany absorbing East Germany in 1990, and the collapse of the Soviet Union in 1991 brought about serious confusion for progressive intellectuals, students, and artists. As China and Russia established diplomatic relations, they came to confirm the fact that the illusion of socialism had been cleared. And the political system, religious consolation, and artistic ideals that they depended on were all besieged by futility. One fortunate aspect was that Koreans finally built a civilian democracy in 1993. However, before the new hopeful vision brewed by the democracy of its civilian government had started to bloom, the IMF crisis befell South Korea. Before Koreans could be re-equipped with new alternative values and ideas, they were caught by the blind competition of globalism. Koreans could do nothing in front of the new international orders offered by the US. Thus, a real Pax Americana had started to become realized in South Korea in 1998.

The atmosphere of art could not avoid these social situations. The period of the military dictatorship was ruled by black and white ideas. Art must not be created from any political ignition. Korean artists tried to interpret the forms of monochrome art, minimalism, and abstract expressionism by connecting them with the spirit of Asian Zen Buddhism, the moral training of Confucianism, and the elegant appreciation (of art) of Taoism. In other words, it is a dual structure in which the artists laid the newly translated language of an Asian style onto Western forms. Secondly, Minjung art (an art that

focuses on the lives and behavior of people as historical subjects after the Gwangju democratic uprising) widely appeared and analyzed the capitalist pathology of the military dictatorship using the shamanism of the Korean Peninsula, an indigenous religion of exorcism, and the realism of socialism. Meanwhile, the Korean government liberalized its policy on travelling and studying abroad in 1985. However, as the socialist states collapsed in succession beginning in 1989, the transfer of civil rights took place in South Korea in 1993, and the first universal intellectuals who had studied abroad returned to the nation, the two forces lost their strengths. In the 1990s, Western art typically flew into this nation without question. As media, images, photographs, and installation art that were new to Koreans flooded the nation, viewers could not set their point of view, and critics lost their own critical mind and instead depended on the rules of Western postmodernism. The 1990s was a period in which the two pivots that let the world fell to pieces and the world was divided into multilateral aspects. At the same time, plural individualism was an unavoidable trend of the times, and the division between good art and bad art disappeared. In such a confusing situation, Lee Yongbaek appeared in Korea's art circles at the end of the 1990s. He was one of the artists, including Doho Suh and Lee Bul, who contemplated the voluntary creation of artistic forms and the meaning of Korea's contemporary art.

2. LEE YONGBAEK'S ART

In the 1990s, Lee Yongbaek refused all conditions of postmodernism. To him, postmodernism was nothing but a shock treatment to escape the lethargy and weariness of modernism, and the third degenerated body germinating from the body of modernism, as if capitalism and socialism were ideological twins that were inevitably born from Western history. He absorbed the historical and social context of Korea and Asia as his nourishment. When one compares his art with modernism and postmodernism, the characteristics become clear. Since modernism is a perfectly rationalized art created based on existing rules and orders that request an artist to seek the ultimate nature of a genre that cannot be restored, it always reveals reproductions. Thus, modernism is a rational method of thinking that is both colorless and odorless. On the contrary, the art of Lee Yongbaek is essentially a voluntary

creation and formation. His creation is not 'a creation from nothing' but a creation from a given historical and social reality. For this reason, the fact latent at the base of his art is that he is not an observer passively looking at the world, but a discoverer actively seeking values in the world, and an actor who tries to realize his discovery into the concrete form of art. Thus, the reality of Asia, the history of Korea, the relationship between the region and the world, and the trend of a 21st century world can be found in Lee's works. The method used to form these characteristics is based on symbols that leave an empty space for interpretation rather than concrete messages. While the sensibility of material and the diversity of meaning in his pieces play a game of pulling and pushing, the two forces maintain a taut balance, forming an extreme tension. As the peculiar meaning of a specific region and the universal sensibility of matters with a global sense encounter each other, he creates a new energy, one that can be at least said has never existed before in South Korea.

Lee Yongbaek displayed his work titled *New Folder- Drag* in Beijing in 2007. The shape of a yellow folder, which can be readily seen on a computer, is a symbol that candidly compares the operational method of the past with the operational method of our current times where computers are common. The sculpture depicts an enlarged 'new folder'. Lee Yongbaek put this folder on several logs, and let the children in a slum in the outskirts of Beijing 'drag' it, which he then filmed. His piece reminds viewers that when things that are easily dealt with in the cyber world of computers are realized in the real world, how difficult it becomes. On the other hand, his piece shows the brutality of institutional measures that prevent the poor living in the outskirts of a big city from entering the center of the city, as well as the deception of fetishism, which is extremely prosperous in Asia. However, the esthetics achieved in this piece is found in an unexpected place. Lee Yongbaek obviously points out the refracted contradiction of the thoughts of contemporaries living in a digital technology era, but he holds even this contradiction with a warm view. The children in the slum carried out hard labor but presented a delightful smile and an exciting feeling the entire time. He often says, "There is no exit in pessimism."

In 2005, Lee Yongbaek had already achieved the foundation of another piece transcending *New Folder-Drag*. Through a six-year self-reflection and supplementation, he completed at last, the final edition of *Angel-Soldier* in 2011. This work presents the essence of

camouflage humans adopt. It shows the fact that the means of surviving in the animal world is also applied to the human world, at least to Korea's situation. South Korea can be defined in two words: wartime capitalism. The immoral and unjustifiable ruling ideology has deceived people. Rulers have claimed that there is no way to defeat brutal socialist enemies except through economic pressure. Thus, they have closed their eyes to the division of wealth, the abolition of social discrimination, human rights, and freedom of thought and assembly, promising to solve these problems in the future. Although most people, except for the families and high-ranking officials of conglomerates and central forces in society, have been driven toward an invisible isolation, few people are aware of it. The mainstream media, the hegemony of sports, the feast of corruption, inhumane TV dramas, the morbid myths of fetishism, large Korean-style churches that gained power by depending on anti-communism, and the fabulous faces and bodies of TV entertainers are not only Korea's angels but also its soldiers. People wearing a flower-patterned military uniform, who are angels and soldiers at the same time, slowly sneak through a fake flower jungle. The strategy to hide an uneasy truth with a splendid appearance of oblivion really is similar with the animal world. When this piece appeared, the relationship between South Korea and North Korea was mild, and thus the true quality of this piece was not well understood. As of 2011, both nations have nervously repeated offensive and defensive battles revealing the nature of both. To the point that a hostile coexistence and the hiding of nature are the frames of their relationship, both nations exit with the camouflage of allomorphism, an angel and a soldier. Apart from the complex social dynamic symbolized by this work, the sound effects of the work, the sounds of grass insects and wind, are quite pleasant.

Another one of Lee Yongbaek's monumental work is *Pieta*. The original form of all religions and cultures has the mechanism of a victimémissaire, a scapegoat. The mechanism of a victimémissaire is a kind of charm against evil influence that tries to prevent the possibility of many sacrifices by choosing a sacrificing target.

It conducts an economic function that prevents the sacrifice of humans by using animals and the function of spells that block bad violence with good violence. Also, a victimémissaire set as an object of sacrifice becomes perfectly passive. As all members of a community fervently react to a victimémissaire, it becomes a function to clear up the violence of a larger disaster in advance.

Artworks II

Early works

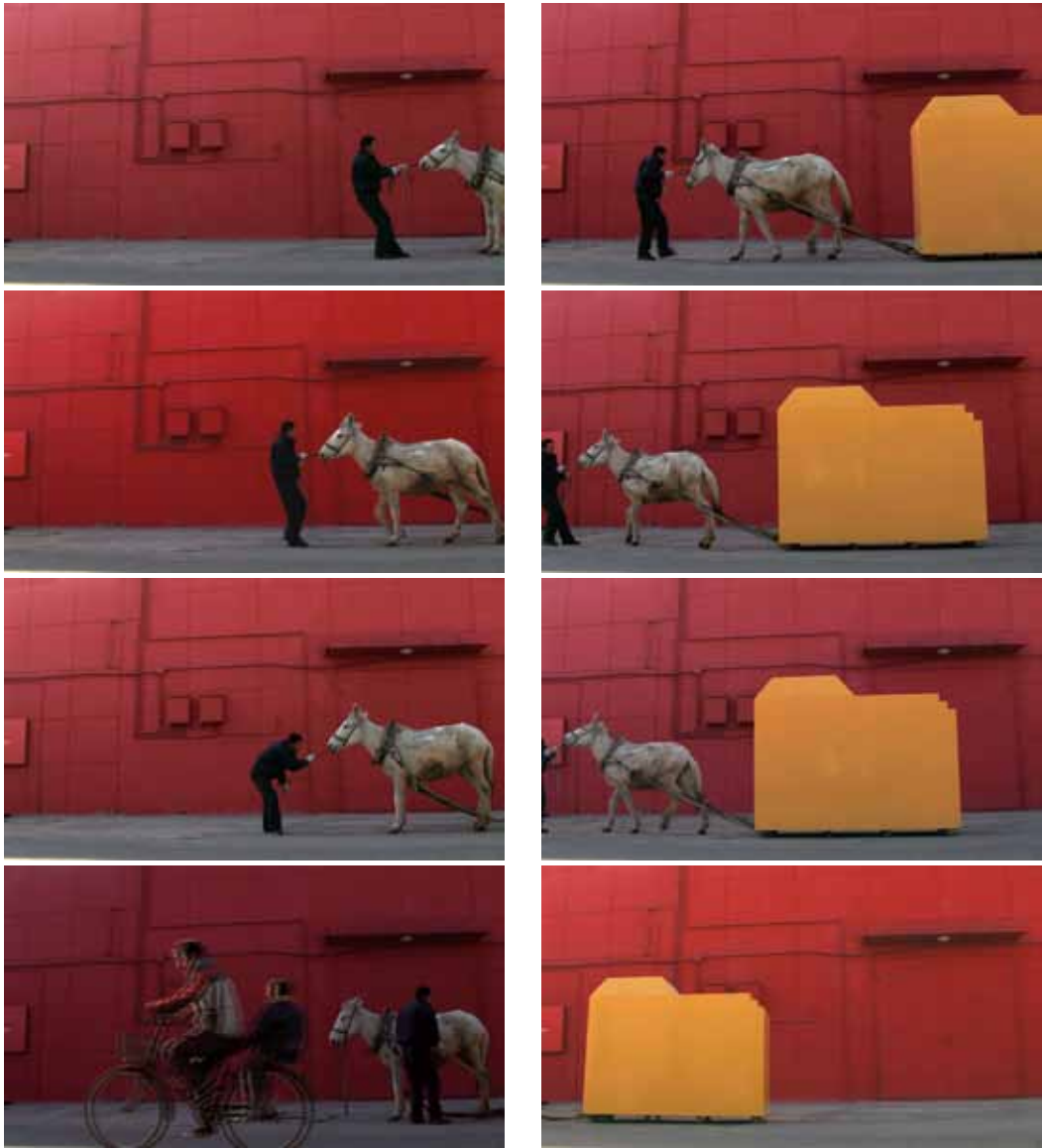
That is, it is not dedicated to a symbolic god but to huge violence. Examples of this rite include the Holocaust, which appeared in Europe during a period in which economic recession had worsened and totalitarian fascism was complete; the slaughter of native Americans, which is hidden in the history of western settlements of the US; the massacre of 6,000 Koreans by Japan after the great Kanto earthquake of 1923; and the 1980 Gwangju civilian uprising. These tragedies show a common point: when a community or civilization develops, the leadership class makes members positively accept their role or passively remain as spectators by killing opposing forces, and the members end up contributing to a societal mood that is excited with rising development. We need to remember that any civilization at any time is a physical accumulation built on numerous suffering and pain. Current civilizations and communities are not different from past ones. As mentioned above, the moral training for a complete personality is impossible in a current society of limitless competition. Contemporaries have become tools as quantified individuals. They are guaranteed institutional freedom as individual beings, but their affluent lives come to be sentenced with execution. This contemporary era provides us a hint that it is an era of self-sacrifice. That is, the reasonings as to why Pieta of Lee Yongbaek recalls the image of a cyborg should be read.

A series of painting, *Plastic Fish*, shall be observed. In this series, plastic fish simply fill up the canvas. The pieces have an equal system without a main theme or discrimination. This equality is in fact a confusion itself. It is a fatal gesture of fake items that tries to snatch the value of genuine ones. The word 'honor' in the West indicates a life that establishes morality, pursues universal values, and is dedicated to a community. However, the word is misunderstood in South Korea, which is blindly loyal to the West, as a word indicating the rich regardless of their tools and methods. The word 'sorry' in the West has a strong responsibility of self-order. However, the word in South Korea implies behavior inconsistent with the word itself, and is a double-faced attitude without responsibility. A society in which moneyed success achieved in a makeshift manner is thought of as honor has no future. On the other hand, in addition to a misfortunate premonition, viewers can find in the series an indication of hope. The series shows that the dissolution of centralism, that is, a society of multilateral values, is being introduced to South Korea and Asia. Totalitarianism is a horror play in a secret room, and its society is controlled by one-sided commands in a closed space. Now,

the final act of the horror play has closed its curtain. Recently, the democracy of multilateral values and the mood that equally admits an individual life and the cause of a total society were formed in South Korea. This new movement is quite splendid. This work of Lee Yongbaek also successfully manifests the meaning of the present era rooted in the region of South Korea. As can be seen through his works, the strongest asset of Lee Yongbaek is that he does not remain in personal sentimentalism or habit. All of his pieces reveal meaning that he is existentially confident about the world. Finally, the status of Lee Yongbaek's art in South Korea's art world will be examined.

In the 1990s, when the civilian government took over power, after black and white ideas such as monochrome art and minimalism, and the modernism of abstract expressionism and Minjung art, had lost their strengths, South Korea's art had no forms from its own nourishment, but instead uncritically accepted only the outer surface of Western art, and was flooded with these new Western movements. Criticism had to be deferred for a while. However, Lee Yongbaek clearly recognized the wall of his possibility and limitations and made efforts to knock it down. As the efforts are a self-request or self-order, he has carried out such endeavors constantly for the last 20 years. Looking at his artistic journey in 2011, it can be confirmed the type of art that constitutes the quality during the confusing period of South Korea's art movements: the first criterion for recognizing quality art is that when an artistic form is consistent with the life of the artist who realized the form, and when the artist's work is the result of a journey made through rough times and trial and effort, the art achieves genuine value. The second criterion is an avant-garde spirit. Avant-garde is defined as the art of an artist confronting the history of existing arts, clearly examining the inner necessity between existing arts and past times, keenly understanding the secret relationship between their lives and their era, and finally realizing this keen understanding as a form. The third criterion is the artist's spirit creatively making the effort to germinate the seeds of all problems within the era and society of the artist based on his/her sensibility that his/her contemporaries can respond to. The last, and most important, criterion is that a macroscopic view that the weight and depth of life that an artist recognizes should come before the formal excellence of his/her artistic pieces should always be maintained. These criteria are small but great virtues that, thanks to the 25-year artistic career of Lee Yongbaek, people have finally started to recognize. 🐉

New Folder - Drag video_Mule, 2007
Single channel HD video



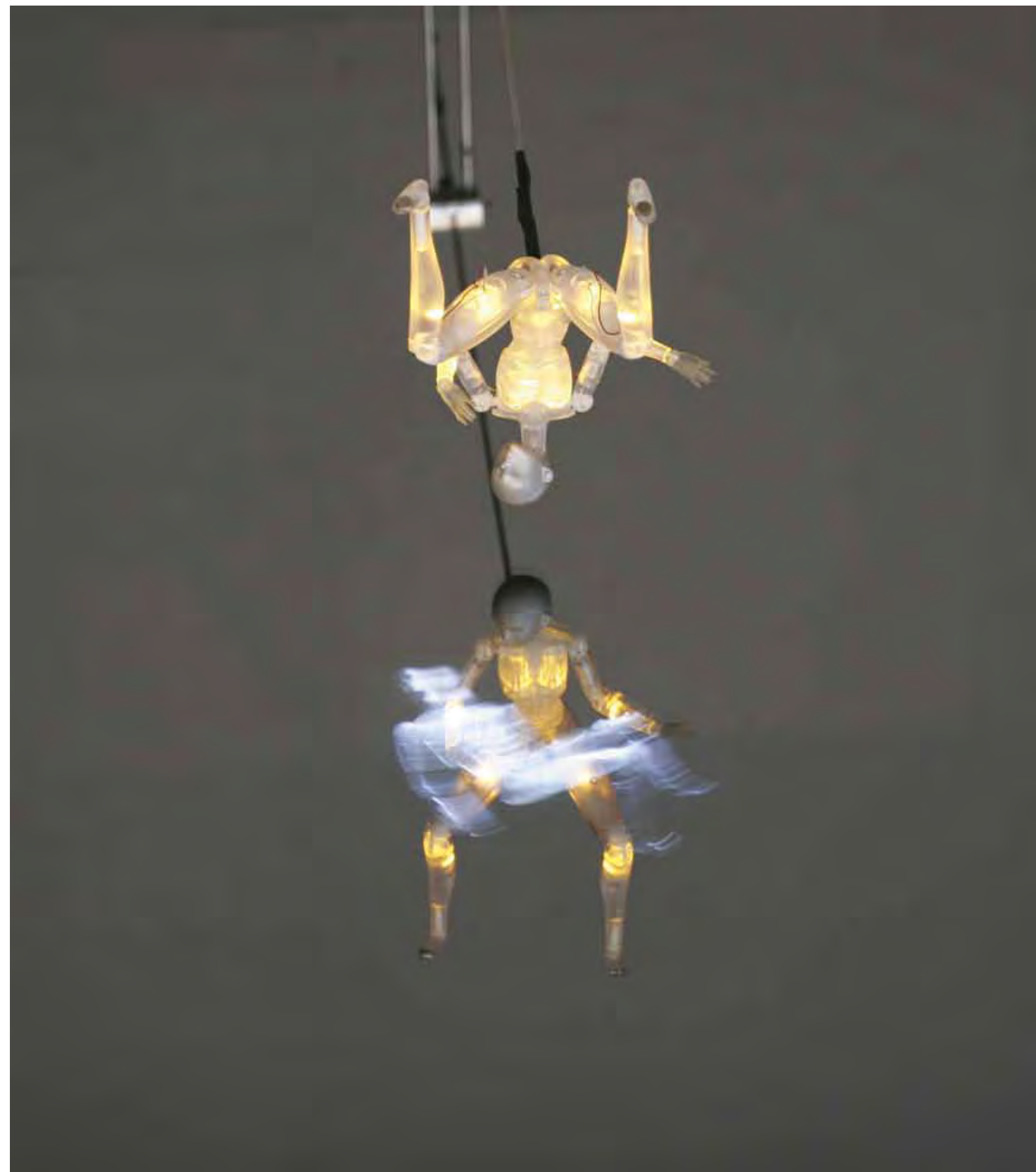
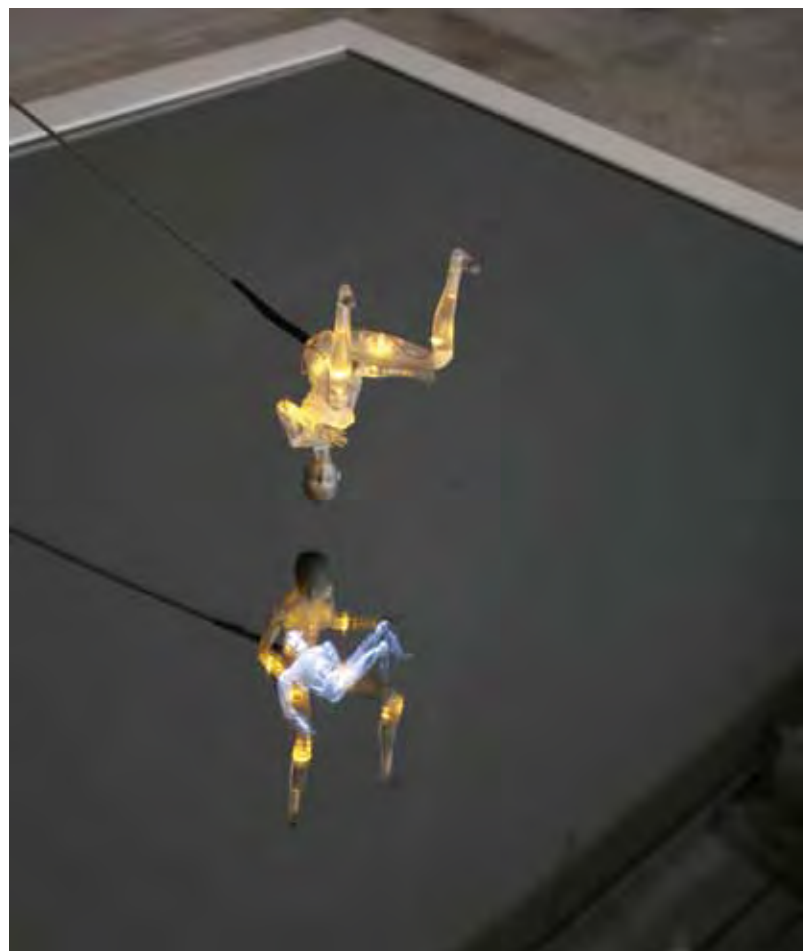
New Folder - Drag, 2007
Dupont on the tree trunk, 260 × 80 × 210 cm



New Folder - Drag video_Children, 2007
Single channel HD video, 2 min.



Pieta, 2007
6 inch monitor, guide rail, DVD, mirror, dupont, 180 × 180 × 30 cm



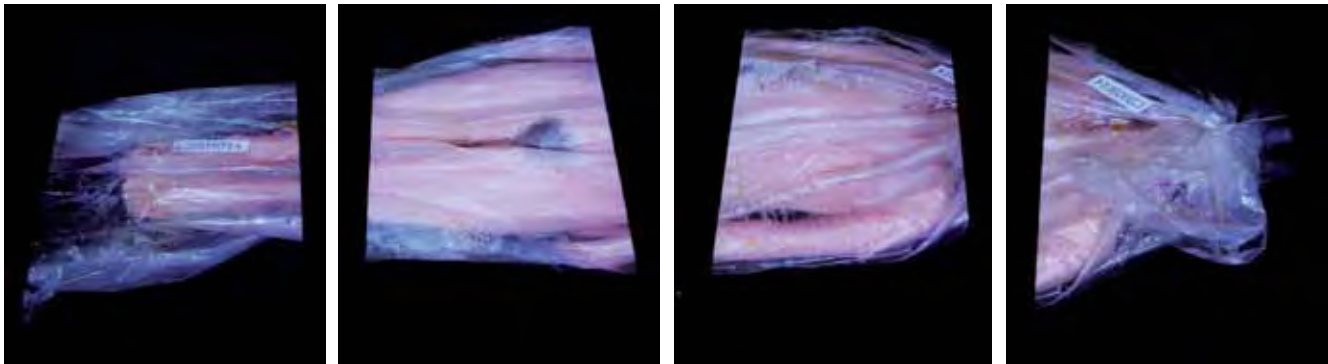
Tactile Documentary, 1999
Video installation



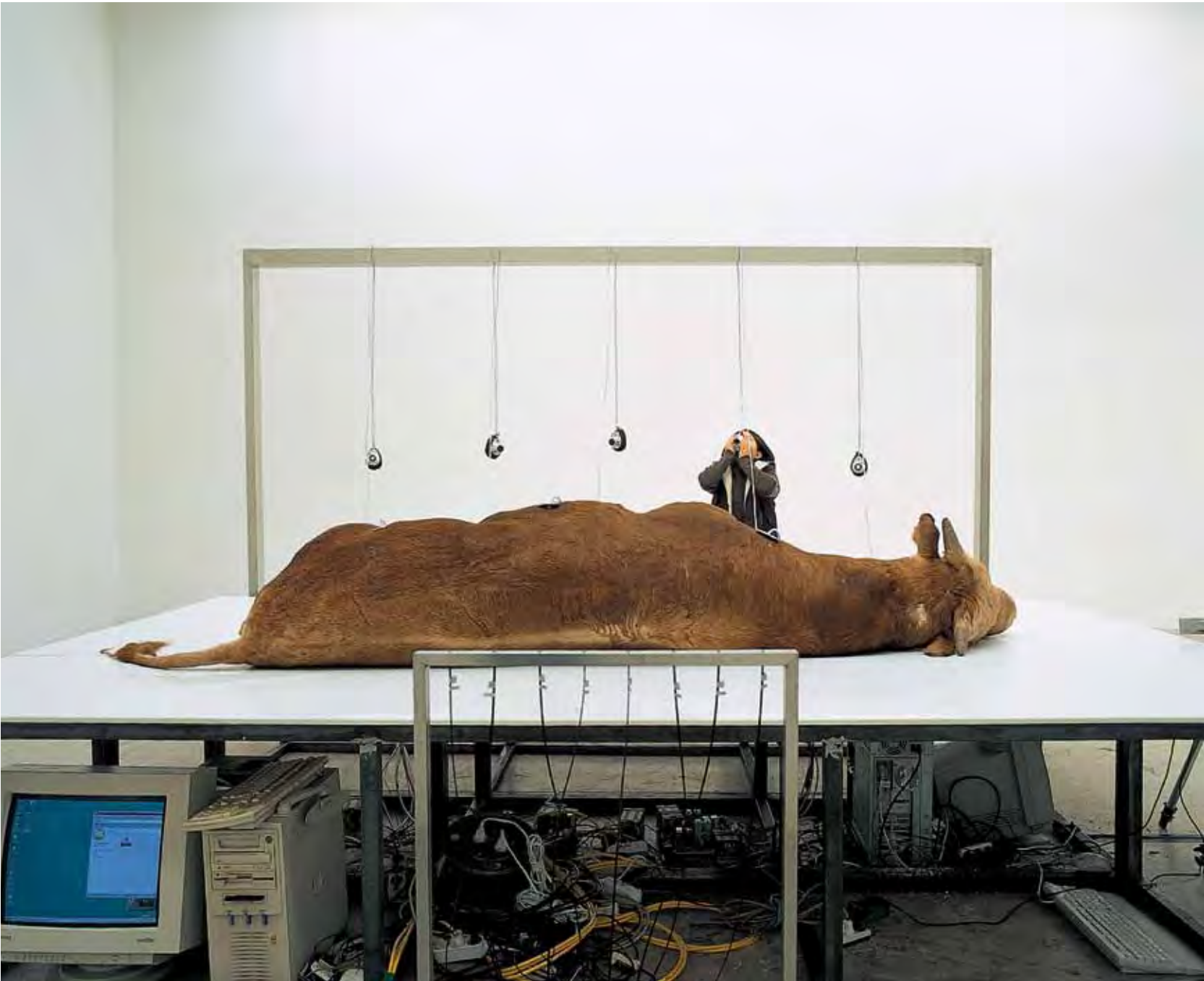
Vaporized things (Post IMF), 2002
Single channel video, 7 min. 45sec.



Window to window, 2005
2 channel HD video installation
video duration: 15min.
installation dimensions: 350 × 300 × 240 cm



Artificial · Emotion, 2000
5-channel interactive installaion, 300 × 500 × 500 cm



LEE Yongbaek

(b. 1966, Korea)

Lives and works in Seoul, Korea

	EDUCATION
1993-95	Stattliche Akademie der bildende Künste Stuttgart, Aufbau Studium(Bildhauerei), Prof, Micha Ullman, Germany
1991-93	Stattliche Akademie der bildende Künste Stuttgart, Normal Studium(Malerie), Prof, Erik Mansen, Germany
1985-90	BFA, College of Fine Arts, Hongik University, Seoul, Korea

	SOLO EXHIBITIONS
2008	PLASTIC, Arario Gallery, Cheonan, Korea
2007	New Folder, Arario Gallery, Beijing, China
2006	Angel-Soldier, +gallery, Nagoya, Japan
2005	Angel-Soldier, Alternative Space Loop, Seoul, Korea Angel-Soldier, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan
1999	Tactile Documentary, Sungkok Art Museum, Seoul, Korea
1993	Installation und Zeichnungen, Galerie Zehentscheuer, Munsingen, Germany
1990	Material und Unmaterial, Sonamu Gallery, Seoul, Korea

	GROUP EXHIBITIONS
2010	Spring and Autumn, Hakgojae Gallery, Seoul, Korea PLASTIC GARDEN, Korean Contemporary Art, Minsheng Art Museum, Shanghai, China A Different Similarity, Kunstverein Bochum, Bochum, Germany
2009	The Imaginary Line, Gallery Hyundai, Seoul, Korea image nation, Salon de H, Seoul, Korea Boondocks, Internatinal Art Project to the Garden Region in 2009, Hanover Kunst Halle Faust, Hanover, Germany A Different Similarity, Santral iStanbul, Istanbul, Turkey Moscow Biennale, Moscow, Russia Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, Slovenia Moon Generation, Phillips de Pury, Saatchi Gallery, London, United Kingdom passage_09, Universal Cube, Spinnerei Leipzig, Germany Begining of New Era, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea IDA projects, Vernacular Terrain Video and New Media, China, Japan, and Australia APT Project, Artist Pension Trust, Beijing, China
2008	Peppermint Candy: Contemporary Korean Art, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea ‘Re-view’ as a characteristic of the contemporary art, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea Modest Monuments Contemporary Art from Korea, King’s Lynn Art Centre, Norfolk, United Kingdom 3rd Nanjing Triennale ‘Reflective Asia’, Nanjing Museum, Nanjing, China The 5th Busan Biennale ‘Expenditure’, Busan, Korea Fantasy Studio Project, The Blade Factory, Liverpool, United Kingdom Extended Senses: Present of Korea / Japan Media Art, Alternative Space Loop, Seoul, Korea Peppermint Candy: Contemporary Korean Art, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
2007	Trans pop: Korea Vietnam Remix, ARKO Art Center, Seoul, Korea Peppermint Candy: Contemporary Korean Art, Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Santiago, Chile Tina B., The Prague Contemporary Art Festival, Prague, Czech Republic Soft Power, Korea Foundation Cultural Center, Seoul, Korea
2006	Through the looking glasses, Asia House, London, United Kingdom ALLLOOKSAME/TUTTTUGUALE, Art China Korea Japan Art, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy

	Spotlight 30 Women, Papertainer Museum, Seoul, Korea Softness, SOMA Museum, Seoul, Korea Circuit Diagram_London, Project Space CELL, London, United Kingdom Circuit Diagram_Seoul, Songwon Museum of Art, Seoul, Korea SLOW TECH, Museum of contemporary Art, Taipei, Taiwan EXPOSED: Black box and Crystal ball, Debating chamber, London County Hall, London, United Kingdom Harrods Department Store, LG i -Gallery, London, United Kingdom The Art of Passat-ism, Utsunomiya Museum of Art, gallery Q, Tokyo, Japan On Difference, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Germany Chunggye Media Theater, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea 5th International film festival on clay and glass, Le Corum, Montpellier, France
2005	Two Asia, Two Europes, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai, China Banana Surfer, leum Gallery, Beijing, China POST IMF, Art Ark Gallery, Shanghai, China From Berlin to DMZ, Seoul Olympic Museum, Seoul, Korea
2004	Exhibition JACK!, Contemporary Art and Spirits(CAS), Osaka, Japan Digital Sublime in the 2nd Media City Seoul Biennale in Taipei, MOCA, Taipei, Taiwan Unusual Combination, +gallery, Tokyo, Japan Out the Window, The Japan Foundation Asia Center, Tokyo, Japan HOMMAGE A PAIK, SPACE C, Seoul, Korea
2003	Mobile Project 01 Milano ‘Pronto’, Alternative Space Care of, Milano, Italy Modern art in Hardcore Dior, Won Gallery, Seoul, Korea S.O.S, Galerie Weisser Elefant, Berlin, Germany Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea Ilectronix Power, Hanjeun plaza, Seoul, Korea
2002	The 8th International Shoebox Sculpture Exhibition, Hawaii Art Gallery, Honolulu, United States Media City 2002, The 2nd International Media Art Biennale in Seoul, Seoul, Korea Pause, Gwangju Biennale Project 4, Gwangju, Korea The Color of Korea, Seoul Municipal Museum of Art, Seoul, Korea Nam June Paik & Media Art, Yonsei University, Seoul, Korea Media Art, Daejeon-NewYork, Daejeon Municipal Museum of Art, Daejeon, Korea CRASTO Festival, Chung Ang University, Seoul, Korea Reconsideration of Media, Ichon Contemporary Art Center, Ichon, Korea Intersection: Architecture and Art, Space imA, Seoul, Korea
2001	A second, Alternative Space Loop, Seoul, Korea
2000	Seoul international Performance Art Festival, SIPAF, Seoul, Korea Venice Biennale 2000(Archtectur), Arsenale, Venice, Italy Media City seoul 2000, Digital Alice, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea Enfant TErrible, Ssamzie Space, Seoul, Korea Artificiality Emotion, Gallery Fusion, Seoul, Korea

사랑은 값지만 상처는 곧 아물겠지요

윤재갑 | 제54회 베니스비엔날레 국제미술전 한국관 커미셔너

이용백은(1966년 경기도 김포 생) 1990년 홍익대 서양화과와 1993년 독일 슈트트가르트 국립조형예술대학 회화과, 1995년 동 대학 조소과 석사 과정을 졸업한 후 국내외에서 활발할 활동을 해왔다. 이용백은 90년대 초반부터 현재까지 싱글채널 비디오에서부터 설치, 음향, 키네틱, 심지어 로보틱스 기술에 이르기까지 다양한 테크놀로지를 실험해 왔고, 특히 한국에서는 이 분야의 가장 대표적인 작가로서 그 위상을 인정받아 왔다. 그러나 그의 작업에 대한 높은 평가는 그러한 기술적 실험 자체보다는, 이러한 테크놀로지적 형식 속에 우리 시대에 특유한 정치·문화적 쟁점과 상상력을 담아내고 있다는 점에 있다. 최근 그는 그동안 주력해 온 비디오 작업뿐만 아니라 조각, 회화 등 매체의 다양한 영역들을 넘나들며 매우 새로운 시도를 담은 신작들을 발표하고 있다. 이점은 작가 이용백의 큰 장점 중 하나다. 손에 익숙한 한 가지 양식을 고집하지 않고도 기존 작업과 통일성을 유지한 채 새로운 시도들을 할 수 있다는 점에서 말이다. 최근의 신작들은 존재와 사회, 종교와 정치를 아우르는 그의 폭넓은 관심사를 매우 효과적으로 정리하고 부각시키는 계기가 되고 있다.

이용백의 비디오 퍼포먼스 작업 <Angel Soldier>(천사와 전사)’는 천사와 전사라는 극단적인 대비를 통해 우리시대가 처한 사회적 상황을 모든 논리적 절차를 생략하고 아무런 설명도 없이 직설적으로 표현하고 있다. 예술작품의 인식적 정서적 가치는 논리적 절차를 거치지 않는다는 점에서 학문의 그것과 완전히 틀리다. 직설의 힘은 시와 같다. 영화가 소설이라면 그림은 시다. 이용백은 이러한 그림이 가지고 있는 매체적 장점과 힘을 가장 잘 고집여 낼 줄 아는 작가 중 한명이다. 서사적이고 다소 지루한 영상작업을 보다가도 바로 ‘아!’ 하고 탄성이 터져 나온다.

그의 또 다른 영상작업 <Mirror> 역시 그의 이러한 작업적 특성을 잘 보여준다. 거울과 평면 TV, Mac Mini 로 구성된 이 작업은 실존적 존재에 그 관심이 모아져 있다. 이 매혹적이고 간단한 작업 역시 나를 향해 날아오는 총알 한 방으로 끝난다. 그 앞에서 거울 속 나를 바라보는 그는 하상인가 실재인가? 작가의 장점이 여지없이 드러난 작품이다. 그래서 작가적 삶과 작업과정은 스님의 수행과 많이 닮아있다. 끊임없이 반성한다는 점에서 그렇고 또 그 반성의 결과가 한 방에 온다는 점에서 말이다. 물론 그 한 방을 위해서 작가가 20여 년 동안이나 내공을 쌓아 왔다는 것을 잊지 말아야 한다.

이러한 존재와 내면에 대한 천착은 최근에 시도하고 있는 회화작업 <Plastic Fish>에서도 보여진다. 진짜 물고기가 생존을 위해 덽석 먹을 가짜물고기, 살기위해 먹은 그 가짜로 인해 죽을 진짜 물고기, 그리고 그 둘 사이에서 낚싯대를 드리우고 있을 인간, 이 지독한 존재의 역설, 이것은 장자의 ‘호접몽’도 아니고 보드리야르의 ‘시뮬라시옹’도 아니다. 천형처럼 어께에 내려앉은 모든 존재의 지독한 슬픔일지도 모른다.

최근의 조각 작품 <Pieta (자비를 베푸소서)>시리즈는 <피에타-자기중요>, <피에타-자기죽음>등 두 가지 버전으로 만들어진다. 이 조각 시리즈는 조각 거푸집이 성모 마리아 역이고 그 속에서 나온 알맹이가 예수 역이다. ‘중요’에서는 이 둘이 K1 격투기 선수처럼 처참하게 싸우고, ‘죽음’에서는 마리아가 죽은 예수를 안고 있다. 존재의 모순과 종교의 위선, 문명의 어두운 야만 등등 모든 것이 녹아있는 작업이다. 그의 작업들은 마치 한 여름 밤에 쏟아지는 폭우처럼 대책 없이 맞을 수밖에 없는 오싹한 한기가 있다.

이용백의 작업: 디지털 시뮬레이션 시대의 철학적 거울

김원방 | 미술평론가

베니스 비엔날레를 비롯하여 소위 정기적 국제전들의 중요한 존재이유 중의 하나는 ‘의미에의 욕망’을 충족시키는 일이다. 그것은 마치 국제현대미술의 광범위한 흐름을 하나의 시공간에 배열하고 지형화하여 현대미술에 대한 ‘통합적 전망과 지식’, 그리고 그 흐름에 내재한 ‘역사주의적 의미’까지도 생생히 체감토록 함으로써, 혼돈으로부터 형태과 의미를 획득하는 과정인 것이다. 그런 의미에서 그것은 예술의 생산과정에 본래적으로 내재한 예측불가능성과 역능성(力能性)을 우리의 시각적 욕망에 예측시키고, 나아가 이해가능한 온갖 미술사 이론의 상징질서 속으로 편입시키는 과물 같은 ‘전지구적 지식기계’이기도 하다. 이와 같이 초대형 국제전은, 예술작품에 대하여 이를 해설하는 언어와 관리시스템의 우위를, 그리고 생성과 돌연변이에 대해 ‘예술계’(Artworld)라는 닫혀진 ‘계’(界)의 개념의 우위를 공고히 하는 장치가 된다. 그러나 그러한 지식 시스템이란 것은 전시 전체를 조망하고 이것을 언어적 통사로 거시적으로 재구성할 때 생기는 하나의 ‘사후적인’(après-coup) 환영 같은 것이고, 미시적 관점에서 보면 비엔날레에 참여하는 개개의 작품은 그 어떤 전체적 흐름이나 진행으로부터 지속적으로 빗겨져 나가는 우발적 입자 같은 것이다. 작품은 예술의 보이지 않던 가상적 차원이 우발적으로 형상화되는 짧은 순간 같은 것이고, 그런 의미에서 ‘독창적이라고 공인된 현대미술’이 아니라 ‘독창성의 정의로부터 벗어난 현대미술’이 진정 독창성을 구성하는 요소들이라고 말할 수 있다. 또한 그런 의미에서 진정 창의적인 예술가들은 소위 ‘국제미술계’의 주류 속에 자신의 예술을 편입시키고 예술로서의 위상을 확보하려는 노력이 얼마나 무익한 발상인가에 대해 잘 알고 있을 것이다.

이번 제 54회 베니스 비엔날레 한국관 대표작가로서 이용백은 바로 그러한 ‘특이함의 순간’과 같은 작가라고 생각된다. 한국처럼 아직은 세계미술 흐름의 주변부에서 활동하는 작가가 국제미술무대에서 두각을 나타내기 위해 주로 쓰는 전략들, 예를 들면 ‘서구의 주류적 흐름에 편승하기’-

예를 들면 90년대 이후 성행한 속칭 “관계적 예술”(Relational Art), 그리고 후기식민주의적 보고서를 산더미처럼 쌓아놓은 다큐멘터리 예술 같은 흐름들- 또는 불교나 동양화, 민속문화에서 빌어온 아시아적 소재들을 이국풍물적 구경꺼리로 차용하여 서구인들의 호기심을 끌려는 상투적 전략 등으로부터 이용백은 일체 거리를 두면서 지난 20 여년 간 자신의 작업의 내적인 발전을 부단하게 도모해 왔다. 그리고 이번 한국관의 전시작 구성에서도 작가의 그러한 의식이 나타나 있다. 이용백은 비엔날레의 현장 분위기를 의식한 새로운 작품이나, 시선을 끌기 좋은 초대형 설치 같은 것을 지양하고, 대신 자기 작업의 현재진행적 모습을 액면 그대로 노출하는 방법을 택했다.

이용백은 싱글채널 비디오에서부터 상호작용예술(interactive art), 음향설치, 나아가 공감각적(共感覺的) 작업 과 로보틱스에 이르기까지 다양한 테크놀로지 예술을 이미 90년대 초반부터 실험해 온 작가로서, 지난 10년간 특히 유럽과 중국에서의 활발한 전시활동을 통해 국제적으로 알려지고 있다. 90년도 초반 이후 현재까지의 이용백의 작품들은 그 시각적 소재와 하드웨어에 있어 상당히 다양한 영역에 걸쳐 있지만, 그럼에도 불구하고 전체적으로 그의 작업은 디지털 시대의 가장 중요한 문화적 쟁점들, 예를 들면 ‘가상현실시대에 인간의 탈-중심화된 주체성’, ‘디지털 시뮬라크르가 수반하는 인식론적 변화’, ‘아날로그 언어의 종말과 문화적 이교주의(異敎主義, paganism)의 도래’ 등의 문제들을 폭 넓게 탐구해 왔다. 이번 한국관에 전시된 작품들은 사용된 매체는 다양하지만 그것들이 다루는 문제에 있어서는 밀접히 상호 연관된 몇 개의 연작들로 구성되어 있다. 그것은 비디오 작업인 <Angel-Soldier>, 낚시용 미끼들을 그린 회화인 <Plastic Fish>, 조각인 <Pieta>, 그리고 거울과 영상을 결합한 <Mirror> 등, 네 개의 연작들이다. 그럼 이제부터 각각의 연작들의 특징들에 대해 논해보도록 하자.

2005년부터 계속되고 있는 작품 <Angel-Soldier>(천사-군인) 연작은 비디오, 사진, 오브제

설치 등을 다양하게 활용하여 전시되는 작품으로서, 조화(造化)들로 가득 채워진 풍경의 이미지를 보여주는데, 주의깊게 바라보면 놀랍게도 그 안에서 조화로 몸 전체를 위장하고 총을 든 채 은밀히 전진하는 한 명의 군인이 발견된다. 꽃의 모조물, 즉 일종의 시뮬라크르로 구성된 풍경과 전사의 이미지를 결합시킴으로써, 이 작품은 오늘날 새로운 자연을 구성하는 디지털화된 사회와 사이버 공간의 풍경을 실재로부터 분리되어 버린 가상세계 속에서의 음산한 전쟁과 같은 것으로 묘사한다. 또한 그것은 또한 아서 크로커(Arthur Kroker)가 ‘액체적 자아’라고 표현한 것, 말하자면 사이버 공간 속에 흡수되어 융해되고, 아바타적 기호로 변형되고, 네트워크 속에서 산종, 소멸되는 우리의 새로운 디지털 존재론에 대한 알레고리이기도 하다. 그것은 디지털 시대에 진입하여 휴머니즘적이고 근대적인 자아, 달리 말해 견고한 데카르트적 자아가 와해되리라는 불안, 그리고 역설적으로는 오히려 그러한 시대에 뒤떨어진 자아를 가까이 소멸시키려는 ‘죽음충동’과 쾌락의 공간으로서 사이버 공간을 묘사한다.

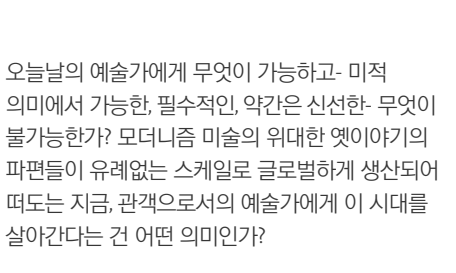
시뮬라크르가 실재를 대체한 세계에서의 이러한 죽음충동의 문제는 이용백의 다른 작업들을 통해서도 선명히 드러나는 중요한 면이다. 예를 들어 <Plastic Fish> 연작은 낚시용 플라스틱 ‘루어’(인조 미끼)의 이미지를 클로즈-업하고 극사실적으로 그려냄으로써 그것이 지닌 시뮬라크르로서의 느낌을 최대한 부각시키고 있다. 그 루어들의 반짝거리는 플라스틱 외피와 극사실적 묘사는 과도한 시각적 자극을 통해 우리를 일종의 몰입(immersion)에 가까운 상황으로 유도하는데, 이것이 곧 ‘시뮬라크르가 지니는 치형적 유혹’이라고 부르는 것이다. 그것은 전형적인 ‘하이퍼리얼리티’로서 외부의 대상과 주체의 내부 사이의 경계가 무너지는 상황, 달리 말하면 그려진 루어들과 이것을 바라보는 관객의 눈 사이에 ‘환유적 일치’가 발생하는 상황이다. 그것은 자크 라캉(Jacque Lacan)이 그의 시각이론에서 예로 들었던 바, “바다 위에 떠다니며 햇빛에 반짝이는 정어리 통조림 강통”과 같은 것이다. 통조림 강통의

미적 가능성들: 이용백의 천사들

존 라이크만 | 컬럼비아 대학교



미학적 범주로서의 가능한 것: 어떠한 가능성도 없다면 나는 질식할 것이다
(들뢰즈, 가타리, *철학이란 무엇인가?* 1993)



오늘날의 예술가에게 무엇이 가능하고- 미적 의미에서 가능한, 필수적인, 약간의 신선한- 무엇이 불가능한가? 모더니즘 미술의 위대한 옛이야기의 파편들이 유례없는 스케일로 글로벌하게 생산되어 떠도는 지금, 관객으로서의 예술가에게 이 시대를 살아간다는 건 어떤 의미인가?

2011년 한국관을 채우고 있는 위장된 천사, 깨진 거울, 분투하는 피에타 로봇은 마치 현대미술의 새로운 환경- 관객과 기능-에 대한 정교한 알레고리와 같이 이러한 질문에 대해 진술한다. 베이징 전시때보다 한층 업그레이드된 모습으로 베니스에 도착한 이 하이테크 형상과 공간들은 이용백이 홍익대학교에서 회화와 조각을 공부하던 1987년, 시위와 최루가스가 가득하던 서울에서 그 여정을 시작하였다. 후에 이 인물상들의 창작을 가능케 한 핵심적인 질문들을 작가가 확립한 것도, 첫 작품을 전시한 것도, 흑백논리에서 벗어나 자유로이 활동하는데 중점을 두고 일찍이 첫 번째 그룹을 만든 것도 이 시기였다.

‘이런 혼돈스런 정치, 사회적 환경 속에서 1990년대 비로소 한국의 현대미술이 시작됐다고 믿는다.’¹

500만 명이 넘는 시민들이 거리로 쏟아져 나와 20일간 시위를 벌였던 1987년 6월 민주항쟁은 이후 한국 미술계에 지대한 영향을 끼쳤다. 이는 국내 정치에 환멸을 느낀 학생들이 미국, 일본, 한국의 대중문화로 시선을 돌리게 하였으며, 새로운 비공식 예술공간의 확산을 촉진시켰을 뿐만 아니라, 새로운 미적, 세대적 분열을 초래하였다. 당시 이용백의 스승들은 모두 한국전쟁 이후 일본을 통해 등장한 한국의 모노크롬(단색화) 운동에 얽매인 미니멀리스트들이었다. 이용백이 ‘군부독재 사회’라고 부르는 이 시기는 그의 어머니가 아버지와 형제들을 잃었던 시기이며, 본능적인 공포가 팽배한

시절이었다. 한국의 미니멀리스트들은 ‘예술을 위한 예술’을 주창하며 정치적 이슈를 회피하고 예술적 실험을 지양했다. 이와 반대로, 시위 중에 사용되는 벽화를 그리고 현수막과 전단을 만들며 ‘민중을 위한 예술’을 제창한 민중미술운동도 있었다. 이 둘 사이의 분열은 젊은 이용백에게 잘 수용되지 않았다. 그는 이 두 그룹의 분열이야말로 남북 모두에게 치명적인 대량학살로 이어질 수 있는 한반도를 둘러싼 군사적 냉전시대의 더 큰 이데올로기적 분열의 되풀이에 지나지 않는다는 것을 감지했다. 이용백에게는 미니멀리스트의 형식주의적

미학과 민중미술의 민족주의적 정치성은 앞으로 다가올 새로운 민주주의에서 침식된 조건과 그와 동반하는 미학적, 교육적 혼수상태를 감추는 거짓의 이분법처럼 보여졌을 뿐이다. 이용백의 기이한 창조물들과 새로운 미적 가능성을 향한 탐구는 이렇게 강렬한 의식과 당시 상황에 대한 진단으로 시작되었다. 미학과 정치에 대해 어떻게 재고하고 재창조할 것인가? 예술가가 자신을 ‘천사’이자 동시에 ‘군인’으로 싸우도록 명명한 위대한 이데올로기들 사이에 존재하는 경계나 한계들을 어떻게 피할 수 있을까? 한때 예술가들을 움직였던 치명적 이분법의 양 극단을 벗어나 그 사이의 중립적 공간을 어떻게 열 수 있을까? 이 새롭고 중립적인, 거의 중성적인(neutered) 상황에서⁴ 예술은 어떻게 나아가야 하는가? 이데올로기의 경계를 따라가거나 경계를 넘는 대신, 예술가들이 어떻게 그 경계 자체를 받아들이고 둘 중 어느 것에도 억압되지 않은 새롭고 필수적인 가능성을 창조할 수 있을까? 이용백은 이와 같은 질문들을 포스트민중미술과 포스트단색화 분위기에 빠진 ‘정치, 사회, 교육적 혼수상태’의 1990년대 한국 미술계에 던지고 싶었다. 하지만 어떻게 해야하는가?

그는 새로운 방법을 찾아 나섰고, 많은 경우를 해외에서, 특히 장학금으로 유학했던 베를린 장벽 붕괴 이후의 새로운 유럽에서 찾았다. 그 곳에서 새로운 미디어를 이용한 예술과 실험을 목격하였고, 백남준과 한스 하케(Hans Haacke)와 조우하며 점진적으로 자신만의 새로운 표현 어휘를 확립해갔다. 1996년 이용백은 신도시개발과

인구이동, 대중문화와 신자유주의 경제의 금융위기로 특징지을 수 있는 ‘새로운 아시아’ 속의 서울로 돌아왔고, 이곳에서 미술이 산소와 같은 역할을 하게 되는 그 만의 고유한 미학적 세계와 그 안의 독특한 형상들(물에 잠긴 회사원, 생명을 잃은 소, 오래된 서울 거리의 불협화음, 삶과 죽음 사이에 걸쳐진 듯한 대중 뉴미디어의 동식물군 등)이 태어나게 된다. 서울에 정착한 작가는 이러한 새로운 형상들을 가지고 ‘글로벌’한 예술가로서의 발걸음을 떼기 시작했다.

90년대에 형성된 현대적 조건에서 작업하는 이 한국 작가에게 무엇이 가능했을까? 독일 슈투트가르트에서 지냈던 이용백의 여정은 그 당시 일어난 현대예술실천(contemporary art practices)의 더 큰 변화와 일치한다. 여러 의미에서 1989년은 전환점이 된다. 우리는 베를린 장벽의 붕괴 이후 새로운 독일(나아가 새로운 유럽)이라는 맥락에서 한스 하케가 ‘민중(Volk, 나아가 민(民))’의 개념에 문제를 제기하는 놀라운 방식을 보았으며, 예술가들이 관심을 가졌던 더 큰 화두와 ‘초국적화(trans-nationality)의 가능성을 보았으며, 예술가들이 이를 통해 민주주의 자체를 재고하고 재창조하는 것을 보았다. 동시에 우리는 백남준의 도움으로 새로이 선보인 한국의 기관들(1995년 광주비엔날레 개막과 베니스비엔날레 한국관 설립)과 함께 유럽에서 ‘대규모 전시’를 열기 시작한 아시아 작가들의 새로운 역할 변화를 보았으며, 이는 이용백에게도 깊은 인상을 주게 된다. 유년시절의 형식주의와 포퓰리즘(대중융합주의)의 대립을 넘어선 예술적 가능성의 새로운 바람을 향한 이용백의 탐색은 이러한 더 넓은 시점에서의 글로벌한 변화와 맞물려 있었다. 작가의 한국적 ‘모더니즘’에서 새로운 현대미술로의 전환은 넓은 의미에서 ‘세계(world)’ 미술사에서 ‘글로벌’한 미술사로의 전환이며, 이는 오랫동안 얽매었던 고정된 논리와 주장으로부터의 해방을 일컫는 것이다.

아직도 미니멀리스트 미술이 먹이나 붓을 이용하는 아시아의 전통화를 만났을 때의 단색화를 절정으로

반짝이는 빛에 몰입하는 순간 그것은 ‘아무런 대상도 아닌 것’이 되어버린다. ‘지나친 불’은 시선의 방향을 대상으로부터 주체를 향하도록 역전시키기 있기 때문이다. 그것은 바로 ‘눈 밎’(盲目)과 죽음충동의 영역이다.

〈Pieta〉연작은 회화의 고전적 소재인 ‘피에타’에서의 성모와 예수의 관계를, 조각의 캐스팅 작업을 구성하는 두가지 요소, 즉 주형(mold)과 이 주형을 통해 생산된 포지티브 주물 간의 관계로 바뀌 패러디 한 작품이다. 이용백의 〈Pieta〉에서는 성모와 예수가 일종의 사이보그나 로봇들로 대체되어 있다. 이 작품은, 마치 이제 디지털 시대에는 근대 인본주의적 의미의 인간과 신이 사라지고, 대신 그 자리를 진화론과 생물학으로부터 벗어난 온갖 불경스러운 혼성적 사이보그나 로봇트, 그리고 생명공학적 과물들이 차지하리라는 다나 해러웨이(Donna Haraway)의 통찰을 환기시키는 듯하다. 여기서 조각의 포지티브와 네가티브가 패러디하는 ‘생산자/생산된 자’의 관계, 또는 ‘창조자/피조물’ 간의 관계는 생물학적인 성차의 특성이 제거된 채 일종의 무성생식(無性生殖) 또는 ‘독신자적’ 자기생성의 과정과 같은 것으로 나타난다. 바로 그런 의미에서 이 연작은 정신분석학의 전통적 기초가 되어 온 ‘어머니-아버지-나’라는 삼자관계를 넘어서서, 앞으로 디지털기술과 생명공학, 사이보그 시대를 점령할 反-오이디푸스적 생산방식과 탈젠더화된 주체의 특성을 은유적으로 표현한다.

이러한 독신자적 자기복제 과정은 디지털 시대에 있어서 ‘절대적 차이’의 종말을 의미한다. 실재하는 원본이 없는 디지털 시물라크르들은 서로 융합되고 변형되어 나갈 수 있는 외양(外樣)에 불과하며, 전체적으로는 사실상 하나로 통합될 수 밖에 없는, 또는 이미 통합된 ‘동질적 차원’을 구성한다. 모든 것은 장 보드리야르의 표현을 빌면, 자신들의 작동화로 내부에서 “내파”(implosion)한다. 그 어떤 기호도 결코 다른 기호에 대해 대립 할 수 없다. 모든 차이는 외부의 타자가 아니라 오히려 자기 내부를 향하는 재귀적(reflexive) 방식으로만

작동한다. 예를 들어 〈Pieta〉에서 네가티브 몰드와 포지티브 조각은 형태적으로는 잠시나마 대립과 차이를 드러내는 듯 하지만, 복제과정 그 자체는 상호 간의 통합적이고 상호교차배어법적인 관계로부터 가능해진다. 따라서 이로부터 도출된 포지티브와 네가티브 간의 관계는 서로 간에 대립과 위계질서를 바탕으로 한 오이디푸스적 관계가 아니라, 모든 절대적 차이가 중화된 ‘바-차이’의 차원, 정해진 원본이 원래부터 없는 ‘잠재적 가능성의 집합’ 속에 속해 있는 것이다. 이런 의미에서 시물라크르의 세계는 겉으로는 격동적 차이와 대립에 가득차 있는 듯 하지만, 그 의미론적 토대는 ‘전적인 무의미’ 즉 죽음의 세계인 것이다.

시물라크르는 ‘본래부터 불가능했던 존재’가 사산(死産)된 찌거기에 불과하다. 그것은 언어도, 진실도, 심지어 이미지조차도 아니다. 그것은 단지 원본을 추정할 수 없는, 원본이 본래 부재한 무(無)의 외양에 불과하다. 따라서 그것은 진실을 허구적으로 급조하기 위해, 존재의 결핍과 사산으로 끝난 잉태를 감추기 위해 반복적이고 과잉된 생산을 수행하려는 충동에 사로잡힌다. 그렇기 때문에 시물라크르는 차분한 절제보다는, 화면을 가득 채운 플라스틱 미끼나 〈Pieta〉에서의 독신자적 복제에서처럼 그 양과 질에 있어서 항상 지나칠 정도로 과잉된 외양을 드러낸다.

〈Mirror〉연작은 소위 ‘실체공간과 가상공간 간의 경계의 와해’를 탐구하는 작품들이다. 이 연작은 커다란 거울 뒤에 모니터를 배치하고 이 화면을 통해 거울이 깨지거나 커다란 물방울이 맺혀 흐르는 영상을 보여주는 구조로 되어있다. 여기서 관객은 마치 거울 그 자체가 깨지거나 거울 위에 실제 물방울이 있는 듯한 환경을 경험하게 되는데, 이것은 단순히 모니터나 프로젝터를 통해 보는 화면과는 매우 다른 느낌을 준다. 왜냐하면 거울이라는 실제 오브제가 지닌 ‘물질적 느낌’과 가상적 영상을 완전히 하나로 융합시키기 때문이다. 따라서 그것은 실체공간과 가상공간 사이, 혹은 의식과 꿈 사이의 모호한 경계에 멈추어 있는 듯한 느낌을 효과적으로 연출한다. 그 거울들은 엄밀히

말해 ‘깨지는 거울’이 아니라, 깨짐이 상상적으로 발생하는 ‘환상의 공간’이다. 이유없이 반복되는 깨짐의 환상은 마치 신경증의 강박반복과 같은 불안감을 수반한다. 이용백의 작업은 바로 이와 같이 가상공간과 시물라크르들에 매혹되어 몰입하기 위한 공간이면서, 동시에 역으로 그 치명적 측면들을 드러내 보여주는 철학적 거울과 같은 것이다.

이용백은 이번 한국관에 전시한 작품 이외에도, 과거에 한 대부분의 작업들에서 그러한 디지털 시대의 문화적 특성에 대한 폭넓은 접근을 해 왔다. 예를 들어 〈Artificiality Emotion〉(1999-2000)은 죽은 소와 카메라, 기계장치를 결합하여 관객의 호흡과 몸의 움직임을 소의 호흡과 눈의 움직임에 연동시키는 공감각적인(synesthesia) 작업이었다. 또 〈Tactile documentary〉(1999)은 레일 위를 규칙적으로 왕복하는 LCD스크린을 통해 실제 동성애자 남성의 나체를 마치 스캐닝 하듯이 보여주는 작업으로서, 사회의 상징질서로부터 금지된 대상에 대한 응시를 드러내려 했다. 그리고 〈Abnormal〉(2002)에서는 부처와 예수의 얼굴 등 이질적인 종교적 도상들(icons)을 물평 기법으로 상호합성하는 과정을 통해 불경스런 ‘이교도주의’(paganism)나 위반의 사상을 표현하는가 하면, 〈Twins in Monitor〉(2001)에서는 ‘가상공간에서의 주체의 탈-중심화’를 탐구한 바 있다.

약 20년간 이용백은 다양한 테크놀로지들을 작품제작의 매체로서 뿐만 아니라, 작업의 주제로서 (예를 들면 “테크놀로지란 무엇인가?”라는 질문의 제기) 다루어 왔다. 그는 백남준이 그랬듯이, 테크놀로지를 예술의 매체와 형식적 조건으로 취급하되, 이와 동시에 테크놀로지 자체가 지닌 전복적 측면을 탐구해 왔으며, 단지 기술적 성능 자체의 무의미한 과시로 끝나는 많은 테크놀로지 예술들에 대해 비평적 거리를 견지해 왔다. 그는 테크놀로지에 대한 물신주의와 낙관주의를 경계하면서 그것이 인류의 삶 속에 몰고 오는 새로운 후기인간적 진화에 대해 증언하려 한다.

송배하며, 그 위대한 ‘본질(crux)’을 꿰뚫으며 내적 모더니즘의 논리를 따라야 한다고 생각하는 사람은 없을 것이다. 예를 들어, 잭슨 폴록(Jackson Pollock)을 추구하다 말년에 위대한 로샤 현상화(Rorschach painting)로 돌아온 앤디워홀(Andy Warhol)은 서도호와 마찬가지로 일찍이 잉크의 또 다른 역할을 제시하였다. 비슷한 시기에 인정받기 시작한 서도호(Do Ho Suh)의 작업은 미니멀리스트들이 글로벌 환경에서 발견한 새로운 형태의 새로운 역사속으로 움직이기 시작했다.³ 같은 시기, 중국 본토에서는 새로운 현대미술이 일어났다. 이는 한국의 모노크롬이 전후 일본의 성격을 따른 맥락과는 다른 역법과 방식을 따르며 동아시아 문화의 전통을 다른 방식으로 움직이기 시작했다. 1976년에야 그 형태를 갖춘 ‘중국 현대미술’에 있어 1949년은 중요한 해이며(전후 일본의 ‘트라우마’로 추정할 수 있는 1945년이 아님), 1989년 민주화 운동으로 정점에 이른다. 중국 현대미술은 절제된 아시아의 미니멀리즘⁴과 달리 현대예술의 언어, 규모, 야망, 감각이나 센세이션에 따라 독자적인 길을 나아갔다. 서울에서 이응백만이 느낀 딜레마는 이러한 글로벌 미술계의 더 큰 지각변동에 따른 것이었다.

따라서 한국 모더니즘 미술의 개념자체는 더 이상 한국 모노크롬 작가들의 자기 부정이나, 이에 맞선 민중미술 작가들의 민족주의적 자기주장 모두에서 찾을 수 없게 되었다. 한국에서 1990년대에 시작된 새로운 글로벌 상황에서의 화두는 한국의 국가정체성에 대한 골치 아픈 문제라기 보다는 한국 미술만이 가지고 있는 역사가 어떤 새로운 예술적 가능성을 만들어낼지에 대한 것이었다. 왜냐하면 1989년 이후 전세계 미술계에 던져진 전반적인 질문은 작가개인의 특정한 예술적 여정을 어떻게 하면 독창적, 창의적, 활동적인 동시에 이전의 예술사조들과 뒤섞고 옛 것과 새것을 재고하게 할 수 있는지에 대한 것이었기 때문이다.

이러한 90년대 초반의 거시적 배경 속에서 이응백은 독일에서 빌 비올라(Bill Viola), 제임스 터렐(James Turrell), 브루스 나우만(Bruce Nauman)의 작품을 보았고 디지털 테크놀로지, 또는 ‘뉴미디어’

를 사용하기 시작했다. 새로운 방식을 향한 이 같은 전환은 백남준과 그의 작품과의 복잡한 만남의 일부를 형성했다. 플럭서스 운동의 초기 인물 또는 그 층위(strata)가 이응백의 상상력의 도가니에 들어오기 시작했고 마침내 뒤상(Duchamp), 케이지(Cage), 보이스(Beuys), 백남준은 이응백의 새로운 초국가적인 천사들 사이에서 중요한 위치를 차지하게 되었다. 이번 전시에서 선보이는 작품들 중 Broken Mirror와 Inbetween Buddha and Jesus가 이러한 형성이 때의 작품이다. Broken Mirror는 거울로 변형된 CRT 모니터로, 관람자와의 상호작용에 의해 시끄럽게 깨지면서 전통적인 회화적 일루전이 만들어내는 깊은 공간을 붕괴시키고 관람자를 혼란에 빠지게 만들었다가 마치 끝없는 고리처럼 다시 원형으로 되돌아온다. 마셀 푸코가 벨라스케스의 라스 메니나스(Las Meninas)를 분석한 유명한 글에 나오는 ‘전통적 유리’(왕의 자리를 나타낸다)과는 달리, 로 도잘란드 크라우스가 초기 비디오프트의 (관람자를 참여시키는) 피드백 장치에서 발견한 나르시시즘의 ‘거울단계’와 달리, 이응백의 거울-모니터는 상호적이면서 방해적인 새로운 역할을 제시한다. 뉴미디어를 사용하는 이러한 방식은 Inbetween Buddha and Jesus에서 이어지는데,

여기서는 당시의 모핑(morphing) 기술이 고통 받는 그리스도와 미소 짓는 부처 사이의 중립적인 공간을 탐구하는 새로운 목적을 위해 사용된다. 사람들이 변하는 모습을 담은 당시 마이클 잭슨의 블랙 앤 화이트 뮤직비디오(비디오의 마지막 부분에서 마이클 잭슨 자신이 검은 표범으로 변한다)와 대조적으로, 이응백은 연예인이나 인터뷰를 사용하는 대신 두 명의 위대한 영적, 종교적 인물의 사진 이미지를 모핑하여 원래의 이미지를 찾아볼 수 없게 했다. 위의 두 초기 작품들은 ‘참여하는’ 관람자와 조작이 쉬우며 점점 더 많은 이들에게 접근 가능해진 디지털 미디어라는 동시에 미술의 환경에 대한 탐구이다.

우리는 이응백과 백남준의 만남을 같은 맥락에서 생각해 볼 수 있다. 단순히 Broken Mirror에 대한 백남준의 찬사가 이응백을 서울로 돌아가게 하는

단초가 되지는 않았을 것이다. 백남준은 여러 방식으로 영감을 주는 인물이었다. 실로 이응백이 귀국 후 다양한 매체를 사용해 여러 번 제작하고 발전시킨 Angel Soldier의 초기 직관은 훗날 서울의 6월 항쟁을 예고하는 듯한 베트남전 반전 분위기가 최고조에 달했던 1968년 런던에서 살롯 무어만이 꽃을 이용해 케이지의 음악을 첼로 대신 폭탄으로 연주했던 퍼포먼스에서 비롯되었다.⁵ 그러나 만약 이 작품에서 백남준이 천사로(따라서 동시에 군인으로) 돌아온다면, 이는 그가 이응백의 작품이 들어선 새로운 디지털 방식을 사용하지 않았고 대신 자신의 위대한 전후 선(Zen)적인 기행이나 ‘네오다다’적 악살스러움을 오늘날의 널리 퍼진 사이버 네트워크와 대조되는 텔레비전 방송이라는 ‘새로운 성전(new cathedral)’과 ‘글로벌 마을(global village)’로 향했기 때문인지도 모른다. 실로 백남준의 작품은 마치 이러한 새로운 물결 아래 잠겨있다가 새로운 아이디어와 미적 가능성이 있어야만 수면으로 나오는 거대한 고래와도 같다. 이는 전후 60년대 백남준의 텔레비전 시기를 오늘날의 예술에 대한 회고적 선언의 관점에서 본 데이비드 조슬릿의 최근 저서가 주장하는 바이다.⁶ 조슬릿은 당시 예술의 체제 전반적인 가능성을 담고 있던 매체(mediums)와 매개(media)라는 두 개의 거대한 틀에서 예술의 개념 자체를 해방시켜야 한다고 말한다. 대신 우리는 두 문제 모두를 예술가, 프로듀서, 그리고 때때로 시스템이나 정보 이론으로 무장한 ‘게릴라’가 거주하는 복수의 ‘이미지 생태계’라는 관점에서 봐야 한다.

놀랍게도 이는 이응백이 묻기 시작한 질문과 일치한다. 예를 들어 Angel Soldier에서 중요한 것은 매체(mediums)가 아니라 여러 개의 다양한 미디어, 형태, 상황(사진, 퍼포먼스, 설치, 비디오...)들을 통해 탐구되는 복잡한 주제이다. 그리고 이 주제는 천사-군인들이 활동하는 ‘환경’과 밀접한 관련이 있다. 이렇게 인공과 자연, 가상과 실제 사이의 모든 흑백의 경계가 흐려진, 정보로 포화된 환경을 논의하기에 적합한 철학적 어휘를 제공하는 인물은 아마도 들뢰즈일 것이다. 스피노자의 철학에서 이미 들뢰즈는 아정스맹(배치 또는 집합)

이 생명과 메커니즘, 동물과 인간, 한마디로 ‘개별화(individualization)’ 그 자체와 같은 분리에 선행하는 합성적 환경의 모습을 발견했다. 생태학적 또는 윤리적 문제는 필수적인 가능성에 대한 문제가 되며, 이는 스피노자가 우리 각자가 단일의 ‘영적 자동 장치’라고 가정한 것과 일맥상통한다. 그러나 이런 윤리적 문제는 들뢰즈가 클라이스트를 통해 보여준 것처럼 예술가들이 (천사들처럼) 권력자들의 지각에 대항해 벌여야만 하는 일종의 전쟁을 위한 예술적, 미적 문제이기도 했다. 이러한 ‘전쟁머신’에 대해서는 꼭두각시극에 대한 클라이스트의 훌륭한 글에 잘 요약되어 있다. 마치 정신 나간 새로운 안무 같은 인형의 기계적인 움직임은 인간의 지각이 익숙해져 있는 ‘중심적’ 움직임 너머의 필수적 가능성들을 묘사하는 것이다.

이응백의 천사들은 클라이스트의 꼭두각시 인형처럼 기계적이기 보다는 우리의 감수성 속 통제된 사이버 환경에 마주하며 디지털적 새로운 맥락에서 군사가 된다. 그리하여 작가가 금융위기 시기의 서울에 돌아왔을 때 천사들은 그의 진단에 따라 새로운 감수성으로 재탄생하며 더욱 충격적인 형상으로 나아갔다: 수조 안에서 빛나는 폭탄과 같은 호흡기에 의존하며 절망적인 발걸음을 천천히, 그리고 끈임없이 옮기는 세일즈맨들; 관람자가 인공호흡 하듯이 숨을 불어넣으면 눈을 다시 뜨는 디지털 장치가 되어 있는 소의 시체; 삶과 죽음, 가상과 실제 사이에 유예되어 있는 상태, 생존을 위해 싸워야만 하는 상태를 암시하는, 시각예술에서 소리를 해방시킨 케이지의 작업에서 비롯된 벌레가 무언가를 갉아먹는 듯한 이상한 소리와 물방울이 떨어지는 소리—질식하지 않기 위하여, 어떤 가능성들!(some possibility, otherwise I’ll suffocate!) 플럭서스에서 기원하나 종전의 이분법에서 자유로운 천사들은 이제 이 새로운 숨막히는 상황을 마주해야만 한다. 천사들은 수조 안에서 알아차릴 수 없을 정도로 느리게 움직여야만 하며 그 안에는 이전의 예술처럼 흩어지는 꽃들도 아직 함께—그러나 천사들은 꽃의 존재를 모르는 듯하다—부유한다. 그러므로 천사들은 예의 날개를 (반은 새, 반은 인간의 형태) 포기하고 군복을 입는다.

작업복 스타일의 군복 자체도 멋진 군화와 함께 뉴웨이브 부티크에 티셔츠처럼 전시되어 있는데, 이는 마치 전후 독일에서 보이스가 가졌던 ‘모든 사람은 예술가이다’라는 신조를 냉소적으로 표현한 듯하다. 그리하여 천사들은 흩어지기 시작하는 위장된 꽃의 정글 속을 따라 베니스의 한국관 외부를 천천히, 살며시, 변함없이 걸을 것이다. 천사들은 군인이 되었으나 군인들은 마치 불안한 평화를 유지하는 끝없는 군사적전 중에 있는 것처럼 길을 잃게 된다. ‘천사의’ 메시지는 이제 이 새로운 공간에서 퍼져나간다.

유럽 전쟁이라는 대재앙의 전야에 발터 벤야민도 천사에 주목했다. 날개를 펴고 새 힘으로 가득 차서 폐허를 돌아보는 듯한 파울 클레의 Angelus Novus에서 그는 도시들을 폐허로 만들고 수백만을 수용소에서 학살한 전쟁의 미적, 정치적 알레고리가 변증법적 이미지의 새로운 미학과 메시아 없는 메시아 시대, 즉 미래의 공동체, 새로운 전쟁 기계를 부르는 모습을 발견했다. 그러나 지금 우리는 어쩌면 다른 시간, 다른 전쟁의 상황, 다른 종류의 알레고리와 이미지를 마주하고 있는지도, 그래서 비엔날레가 거대한 글로벌 불사조처럼 일어난 광주에서 자행된 것과 같은 학살에서 비롯된 새로운 천사들과 마주한지도 모른다. 왜냐하면 이응백의 천사들은 더 이상 거창한 이데올로기적, 문명적 선과 악의 십자군 전쟁에 참여하는 십자가 군병도, 바빌로니안 루터의 타락한 천사도 아니기 때문이다. 천사들은 간신히 알아볼 수 있는 상태로 끝없이, 승리에 대한 의심없이, 심지어 희생자라는 의심조차 없이 나아간다. 그들은 뒤돌아보지도, 앞을 향하지도 않는다. 그저 계속 살아있을 뿐이다. 이들의 환경만이 가능성이라는 흩어진 꽃을 포함하고 있다. 그들의 화두는 구원도 승리도 아닌 호흡과 생존의 문제가 된 것이다.

¹ 이응백, LEE YONGBAEK – NEW FOLDER (아라리오 갤러리 전시 도록, 2008) 중 인터뷰 (수정된 번역)

² 한 인터뷰에서 이응백은 Angel Soldier의 여섯 천사, 전쟁터, 꽃 이 만개한 정글을 ‘중성적 기호’라고 지칭하였다. 한국어로 중성은 영어의 ‘중성화된(neutered)’ (두 성별 사이에 위치함)이라는 단어에 더 가까우며 기독교 도상학에서 천사들이 성이 없는 존재인 것과 일맥상통한다. 영어의 ‘중립(neutrality)’과 ‘중성화된(neutered)’은 모두 주어진 종이나 속 중 ‘이것도 저것도 아니다’라는 뜻의 라틴어 ne-uter에서 파생되었다. 그러나 이응백의 중성적 공간은 군사적 의미의 ‘중립’ 또한 포함한다는 점에서 일반적인 성별이나 정의에서 벗어난 독창적 미학의 가능성을 제시한다. 이러한 한국어의 다의성에 대해 알려주었으며, 이 글을 준비하는 데 큰 도움을 준 뉴욕의 독립 큐레이터 정윤지(컬럼비아 대학 석사)에게 이 자리를 빌어 감사를 표한다.

김종호, 류한성, 한국의 젊은 미술가들: 45명과의 인터뷰 (서울: 다빈치 기프트, 2006), 154.

³ Miwon Kwon, “The Other Otherness: The Art of Do-Ho Suh,” Do-Ho Suh, ed. Lisa G. Corrin (London and Seattle: Serpentine Gallery and Seattle Art Museum, 2002), 9-25 참조.

⁴ 중국 현대 미술에 대한 1차 자료를 모은 최근 저서에서 우홍(Wu Hung)은 1990년을 중요한 분기점으로 짚어낸다. 1976년 마오쩌둥의 사망 이후 형성된 ‘실험’ 미술은 ‘현대적/modern’이라고 불리며 ‘지연된 근대화’에 속한 반면, 90년대에 일어난 ‘당대 미술’은 새로운 글로벌 환경에 맞춰진 다른 종류의 예술이다. – Contemporary Chinese Art: Primary Documents (The Museum of Modern Art, 2010, p. 184 참조) New Folder - Drag (2008)에서 이응백은 그만의 사이버 상상력을 올림픽 기간 중의 베이징과 결부시키는데, 우홍의 견해에 따르면 이 기간은 2000년 상하이 비엔날레 이후 나타난 ‘전연적 상업주의, 글로벌 화, 그리고 탈정치화’가 베이징을 휩쓸었던 시기였다. (400)

⁵ Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits (Berkeley: University of California Press, 2011), pp. 140 -176에서 벤자민 피켓은 살롯 무어만이 런던 Institute of Contemporary Art에서 ‘조화 한 다발’로 존 케이지의 악보에 맞춰 악기를 연주한 퍼포먼스를 포함해 이응백이 영감을 받은 ‘첼로-살인’에 대해 자세히 묘사한다. 이 퍼포먼스는 다양한 종류의 ‘전쟁 소리’와 ‘폭탄 연주법’을 이용한 연작의 일부였는데, 백남준의 반나체도 이에 사용되었다. 무어만이 백남준의 신체를 ‘연주’하고 ‘밤’하는 연극성에 대해 금융주의적인 케이지가 공개적으로 불쾌함을 표현하기도 했다. 1965년 뉴욕타임즈는 저드슨 홀 공연에서 백남준이 사람이 담긴 폭탄을 들고 무어먼과 함께 찍은 단체 사진을 “오 다다, 불쌍한 다다”라는 캡션과 함께 실었다. 그러나 피켓은 백남준이 드러낸 ‘아시아인의 상반신 나체’가 베트남전 반대 시위의 ‘꽃의 힘’과 그 흥분된 분위기 속에서 또 다른 의미로 많은 것을 내포하는 상징이 되었으며, 적어도 무어먼의 기억에서 이는 ‘미국 제국주의가 아시아를 침략하는 것’을 보여주었다고 말한다. 그러므로 서울의 6월 항쟁에서 꽃의 힘이 방도면을 쓴 시위 진압 경찰들에게 젊은 여성들이 연극적으로 꽃아준 꽃으로 재연되는 것은 매우 놀라운 일이 아닐 수 없다. 당시 경찰 중 한 명은 후에 인터뷰에서 이렇게 말했다. ‘장미꽃을 받았을 때 그 가시바늘에 모든 전쟁의 마음이 찔리는 심정이었을 것임니다.’ (영어 번역 정윤지; 다음 주소서에서 영상을 볼 수 있다. http://www.youtube.com/watch?v=oyujo_mBSuo) 그리고 결국에는 군인들도 마치 민주화의 길을 닦는 학생 시위의 새로운 꽃망울에 저지당한 것처럼 실제로 작전을 멈추었다.

⁶ David Joselit, Feedback: Television Against Democracy (M.I.T. 2007)

이용백 작가론: 혼합 미학의 미래를 지향하다.

반이정 | 미술평론가

미디어아트의 경전이 되다시피 한 <뉴미디어의 언어(The language of new media)> 초판을 내며 저자 레프 마노비치Lev Manovich가 2003년 쓴 서문에는 “다양한 조합을 통해, 과거의 것과 새로운 것을 창조적으로 병치하려는 욕구”를 작금의 문화에서 목격되는 하나의 국제적 경향이라 파악한다. 또 자신의 연구 초점은 이러한 혼합성 미학이 형성해놓은 새로운 문화 형식을 체계적으로 검토하는 거라 피력한다. 그는 뉴미디어를 “짧게 말해, 문화와 컴퓨터의 재혼합”이라고 규정한다. 40대 중반 아티스트 이용백이 2007년 제작한 <New Folder- Drag>는 400kg 중량의 폴더 모양의 인조 대리석(뮌퐁)으로 만든 육중한 부피의 입체 조형물이다. 이 노란색 폴더를 원시 인류가 이동 수단으로 고안한 바퀴의 원조 격인 일렬로 늘어놓은 원통형 통나무 데미 위로 올려놓았다. 이는 실제 모니터 상에선 종량 제로(빈 폴더의 무게는 0 바이트이니까)인 가상 폴더를 현실의 시공간 안으로 무모하고도 황당한 제스처로 끌어온(drag) 것이다. 문명화 이전 유물인 원통 나무 바퀴 위에 얹힌 고도정보사회 아이콘의 허황된 자태는 물리적으로 결코 만날 수 없이 동떨어진 두 문화를 인위적으로 충돌시킨 은유일 것이다. 작가가 유도한 과거와 현재 사이의 병치를 어떻게 읽어야할까. 동일한 주제를 상이한 매체로 재가공한 이용백의 제작기법에 답하듯 <New Folder Drag> 설치에 답하는 동영상 작품도 있다. 중국에서 직접 촬영한 영상 기록물로 거대한 폴더 모형을 일군의 인간이 모여 수평 이동하는 퍼포먼스를 기록한 영상이다. 가상공간에서 손쉬운 드래그(drag)만으로 엄청난 정보가 담긴 폴더를 움직일 수 있음에도, 영상은 구시대적 노동력인 노새와 중국 현지 아이들을 육중한 부피의 폴더를 견인하게 만든 것이다. 이 황당한 상황 설정은 말 그대로 “문화와 컴퓨터가 재혼합” 된 양상을 드러내려는 것일 게다. 쓸모없이 허황되게 부풀린 폴더와 중국인의 인력이 결합된 화면을 통해, 제3세계 노동 시장의 실상을 엿보는 느낌도 든다. 즉 중국 대륙이 직면한 문화 지체 현상이 간접적으로 드러난다는 것이다. 한편 <New Folder Drag>속에 등장하는 노새는 그가 야심차게 내뱉던, 초기작 <Artificial Emotion>(2000)을

연상시킨다. 박제된 죽은 황소의 몸에 다섯 개의 인공호흡 장치를 붙여 그것을 매개삼아 관객과 황소 사이의 상호 작용을 유도한(사람이 호흡기에 대고 숨 쉬면 죽은 소가 이에 반응해 마치 숨 쉬듯 호흡하는 설치물) 작품이다. 또 그것은 다시금 전시장 천장에 말을 매단 마우리치오 카텔란의 <The Ballad of Trotsky>(1996)나, 데미안 허스트가 1990년 이후 연이어 내놓은 유리관에 담긴 죽은 포유류를 떠올리게 만든다. 하지만 카텔란과 허스트의 작품들이 국제 화단과 여론(동물보호단체의 항의)에 파장을 던진 것과는 달리, 2000년 이용백의 <Artificial Emotion>은 국내 화단에서 큰 반응을 얻진 못한 것 같다. 대신 이용백이 향후 풀어가야 할 작업 논리의 실마리를 던져줬다. 임시 탁자를 경계 삼아, 그 위로 농경사회의 전유물인 황소가 ‘죽은 채’ ‘가짜’ 반응을 한다. 반면 그 아래로 그 당시 최신품 IBM 컴퓨터 본체가 가동 중이었다. 요약하면 2000년 그 작품은 죽은 황소와 살아있는 컴퓨터를 대비시킨 구조이다. 이것이 첫 번째 수직적 경계이고 드러누운 황소와 황소에게 숨을 불어넣는 인간 관객 사이에 두 번째 수평적 경계가 형성된다. 이처럼 일련 정반대 속성의 대상 사이를 인터페이스로 엮어간 그의 초기작은 이후 작업들에서 반복된다. 물론 이는 이용백을 포괄적으로 설명하는 유효한 주제어일 것이다.

이용백의 작업 연보에는 하나의 몸통을 상반된 성질의 둘로 나눠 대비시키고 긴장을 유발하는 작품군이 엄연히 존재한다. 이것은 기능 및 의미론으로 볼 때 거울에 빗낼 만하다. 미술비평가 김원방은 “가상과 실제 간의 이분법적 대립의 와해”라는 말로 이용백을 해설한 바 있다. 이는 거울 효과의 한 면모를 설명한 것일 게다. 이용백 작업 속에 드러나는 거울 효과는 관객에게 동일한 대상/현상의 양면성을 성찰하도록 유도하는데, 그 단서로 매우 친숙한 도상을 미끼로 던진다. 세계 양대 종교 지도자의 도상이 담긴 <Inbetween Buddha and Jesus Christ>(2002), 미술사의 유서깊은 종교 도상을 쓴 <Pieta>(2007)(동일한 제목의 작품이 2008년 초대형 입체 조형물로 재 제작됨), 그리스 신화 나르시스의 이야기를 가져온

<Narcissus>(2008)등이 그렇다. 이용백의 거울 작품은 대상을 있는 그대로 반영하지 않는 ‘요상한’ 거울이다. 거울을 보고 자신의 초상을 그려 좌우가 뒤바뀐 빈센트 반 고흐의 자화상 인쇄물을 디지털프린팅 기법으로 도로 뒤집어서, 결국 진실(빈센트 반 고흐의 잘린 귀는 왼쪽!)을 확인시킨 <Re Re Reflection>(1999)같은 초기작은 거울 효과를 가장 직설적으로 이용한 경우일 테고, 아예 거울을 작업 소재로 도입한 <Mirror>(2007-2008)는 반투명유리(two way mirror)를 42인치 LCD 스크린에 붙여, 마치 실제 거울에 균열이 생기는 것 같은 착시를 유도한 본격적 거울 설치 작업이다. 한데 이 작업의 시원은 이미 1994년 시도 되었고, 발전과 변모를 거듭해 오늘의 거울 작품에 이른 것이다. <Mirror>의 진가는 거울 반사면과 그것이 투영된 실제 대상 사이에 미묘한 균열을 일으키면서 발휘된다. 스피커가 쏟아내는 광음과 함께 모니터 위로 세 개의 정교한 탄환 구멍이 뚫리는데(이는 쇠구슬 BB탄이 유리를 실제 관통하는 장면을 초당 5만 프레임의 고속 촬영으로 녹화한 것이다), 금이 간 거울과는 달리 거울 밖에서 그것을 바라보는 관객의 인체에는 아무런 상해가 생기지 않는다. 거울을 바라보는 이는 ‘덜컹한 채로 깨진’ 거울 반사면 위에 비친 자신의 균열된 모습을 바라볼 뿐이다. 균열된 모양의 거울 스크린 속에 투영된 자신의 모습을 발견하는 체험이다. 이는 마야 린(Maya Lin)의 1981년 공모 당선작 <베트남 참전용사 기념비>의 효과를 연상시킨다. 검은 화강암으로 제작된 기념비 위로 전사자들의 성함이 빼곡하게 기재되었는데 그 앞에 선 참배객은 전사자의 이름이 음각된 ‘거울처럼 반사되는’ 화강암 위로 자신의 모습이 중첩되는 걸 지켜봐야 한다. 마야 린 작품의 비장미는 바로 그 지점에서 나온다. 묘석 밖에 선 사람은 비록 멀쩡하지만 전사자의 이름으로 얼룩진 묘석 위로 생존자인 자신의 상이 반사되도록 만들었다. 이용백의 거울작업도 그가 독일 유학시절 친구 실종 사건을 겪은 후, 자신에게 발생한 비현실적 공간 구성에 대한 열망에서 나온 것이다. 흔히 거울을 둘러싼 전설이나 미신 가운데에 거울을 영혼의 반사로 바라보는 관점이 있다. 이 재치 있는 구전(口傳)은 마야 린의 기념비나 이용백의 거울의 미학적

가능성을 이해하는데 도움 될 만하다.

<Pieta>(2008)와 <Narcissus>(2008)도 거울을 동원하지 않고 거울효과와 재미를 본 작업이라 할 만하다. 두 작업 모두 전통적으로 선호된 도상인 죽은 예수를 애도하는 마리아와 나르시스 신화를 현대적으로 재해석한 작품이다. 둘로 나뉜 인체상(마리아 vs 예수, 나르시스 vs 물에 비친 나르시스)이 실은 단 하나의 거꾸집과 그 안에서 나온 FRP 주물을 단지 둘로 쪼개놓은 것이니까. 즉 하나의 몸체가 상이한 둘로 나뉜 것이다. 널리 알려진 나르시스는 신화가 말하듯 수면에 비친 자신의 외모에 미혹된 자아도취적 캐릭터의 불행을 다룬 것이다. 생명력 없는 거꾸집으로 만든 마리아에 비해, 분홍빛 번들거리는 예수의 피부는 구체관절 인형의 육감미를 빼달아 마리아의 중립적 피부와 대립한다. 전통적 피에타로부터 체위만 빌려온 이용백의 <Pieta>는 애도하는 마리아에게서 모성애가 느껴지거나 사망한 아들 예수에게서 비애감이 묻어나지 않고, 마네킹처럼 무감동해 보인다. 현대 문명에서 종교적 도상의 본질을 큰 사이드로 구체화한 모습이 그가 해석한 피에타다.

<Angel Soldier>(2005)는 반동의 입지를 굳혀준 2000년대 중반부 대표작이다. <Angel Soldier>의 위용은 그것이 사진, 행위예술, 오브제, 동영상이라는 네 개의 상이한 채널로 가공될 수 있다는 점, 그리고 그것이 각기 개별적 작업으로 취급될 수도, 통합될 수도 있다는 점에 있다. 또 <Angel Soldier>에 우격다짐으로 거울효과를 적용하는 건 무리지만, 적어도 상충되는 요소를 결합시킨 점, 남한 사회의 동시대성을 담은 점은 크게 봐서 이용백의 거울 미학을 따르는 것이다. 솔로 무션에 버금가는 저속으로 수색 중인 전투복 차림 인물이 나오는 <Angel Soldier>는 현대 직장인의 유니폼이라 할 만한 정장을 입은 남성이 수심 깊은 곳에서 느리게 전진하는 <Vaporized things(Post IMF)>(2002)의 후속작으로 이해될 법하다. 개인화기 대신 ‘꽃총’을, 군부대 마크 대신 컴퓨터 폴더를, 군대 병과(a branch of the (military) service) 기호 대신 컴퓨터 프로그램 아이콘을 채택한 점은 미디어

문화를 작업에 꾸준히 반영했던 이용백의 계통도를 재확인하는 것이다. 한편 눈부실 만큼 요란한 꽃무늬 위장복은 회화 <Plastic Fish>(2008)를 예고하는 것처럼 보이기도 한다. 미끼로 월척을 낚아 올리는 낚시의 원리처럼, 현란한 위장복으로 적을 교란하는 특징은 서로 닮아있다. 분단 체제의 남한 사회에서 <Angel Soldier>는 블랙 코미디의 요소도 갖는다. 한편 꽃무늬 전투복 위로 국제적 명성을 얻은 예술인의 이름이 적혀있고, 그들의 지위를 군대 계급장으로 처리한 사실은 예술계의 권력지도를 은유한 것이다. 이용백의 인상은 조각가의 피를 물려받은 양 작고 다부진 체구, 검게 탄 둥근 얼굴과 가는 눈매를 지녔다. 그가 현재 작업실로 쓰는 공간은 마치 공장처럼 보인다. 그 안에 공구와 화구, 카메라 장비, 대형 스피커, 신형 LCD 모니터 여러 대가 뒤섞여있었다. 작업실 벽면에는 그가 바다낚시에서 건진 월척의 탁본도 걸려있다. 마치 공장을 닮아있는 작업 공간 속에서 이용백이 건져 올린 작품의 연보는 물고기의 수만큼이나 다채롭다. 어쩌면 그것은 현대 미술이 뉴미디어와 결합한 미래의 모습인지도 모른다.

사유 존재의 구속성과 이용백의 예술

이진명 | 미술평론가

1. 시대적 분위기의 구속성

54회 베니스 비엔날레 한국관 작가로서 유재갑 커미셔너는 이용백을 선택했다. 그가 어쩌서 이용백 작가를 단독으로 선정했는지에 대해서 지난 몇 달간 고심했었다. 유재갑 커미셔너는 아시아 미술과 한국 문화의 재건을 위해 살아온 진지한 큐레이터였다는 점, 그리고 삶의 허무라는 여울이 물아가는 낭떠러지 끝의 극한에까지 자기 몸은 그대로 맡기려는 태도로 일관했던 인물이었기에 그가 선택하고 발탁했던 모든 것이 공명했다. 그리고 우리는 이용백이라는 예술가와 대면해왔다. 이용백은 미디어 예술과 조각, 설치, 사진, 회화 현대미술의 모든 영역을 소화하면서 감수성과 형식, 그리고 태도라는 각각의 편대를 자유자재로 지휘하여 승리로 이끄는 예술가로 알려져 있다. 적어도 표표적으로 이해하기에는 그렇다. 그는 아시아 작가로는 드물게 자기가 발전시킨 기제로써 글로벌한 형식성을 자랑한다. 더군다나 한국 미술 내부에서 그로 하여금 매우 추상적이게도 포스트모던 작가로 애써 이해하는 수준에 머물러있다. 그러나 포스트모던을 거칠게 통째서, 포편타당성, 역사적 거대 담론, 인간 실존의 등한한 기반, 의심할 여지 없는 지식의 가능성 등의 가치들을 거부하는 사상적 동향 내지 운동이라고 정의할 때 이용백을 포스트모던 미술가라고 말하는 것은 터무니 없는 것이다.

이음백이 정의하는 예술이란 자기 가능과 한계의 범위를 스스로 세우고 그 가능과 한계라는 벽을 향해 가장 강인한 태도와 기세로 부딪혀 외부세계에 드러내려는, 언어로 설명 불가능한 충격파이다. 여기서 자기 가능과 한계의 범위를 카를 만하임(Karl Manheim)의 표현대로 '사유의 존재 구속성(Seinsverbundenheit)'이라고 하자. 사유 존재의 구속성이란 생각하며 행동하는 주체는 그가 뿌리내린 토양으로부터 결코 자유로울 수 없다는 뜻이다. 그러나 이 한계치의 영양분을 기본으로 꿈꾼 이상이 형식이 될 때 구속은 부정적 가치가 아니라 오히려 시대의 사상(時狀)이 되며 세기를 넘는 공감으로 탈바꿈된다는 진실 역시 우리는 잘 알고 있다.

이윤백은 1967년 한국의 수도 서울에서 가까운 전지 지역에서 유년기를 보냈다. 그리고 이 시기는 군부독재, 달리 말하면 개발독재였다. 개발독재란 말 그대로 경제 개발을 기치로 국민의 자유로운 사상과 사유를 막은 강권정치였다. 이 터무니 없는 강권정치가 어떻게 한국에서 가능했는지 지금도 해석이 분분한데, 이승만 친미독재가 민중봉기로 막을 내리고 잠깐 등장했던 문인 정부의 개혁성과가 미비했고 어떠한 미래적 비전도 보여주지 못했던 것이 원인이었다. 또한, 1960년대 미국의 동북아시아 정책은 아시아의 사회주의 도미노화에 맞서 일본만은 서구화된 제도의 보루로 지키자는 것이었고 일본의 방패 역할을 한반도의 남단 한국에 맡기자는 취지였다. 그전까지 이승만은 자기 정권의 존립근거를 반일과 반공 양자에 두었다. 그런데, 한국이 일본의 방패 역할을 하기 위해서는 공산권 국가보다 뛰어난 경제력을 자랑해야만 했고, 한국 경제개발의 모델은 무려 10년을 앞서간 일본의 데이터에 의존할 수밖에 없었다. 박정희 군부독재는 일본과 수교하면서 일본의 데이터와 차원을 기반으로 경제개발을 성취하며 국가의 부패와 비효율에서 사회개혁을 하는 것은 당연하고 게다가 조식한 시기 안에 인권이행을 완수하겠다는 대외명분 아래 등장한 활극의 정권이었다. 이 약속은 이런저런 핑계와 구실을 들어 18년 동안 지키지 않았다. 인권과 민주주의, 표현 및 사상은

타락은 만연했고 문화는 앞날당했다. 한국의 체제를 정의하려면 쉽게 말해서 '전시 자본주의(wartime capitalism)'이고 지금도 변함이 없다. 사회주의 국가를 주적(主敵)으로 삼아 전쟁에서 이기는 길은 반공의 기치 아래 자본을 무한대로 팽창시키는 것밖에 방법이 없다는 것이다. 이에 화답이라도 하듯이 국민들은 적당히 치부(致富)만 해도 전쟁에서 승리했다는 도취감에 빠졌다. 이 정권은 해결될 씌어 온갖 사회적 문제를 적당한 표적에 혐의를 씌어 해결하곤 했는데, 그 희생양은 다름 아니라 개혁 세력을 띤 사회의 진보세력들이었다. 어차구니 없게도 이 정권의 수장은 부하의 총에 맞아 운명을 달리했다. 이어서 또 다른 군부 세력이 잠시 무주공산이 된 정권을

불법으로 침탈하려 했다. 그들은 민주적 선거로 지도자를 뽑겠다는 시민들을 총칼로 진압했다. 이 일은 1980년 우리가 익히 들어서 알고 있는 광주 비엔날레의 고장 광주에서 일어났다. 광주 비엔날레는 이 지역민들의 트라우마와 희생자들을 기리기 위한 일종의 대규모 행정적 예술적 레퀴엠(requiem)이라고 보아도 무방하다. 이후 올림픽은 방패 한국을 강화하는 기조공사의 마지막 마무리 작업이었다. 너무나 뜨거운 경제적 팽창으로 눈부신 성장기도를 거듭했다. 그러나 히틀러의 후예들이 경제적으로 승승장구할수록 학생들과 예술가들은 내면적 반감에 시달렸다. 마치 그들의 사상과 대척을 이루는 반대편에 진실이 자리하고 있을 것이라는 믿음이 만연했다. 카를 마르크스의 서적과 체 게바라의 모험들, 평등과 인권에 대한 잠언들, 민족의 자각을 일깨우는 한반도 토착사상, 남미의 해방신학, 사회주의권의 문학예술이 반독재운동의 사상적 주축이 되었다. 그러다 1989년 중국의 천안문 사태와 1990년 동독의 흡수통일, 1991년 소비에트의 종언은 진보 지식인, 학생, 예술가 진영에 일대 혼란을 야기시켰다. 중국과 러시아의 수교로 기간 사회주의의 환상이 걷힌 진정한 실상을 대해 확인했으며, 정치적 체제도 종교적 위안도 예술적 이상도 허무라는 이름에 포위되었다. 다행스러운 한가지는 1993년부터 드디어 문민정부 주도의 민주주의를 국민 스스로 이루어냈다는 사실이다. 그러나 이 희망이라는 새 비전조차 채 꽃피우기 전에 1998년 IMF 위기가 닥친다. 전국민은 어떤 상상이나 대안적 가치를 재무장하기 전에 글로벌리즘이라는 맹목적 경쟁주의에 열미를 잡힌다. 미국이 제시한 새로운 세계 질서의 위용에 어쩔 도리가 없었던 것이다. 따라서 진정한 팩스 아메리카의 한국 내 실현은 1998년부터 이루어진 것이다.

미술의 분위기 역시 이러한 사회적 정황을 피할 수가 없었다. 군사독재 시절은 이치관념(二値觀念)의 시기였다. 예술에 그 어떤 정치적 발화가 있어서는 안 되었다. 한국의 예술가들은 모든 크롬 미술이나 미니멀리즘, 추상표현주의 등의 형식성을 각각 동양적 선(禪, zen)에서 비롯한 호흡, 유가의 수신(修身), 도가적 풍류(風流)와 연계해서

해석하려 했다. 말하자면 서구적 형식에 동양의 이름이라는 번역어를 덧씌운 이식구조였다. 둘째, 1980년의 기억으로부터 한반도 무속, 굿 등의 토착신앙과 사회주의 리얼리즘으로 군부독재 자본주의의 병리를 해부한 민중미술(Minjung)이 세력을 확산시켰다. 이와 동시에 한국은 1985년부터 해외여행 및 해외유학이 자유화되었다. 그런데 1989년 이후 연속적으로 진행된 사회주의권의 붕괴와 1993년 민권이양(民權移讓)의 확립, 그리고 최초의 보편적 유학파 유입 속에서 위의 두 세력은 동력을 잃었다. 1990년대는 서구미술의 무비판적 형식의 유입이 일반화되었다. 처음 보는 미디어, 영상, 사진, 설치 미술이 일대 홍수를 이룬 가운데 보는 이는 관련 포인트마저 설정할 수가 없었고 자체적 비평의 정신은 사라지고 서구 포스트모던의 잣대에 의존했다. 세계를 이끌던 두 개의 중심 기단(氣團)이 와해되고 다자적 양상의 포말(泡沫)로 분열되던 시기가 1990년이였다. 다원적 개인주의는 막을 수 없는 시대의 흐름이었으나 좋은 예술가와 그렇지 않은 예술의 구분, 즉 전향과 모범이 사라진 시대이기도 했다. 1990년대 후반 이러한 어지러운 상황에서 이용백이 전격적으로 등장했으며 그는 서도호(Doho Suh), 이불(Ble Bul)등과 함께 예술 형식의 자발적 창안과 한국 동시대 예술의 의미에 대해서 성찰한 작가들 중 하나였다.

2. 이용백의 예술과 작품

1990년대 이용백은 모든 포스트모더니의 조건들을 거절했다. 포스트모더니이란 모더니즘의 무기력과 권태로부터 탈출하기 위한 충격 요법에 지나지 않으며 자본주의와 사회주의가 서구 역사에서 필연적으로 나온 사상적 쌍생아이듯이 포스트모더니는 모더니즘의 육체에서 발아한 제 3의 변성된 육체이기 때문이다. 이용백은 한국과 아시아의 역사적 사회적 맥락을 자기 지양분으로 삼는다. 이용백의 예술을 모더니즘이나 포스트모더니와 비교하면 그 특질이 명료해진다. 모더니즘은 기존의 법규와 명령(장르의 환원 불가능한 최종적 본질은 무엇인가 모색하라는

영)에 기초해 이루어지는 완전히 합리화된 예술행위이므로(이성적 사유 중심) 언제나 재생산성을 띤다. 따라서 그것은 무새무취의 합리적 사유방식이다. 이에 반해 이용백의 예술은 본질적으로 자발적 창조이며 형식이다. 이용백의 창조는 '무(無)로부터의 창조'가 아니라 주어진 사적, 역사적 현실로부터의 창조이다. 때문에 이용백 예술의 기저에 언제나 잠재되어있는 사실은 그가 그 세 세상을 바라보는 피동적 관찰자가 아니라 세상 속에서 가치를 발견하려는 적극적 발견자인 동시에 이를 예술이라는 구체적 형식으로 증현시키려는 행동자라는 점에 있다. 따라서 그의 예술 속에는 아시아의 현실, 한국의 역사, 이 특정 지역이 세계와 마주선 관계, 21세기 세계의 시류 등이 포섭되는데, 그 형성 방법은 반드시 구체적이라기보다는 해석의 여운을 강하게 남기는 상징에 기반을 둔다. 이용백의 물질의 감각성과 의미의 다양성이 서로 밀고 당기는 게임을 벌이는 가운데 그 양자의 힘이 평행한 균형을 이루기에 의도의 긴장감을 조성한다. 특정 지역의 특수한 의미와 글로벌한 감각의 재료(matter)가 갖는 보편적 감수성이 서로 조우하면서 창발된 에너지의 유례는 적어도 한국 내에서는 일찍이 없었다고 말해도 무방하다.

이용백은 2007년 <뉴 폴더-드래그(New Folder- Drag)>라는 작품을 베이징에서 전시했다. 컴퓨터상의 노란 폴더 형상은 과거 세계의 운영방법과 컴퓨터가 보편화된 현시점의 운영방법의 차이를 적나라하게 대비시키는 일대 상징이다. 이 폴더를 거대한 크기로 확대한 조각이 '뉴 폴더'이다. 이용백은 이 폴더 조각을 여러 개의 통나무 위에 얹힌 후 베이징 외곽 빈민촌의 아이들에게 끌게 시킨 퍼포먼스를 진행시켰고, 이를 영상으로 촬영했다. 컴퓨터의 가상 세계에서 손쉽게 처리되는 모든 일들이 현실 세계에서 실현될 때 얼마나 버거운 것인지 상기시켜주는 현대, 문화 장벽(cultural barrier)이라는 이름으로 대중의식의 변방의 빈민들을 대도시 중앙에 진입시키지 못하게 하는 제도적 장치의 잔혹성은 물론 아시아에서 극도로 고조된 물신숭배의 기만성을 함께 보여주었다.

그러나 이 작품의 극화된 미학은 전혀 다른 곳에 있다. 분명히 이용백은 디지털 테크놀로지 시대에 살고 있는 동시대 사람들의 의식의 굴절된 모순을 지적하지만, 동시에 그 모순마저 따뜻한 시선으로 감싼다. 그 힘의 노동의 퍼포먼스를 진행하면서도 이 빈민의 아이들은 시종일관 기쁨의 미소와 들뜬 흥분을 숨기지 못한다. 이용백은 말버릇처럼 자주 이야기하곤 한다. “비관론에는 출구가 없다.”

<뉴 폴다-드래그>를 뛰어넘는 또 다른 작품 역시 이용백이 이미 2005년에 그 토대를 완성한다. 그러다 6년이라는 시간 동안 반성과 보완을 거듭하며 2011년 드디어 완결판이 나왔다. <엔젤-솔저(Angel-Soldier)>는 인간이 치세하는 위장(camouflage)의 진수를 보여준다. 이 작품은 동물계의 생존순단을 인간계, 아니면 적어도 한국의 상황은 그대로 적용시킨다는 사실을 보여준다. 한국을 정의할 수 있는 것은 두 가지 명사로 충분하다. 바로 전시 자본주의(wartime capitalism)이다. 부도덕하고 명분 없는 지배 이데올로기는 그간 국민들을 기만했다. 야만 사회주의 적대국을 이기기 위해서는 경제적 압도밖에 방법이 없다는 것이다. 따라서 부의 분배나 사회적 차별 철폐, 인권, 사상의 자유, 노동결기의 자유 등은 뒷날을 기약하며 묵인되어왔다. 몇몇 재벌과 그 종사자들, 사회 중심세력 외에는 대부분 국민들이 보이지 않는 소외에 내몰림에도 불구하고 그 소외에 대해 인식하는 사람들이 거의 없다. 주류 미디어, 패권의 스포츠, 타락의 향연, 폐륜적 TV 드라마, 물신(物神)의 병적 신화, 반공 이데올로기에 기대어 득세한 한국형 대규모 교회, 연예인의 멋진 이목구비와 육체는 한국 사회의 천사이며 동시에 전사이다. 이 천사이자 전사인 무리들은 조화(造花) 정글(fake flower jungle) 속을 꽃무늬 군복을 입은 채 느린 속도로 서서히 잠입한다. 망각의 화려함으로 불평한 진실을 가리는 전략은 동물세계와 진정으로 유사하다. 이 작품이 세간에 처음 등장했을 때 비교적 남북관계가 온화하던 때라서 이 작품의 진면목을 제대로 이해할 수 없었다. 현재 2011년의 시점에서 남과 북은 가열찬 신경질적 공방전을 거듭하면서 양자의 본질이 드러나고 있다. 적대적

공존과 본질의 은폐를 공간으로 한다는 점에서 남북 모두 전사와 전사라는 이형동질(異形同質)의 위장 전략으로 생존한다. 작품이 상징하는 복잡한 사회역학적 관계를 떠나 작품의 사운드인 풀벌레 소리와 바람소리는 싱그럽기만 하다.

이용백의 또 다른 기념비적인 작품은 <피에타(Pieta)>이다. 모든 종교적, 그리고 문화적 활동의 원형에는 희생양(victime émissaire)의 기제(機制, mechanism)가 들어있다. 희생양의 메커니즘은 하나의 희생 타겟을 설정함으로써 여타 이외의 희생의 가능성을 막는 일종의 액막이이다. 동물로써 인간의 희생양을 막는 경제적 기능 외에 좋은 폭력으로 나쁜 폭력을 막는 주술적 기능도 함께 수행한다. 그리고 희생의 대상으로 설정된 희생양은 철저히 수동적으로 대상화된다. 이 희생양에게 희생양 이외의 공동체 전체 구성원은 격렬한 반응을 보임으로써 더 큰 재난의 폭력을 미연에 정화하는 수단이다. 즉, 희생양은 상징적인 신에게 봉헌되는 것이 아니라 거대한 폭력에 봉헌되는 것이다. 과거 유럽에서 경기 침체가 진행되거나 전체주의 파시즘이 완성되어가던 시기에 나타났던 유대인의 희생 문제, 미국 서부 개척사의 이면에 감춰져 있는 원주민 인디언의 학살, 1923년 관동대지진(The great Kanto earthquake of 1923) 때 자행되었던 6000명의 조선인 학살, 1980년 한국 광주 의 사건에는 공통점이 있다. 하나의 공동체나 문명이 성장해갈 때 그 반발적 기운을 제거함으로써 나머지 공동체의 구성원들은 자의든지 타의든지 지도층에 대해 긍정적 수궁 내지 체념적 방관을 하면서 상승 발전 무드로 고조되는 사회 분위기에 일조한다는 점이다. 어떤 시기의 어떤 문명이라도 수많은 수난을 발판 삼아서 재건된 물리적 집적임을 기억해야 한다. 동시대의 문명과 공동체 역시 크게 다르지 않다. 주지와 같이 글로벌리즘의 무한경쟁의 사회에서는 전인적(全人的) 자기 수신(修身)이 불가능하다. 동시대 사람들은 수량화된 개별적 개체로서 도구화된다. 개별적 개체로서 제도적 자유는 보장받지만 자기 인생의 풍부한 지평은 사형선고를 받게 되어있다. 동시대는 자기 희생의 시대를 암시한다. 즉, 이용백의 <피에타>가 어쩌서

사이보그를 연상시키는지 간파해야 한다.

마지막으로 살펴볼 작품은 회화 시리즈 <플라스틱 피쉬(Plastic Fish)>이다. 이 회화 연작에 등장하는 플라스틱 물고기들은 화면을 전면적으로 가득 채울 뿐이다. 중심의 테마가 없는 무차별의 균등한 체계이다. 그 명목상의 균등함은 사실 혼란 그 자체이다. 진정한 진짜의 가치를 서로 낚아채려는 가짜들의 치명적 작태다. 서구에서 ‘ 명예(honor)’라는 단어는 도덕적 차원의 확립과 보편적 가치를 추구하며 공동체에 봉헌하는 삶을 가리킨다. 명목적 서구 추종에 여념이 없는 한국에서 명예란 수단과 방법을 가리지 않는 치부로 오인되어있다. 서구에서 ‘사죄(sorry)’라는 단어는 스스로에게 명령하는 강한 책임이다. 말과 다른 행동, 책임 없는 변칙의 표리부동함이 한국에서 사죄라는 단어이다. 임시변통으로 치부한 성공이 곧 명예인 사회에서는 미래가 없다. 그러나 한편으로 이 회화 연작에서 불온한 예감 말고도 희망의 예시도 잘 드러난다. 중심주의의 해체, 곧 다자적 가치의 사회가 한국사회에 아시아 사회에 도래하고 있음을 보여준다. 전체주의는 말실의 공포국이다. 닫힌 공간에서 일방적 지시에 통제되는 사회이다. 그리고 이제 이 무서운 연극의 최종화가 종언을 알렸다. 최근 들어 다자적 가치의 민주주의, 개체의 운명을 전체의 명분과 동등하게 인정하려는 풍토가 조성되었다. 이는 너무나 찬란한 것이다. 이 회화 역시 동시대 한국이라는 지역의 현재적 의미를 충분히 발현한다. 여기까지 살펴보았듯이 이용백의 최대 미덕은 자신의 감상주의나 개인적 취미의 차원에 머물지 않는다는 점에 있다. 그의 모든 작품은 그가 세계에 대해서 실존적으로 확신한 의미를 매개한다. 끝으로 이용백의 예술이 한국에서 어떠한 위상을 갖는지 정리해보고자 한다.

모노크롬과 미니멀리즘, 그리고 추상표현주의의 모더니즘과 민중미술의 이치관념이 성장동력을 상실한 이후 1990년대 문민정부의 시기, 자기 토양의 자양분에서 발현된 형식이 아니라 외재(外在)의 외피만을 무비판적으로 수용한 신사조의 홍수가 한국 미술계를 덮쳤을 때, 그 누구의

판단도 잠시 유보될 수밖에 없었다. 이 시점에서 분명히 이용백은 자기 가능과 한계의 벽을 명백히 인식하면서 그 벽을 무너뜨리려고 노력해왔다. 이 노력은 20년이 지나도록 변함없이 관철된, 스스로에 대한 요청이자 명령이었다. 2011년 현재 우리는 이용백의 예술여정을 목도하면서 어지러운 한국 미술의 혼란기에 어떤 예술이 좋은 예술인지에 대한 전형을 확인할 수 있다. 첫째, 어떤 예술의 형식이 그 형식을 발현시킨 예술가의 인생과 일치했을 때, 그리고 그 예술이 인생의 험난한 여정의 시행착오로 빚어낸 결과였을 때 비로소 예술은 진정성을 얻는다는 첫 번째 대명제가 그것이다. 둘째, 기존 예술 역사와 정면으로 마주하고 기존 예술과 지난 시대 사이에 엄존하는 내적 필연성이 무엇인지 정확히 명찰한 연후에 자기의 인생과 자기가 속한 시대의 내밀한 관계를 날카롭게 꿰뚫어 형식으로 발현시킨 예술을 우리는 아방가르드라고 규정한다. 이 아방가르드의 태도야말로 세계를 지속적으로 재건시킬 수 있는 동력이다. 셋째, 자기가 속한 시대와 사회적 정황의 모든 문제의 씨앗들을 동시대의 사람들이 호응할 수 있는 자기 감수성이라는 지반에서 발아시키려는 독창적 노고를 가리켜 예술가의 정신이라고 부를 수 있다. 그리고 마지막으로 무엇보다도 중요한 것인데, 우리는 예술가가 세계에 대해 취했던 인생의 무게와 깊이가 작품 개체의 형식적 탁월함보다 선행되어야 한다는 거시적 관점을 언제나 유지해야 한다. 이러한 기준들은 이용백이 보여준 25년 예술이력 덕분에 현시점에 이르러서야 비로소 사람들이 인식하기 시작한 작지만 위대한 덕목들이다.

