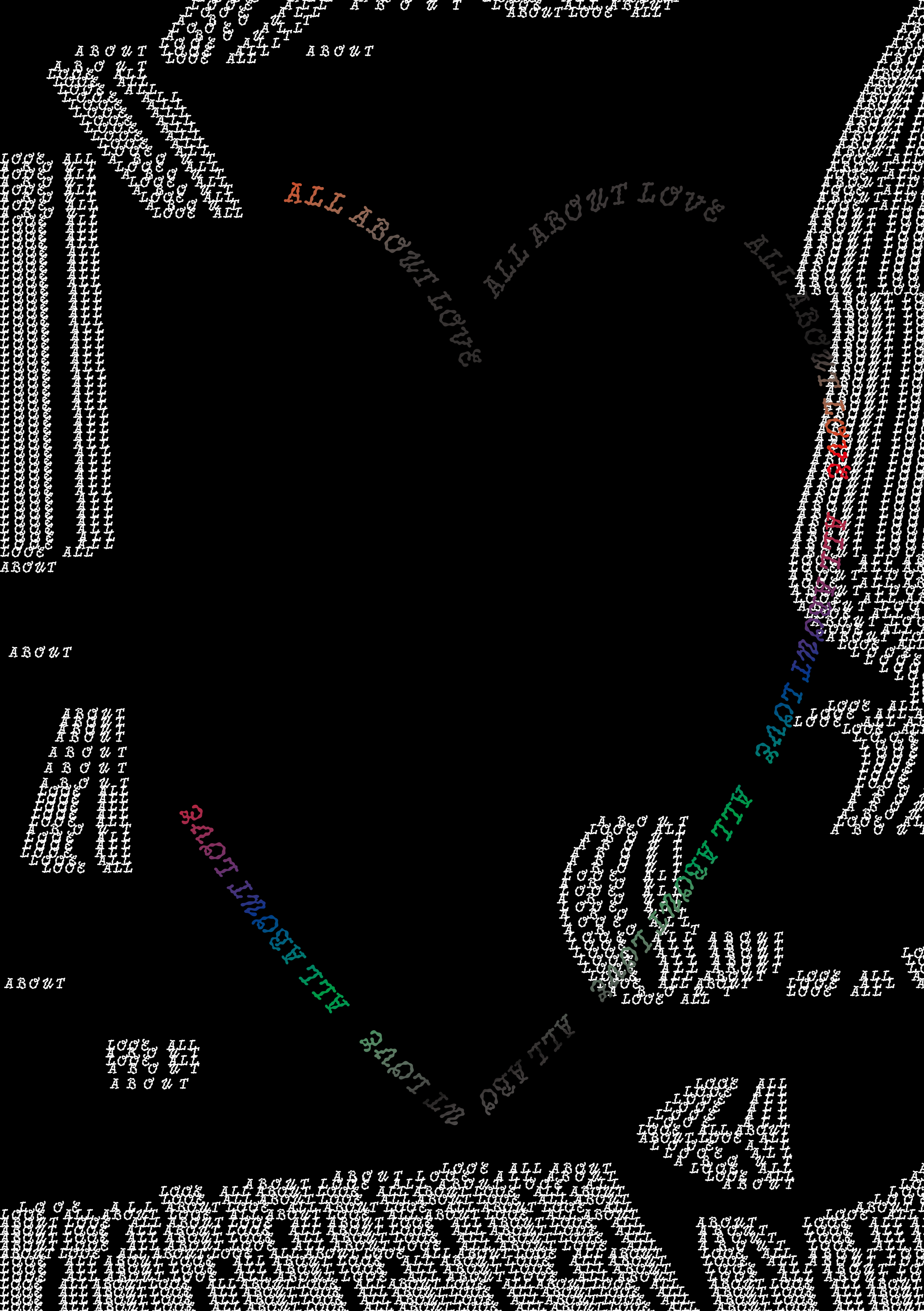

ALL ABOUT LOVE
ALL ABOUT LOVE
ALL ABOUT LOVE
ALL ABOUT LOVE
ALL ABOUT LOVE
ALL ABOUT LOVE

올 어바웃 러브

ALL ABOUT LOVE

곽영준
Young Joon Kwak

장세진(사라 반 데어 헤이드)
Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)

《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》 전시를 개최하며 6
임근혜(아르코미술관 관장)

사랑이 우리를 움직일 때 14
전지영(아르코미술관 큐레이터)

장세진(사라 반 데어 헤이드) 작품 37

"너는 새처럼 살 것이다." 88
아비잔 토토(더 포레스트 커리큘럼 공동 디렉터, 큐레이터)

한국계 네덜란드 예술가의 <어머니 산신 기관>이 우리에게 던지는 질문 100
이경은(법학박사, 국경너머인권 대표)

장세진(사라 반 데어 헤이드) 약력 112

곽영준 작품 117

괴물같은 찬란함 속의 유약함, 친밀감, 그리고 고요 180
에이미 강(스토니 브룩 대학교 미술사, 비평 박사과정)

곽영준 약력 192

두 작가와의 서신 198
윤혜신(센트럴 유러피안 대학교 젠더 스터디 학과 교수)

연계 프로그램 236

전시 작품 목록 240

On *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)* 10
Jade Keunhye Lim (General Director, ARKO Art Center)

When the Love Moves You 24
Angela Jeeyoung Chun (Curator, ARKO Art Center)

Sara Sejin Chang (Sara van der Heide): Works 37

"You may live the way the birds live." 94
Abhijan Toto (Curator / Co-director, the Forest Curriculum)

Dutch Korean artist's project: *The Mother Mountain Institute* of Sara Sejin Chang 106
Kyung-eun Lee (Ph.D. in Law, Founder and Director of Human Rights Beyond Borders)

Sara Sejin Chang (Sara van der Heide): CV 114

Young Joon Kwak: Works 117

Fragility, Intimacy, and Quietude in the Midst of the Monstrously Resplendent 186
Amy Kahng (Ph.D. Candidate in Art History and Criticism, Stony Brook University)

Young Joon Kwak: CV 194

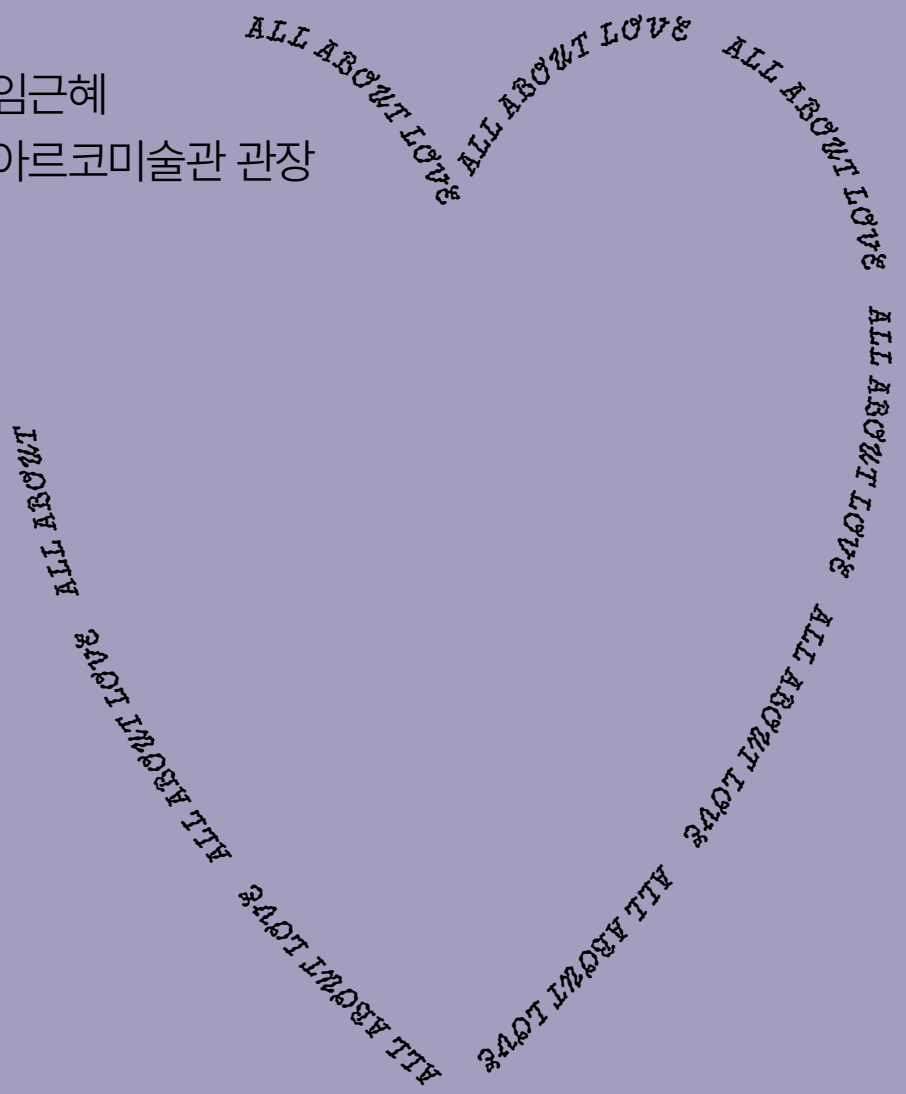
A Correspondence with Two Artists 216
Hyaesin Yoon (Assistant Professor, Department of Gender Studies, Central European University)

Exhibition Related Programs 236

List of Exhibition Works 240

《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》 전시를 개최하며

임근혜
아르코미술관 관장



2020년도 이후 아르코미술관의 전시는 팬데믹을 계기로 가속화되고 있는 기술적·사회적·문화적 변화에 대한 성찰과 연구를 통해 이에 대응하는 포스트 팬데믹의 전시 의제를 개발하고 미술 담론을 개진하는데 주력하고 있다. 지난해에는 '기후변화'와 '생태'를 주제로 인간·비인간 존재·기술 문명의 공존을 다룬 한편, 노동·이주·계급·산업화 등 다양한 관점에서 '글로벌 이동'과 '모빌리티'의 문제를 살펴보았다. 지난 5월 개막한 《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》 역시 팬데믹을 계기로 더욱 첨예해진 차별·배제·혐오의 사회적 문제를 예술적 관점으로 되돌아보기 위해 기획한 전시다.

전시 기획은 '경계'의 개념에서 출발했다. 이는 공동체의 안과 밖, 즉 '우리'와 '타자'를 가르는 개념으로써 내부의 결속을 강화하는 동시에 소수자에 대한 배제와 차별을 정당화하는 논리적 기제로 작동한다. 최근 팬데믹으로 인한 전지구적 위기감이 고조된 가운데, 세계 곳곳에서 인종 차별, 성차별로 인한 갈등과 혐오 범죄를 목도했다. 이런 상황에서 재점화된 블랙 라이브스 매터, 미투 운동, 성소수자 혐오 반대 등 다양한 사회적 사건에 대한 미술계의 반응과 논의에 주목했다. 그리고 이를 다문화주의 논리로 단순화하거나 토크니즘적 자가당착에 빠지지 않고, 소수자에 대한 사회적 편견과 차별에 맞서는 당사자로서의 예술가를 통해 정면으로 다루고자 했다.

전시에 초대된 두 명의 작가 장세진(사라 반 데어 헤이드)과 곽영준은 인종, 문화, 젠더 등 다양한 정체성의 범주를 넘나들며 자신을 타자화하는 다수의 논리를 해체한다. 그리고 다중적 경계선이 교차하는 지점에서 그 안과 밖을 가로지르며 소수자로서의 새로운 정체성과 가치관을 재구축한다. 이들은 차별과 배제가 소수자 개인이 아닌 사회 구조의 문제라는 점을 직시하고, 이를 뒷받침하는 기성 가치관에 맞서는 개인의 태도와 방법을 수행적 예술을 통해 드러낸다. 산업화된 국제입양 시스템의 피해자로서 시작된 장세진의 개인 서사는 서구 중심의 기독교적 세계관과 제국주의 역사를 가로지르고, 곽영준의 고대 그리스 로마의 조각에 나타난 인터섹스 신체에 대한 탐구는 이분법적 젠더 구분에 대한 도전과 '퀴어 미래'에 대한 상상으로 이어진다. 강하면서도 섬세하고, 따스하면서도 유쾌한 이들의 작업은 누구에게나 '소수성'이 있다는 점을 일깨우고 이러한 상호 이해에 기반한 '소수자-되기'의 상상을 촉발함으로써 우리를 경계 밖으로 이끌어준다.

전시 제목이자 키워드인 '사랑'은 소수자와 이방인에 대한 '환대'의 행위이자 '타인의 존재를 상상하는 힘', 즉 공감능력을 의미한다. 이는 고정 관념과 제도적 관습에 대한 비판적 사고와 이를 넘어서는 대안적 관점과

태도를 위한 예술적 실험의 원동력이기도 하다. 아르코미술관은 이를 통해 앞으로 다가올 미래 사회의 새로운 정동을 형성하는 사회적 공간으로서의 미술관의 역할을 정립하고자 한다. 장세진·곽영준 작가와 더불어 서로 다른 관점으로 전시의 논의를 더욱 깊고 풍부하게 만들어준 연구자, 활동가 등 다양한 이들이 함께 만든 《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》는 팬데믹과 더불어 시작된 아르코미술관의 새로운 여정에 뚜렷한 이정표가 될 것이다. 함께 한 모든 과정이 서로에게 배움의 기회가 되었다는 인사에 공감과 감사의 뜻을 전한다.

On *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)*

Jade Keunhye Lim
General Director, ARKO Art Center

ARKO Art Center's exhibitions since 2020 have focused on developing post-pandemic exhibition themes and sharing art discourses based on reflection and research on the technological, social, and cultural changes that have been gaining momentum since the COVID-19 pandemic began. Last year, it considered the themes of "climate change" and "ecology" as it explored coexistence among human and nonhuman beings and technological civilization, while also examining the issues of "global movement" and "mobility" from various standpoints, including those of labor, migration, class, and industrialization. *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)*, which opened this May, is likewise an exhibition that was designed to reflect from an artistic perspective on societal issues that have become more heated in the pandemic's wake—namely those of discrimination, exclusion, and hate.

The planning for the exhibition started from the idea of "borders." This concept separates the inside and outside of communities—distinguishing "us" from "them." It reinforces internal unity, but it also serves as a logical mechanism for justifying exclusion and discrimination toward minorities. With the pandemic recently amplifying the sense of global crisis, we have witnessed conflicts and hate crimes around the world, phenomena that originate in racial and gender-based discrimination. Our focus was on the art world's response and discourse concerning various social developments that have reignited in this situation, including the Black Lives Matter and #MeToo movements and efforts to combat anti-LGBTQ hatred. Rather than simplifying all of this into "multicultural" ideas or succumbing to self-contradictory tokenism, we sought to confront these matters head on through the work of artists who are working on the front lines of the battle against societal prejudice and discrimination toward minorities.

The two artists invited for this exhibition—Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) and Young Joon Kwak—alternate among various identity categories (including race, culture, and genre) as they deconstruct the different forms of logic

that define them as “other.” In the process, they rebuild new identities and values as minorities, working inside and outside the points where multiple borders intersect. Confronting the ways in which discrimination and exclusion represent issues of social structures rather than individual members of minority groups, they present performativity in their art that shows individual attitudes and methods for combating the establishment values underpinning those phenomena. With a personal narrative that started from her own victimization by an industrialized international adoption system, Chang travels through a Western-centric Christian worldview and a history of imperialism. Kwak explores the intersex bodies that appear in works of ancient Greek and Roman sculpture, challenging dualistic gender distinctions and encouraging us to imagine a “queer future.” Powerful yet delicate, warm yet cheerful, their work shows how all of us have our “minority” aspects—ushering us beyond our boundaries as they encourage us to imagine ourselves “becoming minorities” based on this mutual understanding.

“Love,” which appears as a keyword in the exhibition and part of its title, signifies an act of welcoming toward minorities and outsiders, as well as the ability to empathize—the power to imagine another person’s existence. It is a driving force behind critical consideration of our preconceptions and institutional practices, and behind artistic experiments to transcend them with alternative perspectives and attitudes. Through this approach, ARKO Art Center is working to establish a role for itself as a social space shaping new affect for the future society that awaits us. As an exhibition created by many different people working in collaboration—not only the artists themselves, but also researchers and activists contributing greater depth and richness to its discourse with their different perspectives—*All About Love* is certain to be a clear milestone on ARKO Art Center’s new journey that begin with the pandemic. Seeing this process together being described as a learning opportunity for everyone, I can only express my agreement and gratitude.

사랑이 우리를 움직일 때

전지영
아르코미술관 큐레이터



I.

우리는 사랑에 대해 물으면 냉소로 답하는 시대를 살고 있다. 사랑이란 나약하고 감상적인 이들의 순진한 환상이라 말하고, 사랑에 대해 이야기 하는 것을 피해왔다. 우리는 가부장적인 모더니즘에 저항하기 위해 나약하고 순진한 사랑이라는 감정에 매료되는 것을 두려워했다. 사랑이라는 감정에 매료된다는 것은 자유를 위해 싸워온 이들, 현실에서 투쟁해온 이들에 대한 배반으로 여겨지기도 했다. 사랑은 정말로 해방과 자유, 변화를 위한 움직임에서 배척되어야 하는 감정일까? 외부의 현실에 변화를 가져온 역사를 자세히 들여다보면, 사랑은 변화를 위해 투쟁하고 목숨을 바쳐왔던 열정의 원천인 동시에, 인간의 나약함과 과오를 껴안아 주는 용기와 따뜻함의 불씨이자, 길가의 풀잎을 어루만져주는 다정한 귀 기울임이었다. 사랑은 이성애적인 욕정의 감정만이 아닌 것이다.

《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》는 사회의 변화를 위해 고뇌하고 호소하는 두 작가를 초청했다. 이들은 공통적으로 사회에 편재하는 이분법적인 정의, 서구 중심적인 역사 기록의 방식, 가부장적인 권위를 해체하고 있다. 둘의 작업은 사회 속 보이지 않는 폭력, 소외, 부정에서 벗어나고자 하는 동기에서 출발한다. 곽영준은 신체에 주어진 사회의 이분법적 규범, 그리고 신체를 타자화하는 시선에 저항한다. 장세진(사라 반 데어 헤이드)은 우주적인 힘을 담아낸 작품을 통해 다른 인종 간 진행되었던 국제입양의 아픈 역사를 살펴보며, 오늘날까지도 국제입양이 계속될 수 있게 한 사회의 식민주의적, 제국주의적 원동력을 폭로한다.

II.

곽영준과 장세진은 서로 다른 주변의 상황을 직시하고 그 부조리함을 드러내는 과정에서 독특한 조형 언어를 구사한다. 곽영준은 혼란스럽고 퀴어적인 몸짓을 이용해 신체를 향한 가부장적이고 강압적인 시선과 그로 인한 타자화의 폭력성에 온몸으로 맞선다. 그녀에게 있어서 신체란 예술적 열망의 근원이자 신체와 연대의 방식에 새로운 이해와 접근을 간구하는 도구이기도 하다.

곽영준은 그리스, 로마 시대 조각의 양식과 맥락을 오늘날로 소환해 재해석한다. 전통이라는 오래된 규범과 역사를 해체하고 재조합하는 방식은 신체를 둘러싼 사회의 규범을 흔들어 놓는 작가의 예술적 전략이기도 하다. <헤르마 에르퀼린>은 그리스, 로마 시대 사각형의 각주 형태로 남성의 얼굴과 성기를 조각해 건물 입구에 세워 악한 기운을 물리치는 전통 조각 헤르마와 인터섹스(간성)이었던 프랑스인 에르퀼린 바르뱅(Herculine Barbin,

1838–1868)의 이름을 합성한 작품이다. 남성성과 강인함을 상징하는 헤르마 조각의 형식과 에르퀼린 바르뱅의 이야기를 혼합하고 있는 이 작품은 신체의 혼종적 가능성에 대한 작가의 시각을 보여준다.

신체의 혼종적 가능성에 대한 곽영준의 고찰은 그리스 신화의 헤르마프로디토스의 이야기를 다룬 조각들에서 더욱 극명하게 나타난다. <라잉(Lying) 헤르마프로디토스>와 <헤르마프로디토스의 폭로> 시리즈에서도 이종교배적인 혼종성이 등장한다. 헤르마프로디토스는 그리스 신화의 헤르메스와 아프로디테의 양성구유 자손이다. 헤르마프로디토스는 기원전 4세기의 조각에서는 유방이 큰 미청년으로, 후세에서는 페니스가 달린 미녀의 모습으로 표현되기도 한다. 곽영준은 오늘날의 헤르마프로디토스의 모습을 다양한 이미지로 재현하며 신체와 정체성의 유연함과 혼성성을 상상한다.

곽영준의 작품이 표현하는 혼종적인 신체의 모습은 퀴어적인 움직임을 통해 동시대의 현실을 반영하는 통로를 연다. 이는 그녀의 작업에서 반복적으로 등장하는 손의 제스처를 통해서도 들어가 볼 수 있는데, 이 손은 '여성적인', '퀴어적인' 것을 상징하기도 하지만 감춰진 것을 들추는 현상학적 움직임을 은유하기도 한다. <헤르마프로디토스의 폭로 I, II>나 <헤르마 에르퀼린>에서 나타나는 손은 무언가를 들치는 제스처를 취하고 있다. 작가에 의하면 이는 고대 그리스 조각상에서 자주 등장하는 치마를 들치는 행위에서 영감을 받았다고 한다. 치마를 들치는 이 손의 제스처는 숨겨진 은밀한 성적 취향, 성, 젠더를 궁금해하는 우리에게 치마 밑에 무엇이 있는지가 왜 궁금한지를 반문한다. 헐렁한 천 밑에 있는 성기 혹은 다른 정체성을 "폭로하는" 이 현상학적인 제스처의 손들은 감춰져 있는 성기의 모습이 한 사람을 정의 내릴 수 있는 요건이 아님을, 성의 정의는 한 사람을 판단할 수 있는 기준이 될 수 없음을 말하고 있다. 곽영준의 조각들은 사회에 뿌리 깊게 박힌 여성과 남성의 이분법적인 정의의 한계와 사람을 두 가지의 카테고리로 정의 내리고자 하는 우리의 욕망에 의구심을 표하고 있는 것이다.

언뜻 보면 퀴어적이고 관능적으로 보이는 이 손의 움직임 아래에는 우리가 궁금해하는 섹슈얼리티가 아닌 무관심과 몰이해 속에서 사회가 회피하고 있는 소외와 상처가 숨겨져 있다. 치마 밑에는 사회와 매스미디어에서 끊임없이 표출해 온 욕망의 끈적임이 아닌 대상화와 타자화로 점철된 상처의 낙인이 있다. 곽영준은 이 상처의 낙인이 그 누구도 아닌 우리 모두에 의한 것임을 작품을 통해 상기시킨다. <슬로우 댄스>에 등장하는 불안한 상태의 작가 자신을 보며 느끼는 불편함과 거리감은 우리와 사회가 무의식적으로 타자를 대상화하고 있다는 사실을 반증한다. 그녀는 보는 이의 시선 자체를 작품에 끌어들이며 이 시선을 우리에게 의도적으로 의식해 보라고 이야기한다. 치마를 들치는 유혹적인 손의 움직임에 매료되는 것과 같이 곽영준은 타인을 바라보는 우리의 시선이 얼마나 폭력적일 수 있는지를 보여주고 있다. 이러한 시선은 <감시경 버자이니스 III>의 감시 거울에 비쳐 적나라하게 노출된다.

신체를 향한 폭력성과 정치성에 대해 문제의식을 제기하는 곽영준과 같이 장세진은 사회가 일상적으로 실천하고 답습하는 타인에 대한 폭력, 이를 암묵적으로 유지하게 하는 뿌리 깊은 제국주의의 힘을 작업을 통해 해체한다. 대형 키네틱 설치와 사운드, 국제입양에 대한 작가의 리서치와 영적인 힘을 지니고 있다고 여겨지는 산을 그린 드로잉으로 구성된 장세진의 <어머니 산신 기관>은 북반구의 선진국과 남반구의 저개발국 간 인종화한 아이들을 입양하는 국제입양의 이면을 낱낱이 밝힌다. 장세진은 국제입양이라는 제도의 폭력성을 보여주기 위해 국제입양의 과정에서 묵살되었던 어머니들의 목소리를 작품에 들여왔다. 아이들을 강제적으로 포기할 수밖에 없었던 어머니들의 이야기를 듣다 보면 '가족이 없는 아이들을 잘사는 나라로 보내 더 행복하게 살게 했다'고 알려진 국제입양의 오래된 환상이 깨지게 된다.

한국은 한국전쟁 이후 오랫동안 국제입양의 가장 큰 수출국이었다. 오늘날 한국은 선진국 반열에 들었지만, 아직도 전 세계에서 네 번째로 국제입양을 많이 보내는 국가이다. 국제입양은 입양을 보내는 수출국에서 큰 이윤을 창출할 수 있는 수익성이 높은 사업이기도 하다. 아무리 좋은 취지로 시작된 제도라고 하더라도 지금까지 어마어마한 수익을 내는 국제입양이 존속할 수 있었던 것은 한 명의 입양아당 적게는 만유로, 많게는 4만 유로까지 지불해 입양을 원하는 미국, 유럽, 또는 호주의 부모, 입양 기관, 입양을 보내고 받는 국가와 정부, 입양 기관의 영향을 받는 사회복지시설과 병원 등 여러 이해관계자들이 그동안 강력하게 구축해 온 제도가 있기 때문이었다. 장세진은 이 이해관계의 굳건한 시스템에 어머니들의 목소리를 이용해 균열을 만들어 낸다.

<어머니 산신 기관>에서는 2017년과 2020년에 작가가 직접 인터뷰한 한국과 방글라데시 어머니의 이야기가 성우들의 목소리로 재구성되어 들려진다. 이들은 모두 국제입양으로 아이를 잃은 어머니들이다. 여기에서 '잃었다'함은 자의적으로 아이를 입양 보낸 것이 아닌 타의에 의해 자식을 빼앗긴 경우를 말한다. 어머니들의 이야기를 듣다 보면 국제입양으로 인한 수익성은 어머니와 아이들의 슬픔과 고통에 기생하며 이루어진 것임을

알 수 있다. 장세진은 그녀의 예술 작품을 통해 국제입양에 얽힌 복잡한 이해관계를 하나씩 해체한다. 작가의 비판적 문제의식은 서로를 잃은 어머니와 아이의 강력한 마음을 전면에 내세우고 있기에 국제입양을 용인했던 국가와 정부, 이를 부추겼던 입양 기관에 직접적으로 책임을 묻는 데에 더욱 강력한 호소력을 지닌다.

장세진은 대다수의 국제입양 사례가 실제로 고아들을 대상으로 이루어지지 않았다는 연구 텍스트를 작품의 일부로 보여주며 국제입양을 단지 예술의 맥락에서 은유적으로만 승화하고 싶지 않다는 의지를 표명한다. 작가는 <어머니 산신 기관>의 연구 텍스트에서 "실제로 고아라고 알려진 20만 명에서 30만 명의 아이 중 95%는 고아가 아니었다"고 말하며 어머니나 가족이 살아있었던 대부분의 아이들의 서류를 위조해 고아로 둔갑시켜 국제입양을 보낸 사례들의 불법성을 제기한다.

국제입양의 애통함과 불법적인 사례들에 최종적인 힘을 더하는 것은 국제입양을 존속하게 했던 제국주의를 폭로하는 작가의 전략에 있다. 장세진은 가족이 없는 '가난한' 국가의 '불쌍한' 아이들을 '더 나은' 서방 국가의 '행복한 백인 가정'으로 보내는 국제입양의 과정이 서구의 기독교적 이념에서 일종의 '구원'으로 여겨져 왔다는 사실을 기술한다. 실제로 국제입양을 주선했던 기관과 국가들은 '미개한' 국가에서 아이를 구원한다는 것을 성경 말씀의 실천이자 복음의 전파라고 믿었는데, 이는 주요 국제입양의 제공국인 아시아와 아프리카 국가를 미개하다고 바라보는 식민주의적인 시각에서 비롯된 것이었다. 작가는 <어머니 산신 기관> 작업을 통해 식민주의라는 긴 역사의 고리를 끊어내고자 하는 의지를 보여주며, 이는 현재 진행 중인 이 프로젝트가 앞으로도 꾸준히 효력을 갖게 하는 원동력이 된다. 그녀는 한국과 같이 더 이상 못 사는 나라가 아닌 국가들이 아직도 입양 수출국인 데에는 미혼모에 대한 인식 부족과 복지 제도의 열악함인 점을 지적하며, 국제입양을 지속하는 것은 서양의 제국주의적 관행을 묵인하고 용인하는 행위라는 것을 직시하라고 말한다.

제국주의, 식민주의적 관행이 <어머니 산신 기관>에서는 국제입양에 대한 문제의식을 통해 나타났다면, <브뤼셀, 2016>에서는 이러한 관행들이 우리 곁을 스쳐 지나가는 일상의 모습에서 이빨을 드러낸다고 이야기한다. <브뤼셀, 2016>은 작가가 브뤼셀에 있는 뷔일스 레지던시에 참가한 시기에 제작한 영상으로 레지던시의 참가자이자 벨기에의 거주자인 동시에 타지에서 온 이방인이기도 한 작가의 시각을 바탕으로 브뤼셀의 풍경을 담담하게 담아낸다. 푸르른 공원, 길거리와 지인의 모습을 물 흐르듯이

담아내는 이 작품은 일상을 평화롭게 그린 풍경화 같지만, 롬인이나 시리아 난민과 같이 도시의 변두리에서 생활을 이어가는 이민자와 유색인종을 향한 차별의 시선을 날카롭게 포착해내고 있다.

장세진은 이 작품에서 타인을 향한 적대심이 일상에 얼마나 깊게 뿌리를 내리고 있는지를 보여준다. 브렉시트 국민 투표나 브뤼셀 폭탄 테러와 같은 당시의 정황으로 인해 난민이나 이민자들에 대한 유럽의 반감이 가시화된 것을 포착해냄으로써 작가는 이들을 향한 적대감을 어떻게 정당화할 수 있는지를 묻는다. "길에서 무슬림을 마주치면 무서워"라고 일상적으로 던지는 사람들의 말이 우리들의 마음 속에 존재하는 이민자와 같은 이방인에 대한 낙인과 적대심을 적나라하게 노출하고 있기 때문이다.

III.

이렇게 곽영준과 장세진 두 작가는 각자 다른 주제이기는 하지만 사회에 대한 문제의식을 작업에서 분명하게 드러내고 있다. 이들은 작품에서 숨기지 않고 이러한 비판 의식을 표현하며 사회의 질타와 시선을 두려워하지 않는 용기를 공통적으로 보여주고 있지만 문제의식의 전달 방식에서 흥미로운 차이점을 보여준다.

곽영준은 다중적이고 혼성적인 작가 개인의 정체성을 작업의 전면에 내세운다. 그녀가 자신의 정체성을 탐구하는 과정은 작품 전반에서 극명하게 드러나며, 그녀의 작품은 작가와 연대하는 주변이기도 하지만 작가 자신의 분신이기도 하다. 작가 자신이 직접 작품에 등장하는 <슬로우 댄스>, <천천히 불사르기>, <아, 마치 그렇게!>와 같은 영상 작품에서 분명하게 나타나며 마빈 아스토르가와 함께 하는 밴드 지나 저너(Xina Xuner)에서 작가 자신이 직접 퍼포머가 되는 방법을 선택해 자신의 신체를 작업의 도구로 삼는 작가의 작업 방식과도 연결된다. 그 외에도 작가는 <팬텀 베어(자신)>, <성스러운 파멸(나의 얼굴) II>와 같은 작품에서 자신의 경험과 모습을 노출해 한 사람의 정체성은 신체라는 고정된 개념으로 정의할 수 없고, 다양한 정체성을 담는 그릇일 뿐이라는 말에 깊은 호소력을 더한다.

반면 장세진은 <어머니 산신 기관>에서는 어머니의 목소리를, <브뤼셀, 2016>에서는 작가 자신이 직접 쓰고 내레이션했지만 이를 알기 전에는 누구인지 명확하게 명시되지 않은 목소리/시각을 활용한다. 두 작품 모두 작가와 깊은 연관이 있는 주제에 대해 이야기하지만 작가의 존재를 분명하게 드러내지 않는 장세진의 작업 방식은 이야기를 전개하는 과정에 일정한 거리감을 유지하고 있음을 보여준다. 이러한 전략적 방식을 통해

작가는 오히려 우리가 일상적으로 느끼지 못하고 지나가는 부조리의 존재를 섬뜩하게 느껴보도록 유도한다.

장세진의 두 작품에서 보이는 이러한 메타픽션적인 서사 구조는 관객이 스토리텔링에 상상력을 더할 수 있게 한다. 작가는 국제입양이나 사회적인 차별에 직접적으로 문제 해결에 대한 답을 정해주는 것이 아니라 관객 자신이 이러한 문제들을 극복할 수 있는 실마리를 직접 찾을 수 있도록 상상력을 제공한다. <어머니 산신 기관>에서는 어머니들의 실제 이야기에 가상의 산신령과의 대화를 삽입하고 있고, <브뤼셀, 2016>에서는 서로를 향한 적대심 사이에 틈을 주는 일상의 다정함을 엿보게 함으로써 문제 해결의 가능성을 열어 두기 때문이다. 장세진은 국제입양이나 사회의 차별에 저항하는 방법으로 유연한 상상력을 관객에게 부여함으로써 우리가 함께 고민해야 하는 공동의 책임과 역할을 묻고 있다.

주제들을 대하는 장세진의 메타적인 작업 태도는 <어머니 산신 기관>의 설치 구조물에서 더욱 신비롭게 구현된다. 어머니들의 목소리가 들리는 전시장을 가득 채운 육면체의 설치물 안에는 다른 속도로 공전하는 두 개의 구가 하늘에, 그리고 산을 형상화한 페이퍼 마쉐 조각이 땅에 설치되어 있다. <어머니 산신 기관>의 설치물은 어머니들의 목소리를 들려주기 위해, 그리고 국제입양에서 상처받은 이들을 위한 기념비적 구조물에서 나아가 땅을 땅이게, 하늘을 하늘이게 하는 우주의 질서를 보여주고 있다. 이는 설치물을 채색한 오방색의 사용에서도 두드러지게 표현된다. 국제입양의 이면을 낱낱이 드러내고자 한 정치적인 의도를 그 무엇보다 견고한 우주와 인간의 질서와 병치시킴으로써 장세진은 해결되지 못한 국제입양에 대한 비탄과 처절함을, 망망대해에 떨어진 한 인간의 나약함을 넘어서는 힘, 그 무엇에도 영향 받지 않는 자연과 우주의 영원성에서 위안을 받고 싶었던 것으로 느껴지기도 한다.

두 작가의 이러한 작업 방식의 차이는 이들이 집요하게 파고드는 예술가의 정체성과 의무를 작가만의 독특한 방식으로 고뇌하고 호소하는 과정에 대해 고찰하게 하며, 자의든 타의든 우리가 공동체로서 수행해야만 하는 역할과 책임에 대해 질문한다. 나아가, 이들의 작업 방식은 두 작가가 공통적으로 다루고 있는 사회의 가부장적이고 이분법적인 관행, 서양 중심의 제국주의적이고 식민주의적인 제도, 타자와 이방인에 대한 시각과 같은 개념에 대한 정의, 접근과 해결 방안이 하나의 범주로 구분되는 것이 아닌 다양한 층위로 논의되어야 한다는 점을 시사하고 있다.

IV.

곽영준과 장세진 두 작가 작업의 표현 방식과 각 작품이 다루는 문제의식에 접근하는 방식의 차이에도 불구하고 이들의 작업에서는 사회적 불평등, 제도적 부조리와 착취 속에서 소외된 이들을 포용하려는 의지를 찾아볼 수 있다. 곽영준은 '퀴어'의 개념을 단순히 섹슈얼리티의 개념으로 국한하는 것이 아닌 이성애 중심의 동성애차별적인 체제와 규범에서 소외된 탈선자, 부적응자, 버림받은 이들, 그리고 이 개념이 필요한 모든 사람들을 품을 수 있는 유연한 '가능성'이라고 보고 있다. 이번 전시를 위해 작가가 새로 제작한 <성스러운 퀴어 미래를 위한 원무>는 여러 개의 손이 서로를 붙잡고 원을 이루는 조각이다. 곽영준은 이 작품에 대해 "이성애 중심적인 가부장제에서 소외된 모두를 공동체로서 부둥켜 잡는 마음"을 표현하고 싶었다고 말한다. 그녀가 말하는 '퀴어 미래'란 이렇게 모두 다른 우리들이 함께 연대하는 미래인 것이다. 장세진은 <어머니 산신 기관>의 어머니와 아이들의 슬픔을 위로하는 산신과 자연의 영험한 힘, 그리고 서로를 잃어 슬프지만 보이지 않는 우주의 강력한 힘으로 주변을 맴도는 해와 달의 그리움을 작품에 담아냄으로써 국제입양으로 인한 공동의 트라우마를 치유하고자 한다. 또한, <브뤼셀, 2016>에서는 차별과 적대심을 극복하기 위해 따뜻함으로 서로를 보듬는 공동체의 모습을 보여주기도 한다.

이렇게 전시를 통해 한 자리에 모인 곽영준과 장세진의 작품들은 모두 배려와 관심, 교감과 존중, 책임과 약속, 신뢰와 인정으로 연결된 곳을 향해 나아가고 있다. 이들의 작업이 다루고 있는 치열한 고민과 분투, 사회를 향한 호소의 근원에는 이 모든 것들이 결합된, 다시 말해 '사랑'이 있는 것이 아닐까?

전시의 제목 "올 어바웃 러브"는 1999년에 벨 훅스가 출판한 동명의 책 제목을 참조했다. 책에서 훅스는 사랑에 대해 새롭게 생각해 볼 것을 말한다. 그는 우리의 마음을 움직이는 영혼[1]을 용기 있게 들여다 보는 과정을 통해 '영혼과 영혼이 연결'되는 사랑을 경험할 수 있다고 쓴다. 우리는 '사랑'에 대해 물으면 냉소로 답하는 시대를 살고 있다. 훅스는 사랑이란 이성애적인 관계에서 생각되는 나약하고 감상적이며 피상적인 환상이 아닌, 현실과 밀접한 연관을 갖는 일상의 실천이라고 말한다.[2] "나는 일상생활에서 사랑을 실천하는 방법에 대해, 삶 구석구석에 사랑의 신성함이 존재하는 문화를 만들기 위해 우리에게 필요한 것이 무엇인지 오랫동안 숙고해왔다"[3]고 훅스가 말했듯이 곽영준과 장세진은 새로운 눈으로 과거를 보고, 과거가 우리 안에서

1 bell hooks, "When the spirit moves you" https://www.lionsroar.com/when-the-spirit-moves-you/

2 bell hooks, *All About Love* (William Morrow Paperbacks, 2018), (Introduction) xxiv–xxv

3 벨 훅스, 『올 어바웃 러브』, 이영기 역 (한올엠앤씨, 2012), 29.

새로운 방식으로 살아가게 할 수 있는 방식을 제시하고 있다. 우리는 그들을 통해 우리가 잘못되었다고 말하고 있는 과거와 그 과오를 직시할 수 있는 용기를 얻을 수 있는 것이다. 변화로 인도하는 삶에 대한 그들의 사랑은 "모든 기만과 가식덩어리 따위 벗어 던지고, 실오라기 하나 걸치지 않은 벌거벗은 몸으로도 한 치의 부끄러움도 느끼지 않은 채 우리 자신을 있는 그대로 온전히 받아들이던 그 순간"[4]을 체험하게 한다.

사회의 균열을 회복하기 위한 공동체의 노력을 제시한 사랑에 대한 훅스의 가르침은 한국에서는 한 번도 소개된 적이 없는 한국계 미국인 곽영준과 한국계 네덜란드인 장세진(사라 반 데어 헤이드)을 처음으로 초청한 것과도 연결된다. 2000년대 중반부터 동시대 예술적, 사회적 의제를 작업에 반영하는 작가를 선정하고 신작을 지원해온 아르코미술관의 기획초대전은 이렇게 외국인으로 볼 수도 있는 해외에서 활동하는 한국계 작가를 초청함으로써 한국의 디아스포라 작가를 앞으로 어떻게 조명해야 하는지에 대한 동시대 한국 현대미술의 방향성에 대해서도 생각해 볼 수 있는 계기가 되었으면 한다. 미국과 네덜란드에서 이민자와 소수의 유색인종으로 살아온 두 작가를 한국에 초청해 이들을 한국의 미술계로 포용하는 과정을 통해 국내에 있는 다양한 국적의 이민자들도 한국의 문화로 받아들일 수 있는 새로운 기로로 삼을 수 있을 것이다.

이번 전시는 변화의 잠재력을 지닌 사랑에 대한 믿음과 공명하는 과정을 보여준다. 우리는 모두 다르지만, 결코 독립적이지 않다. 어제의 행위가 오늘로 이어지고, 관계란 상호 의존적인 것이며, 공동체란 공감과 연대를 통해 이루어진다. 곽영준과 장세진은 용기를 내 우리와 우리 사회가 지닌 문제를 솔직하게 마주하라고 말한다. 그들은 어떤 의미에서도 정당화 될 수 없는 과거의 과오와, 우리가 망각하고 있는 차별과 적대심을 직시하고 인정해야 한다고 말한다. 그들이 지닌 용기는 훅스가 말하는 치유하고 변화하는 사랑의 실천에 다름 아니다. 그들의 사랑은 편견 없이 서로의 눈을 바라볼 수 있게 하며, 용기를 가지고 부조리에 맞서 더 나은 사회와 공동체를 만들도록 우리를 이끈다. 곽영준과 장세진의 작품을 통해 "서로와 신비롭게 이어지게 하는 사랑"이 우리의 마음을 움직이는 과정을 느껴보길 바란다.[5]

4 앞의 글, 4.

5 bell hooks, *All About Love* (William Morrow Paperbacks, 2018), 219.

When the love moves you

Angela Jeeyoung Chun
Curator, ARKO Art Center

I.

We live in an era where questions about love draw cynical answers. We speak of love as the naïve illusion of fragile, sentimental people, and we avoid talking about it. In our attempts to resist patriarchal modernism, we have become fearful of falling under the spell of such a fragile and naïve emotion. Falling under love's spell has even been regarded as a betrayal of those who have fought for freedom and battled within the real world. But is love really an emotion to be excluded from campaigns for liberation, freedom, and change? Looking closely at the history of how changes have been brought about in the external reality, we see that love has been a source of the passion that has led people to battle and give their lives for change; it is the spark of courage and warmth that allows us to embrace human frailty and error; it is the tender attention that extends the touch of care to the blades of grass by the roadside. Love is not just an emotion of heterosexual lust.

All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) is an exhibition that invites two artists who advocate and appeal for social change. They both deconstruct the dualistic definitions that are ubiquitous in our societies, the Western-centered approaches to recording history, and patriarchal authority. Their work is driven by a desire to leave behind the unseen violence, alienation, and repudiation within society. Young Joon Kwak resists the either-or norms that society applies to the body and the gaze that other-izes our bodies. Through her enchanting works, Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) explores a painful history and continuing practice of transnational and transracial adoption, while exposing the colonial and imperial forces in society that have allowed these adoptions to continue all the way through today.

II.

Kwak and Chang confront different situations, each commanding a unique aesthetic language as they lay bare their absurdities. Kwak employs chaotic queer gestures to wholeheartedly resist the patriarchal, repressive perspective

on the body and the brutality of the resulting other-ization. They view the body as a source of artistic longing and a tool for demanding new understanding and approaches toward the body and our methods of solidarity.

Kwak draws upon the forms and contexts of Greek and Roman sculpture, reinterpreting them in the present time frame. Their approach of deconstructing and recombining the long-standing norms and history of tradition is also an artistic strategy for unsettling the societal norms that surround the body. For *Herma Herculine*, they sculptured a male face and phallus in the form of a Greek or Roman rectangular pillar; the title combines the word "herm," referring to a traditional sculpture placed at building entrances to ward off bad energy, with the name of Herculine Barbin (1838–1868), an intersex person in France. Blending Barbin's story with the herm's sculptural form and its symbolic associations with masculinity and tenacity, the work shows the artist's perspective on the body's hybrid potential.

Kwak's contemplation of the hybrid possibilities of the body appears even more clearly in their sculptures based on the story of Hermaphroditus in Greek mythology. Hybrid mixtures also appear in their series *Lying Hermaphroditus* and *Hermaphroditus's Reveal*. Hermaphroditus is the two-sexed child of Hermes and Aphrodite in Greek myth. They were depicted as a large-breasted figure with a handsome male face in sculpture from the 4th century BCE, and later on as a beautiful female figure with a penis. Creating different images to represent Hermaphroditus today, Kwak imagines the flexibility and hybridity of the body and identity.

The hybrid bodies shown in their work establish an avenue for reflecting the contemporary reality through queer activities. This can also be observed through the hand gestures that appear frequently in Kwak's work—the hand, specifically limp-wristed, being both a symbol of "femininity" and "queerness" as well as a metaphorical allusion to revealing what is concealing. The hands in *Hermaphroditus's Reveal I & II* and *Herma Herculine* appear in gestures of lifting something up. The artist has spoken of having been inspired by the act

of lifting up a skirt, as shown in ancient Greek statues and depictions of the deity throughout history; the gesture of the hand raising the skirt turns the question back on us and our curiosity about the hidden sense of secret sexuality, sex and gender, asking why we are so eager to know what is underneath its folds. This phenomenological gesture of "the reveal," via lifting of loose fabric to expose one's genitals or other markers of identity, declares that the form of the hidden genitals is not something through which a person can be defined—and that sexual definitions are not a standard for making judgments of a person Kwak's sculptures express skepticism over the limits of the dualistic definitions of "female" and "male" that are so deeply ingrained in our societies, and over our desire to define people in terms of binary categories.

On the surface, the hands may seem queer and sensual. But beneath their movements is something besides the sexuality that arouses our curiosity: the marginalization and traumas that our society sidesteps in our apathy and lack of understanding. Rather than the tenacity of the desires that have been endlessly expressed in society and mass media, what lies underneath the skirt is stigma—the scars of objectification and other-ization. Through their work, Kwak helps us to see that those scars and that stigma are not inflicted by any one person, but by all of us. The discomfort and distance that we sense seeing how uneasy the artist themself appears in *Slow Dance* offers proof of how we, and society, objectify others unconsciously. Incorporating the viewer's own gaze as part of the work, they call on us to deliberately recognize that gaze. They are showing how violent our gaze toward the other can be—as with our fascination by the seductive movements of the hand raising the skirt. This gaze is starkly revealed in the surveillance mirror of *Surveillance Mirror Vaginis III*.

Just as Kwak raises points about violence and politics vis-à-vis the body, Chang uses her artwork to deconstruct the violence against others that is practiced and imitated by society on an everyday basis, along with the deep-rooted imperialist forces that have implicitly sustained it. *The Mother*

Mountain Institute is a long term project, initiated in 2017 and continues to expand. The project consists of a large, immersive kinetic and sound installation, that includes research on transnational and transracial adoption, while a growing collection of drawings of mountains, which are known for their spirituality, lays out the hidden aspects of adoption between racialized children from the Global South to the Global North. To show the other side of the international adoption system, she has incorporated the voices of mothers silenced in the adoption process. As we listen to the stories of these mothers who were forced to give up their child, the old myth illusion of transnational and transracial adoption—the idea that children without family are being sent to wealthy countries where they can live a happier life—is shattered.

In the wake of the Korean War, South Korea was for a long time the world's largest "exporter" of children through transnational adoption. Even today, when it ranks among the world's advanced economies, it remains the world's fourth biggest country in terms of sending children to be adopted internationally as often white parents from the US, Europe or Australia pay 10,000 to 40,000 euros per child. From the standpoint of the exporting country, transnational adoption can be a highly profitable business. However well-intentioned the system may have been at the outset, the reason transnational adoption has survived and continues to generate such massive profits today is because of powerful institutions created by the various stakeholders: the parents wanting to adopt, the adoption organizations, the states and government sending and receiving children, and the social welfare infrastructure and hospitals that are subject to the adoption organizations' influence. The artist uses the voices of the mothers to poke holes in this robust system of intertwined interests.

In *The Mother Mountain Institute*, we hear the stories of mothers from Korea and Bangladesh, based upon interviews the artist conducted in 2017 and 2020, re-narrated by voice actresses. These are mothers who have lost their children to transnational adoption. The word "lost" here is used to refer to situations where children have been taken away by

others, rather than being voluntarily sent away. Listening to the mothers' stories, we learn how the profits associated with intercountry adoption are feeding parasitically off of the sadness and pain of mothers and children. Through her artistic work, Chang individually deconstructs each thread in the complex skein of interests connected with international adoption. Her critical stance emphasizes the powerful feelings of mothers and children who have lost one another, enabling it to carry a persuasive force to make the voice of indictment heard by the countries and governments that have condoned transnational adoption and the adoption institutions that have encouraged it.

As part of her work, the artist presents research texts attesting to the fact that most international adoptions have not actually involved orphans. Here, she shows her commitment to not merely transcending international adoption in a metaphorical sense within the context of art. "Of the 200,000 to 300,000 children reported to be 'orphans,' 95% were not actually orphans," the artist's research text notes in *The Mother Mountain Institute*, pointing out that the majority of the Korean children who were trafficked for adoption still had a family, but were made 'orphans' on paper for the adoption documents.

Contributing a final sense of force to the painful emotions and illegalities associated with transnational adoption is the artist's strategy for exposing the imperialism that has sustained it as a practice. She describes how the process of transnational adoption—of sending "pitiful" children without family from "poor" countries to live with "happy white families" in "better" Western countries—has been regarded in Western Christian beliefs as a form of "rescue." Indeed, the institutions and countries that have brokered transnational adoptions have done so in the belief that the rescuing of children from "backward" countries is a way of practicing the beliefs of the Bible and spreading the Gospel. This originates in turn in a colonial perspective that views the Asian and African countries from which many children are adopted as being "uncivilized." With *The Mother Mountain Institute*, Chang shows her commitment to breaking that long-standing chain of colonialist

history—a driving force that will continue to ensure the validity of her current project. Pointing to inadequate understanding of single mothers and poor welfare systems as factors in the continued "exportation" of children by countries that have not risen out of poverty like South Korea, she urges us to confront the nature of transnational adoption as a continued form of condoning and approving of Western imperialistic practices.

If *The Mother Mountain Institute* presents imperialistic and colonialistic practices in the context of the problematization of transnational adoption, then the artist's *Brussels, 2016* speaks to how these practices show their proverbial teeth in the occurrences that pass by us in our day-to-day life. A film created while the artist was taking part in the WIELS Residency Programme in Brussels, *Brussels, 2016* placidly captures the city's landscapes from her perspective as someone who was both a residency participant and resident of Belgium as well as an "outsider" from a foreign country. Like flowing water, the work shows images of green parks, streets, and acquaintances in what comes across like a peaceful landscape of daily life. Yet it also incisively captures the discriminatory views held against migrants and people of color who are surviving on the city's periphery, including Romani people and Syrian refugees.

Through this video, the artist shows how deeply rooted this sort of antagonism toward "others" is within everyday life. Presenting the ways in which Europe's antipathy toward refugees and migrants rose above the surface as a result of situations around the same time—including the Brexit referendum and a bombing attack in Brussels—she asks the question: how is it possible to justify the antagonism that is directed toward these people? When people offhandedly speak of being "scared to encounter a Muslim on the street," it starkly illustrates the stigma and antagonism that exist within our own minds toward immigrants and other outsiders.

III.

While Kwak and Chang focus on different topics, they both clearly show their critical attitudes toward society in their work.

Expressing this critical stance without concealment, they both show the courage to risk society's censure and attitudes. Yet they also show fascinating differences in how they express their critical messages.

The work of Kwak foregrounds the artist's own multilayered, hybrid identity. Their process of exploring their own identity is clearly evident throughout their body of work, which exists not only as a "periphery" aligned with the artist, but also as an alter ego of sorts. This is vividly apparent in video work where the artist appears in person, including *Slow Dance*, *Burn Slow*, and *Uh, As If!* It also bears connections to the artist's chosen approach of appearing themself as a performer (also as part of the band "Xina Xurner" with Marvin Astorga) and using their own body as an artistic tool. In works like *Phantom Bear (Self)* and *Divine Ruin (My Face) II*, they reveal their own experience and face, adding a further sense of persuasiveness to the message that a person's identity cannot be defined in terms of fixed concepts of the body—which is merely a vessel for holding different identities.

In contrast, Chang makes use of the voices of mothers in *The Mother Mountain Institute*; in *Brussels, 2016*, the artist herself is responsible for the writing and narration, but before the viewer is made aware of that, it is unclear whose voice/perspective she is using. Both works address themes that are closely related to the artist, yet her artistic approach of not clearly revealing her own presence shows that she is reserving a certain distance in the storytelling process. It is a strategic approach that only makes it more chilling to perceive the absurdities that pass by us unnoticed in our day-to-day lives.

The metafictional narrative structure that the artist presents in these two works makes it possible for the viewers to apply their own imagination to the storytelling. The artist is not directly deciding on a solution to the issues of transnational and transracial adoption and societal discrimination; she is furnishing the imagination for the viewers themselves to find some avenue toward overcoming them. In *The Mother Mountain Institute*, she intersperses the true stories of mothers with conversations with an imaginary mountain

spirit; in *Brussels, 2016*, she opens the way for a possible resolution by offering glimpses at the everyday tenderness that breaks through the mutual animosity. By presenting the viewer with flexible imaginative capabilities as a way of resisting international adoption practices and discriminatory social attitudes, the artist raises questions about shared responsibilities and roles for us to answer together.

The meta-level approach through which Chang approaches her themes is realized in more mysterious ways with the installation structure in *The Mother Mountain Institute*. A cuboid structure that fills the gallery amid the sounds of the mothers' voices, it has two balls positioned toward the heavens, rotating at different speeds, with a papier-mâché sculpture of a mountain situated at ground level. More than just a monumental structure meant to share the voices of the mothers and to honor those scarred by transnational adoption, the installation in *The Mother Mountain Institute* shows the order of the universe that makes the Earth the Earth and that makes Heaven Heaven. The same approach is also visibly expressed with the use of Korea's *obangsaek* colors (white, black, blue, yellow, and red) for the installation. By juxtaposing her political intent of showing the various dark sides of international adoption with the most robust order of all—that of the universe and humanity—the artist seems to be seeking solace in a strength that helps to overcome the unresolved anguish and trauma associated with transnational adoption, and the frailty of a human being who has plummeted into the open sea; she is looking for comfort in the eternity of nature and the ever-unaffected laws of the universe.

The differences in the two artists' creative approaches lead us to reflect on the processes through which each of them puzzles and appeals in their own unique way as they delve deeply into questions of the artist's identity and duties. Intentionally or not, they raise questions about the roles and responsibilities that fall on us as a community. Moreover, their artistic methods suggest that these definitions, approaches, and solutions concerning concepts addressed by both artists—society's dualistic and patriarchal practices, imperialistic and colonialistic Western-centered institutions, and attitudes

toward outsiders and "others"—should be discussed in a multilayered way rather than being classified in terms of any single category.

IV.

Despite the differences in how Kwak and Chang express themselves and approach the critical messages in their work, we can also see their shared commitment to embrace those who have been marginalized under conditions of social inequality and institutional irrationality and exploitation. Kwak views the concept of "queerness" not simply as a matter of sexuality, but as a flexible possibility for different people—for people who are marginalized by heteronormative, heterosexist regimes and categories; for those who are deviants, misfits; for outcasts, and for those who need it—to embrace one another. *Circle Dance of Divine Queer Futures*, a new work that the artist produced for this exhibition, is a sculpture in which numerous hands clasp each other in a circle. Kwak explains that through this work, they wished to express the "spirit of embracing all people marginalized by heterosexist patriarchy as a community." The "queer future" that they speak of is a future in which we unite amid all of our differences. Chang attempts to heal the collective trauma of international adoption with artwork that includes the mountain spirit and spiritual force of nature consoling the sorrowful mothers and children of *The Mother Mountain Institute*, as well as the longing of the Sun and Moon, which grieve each other's loss yet turn in their circles through the powerful unseen forces of the universe. In *Brussels, 2016*, she presents us with a community whose members look after one another with the warmth to overcome discrimination and antipathy.

Brought together through this exhibition, the two artists' work proceeds toward a place of connection through consideration and attention, sympathy and respect, responsibility and kept promises, trust and recognition. What lies at the root of the things their work addresses—the intense questions, the struggling, the appeals to society—if not the combination of all those things in the form of "love"?

The exhibition takes its title from *All About Love*, a groundbreaking book by bell hooks published in 1999. In the book, hooks provides new ways to think about the meaning of love. She writes that we are able to experience love that connects soul to soul when we have the courage to look inside the spirits that move us.[1] We live in an era where many of us express cynicism when we are asked what love is. For hooks, love is a form of everyday practice closely connected with reality, rather than the frail, sentimental, and superficial illusions imagined within heterosexual relationships.[2] hooks also says that she "contemplates the practice of love in everyday life, thinking about how we love and what is needed for ours to become a culture where love's sacred presence can be felt everywhere."[3] Likewise, Kwak and Chang see the past through fresh eyes and find new perspectives in which we embrace the past and let it live in our hearts. Their practices give us the courage to face unjust histories and things that we judge to be mistaken. That is, their love for life not only leads to change, but also allows us to "face one another as we really are, stripped of artifice and pretense, naked and not ashamed."[4]

hooks's teachings about love encourage a community effort to overcome social divisions. These connect in turn with the decision to invite two artists whose work has never before been shown in Korea: Korean-American Kwak and Korean-Dutch Chang. Since the mid-2000s, ARKO Art Center's invitational exhibitions have been a platform for selecting artists who reflect contemporary artistic and social issues and supporting their creation of new artwork. Through this invitation of Korean artists who are based overseas—and may therefore be seen as "foreign"—it can hopefully provide an occasion for considering the direction of contemporary Korean art in terms of how it should present artists from the Korean diaspora. This approach of inviting artists who have existed as immigrants and minority ethnicities in the US and Netherlands—and of embracing them as part of the Korean artistic community—could also represent a new crossroads in accepting the migrants of different nationalities in Korea as part of Korea's culture.

The exhibition intends to reveal how this *transformative love* has the potential to unravel social problems and resonate with its powerful potential. Though we are all different, we depend on each other. The acts of yesterday continue today. Relationships are interdependent. Communities are based upon empathy and solidarity. Kwak and Chang tell us to confront the challenges circulating in our society. They say we should collectively confront the injustices of the past, alienation, and hostility in oblivion. Their courage corresponds to the love that bell hooks believes can heal the wounds of the past to make real changes. Their love enables us to look straight into each other's eyes without being judgmental and inspires us to build a better society and community battling against systemic discrimination. Together these artists invite us to be moved and connected together—to be "mysteriously called to love."[5]

1 bell hooks, "When the spirit moves you" https://www.lionsroar.com/when-the-spirit-moves-you/

2 bell hooks, *All About Love* (William Morrow Paperbacks, 2018), "Introduction," xxiv–xxv.

3 Ibid., xxix

4 Ibid., note.

5 Ibid, p. 219


장세진 (사라 반 데어 헤이드)
Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)



<어머니 산신 기관>, 2017~
모터, 플라스터, 페이퍼 마쉐, 판넬, 사운드, 드로잉, 텍스트
가변설치

The Mother Mountain Institute, 2017~
Motor, plaster, paper mache, panel, sound, drawings, texts
Dimensions variable









산은 말한다:
온 세상이 네 집이니
햇살은 너와 모두에게 공평히 내린다
우주는 너를 위해 존재한다
너는 새처럼 살 것이다

The Mountain speaks:
Your home is everywhere
The Sun Rays are shining equally on you as on the others
The Universe is here for you
You may live the way the birds live

Sara Sejin Chang van der Heide

장세진(사라 반 데어 헤이드)의
〈어머니 산신(山神) 기관〉(2017~)

〈어머니 산신(山神) 기관〉은 장세진(사라 반 데어 헤이드)이 2017년에 시작해 현재까지 진행 중인 리서치 기반의 프로젝트다. 본 프로젝트는 계속 확장하면서 변화를 거칠 예정이다. 〈어머니 산신 기관〉은 산의 세월을 따르고 있기에 시간의 제약을 받지 않고 이를 초월한다. 그래서 마무리되거나 완결되는 것을 지향하지 않는다. 〈어머니 산신 기관〉은 여러 어머니의 이야기에 집중하고 이를 경청함으로써 '입양'이라는 명목으로 가족들에게서 아이들을 떨어트려 놓게 만든 제국주의적 제도를 철폐하고 가족을 보호하길 염원하는 마음으로 제작되었다.

〈어머니 산신 기관〉은 북반구의 백인 중심 가족에 국가간, 다른 인종 간 입양을 보내야만 했던 어머니들의 이야기를 수집하는 진행형 프로젝트다. 국가 간, 다른 인종 간의 입양과 그 과정에 엮인 이해관계자들(입양 기관, 정부, 입양자와 입양 부모) 사이에서 어머니들의 입장[1]은 간과되어 왔다. 이 어머니들은 종종 사회적, 경제적으로 불안정한 환경에 처해 있기에 근본적으로 가부장적인 사회에 속한 정부, 교회, 불법 알선업자들로부터 압박을 받을 수밖에 없었다.

앤트워프 대학교 박사과정 연구자 키아라 칸다엘레(Chiara Candaele)에 의하면 그동안 적어도 어림잡아 수백만의 유색인종 아이들이 본래 가족으로부터 떨어져 백인 가족들에게 입양되었다고 한다. 이는 '미개한' 이들을 기독교화하는 전 지구적 유럽 문명화 프로젝트의 일부였다. 현대의 국제입양은 이처럼 식민주의적이고 제국주의적인 맥락에서 진행되었다.

서구 식민주의 혹은 제국주의의 대상이 되었던 국가들은 오늘날 서구 입양 시장에 공급자로서의 역할을 맡아 왔다. 북반구에서 입양을 원하는 연인 및 개인의 높은 수요를 충족시키기 위해 남반구의 가족 혹은 보육원에서는 아이들이 밀거래되거나 납치된 사례들이 적발되기도 했다.[2] 이 과정에서 남반구 국가의 어머니들의 권리는 방치되었으며 모성은 말살되었다. 본래 기독교에 뿌리를 두지 않은 문화권, 그리고 이들의 포괄적 보육 체계는 열등하다고 간주되며, 이는 이곳의 가정과 문화로부터 아이들을 이격시키는 사유로 이용돼, 북반구의 백인 가족에게 이 아이들을 입양시키는 것이 일종의 '구원'이라고 여겨진다.

〈어머니 산신 기관〉은 아이를 잃은 어머니들의 이야기와 이들의 입장에 주목한다. 어머니와 아이는 떨어져 있을지라도 그들이 서로를

[1] 어머니라고 칭함은 모든 어머니들과 그 역할을 포괄하는 의미이다. '생물학적 어머니' 내지 '생모'라는 명칭은 어머니를 물리적 신체로만 제한하기 때문이다.
[2] 엘비라 로이블, 『국가간 불법 입양 시장(독일 및 네덜란드의 국제입양 체계에 대한 범죄학적 연구)』, 일레븐 인터네셔널 퍼블리싱, 2019. Adoption Systems

다시 찾길 바라는 각자의 염원은 사라지지 않고 남아있다. 천상의 몸이 중력에 의해 지상에 이끌려 내려온 것과 같이 이 염원은 서로를 맴돈다. 그 이유, 방식, 시기에 관해 학술계에서 제시한 정치, 경제, 문화, 역사적 맥락을 제외하고 나면, 이들의 상흔을 치유할 수 있는 해결 방안은 부재해 왔다. 산은 일부 비서구 문화권에서 영적인 존재로 여겨지는데, 이에 따라 본 프로젝트에서 산은 상처받은 이들을 위한 쉼터이자 명상적 산보를 위한 공간으로, 그리고 이성적 사고를 초월해 해결 불가능한 질문에 응답해줄 수도 있는 영적인 존재로 소환된다.

본 설치 작품은 천체 모형을 확대한 것으로, 전시 공간을 가득 메운다. 해와 달, 어머니와 아이를 상징하는 두 개의 구는 공간 속에서 회전한다. 한 여성의 목소리는 한 어머니의 이야기를 들려준다. 이 내레이션과 교차하며 산이 화답한다.

지금도 여전히 한국은 미국 및 유럽으로 아이들을 입양 보내며 서구 자본을 순환시키고 있고, 자신의 아이를 지키고 싶어 하는 젊은 어머니들에게 적절한 사회 복지를 제공하지 못하고 있다.

챕터 1
한국 어머니의 이야기 2017
한국의 국제입양과 다른 인종 간 입양

2017년 2월 17일 나는 충청도 부여에 사는 한 한국인 여성을 인터뷰했다. 1960~1970년대에 걸쳐 미국의 입양 단체들은 입양이 자식에게 더 나은 삶을 줄 것이라 주장하며 서울의 가난한 여성(미혼모)들을 대상으로 입양을 적극 홍보하였다. 그녀 또한 이런 단체들의 꾐에 빠져 본인의 의사와는 반대로 아이를 빼앗겼다.

첫 번째 오디오 파일은 그녀의 증언을 토대로 하고 있다. 번역문은 그녀의 말을 최대한 있는 그대로 옮겨 적었다. 그녀의 이야기와 '말하는 산'의 말이 번갈아 가며 들린다.

배경 설명

제국주의 전쟁이었던 6.25 전쟁(1950~1953) 당시 미국 및 유럽의 연합군에 의해 수백만 명에 이르는 한국인이 희생되었다. 이 전쟁을 계기로 미국, 서유럽, 호주와 같은 기독교 국가들은 한국과의 입양 산업을 자연스럽게 확대해 나갔는데, 이는 전후 시대 한국에서 가장 어두운 역사의 한 장으로 꼽힌다. 6.25 전쟁 이후 20만 명에서 30만 명에 이르는 아이들이 해외로, 다른 인종의 가족으로 입양되었으며, 대다수의 입양이 아동 인신매매와 문서 위조를 통해 이루어졌다.

전쟁 직후 생겨난 많은 고아들은 먼저 미국으로 입양되었다. 전쟁 고아 외에도

Sara Seijin Chang Sara van der Feijst

미국 군인과 한국인 여성 사이에서 태어난 아이들도 많은 수를 차지했다. 사회 보장 제도의 부재로 인해 특히 미혼모들의 상황은 더욱 심각하였다.

6.25 전쟁이 끝났음에도 불구하고 1970년대 북반구 선진국들의 입양 수요는 더욱 증가하였다. 입양 산업을 통한 외화벌이는 전후 한국경제 재건을 위한 커다란 밑받침이 되어 주었다. 미국의 경제적 투자가 한국에서 아이를 입양해 가는 권리와 맞바꾸어진 셈이다. 입양 시장에 아이들을 공급하기 위해 병원, 고아원, 시장 등지에서 많은 아이들이 납치되었다.

주한미군을 비롯해 무역, 경제, 심지어 영적인 부분(기독교는 한국에서 가장 많이 믿는 종교가 되었다)에까지 뒤얽힌 제국주의적 요소는 1950년대 이후 한국과 미국 사이에서 진행된 해외 입양이 사회적으로 더욱 단단히 뿌리내릴 수 있도록 하였다.

한국은 현재 세계에서 가장 부유한 나라 중 하나가 되었지만 아직까지도 해외 입양은 지속되고 있다. 한국에서 미혼모들은 사회적으로 낙인 찍히고 미혼모 가정은 사회에서 환영 받지 못할뿐더러 사회적 고립이라는 어려움을 겪게 된다. 북반구와 남반구에 있는 많은 입양 기관들이 개인적으로 운영된다는 점과 이러한 단체들을 제지하는 법적 장치와 제도가 미비하다는 점은 아동 납치와 밀거래법이 제대로 작동되지 않는 이유 중 하나다.

한국미혼모가족협회와 같은 풀뿌리 기관들은 해외 입양과 다른 인종 간 입양을 반대하고 있으며, 여성과 미혼모들의 처우와 사회적 인식 개선을 위해 성교육과 아동 복지 제도 같은 방안들을 요구하고 있다.

아동 납치와 불법 행위들이 수년간 끊이지 않음에도 불구하고 입양 단체들과 북반구의 선진국 정부와 입양 기관은 이를 고의로 방치하고 공론화하지 않았다.

2021년 2월 네덜란드 정부는 입양아들에게 공식적으로 사과하며 해외 입양 전면 중단을 선언했다.

챕터 2
방글라데시 어머니의 이야기 2020
방글라데시의 국제입양과 다른 인종 간 입양

2020년 2월 20일 나는 방글라데시의 수도 다카에 인접한 '통기(Tongi)'라는 지역에 거주하는 한 여성을 인터뷰했다. 그녀의 아이는 납치되어 '인간의 대지(Terres des Hommes)'라는 한 입양 단체에 팔려버렸다. 그 단체는 네덜란드의 국제 아동 복지 단체로 알려진 '세계의 아이들(Wereldkinderen)'과 연계되어 있다. 그녀를 포함한 그 지역의 많은 부모들은 자녀를 근처의 기숙 학교에 보낼 것을 권유 받았다. 학교는 아이들에게 음식, 교육, 안정된 미래를 약속했지만 부모들이 아이들을 데리러 왔을 땐 이미 아이들이 사라진 후였다.

오디오 작품의 두 번째 챕터는 이에 관련된 증언으로 구성되었다.

배경 설명

영국은 영국령 인도제국(오늘날 인도, 파키스탄, 방글라데시)을 세워 3세기에 걸쳐 식민 통치했는데 이때 많은 지역들이 수탈당하고 극도의 빈곤에 놓이게 된다. 영국령 인도는 1947년에 종교를 기준으로 분할되어 파키스탄과 인도로 나뉘었다. 방글라데시는 파키스탄에 속했고 동파키스탄으로 불렸다. 이 분할로 인해 1천 2백만 명에 달하는 난민이 발생하였고 많은 피바람을 불러일으켰다. 방글라데시는 1971년 해방 전쟁을 통해 파키스탄으로부터 독립하였다. 사망자 수는 30만 명에서 300만 명으로 추산된다. 이때 파키스탄 의용군들이 지역 여성들을 겁탈하면서 많은 전쟁고아들이 태어났다. 전쟁 동안에는 젊은 여성들이 성노예로 납치되었는데, 출산 후 이들은 정신적 고통과 충격으로 '원치 않은' 아이를 양육할 상황이 아니었다.

방글라데시에서 일어난 전시 강간과 전쟁 고아들에 대한 이야기는 미국군인들이 한국과 베트남 여성들을 대상으로 저지른 전쟁 범죄를 연상시킨다.

방글라데시에는 '시슈 바반(Shishu Bhavan)'과 같은 선교 단체들이 활동하고 있다. 방글라데시의 전쟁 고아들은 캐나다, 미국, 호주, 영국, 일부 유럽 국가들을 포함한 기독교 국가들로 보내졌다. 그러나 전쟁이 끝나고 전쟁 고아의 수가 감소했음에도 불구하고 북반구 선진국들의 입양 수요는 더욱 증가했다.

1974년 유난히 강력했던 사이클론은 심각한 기근과 홍수를 일으켰고 방글라데시의 사회경제 상황을 악화시켰다. 사람들은 일자리와 더 나은 기회를 찾아 시골에서 탈출해 다카 변두리 지역으로 몰렸고, 이로 인해 난민캠프가 형성되었다. 여기에 '테레사 수녀', '인간의 대지', '세계의 아이들'과 연계된 서구의 비영리 단체들은 학교를 세웠다.

그러나 통기 지역(다카 외곽)의 부모들은 자신들의 아이들이 서구의 비영리단체에 의해 유괴되었다며 영국인 의사 잭 프레거(Jack Preger)에게 증언하기 시작했다. 1972~1976년에 걸쳐 네덜란드의 '인간의 대지'를 비롯해 네덜란드 입양 단체 '세계의 아이들'과 연계된 기관들이 불법 행위를 아닌 척 위장하면서 유아 밀거래의 중심적 역할을 한 것이 밝혀졌다. 이들은 아이들과 전혀 관계없는 여성들을 고용해 법정에서 아이를 포기한다는 진술을 시켜 문서를 위조하였다. 비영리 단체들은 통기 지역 인근을 조사해 아이들을 찾아 나섰다. 사건의 전말은 '인간의 대지' 직원들이 부모들에게 접근해 그들이 현재 자식을 양육할 능력이 없으며, 자신들에게 아이를 맡기면 교육, 의복, 보육, 숙소를 제공할 수 있다고 부모들을 꾀어 부추긴 것이었다. 자식들의 미래를 위해 부모들은 단몬디(Dhanmondi)에 위치한 보육 시설에 아이를 맡겨야 했고, 시설 담당자들은 부모들에게 언제든 방문해 아이를 만날 수 있다고 말했다. 하지만 시설에 맡겨진 아이들은 부모의 동의도 없이 유럽과 북반구 선진국들에 보내졌다.

의사 잭 프레거[5]는 네덜란드의 '인간의 대지'가 자행한 아동 밀거래를 방글라데시와 네덜란드 정부, 그리고 그 아이들을 실어 나른 왕립 네덜란드 항공(KLM)에 각각 고발했다. 하지만 당시 프레거는 그가 원했던 답을 받기는 커녕, 그가 방글라데시에서 운영하고 있던 네 개의 병원 허가증과 거주 자격을 박탈당했다.

[5] 셰릴 맥콜, 「성난 의사, 아시아 아이들을 상대로 한 섬뜩한 암시장에 맞서 싸우다」, 『피플』, 1981년 12월 7일. https://people.com/archive/an-angry-doctor-battles-a-gruesome-blackmarket-in-asian-children-vol-16-no-23/

Sara Šejin Sang Sara van der Feijer

한국 어머니 2017

목소리
어머니: 박솔몬
산: 최중낙

텍스트
산: 장세진(사라 반 데어 헤이드), 아녜스카 폴스카, 금강스님(미황사 전 주지스님), 박진여(미래와 과거를 보는 여인), 조전환

특별히 감사한 분: 정선 베이센스
감사한 분: 이동영, 김경만, 김소라, 기무라별, 김스토커, 행크 슬래거
제작: bak, 네덜란드 위트레흐트
지원: 네덜란드 몬드리안 재단

방글라데시 어머니 2020

목소리
어머니: 김재영
산: 최중낙

텍스트
산: 장세진(사라 반 데어 헤이드), 아녜스카 폴스카, 금강스님(미황사 전 주지스님), 박진여(미래와 과거를 보는 여인), 조전환, 다리오 에스코바르(레바논 까디샤 계곡의 은둔자), 나빌 라흐만

네덜란드 재단 샤플라 커뮤니티의 세련님과 현장 연수원들의 도움으로 제작되었습니다.

특별히 감사한 분: 나빌 라흐만, 아헤샤 술타나, 다이아나 캠벨 베탄쿠르, 다카 아트 서밋팀
지원: 네덜란드 몬드리안 재단

https://mothermountaininstitute.org/

The Mother Mountain Institute
(2017~)
by Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)

The Mother Mountain Institute is an ongoing artistic research project initiated in 2017 by Sara Sejin Chang (Sara van der Heide). The project will expand and continue to change over time. *The Mother Mountain Institute* is a timeless project and has the pace of a Mountain. *The Mother Mountain Institute* does not claim to be finished or complete. By centering and listening to the stories of mothers *The Mother Mountain* Institute does want to contribute to preserving families and the abolition of a colonial system of the displacement of children in the name of adoption.

The Mother Mountain Institute is an ongoing project that collects the stories of racialized mothers who have lost their children to transnational and transracial adoption to white families in the Global North. The interest of the mother[1] is often overlooked in the constellation of transnational and transracial adoption with its several stakeholders. This includes the adoption agency, the government, the adoptee and the adopting parents. These women who are often found in precarious social and economical situations are faced with pressure by the state, the church and criminal traffickers in an underlying patriarchal society.

According to researcher Chiara Candaele, a PhD candidate at the University of Antwerp, it is safely estimated that millions of BIPOC babies and children have been taken from their original families, displaced and adopted by white families. This was part of the global European civilisation project of Christianising 'the savage'. It is within this colonial and imperial context that contemporary adoption is taking place.

Countries that have been subject to Western colonization or imperialism are today suppliers for the Western adoption market. Numerous cases have been uncovered whereby children from the Global South were purchased or kidnapped from their families or orphanages in order to meet the high demand for adoption among couples and individuals in the Global North[2]. We can speak of a structural pattern where mothers from the Global South are dehumanized and denied the right of motherhood. Indigenous non-Christian cultures and their extended care systems are seen as inferior and are used as a reason to remove children from their families and culture, and 'saving' them by adopting them into white families in the Global North.

In *The Mother Mountain Institute* the position and the stories of the mothers who lost their children are being centered. After the separation the respective desires remain between mother and the child to find one another again. Like celestial bodies pulled by gravity, they circle around each other. Besides the political, economical, cultural and historical context provided by for instance academics, about the why and the how and the when, no sufficient answers are provided that can heal the wounds. The mountain is seen in several non-Western cultures as a spiritual figure and is evoked in this project both as a patient shelter, a site for meditative walks, and as a spiritual entity who might provide answers to impossible questions transcending rational thought.

The room-size installation acts as an enlarged table-model representing the universe. Two balls, representing both the sun and the moon and the mother and child, rotate within the space. A women's voice is narrating the story of a birth mother. Alternating, the mountain speaks.

Upon until today South Korea is still sending children for adoption to the US and Europe, circulating Western money, and failing to provide proper social welfare for young mothers who wish to keep their child.

[1] The mothers are explicitly referred to as *mothers*. The term 'biological' is a term that violently reduces the mothers to a physical body

[2] *The Transnational Illegal Adoption Market* (Elvira Loibl), A Criminological Study of the German and Dutch Intercountry Adoption Systems

Chapter 1
Story of a Korean mother 2017
Transnational and transracial adoption from South Korea

On 17 February 2017 I have interviewed a Korean mother in the Chungcheong Buyeo district. In the 60's and 70's US adoption agencies actively approached poor (single) mothers in Seoul to send their children for a better life in the US. She was also approached, and her child was taken against her will.

Her testimonial is at the core of the first audio file: chapter one. Her testimonial is translated and scripted into the words of the mother. Her words alternate with the words of the speaking mountain.

Background information

After the imperialistic Korean War (1950–1953) millions of Koreans were killed by the U.S and European allies. It was the start of the inception of a well-oiled adoption industry between South Korea, and Christian countries like the United States of America, Western Europe and Australia. It can be considered as one of the darker chapters of South Korean post-war history. Since the end of the Korean War (1950–1953) between 200,000 and 300,000 Korean children have been sent overseas for transnational, and often transracial adoption. Often with falsified documents and through child trafficking.

In the immediate post-war period poverty and a high number of abandoned war orphans lead to the first adoptions between South Korea and the U.S. Besides the war orphans there were children whose fathers were US soldiers, who had impregnated Korean women. For single mothers the situation exacerbated by a non-existent social welfare system.

Despite the fact that the Korean War was over the high demand for children from the Global North reached it's peak in the 70's. The adoption industry with Western money turned out to be lucrative and a means to rebuild the economy after the Korean War. U.S. economic investments were exchanged for the right to adopt children from South Korea. Children were stolen from hospitals, 'orphanages' and markets to supply children for the adoption market.

U.S. military presence in South Korea, and imperialistic entanglement in trade, economics and even spirituality (Christianity has become the largest religion in the country) has ensured that adoption practices between the two nations since the 1950s are entrenched and mutually protected.

Even though South Korea has become one of the wealthiest nations in the world, transnational adoptions continue to this day. Single mothers in Korea are stigmatized and the women and their children are often no longer welcome in society and socially excluded. The fact that the adoption organizations both in the Global North as in the Global South are privately run, with poor regulation and few legal instruments to check the legality of the adoption agencies contributes to a situation where the laws that have been implemented to protect children against trafficking are rarely being followed up.

Grass root organizations like KUMFA advocate for ending the transnational and transracial adoption program and for investing in the improvement of the position of women and the single mothers, for instance through sex education and the provision of child care.

Decades of persistent signals of fraud and child trafficking have been willfully ignored by the public debate, the adoption agencies and the governments in the Global North.

On February 2021 the Dutch government of the Netherlands apologized to the adoptees and announced an end to transnational adoptions.

Chapter 2
Story of a Bangladeshi Mother 2020
Transnational and Transracial adoption
from Bangladesh

On February 20, 2020 I interviewed a mother from Tongi, near Dhaka in Bangladesh, whose child was stolen and trafficked to adoption agency Terre des Hommes, affiliated with Wereldkinderen in The Netherlands. Her child and many parents from the area were approached to bring their child to a nearby boarding school, as they were promised food, education and a good future. When the parents wanted to pick up their child, the children were gone.

The second chapter of the audio piece is based on this testimonial.

Background information

After three centuries of British colonization of British India (consisting of today's India, Pakistan and Bangladesh), the region was destabilized and left in deep poverty. British India was partitioned in 1947 on religious lines and divided into Pakistan and India. Bangladesh was part of Pakistan and was called East Pakistan. The partition created 12 million refugees and the partition was at the base of a bloody war. Bangladesh's independence against Pakistan's occupation came on the back of a bloody Liberation War in 1971. Numbers of deaths are estimated between 300,000 and 3.000.000 deaths. During and after the war many war babies were born, who were children of rape victims by the Pakistani militia. During the war, young women were abducted for sexual slavery. After they had given birth the traumatized and scandalized mothers could not keep their 'unwanted' children.

These stories of rape and war 'orphans' are reminiscent to the stories of Korean and Vietnamese mothers and their war babies, fathered by imperialistic U.S. soldiers.

Missionary organizations such as Shishu Bhavan were active in Bangladesh. Bangladeshi war babies were sent to Christian countries like Canada, the United States, Australia, the United Kingdom and some European countries. However after the war and despite the dwindling number of war babies, the demand for children in the Global North only increased.

A deadly 1974 cyclone caused famine and floods and worsened the socio-economical situation in Bangladesh. People fled from the countryside to the outskirts of Dhaka looking for work and better opportunities and as a result, refugee camps were created. Schools were set up by western N.G.O.'s, affiliated with Mother Theresa, Terre des Hommes and Wereldkinderen.

However parents in the Tongi area (outskirts of Dhaka) started to testify to British Dr. Preger, that their children had gone missing to western NGO's. It became clear that from 1972-1976 the Dutch organisation of Terre des Hommes, and organizations affiliated with the Dutch adoption agency Wereldkinderen became the centre of large-scale child trafficking by laundering criminal acts. Papers were falsified: women (who were not the mothers) were hired to testify in court that they were relinquishing their children. NGO's started to actively search for children in the Tongi neighbourhood. Mothers and fathers were told by Terre des Hommes workers that they could bring their child for education, clothing, care and housing. Employees of several NGO's told the parents that they were incapable of taking care of their own children. In order to provide their children a future the parents should bring their child to the daycare centre in Dhanmondi. The parents were told that they could always come and visit their child. The reality was that the children at the day care center were sent to Europe or other countries in the Global North without the parents' permission.

Whistleblower Dr. Jack Preger[3] started to address the issues of alleged child trafficking by Terre des Hommes Netherlands at both the Bangladesh Government, the Dutch Government, and the Royal Dutch Airlines, who transported the babies. At the time he did not get the response he was hoping for, but also lost his residency permit and the license for his four clinics in Bangladesh.

[3] https://people.com/archive/an-angry-doctor-battles-a-gruesome-black-market-in-asian-children-vol-16-no-23/

Chapter One Korean Mother 2017

Voice
Mother: Solmon Park
Mountain: Jungnak Choi

Words mountain written by: Sara Sejin Chang (Sara van der Heide); Agnieszka Polska, Kumgang Sunim the head monk of the Seon Monastry of Mihwangsa, South Korea; Park, Jin Yeo, the woman who can see the future and the past, South Korea; Jeonhwan Cho

Special thanks to Jung Sun Beijsens
Thanks to Dongyoung Lee,
Kim Kyungman, Kim Sora, Kimura Byol,
Kim Stoker, Henk Slager
Produced by bak, Utrecht, The Netherlands
Supported by the Mondriaan Foundation

Chapter Two Bangladeshi Mother 2020

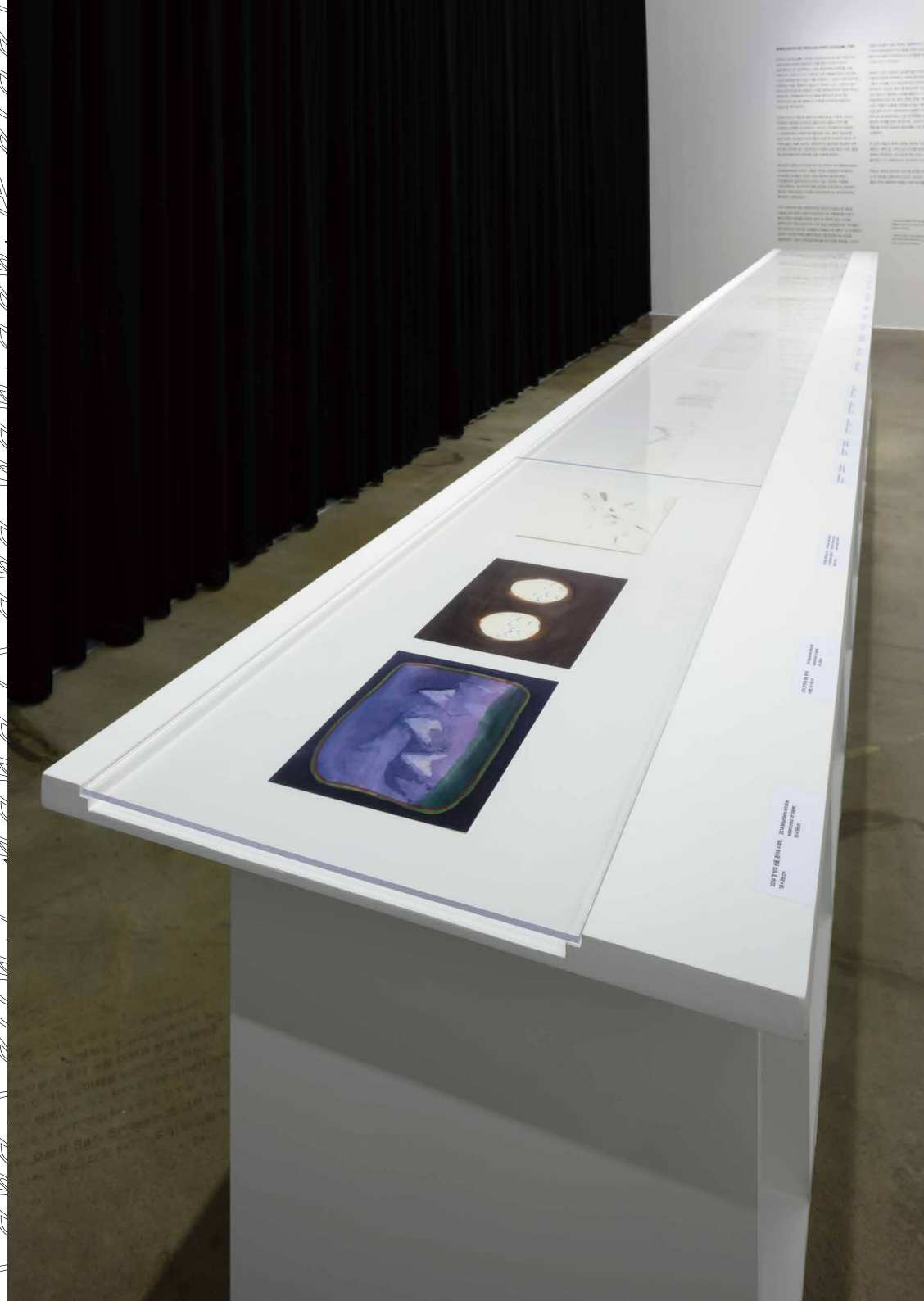
Voice
Mother: Jaeyoung Kim
Mountain: Jungnak Choi

Words mountain written by: Sara Sejin Chang (Sara van der Heide); Agnieszka Polska, Kumgang Sunim the head monk of the Seon Monastry of Mihwangsa, South Korea; Park, Jin Yeo, the woman who can see the future and the past, South Korea; Jeonhwan Cho; Dario Escobar, hermit Qadisha Valley, Lebanon, Nabil Rahman

This work could not have been made without the help of Mrs. Sayrun and the field workers of Dutch Foundation Shapla Community.

Special thanks to: Nabil Rahman, Ahesha Sultana, Diana Campbell Betancourt, the entire Dhaka Art Summit team
Supported by the Mondriaan Foundation

https://mothermountaininstitute.org/



2014



창 밖의 산들, 종이에 수채화, 18 × 36 cm
Mountains window, watercolour on paper, 18 × 36 cm



쌍안경 속 창들, 종이에 수채화, 18 × 36 cm
Mountains binocular, watercolour on paper, 18 × 36 cm

2015 폴란드
2015 Poland



타트라산, 모르스키 오코, 2015년 3월 30일, 종이에 연필, 18 × 36 cm
Tatra Mountain, Morski Oko, 30 March 2015, pencil on paper, 18 × 36 cm

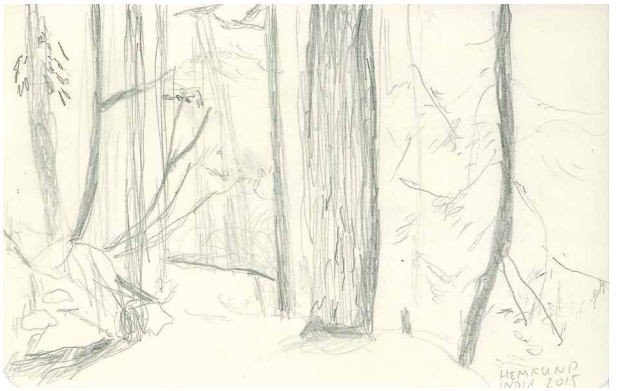
2015 인도
2015 India





싯다르베타, 2015년 8월, 9 × 14 cm
Siddarbeta, August 2015, 9 × 14 cm

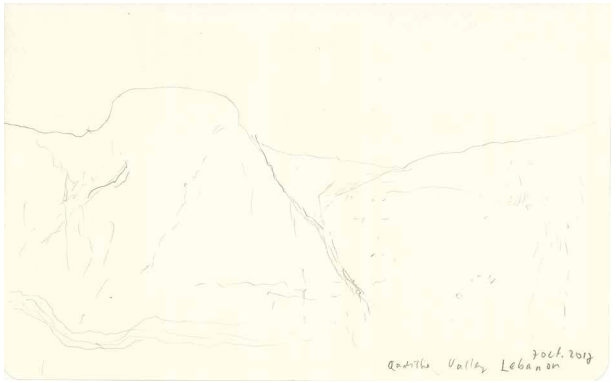






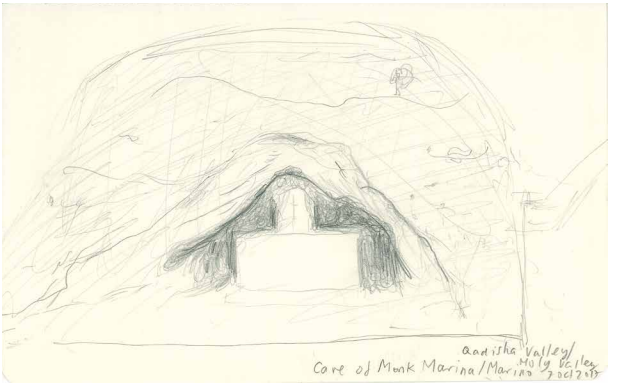
헤임쿤드, 2015년 8월, 9 × 14 cm
Hemkund, August 2015, 9 × 14 cm

2017 레바논
2017 Lebanon

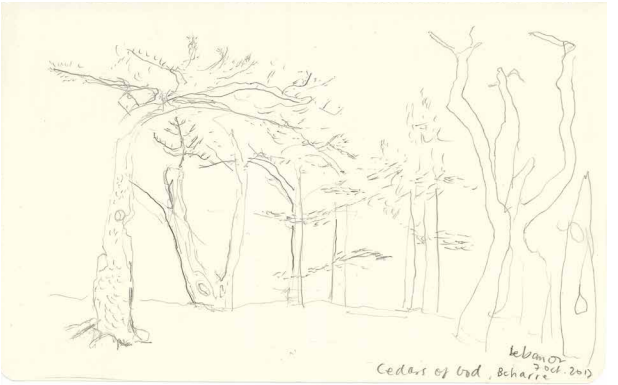




까디샤 계곡, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm
Qadisha Valley, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm



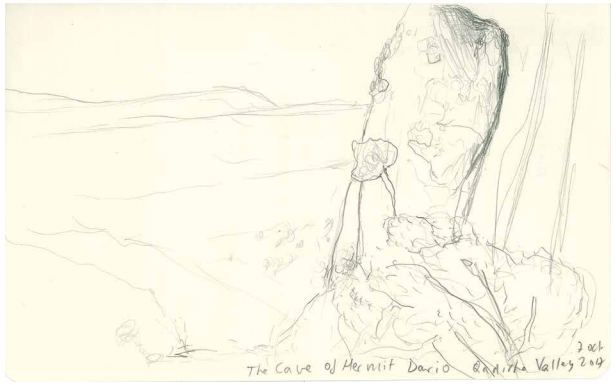
까디샤 계곡, <마리나/마리노 수도승의 동굴>, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm
Qadisha Valley, *Cave of Monk Marina/Marino*, 7 October 2017,
13 × 20.8 cm



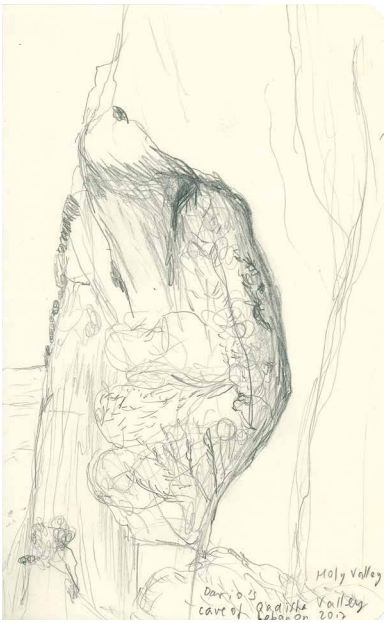
브샤레, 신의 향나무, 2017년 10월, 13 × 20.8 cm
Bcharre, Cedars of God, October 2017, 13 × 20.8 cm



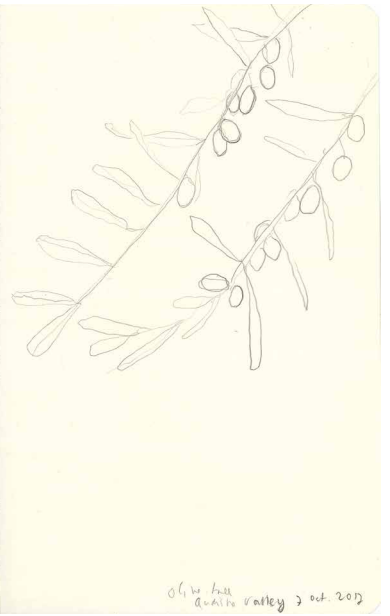
브샤레, 신의 나무의 발, 2017년 10월, 13 × 20.8 cm
Bcharre, The Feet of the Trees of God, October 2017, 13 × 20.8 cm



까디샤 계곡, <다리오 에스코바르의 동굴>, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm
Qadisha Valley, *Cave of Dario Escobar*, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm

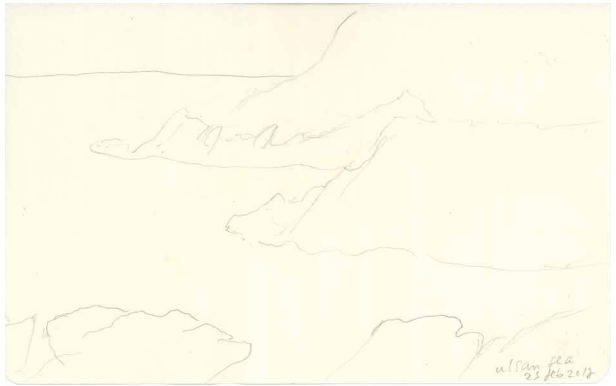


까디샤 계곡, <다리오 에스코바르의 동굴>, 2017년 10월 7일, 20.8 × 13 cm
Qadisha Valley, *Cave of Dario Escobar*, 7 October 2017, 20.8 × 13 cm



까디샤 계곡, <올리브 나무>, 2017년 10월 7일, 20.8 × 13 cm
Qadisha Valley, *Olive Tree*, 7 October 2017, 20.8 × 13 cm

2017 한국
2017 South Korea



울산 바다, 2017년 2월 23일, 13 × 20.8 cm
Ulsan Sea, 23 February 2017, 13 × 20.8 cm



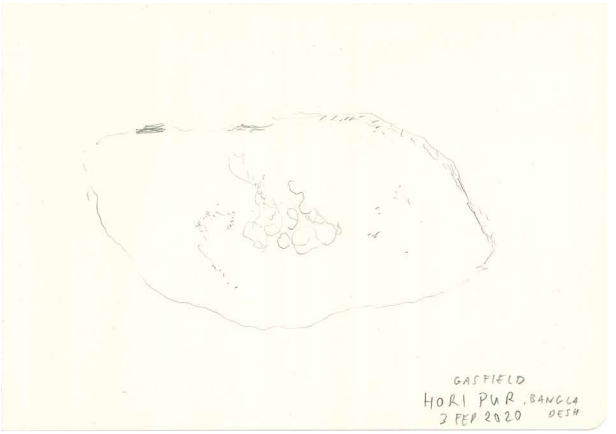


달마산, 2017년 2월 20일, 13 × 20.8 cm
Dharma Mountain, 20 February 2017, 13 × 20.8 cm

2020 방글라데시
2020 Bangladesh



라라강, 샤리, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm
Lala River, Shari, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



실레, 호리 푸르, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm
Sylhet, Hori Pur, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



실레, 호리 푸르, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm
Sylhet, Hori Pur, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



<실레, 샤 수피 셰디 자한. 지르>, 실레, 2020년 2월 4일, 13 × 20.8 cm
Sylhet, Shah Sufi Syedhi Jahan. Gir, Sylhet, 4 February, 2020, 13 × 20.8 cm






People are finding their daily rhythm again.
사람들은 일상을 되찾고 있어요.







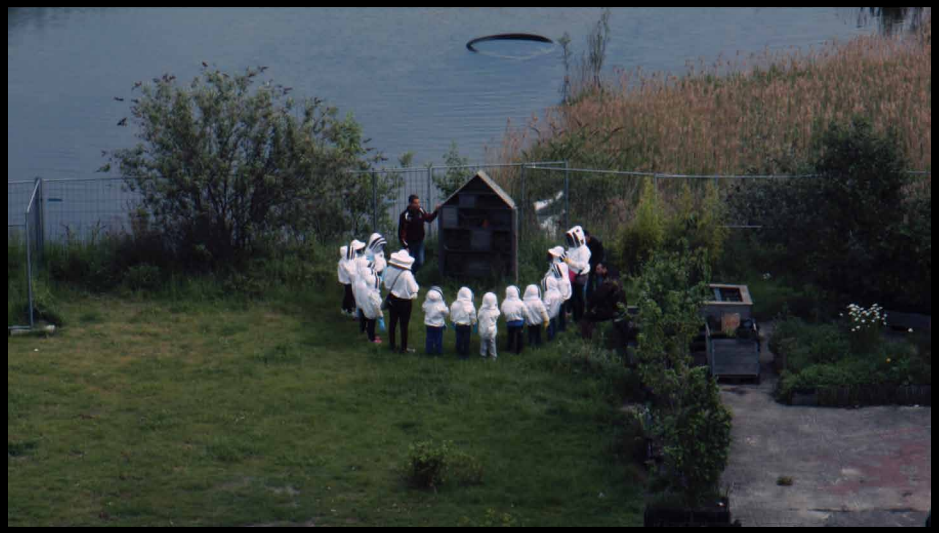


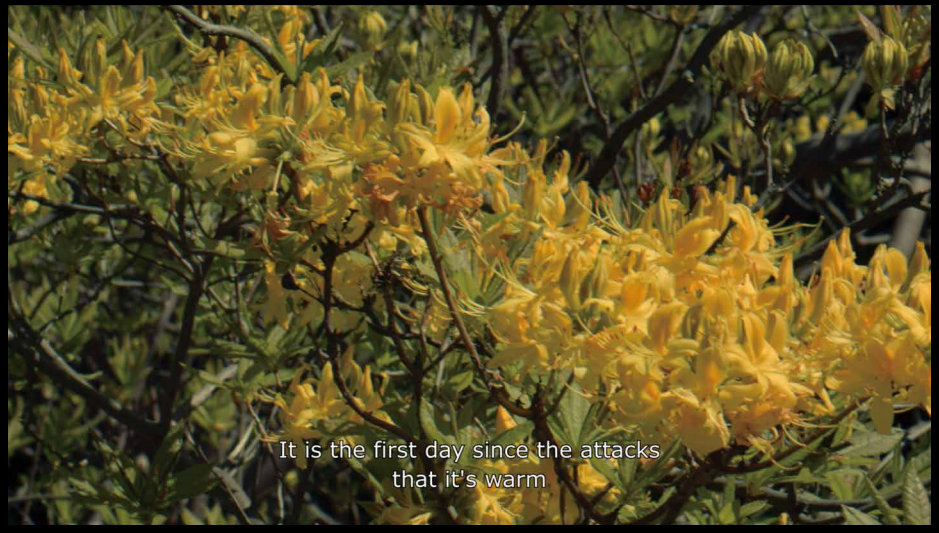
<브뤼셀, 2016>, 2017
HD/DCP, 디지털 필름
33분

Brussels, 2016, 2017
HD/DCP, digital film
33 minutes


The Atomium is a post-war symbol
of hope and progress.
아토미움은 전후 희망과 발전의 상징이에요.






It is the first day since the attacks
that it's warm

Maalbeek
Maelbeek

“너는 새처럼 살 것이다.”

아비잔 토토

더 포레스트 커리큘럼
공동 디렉터, 큐레이터

경유라는 상태에 놓였을 때, 우리는 자신의 위치를 어떻게 파악하는가? 즉, 우리는 어떻게 해서 하나의 통로가 되는 걸까? 장세진(사라 반 데어 헤이드)의 작업은 우리를 움직이는 역사와의 관계 안에서 자신의 위치를 파악하는 행위와 항상 관계를 맺어 왔다. 움직임이란 은유인 동시에 가동의 공간이다. <브뤼셀, 2016>과 <어머니 산신 기관>(2017~)의 중심에는 답이 없고, 실제로도 답을 받지 못한 편지가 자리한다. 답을 받지 못한, 답을 할 수 없는 편지는 묘한 시간성을 품는다. 그것은 중단된 상태로 남아 있으며, 이와 동시에 결코 도래하지 않을 미래를, 혹은 고의적으로 봉쇄된 미래를 가리키며, 따라서 스스로에 대한 선행성을 유지한다. 이와 같은 선행은 장세진이 그 한가운데서 스스로를 발견하고 또 관여하는 역사들에 호소한다. 국가의 역사들, 제국주의의 역사들, 재생산 노동 추출의 역사들, 또한 이것이 초래한 해결되지 않은 트라우마의 역사들에 호소하는 것이다. 이같은 트라우마를 마주하고 대처하는 데는 다른 형태의 지향이 필요한데, 장세진이 작업에서 시도하는 것이 바로 이런 점이다. 장세진의 작업은 한국에서 네덜란드로 입양된 국제입양인으로서 처해진 자신의 위치와 유색인종 퀴어 여성으로서 인종 정치와 역사를 탐색해나가는 것을 다룬다.

<어머니 산신 기관>은 사운드와 조각 설치의 형식을 취하며, 한국이 국가로 건립되던 기간에 전쟁이 벌어지며 아이를 강탈당한 어머니들을 대상으로 작가가 진행한 인터뷰를 바탕으로 한다. 이것은 더 큰 규모로 현재 진행 중인 프로젝트의 일부로, 이번 전시에서는 프로젝트의 첫 번째 이야기 두 가지를 소개한다. 이 이야기는 2017년과 2020년에 인터뷰한 한국인 어머니와 방글라데시인 어머니의 증언을 바탕으로 한다. 성우들이 애절한 인터뷰를 읽고, 최중낙 작가가 어머니들의 이야기에 화답하는 산의 목소리를 맡는다. 이 목소리들은 민간 NGO와 기독교 선교 활동을 거치는 착취적 구호체계가 어떻게 해서 백인 구세주 콤플렉스를 바탕으로 폭력적인 가족 분리라는 기반체계를 만들어 냈는지 이야기한다. 작업은 언어와 구어에 대한 장세진의 관심을 이어나가기도 한다. 녹음한 인터뷰를 원본으로 제시하기보다 성우들을 초대하여 내용을 읽게 함으로써, 장세진은 이런 식의 내러티브와 종종 연관되곤 하는 “트라우마 포르노” 식의 다큐멘터리 양식이라는 아이디어에 반기를 든다. 대신, 우리는 우리에게 직접 발화되는 내러티브와 대면하며 이야기와 우리가 맺는 관계를 전환한다.

어머니들의 이야기는 국가, 구호 단체를 비롯한 행위자들의 행동을 직접적으로 연루시키며, 현재 일어나고 있는 국가적, 초국가적 역사들에 대해 다시 생각해보기를 요구한다. 한국에서 국가를 넘어서는 입양 역사는 냉전 시기의 미국 제국주의와 깊이 관련되어 있다. 한국전쟁 이후 20만~30만 명에 이르는 어린이가 해외로 입양되었다. 아이들은 주로 미국과 유럽으로 보내졌고, 오늘날도 이런 절차가 이어지는 중이다. 전쟁 이후의 기간에 한국 정부의 적극적 혹은 암묵적 지원에 힘입어 거의 아무런 제재 없이 운영되었던 입양 기관과 복음주의 기독교 단체의 촘촘한 협업을 통해 이런 과정이 촉진되었다. 그 이면에는 한국의 부모보다 백인 가정에서 자라는 편이 더 낫다는 가정이 깔려 있으며, 이는 국가에 대한 식민적 시선으로 생겨난 가정이다. 이러한 체계가 만들어지게 된 "구세주 콤플렉스" 이데올로기의 결과, 많은 경우 어머니의 입양 동의가 이미 이뤄진 것으로 가정되거나 전혀 요구되지 않았다. 장세진은 입양의 대상이 된 자신의 아이가 어떤 삶을 살게 될지 소식을 전달받을 거라는 이야기를 들었다는 어머니를 인터뷰했다. 하지만 아이를 포기하라는 압박을 받은 뒤에는 아무런 정보도 전달받지 못했고, 아이의 삶으로부터 완전히 차단당하고 말았다. 이 이야기는 입양 제도에 속아 넘어간 여러 여성에게 공통된 이야기로, (당시 한국이 속했던) 남반구 국가들에서 취약한 상황에 있던 여성의 재생산 노동이 어떻게 북반구의 이성애 가부장 가족 단위의 지속을 위해 도구화되었는지 가리킨다. 이런 과정에 관여하는 입양 기관과 '고아원'들은 친가족과 법적 연관을 끊기 위해 아이의 가족이 사망했다며 문서를 위조하는 경우가 많았다. 장세진에게 이런 범죄에 대한 법적 책임이 지속적으로 부재한다는 점은 한국이라는 맥락에서 폭력적인 젠더 정치가 지속되고 있다는 사실을 지적하는 것이기도 하다.

<어머니 산신 기관>은 이러한 역사들의 중심에 어머니의 이야기를 배치하며, 이를 통해 "가난하고 무력한 생모"라는 개념에 이의를 제기하고 주체성에 대한 적극적 강탈의 역사를 다룬다. 작품의 제목은 그 자체로 폭력적 역사의 움직임의 한복판에 갇힌 사람들에게 안전과 피난처를 제공하는 제도적 형태라는 이미지를 불러일으킨다. 작품은 각각의 서사를 더 큰 전체의 일부로 만들고, 하나의 집단적 목소리를 만들어 낸다. 한국, 방글라데시와 같은 국가의 맥락에서는

출산과 갈취의 역사를 둘러싼 깊은 수치심이 존재한다. 이런 수치심은 국가라는 개념을 대신하는 여성의 신체에 가해지는 폭력, 아동에 대한 폭력, 취약한 국민들에 대한 외부 행위자들의 폭력을 줄이지 못한 실패에 관한 것이다. 따라서 <어머니 산신 기관>은 또한 부드러움과 돌봄을 위한 공간을 창출해내는 책임을 요구하는 주장이 된다. 신성한 존재로서의 산은 장세진의 작업에서 반복해서 나타난다. 이것은 특히 작가가 만들고 있는 신성한 산에 대한 회화 작업에서 두드러지게 나타나며, 수미산에서 백두산에 이르기까지 아시아 전역의 영적 전통에서 보이는 산의 중심적 역할과 깊게 연결되어 있다. 따라서 산의 형상을 따라 궤도를 도는 행성들로 이뤄진 설치 형태로 제시되는 이 작업은 이러한 착취 행위로 인한 깊은 영적 상처, 우주론적 방향의 상실을 재정렬하는 공간을 만들어내고 있다. 결국 우리가 태어난다는 것은 행성과 그 움직임에 깊이 연관되어 있기 때문이다.

이번에 전시된 작업에서 장세진은 한국인 성우들을 불러 어머니들의 이야기를 다시 읽게 한다. 나는 이런 행위가 그저 하나의 번역일 뿐 아니라 그것의 목적을 다시 소환하고 다시 수행하는 것이라고 주장하고자 한다. 작가는 이 작업을 서울에서 전시함으로써 착취적 국제입양 문제가 어떻게 지속되고 있는지를 지적하고 이러한 폭력적 체계가 영속화되고 있다는 것에 대해 한국 정부의 책임을 요구한다.

<어머니 산신 기관>과 짝을 이룰 수 있는 <브뤼셀, 2016>은 어머니에게 쓴 뒤 답장을 받지 못한, 답장을 할 수 없는 딸의 편지라는 형식을 취한다. 장세진은 자신의 한국인 어머니는 이해하지 못하겠지만 자신의 성장 과정에서 함께한 네덜란드어로 어머니에게 이야기한다. 이 작업은 벨기에 브뤼셀의 현대미술센터인 뷔일스(WIELS) 레지던시에서 머무르는 동안 제작되었다. 영상은 편지라는 내밀한 형식을 활용해 인종 정치 이면에 흐르는 모호한 기류를 다루고, 당시 유럽에서 펼쳐지고 있던 제국주의 역사와 씨름하는 일의 복잡성에 관해 말한다. 작업은 매우 사적이고 역사적인 척도들을 연결하여 역사와 유산이라는 문제를 탐색하는 데 있어 자신이 처한 위치를 이해하는 다양한 방법을 탐구한다. 따라서 이 작업은 일기의 항목과 편지 사이, 즉 자신이 보는 세상을 자기 자신과 결코 닿을 수 없는 타인에게 설명하려는 행위 사이에 존재하는 기이한 자리를 점유한다.

장세진은 내밀한 규모에서부터 시작해 우리를 자신의 작업실로 데려가며, 자신의 어머니에게 어렸을 적 (“권위에 저항하는” 태도를 품었던) 자신의 모습을 말하고 예술가로서 어떤 경력을 쌓았는지 알려준다. 한국인 조부모는 유령같은 존재로 관찰자를 관찰하고 수호자의 역할을 하며 영상 전체를 관통하는데, 이는 조상들과 맺는 관계에 대한 작가의 관심을 보여준다. 작가는 자신이 점유하고 탐색하는 공간을 창출하는 물질적, 비물질적 기반체계를 가리키는 것에 큰 관심을 품는다. 그 어느 층도 똑바로 번호가 매겨지지 않아 헷갈리기 짝이 없는 뷔일스 건물의 엘리베이터 버튼에 관한 일화를 통해 무해한 태도로 이야기를 시작하지만, 곧 우리에게 자신을 둘러싼 불평등과 배제의 기반체계를 알려준다.

영상은 2016년에 일어난 브뤼셀 테러 공격을 배경으로 한다. 2016년 3월 22일, 자살 폭탄 테러범들이 브뤼셀 공항과 말빅(Maelbeek) 지하철역을 공격했다. ISIL(이슬람 국가)과 연계된 남성 세 명이 공항과 지하철역에서 못 뭉치를 넣은 폭탄과 함께 자폭해 32명이 사망하고 수백 명이 부상을 입었다. 이 공격은 한 해 앞서 파리에서 일어난 테러와 밀접하게 이어졌는데, 브뤼셀 테러범 세 명 중 한 명이 파리 테러와 관련되어 있기도 했다. 이와 같은 끔찍한 폭력 행위는 유럽에서 공포 분위기를 조성했다. 종교 근본주의를 향한 공포만이 아니라 특정 인종과 연관되었다고 여겨지는 신체들을 향한 더 은밀한 공포를 조성한 것이다. 장세진은 영상의 어느 지점에서 레지던시에 머무르고 있는 동료 작가 한 명을 인용한다. 동료 작가는 길에서 무슬림을 지나칠 때마다 두려움을 느낀다고 말한다. 이러한 발언은 당시 유럽인들의 상상력에 영향을 미쳤고 지금도 영향력을 가하며 ‘유럽이라는 요새’라는 개념을 공고히 하는 인종적, 정치적 긴장을 대변한다. 인종화된 신체, 특히 갈색 피부색을 띤 몸은 항상 타자로 간주되었고, 의심스럽고 위협적인 것으로 여겨졌다. 뷔일스 레지던시에 머무르던 동료 작가와의 대화에서 근처에서 축구를 하는 소년들에 관해 인생을 낭비 중인 “앞날이 깜깜한 이민자”라는 말이 오가는데, 장세진은 이를 통해 일상적 언어에서 어떻게 타자화가 이뤄지는지 보여준다. 작가는 소년들이 브뤼셀에서 태어나 그저 동네에서 노는 걸 좋아하는 아이들이라고 반박한다. 우리는 이렇게 오가는 대화 속에서 당시 유럽인들의 (특히 우파 성향 유럽인들의) 생각에 영향을 미친 이민자의 신체에 대한 아주 특정한 이미지를,

비생산적이고 빈둥거린다는 이미지를 보게 된다. 작가는 인종화된 취급을 받았던 자신의 복합적 경험을 바탕으로 이러한 상상의 이미지를 깨려 시도한다. 소속될 권리뿐 아니라 기쁨을 추구할 권리도 주장하는 것이다.

기쁨을 추구하는 것, 기뻐하는 것은 실제로 영상의 움직임에도 많은 영향을 미친다. 그리고 이것은 유럽을 상상한다는 것이 지닌 양면성, 유럽을 상상할 권리가 누구에게 주어지는지에 대한 양면성을 부각한다. 뷔일스의 정원에 자주 들르는 라리라는 남성과 나누는 감동적 대화에서는 더 부드럽고 희망적인 상상을 보게 된다. 낭만적 상상이라기보다, 유럽의 제국주의적 자기 개념이 가한 트라우마를 깨닫고 일종의 협상 행위로 존재하는 상상이다. 작가를 따라 시내에 있는 퀴어 페미니즘 잡지 공간으로 이동하면서, 우리는 집단적 기쁨의 공간을 협상하고 급진적으로 상상하려 시도하는 더 많은 인물을 만나게 된다. 이것은 자신에게 가해진 폭력을 인식함으로써 구축되는 기쁨이지만, 소속의 공간, 가족과 같은 유대감의 공간을 창출하는 것이기도 하다.

<브뤼셀, 2016>은 이처럼 복합적인 경험의 층위를 풀어내고 함께 엮어낸다. 작업의 제목은 그 자체로 소속감뿐 아니라 경험의 소유권에 대한 급진적 주장에 다름 아니다. 도시의 이름과 연도를 따서 영상의 제목을 지음으로써 작가는 유색인종 퀴어 여성이라는 위치에서 유럽의 역사를 말하겠다는 입장을 강조한다. 그저 개인적인 내러티브로서만이 아니라 해당 시점의 역사에 대한 이야기를 하겠다는 입장이다. 작업이 지닌 의도적인 척도의 전환은 서로의 내부에 존재하는 다양한 현실과 시간성을 가리킨다. 그리고 우리가 어떻게 그것을 통해, 그것과 함께 자신의 길을 탐색할 수 있을지에 대한 비전을 제공한다. 실제로 장세진의 작업은 장소, 신체, 역사들이 근본적으로 얽혀 있는 상황을 다루고 있다. 한국의 출산노동의 착취에 대한 재생산 노동 추출 역사는 유럽에 존재하는 인종화 및 제국주의 역사와 동떨어진 것이 아니다. 둘은 서로에게 영향을 미치고 공생하는 역사들이다. 여기서 장세진은 우리를 자신의 작업으로 초대하여 경유의 공간을 점유하고 또 다른 소속과 생성의 가능성을 생각하게 한다.

"You may live the way the birds live."

Abhijan Toto

The Forest Curriculum
Co-director, Curator

How do we locate ourselves within a state of transit – how do we become a passage? Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)'s practice engages always with an act of locating oneself in relation to the histories that move us. Movement is both metaphor and the space of operation. At the heart of both *Brussels, 2016* and *The Mother Mountain Institute* (2017~) is the unanswered – and indeed unanswerable – letter. The letter that is not, and cannot be answered has a curious temporality. It remains suspended, yet always pointing towards a future that never arrives, or one that has been deliberately foreclosed, and thus retains about itself an anteriority. This anteriority speaks to the histories that Chang finds herself in the midst of, and with which she engages: the histories of nations, of imperialism, of the extraction of reproductive labour and the as yet unresolved traumas these have engendered. To face, and to deal, with these traumas requires a different form of orientation, and it is this that Chang attempts in her work. Chang's work interrogates her position as international adoptee from Korea to the Netherlands, and her navigation of racial politics and histories as a queer woman of colour.

The Mother Mountain Institute takes the form of a sonic and sculptural installation, based on interviews conducted by the artist of mothers who have found themselves robbed of their children in the wake of war, during periods of nation building. Part of a larger and ongoing project, Chang presents the first two stories here, based on testimonials of a Korean and a Bangladeshi mother, interviewed in 2017 and 2020 respectively. We hear these heartbreaking interviews read by voice actresses and by artist Jungnak Choi who gives voice to the mountain who responds to the mother's stories. The voices narrate how exploitative aid systems, through private NGOs and Christian missionary activity, produced a violent infrastructure of family separation based on white-saviour complex. The work also continues Chang's interest in language and the spoken word: in inviting artists to read this material, rather than presenting the recordings in their original form, Chang challenges the idea of the documentary mode of "trauma porn" that is often associated with the production of these narratives. Instead, we are confronted with these narratives as if they are being uttered directly to us, shifting our relationship to these stories.

The narratives of the mothers directly implicates the actions of states, aid groups and other actors, and demands a rethinking of ongoing national and transnational histories. In Korea, the history of transnational adoption is tied deeply with that of American imperialism during the Cold War. In the period following the Korean War, anywhere between 200,000 and 300,000 children have been sent overseas, primarily to the US and to countries in Europe – and this process continues to this day. This has been facilitated by a webwork of adoption agencies and Evangelical Christian groups, who operated with near impunity during this period, bolstered by the active, or tacit support of the Korean government itself. The underlying assumption behind this process is that it is better for a child to grow up in a white family, than with their own parents in Korea, an assumption engendered by a colonial gaze on the country. As a result of this "saviour complex" ideology through which these systems were produced, the consent of the mother would often be either assumed or, in many cases, not sought at all. Chang interviewed a mother whose child was put up for adoption who recounts how she had been told that she would receive updates about her child's life. Once she was pressured into giving up her child, however she never received any information, and was completely cut off from her child's life. This story is one that is a common narrative for many women who have found themselves tricked by the adoption system, and points to how the reproductive labour of women in vulnerable situations in the Global South (which Korea was at the time) has been instrumentalized for the continuation of the hetero-patriachal family unit in the Global North. Quite often, the adoption agencies and 'orphanages' involved in this process would fake documents that said the child's family was deceased in order to sever any legal ties to the birth family. The continuing lack of legal accountability for these crimes, for Chang, also points to the persistence of a violent politics of gender within the Korean context.

The Mother Mountain Institute places the story of the mother at the centre of these histories, challenging the idea of the "poor helpless birth mother", and speaking to a history of an active robbing of agency. The name itself conjures up an image of an institutional

form that provides safety and refuge to those caught in the midst of the violent movements of history - it makes each narrative a part of a greater whole, producing a collective voice. There exists a deep shame in contexts such as Korea and Bangladesh around the history of reproductive extraction: a feeling of violence done to women's bodies, which stand in for the idea of the nation; violence towards children; and the failure to mitigate the violence of foreign actors on the vulnerable populations of a nation. *The Mother Mountain Institute* thus becomes a proposition for accountability that also creates space for softness and care. The mountain as a sacred figure recurs in Chang's work, most notably in a series of paintings of sacred mountains that she has been producing, and is deeply tied to centrality of the mountain in spiritual traditions across Asia – from Mount Meru to Baekdusan. Presented as an installation of planets orbiting the form of a mountain, the work thus also speaks to a deep spiritual wound produced through this act of extraction, a cosmological disorientation – after all, our births our deeply tied to the planets and their movements - and attempts to create a space for re-alignments.

In her presentation within the current exhibition, Chang invites Korean voice actors to re-narrate the stories of the mothers. This act, I argue, is not one only of translation, but rather a re-incantation, a re-iteration of its purpose: by bringing the work to Seoul, she points to how the problem of exploitative international adoption remains an ongoing one, and demands accountability from the Korean government for its role in the perpetuation of this violent system.

Almost as a companion piece, *Brussels, 2016* takes the form of a daughter's unanswered, unanswerable letter to a mother. Chang speaks to her Korean mother in Dutch, a language she presumably would not understand, but the language with which she herself grew up. The work was made during the artist's residency at WIELS, a contemporary art centre in Brussels, Belgium. The film uses this intimate form to speak to the obscured undercurrents of racial politics and the complexities of grappling with imperial histories unfolding in Europe at the time. It ties these scales of the deeply personal and the historical to inquire into the multiple ways in which one might understand one's own position in navigating questions of history and inheritance. The work therefore occupies

a strange place between a diary entry and a dispatch – an act of trying to explain the world as one sees it, both to oneself and to another – an other that remains forever out of reach.

Beginning at the intimate scale, Chang takes us into her atelier, tells her mother about what she was like as a child (having an "anti-authoriatiran" attitude) and about her career as an artist. The ghostly presence of the artist's Korean grandparents weave through the film – observing the observer, acting as guardians – and continuing her interest in relationships to ancestrality. She takes a particular interest in pointing to the infrastructures – both material and immaterial – around her that produce the spaces that she occupies and navigates: she begins innocuously, with a tongue in cheek anecdote about the mixup of elevator buttons in the WIELS building, where none of the floors were numbered correctly, but quickly points us to the racialized infrastructures of inequality and exclusion that surround her.

The Brussels terrorist attacks of 2016 form the backdrop of the film: on 22nd March, 2016, suicide bombers attacked the Brussels Airport and Maelbeek Metro Station. Three men, affiliated with ISIL, blew themselves up in these locations, detonating nail bombs that killed 32 people, and left hundreds injured. These attacks followed closely on the heels of the Paris attacks the previous year, which one of three perpetrators was also linked to. These horrific acts of violence created a climate of fear in Europe, not only towards religious fundamentalism, but more insidiously, towards racialized bodies as such. At a certain point in the film, Chang quotes one of her fellow residents as saying that she is afraid every time she passes a Muslim person on the streets. This statement is emblematic of the racial and political tensions that informed the European imagination at the time – and indeed continue to – and cemented the idea of Fortress Europe. The racialised body – particularly the brown body – was rendered always as other, always as suspicious, always threatening. Chang points us towards the ways in which this othering everyday parlance, in a conversation she has with another fellow resident at WIELS, where they speak about a group of boys playing football nearby, describing them as a "hopeless immigrants" wasting their

lives. Chang retorts that they are kids that were born in Brussels, simply enjoying playing in their neighbourhood. In this exchange, we see a very particular image of the immigrant body that informs (particularly right wing) European thought at that time: one that is unproductive and idling. Chang, drawing from her own complex experience of being racialized, attempts to break this imaginary, asserting a right to not only belong, but also to seek joy.

Indeed, what it is to seek joy, to be joyful informs much of the movement of the film, and this highlights the ambivalence of what it is to imagine Europe – and who gets to imagine it. In a touching exchange with a man named Lari, who often comes to the gardens in WIELS, we find a more tender, hopeful imagining; it is an imagination that is not romantic, but is rather informed by the traumas inflicted by Europe's own imperialist self-conceptions upon him, and that exists as an act of negotiation. As we follow Chang into a queer feminist magazine space in the city, we meet more characters attempting to negotiate and radically imagine such spaces of collective joy: it is joy built from a recognition of the violence that has been done to one, but one that produces spaces of belonging, of familiality out of these.

Brussels, 2016 unpacks these complex layers of experience, and weaves them together: the title itself is a radical assertion of not only belonging, but an ownership of one's experience. In naming the film after the city and the year, Chang asserts her position as a queer woman of colour to narrate the history of Europe, not only as her own personal narrative, but rather of the history of that moment as such. Its deliberate shifting of scales points to the many realities, and the many temporalities, that exist within one another, and offers us a vision of how we might navigate our way through and with these. Indeed, Chang's works speak to a condition of fundamental entanglement: of sites, bodies, histories. The history of the extraction of reproductive labour in Korea is not one that is removed from the history of racialization and imperialism in Europe – indeed they inform and co-constitute each other. Chang invites us, then, to occupy this space of constant transit, and to think together with her towards other possibilities of belonging and becoming.

한국계 네덜란드 예술가의 <어머니 산신 기관>이 우리에게 던지는 질문

이경은
법학박사
국경너머인권 대표

국제입양인들의 예술 작품은 그들이 살고 있는 미국과 유럽에서는 이미 오래 전부터 주목받고 있으나, 정작 이들이 태어난 땅 한국에서는 아직도 생소하다. 입양인들은 오랫동안 한국 사회를 향해 만남과 대화를 갈망해왔으나 우리는 이에 대해 진지하게 응하지 않았다. 입양인 작가들의 작품은 개인적인 예술적 창작물인 동시에, 입양인으로서 한국 사회에 대화를 건네는 시도이기도 하다. 이들이 한결같이 전달하고자 하는 당사자의 목소리를 제대로 듣기 위해서는, 우선 우리 사회를 지배하는 '해외입양'과 관련된 통념에 대한 저항과 극복의지를 이해하여야 한다.

입양인들은 자신의 뿌리에 대한 질문을 안고 평생을 살아가야 한다. 그런데도, 우리는 지금 잘 살면 되었지 그런걸 아는게 뭐가 대수냐고 너무나 쉽게 이야기한다. 한국 사회에서는 입양기관에 의해서 만들어지고, 각종 미디어가 앞다투어 전파시킨 '해외입양'에 대한 신화가 광범위하고 공고하게 일반인들의 인식을 지배하고 있다. 그런 의미에서 이번 전시를 통해 장세진이 던지는 담대한 질문은 우리에게 더 필요한 성찰이라 할 만하다. 그는 작품을 통해 국제입양된 사람에게 따라 붙는 '고아'라는 거짓 식별의 진실을 알리고, 이 관행에 내재한 식민주의적 담론을 드러내는 데 집중해 왔다. 장기 프로젝트 중 하나인 <어머니 산신 기관>은 아동을 국경을 넘어 입양시키면서 금전적 이익을 취하는 산업 구조에서 대상화되고 침묵을 강요받아온 어머니들을 중심에 세운다. 이 전시에서 관람객들은 자식을 빼앗긴 여성들의 증언을 듣는다. <브뤼셀, 2016>은 작가가 한국의 어머니에게 보내는 영상 편지라고 할 수 있다. 작가는 서구 국가에서 유색인종이 동등한 국민이 되지 못하는 현실을 이야기 한다. 이러한 제도적 구분과 차별에 입양인이라고 예외가 될 수 없었다.

이들의 작품을 꿰뚫고 있는 공통의 주제는 Origin의 공백, 그래서 이를 치열하게 추구하는 삶이다. 잃어버린 부모를 찾는 이야기로 단순화시켜 이해해서는 안된다. 그보다 훨씬 넓고 깊은 인간 본성에 대한 이야기이며, 이들의 뿌리를 찾는 여정은 곧 진정한 자아를 찾아가는 길이다. 한 인간에게 정체성에 대한 믿음, 여기서 얻은 소속감은 살아가는 힘이다. 역설적으로 내가 어디에서 왔는지를 이미 알고, 이에 대해 의문을 가질 필요가 없는 사람들에게는 이 사실이 너무나 당연해서 값싸게 취급당하기도 한다.

국제입양인들의 경우를 생각해 보자. 이들의 삶에는 자신의 정체성에 대한 전혀 다른 두 가지 출생이 존재한다. 혈연으로 맺어진

자연적 출생과 법적으로 다른 가족에 이식되는 국제입양이다. 다른 나라, 다른 인종의 부모에게 입양된다고 하여, 그 법적 절차가 타고난 혈연과 유전자와 인종을 바꿀 수 없으나, 그 효력은 마치 그럴 수 있는 것인 양 만들어졌다. 그 결과 정체성의 모순을 자기 몸에 지닌 채 평생을 살아가야 한다. 그 자체로서 폭력적일 뿐 아니라, 그 삶의 무게는 아이 홀로 감당해야 할 몫으로 남겨졌다.

입양인들의 정체성에 대한 정보는 한국 정부에 의해 의도적, 제도적으로 완전히 지워졌다. 이는 국가폭력에 의한 인권침해라고 부를 만하다. 한국에서 입양된 사람들의 '공식' 출생서류는 동일한 형태를 띤다. 우선 부모의 이름을 쓰게 되어 있는 칸은 비어있다. 본적 란에는 일률적으로 입양기관의 주소가 적혀있다. 아이 스스로 자신의 호주가 되었다. 그 성과 이름이 어디서 왔는지도 확실치 않다.

한국인의 성은 본으로 구별된다. 이 본은 전국의 지명을 담고 있고, 그 곳에서 성의 시조가 유래했다는 의미이다. 입양인들은 성에 상관없이 본은 대부분 '한양'이다. '한양'을 본으로 가지는 성은 없다. 아이를 국제입양이 가능한 '고아'로 만들기 위해 한국은 새로운 가문과 본을 창설해 주는 일까지 했다. 정작 신분의 진실은 모두 지워져 버린 이 허위 서류를 만드는 절차에 왜 이렇게까지 공력을 들였을까? 이 출생서류를 번역한 영어 문서에 그 이유가 나타나 있다. 한국 정부가 이 아동이 '법적 고아 (legal orphan)' 임을 증명한다고 쓰여있다. 이 법적 고아는 곧 외국인에게 입양될 수 있는 자격을 의미한다.

이 복잡한 절차의 배후에는 송출국과 수령국이 공모한 법제가 존재한다. 사회적 경제적 격차가 컸던 두 분류의 나라들은 그 차이를 메우고 이 제도의 정당성을 보여주기 위해, 버려진 '고아'라는 법적 증명을 정부간 공식 서류로 주고 받았다. 그 과정에서, 이들이 원래 출생등록된 기록이 있든 없든, 부모와 가족 존재 여부와 상관없이, 태어난 가정에서 떼 내어지고, 모든 기록이 삭제된 '고아'가 되어야 했다. 그것도 공식적 국가 행위에 의해서. 인간은 대상화 되었고, 입양부모들로부터 수수료를 받는 대규모 사설 기관에 전적으로 맡겨졌다. '이민'과 '입양'을 연결시키기 위해 개발된 이 독특한 법제는 1960년대에 한국과 미국에 의해 고안되었고, 80년대 이후 전세계로 전파되면서 국제입양 아동 수를 폭발적으로 증가시켰다. 그 영향으로, 20세기 후반에 최소 50만 명이 넘는

80여 개국의 유색인종 영유아들이 미국, 서유럽, 호주 등 24개국 백인 중산층 가정으로 이동했다고 추정된다.

현재까지도 한국은 전세계적인 국제입양 제도의 종주국이자, 어느 나라도 따라올 수 없는 가장 많은 자국 아동을 내보낸 기록을 가진 나라이다. 70여년간 20만 명의 사람들. 이런 정도의 스케일은 동정 혹은 자선으로 이루어질 수 없다. 어떠한 안전망도 없이 아이를 다른 나라에 넘겨주면서 그것을 '복지 정책'이라고 불렀다. 그러면서도 차별을 또 다른 차별로, 편견은 더 큰 편견으로 눈가림하는 법제를 수십 년간 공고하게 유지해 왔다.

우리 모두가 눈 가리고 귀 닫고 있는 동안에도 국제입양인들은 자신의 정체성을 찾는 치열한 여정을 가고 있고, 서유럽의 주요 수령국에서는 우리의 과거사 위원회와 같은 기구를 통해 국제입양에 대한 조사가 진행되고 있다. 국가가 가담한 불의를 해결하기 위해서는 또 다른 차원의 국가적 결단이 필요하기 때문이다. 이러한 조사 활동이 신뢰와 효과를 담보하기 위해서는 반드시 송출국과 수령국 양자의 협력으로 진행되어야 하므로, 이에 상응하는 조치가 한국에서도 이루어져야 한다. 입양인들의 정체성을 알 권리가 회복되기 위해서는 한국 내에서 근본적인 법제의 개혁이 필수적이다. 그간의 경험에 비추어 보면, 사실과 증거를 나열하는 것만으로는 진정한 변화를 이끌어 내기에 부족하다. 불의를 보고 함께 분노하고, 진실과 정의를 요구하는 연대와 동참이 이루어졌을 때 비로소 가능하다.

장세진의 이번 전시회가 한국 사회에 이런 움직임을 불러 일으키는 불씨가 되어 주길 바란다. 그의 작품을 통해 우리 자신의 뿌리, 정체성 (Origin)이라는 인간 본성을 되돌아 보고, 그 앎이 얼마나 소중한지 느껴보자. 우리는 모두 인간이기에, 이들의 염원을 통해 그 진정한 가치를 배울 수 있는 귀한 기회가 될 것이다. 나아가 그 예술가의 외침을 감상하는데 그치지 않기를 바란다. 이들의 작품은 그 자체로 우리 사회에 근본적 변화를 요구하는 캠페인이다. 이에 호응하여 입양인들의 권리를 위한 연대로까지 확장될 수 있기를 기대해 본다. 누군가의 인권이 침해당하고 있다면, 어느 누구의 권리도 안전하지 않다. 바로 우리에게 연대가 필요한 이유이다.

국제입양인들의 알 권리 보장을 위해서는 한국 내에서 근본적이고 대대적인 개혁이 일어나야 한다. 이는 진실을 요구하고, 정의를 회복하기 위한 목소리가 충분히 커져야 가능하다. 충분히 크고, 담대하고, 끝까지 가겠다는 결단이 뒷받침되어야 한다. 당사자들은 이미 목소리를 내 왔다. 이에 우리의 목소리를 보태어 큰 외침으로 만들어야 한다. 이제는 그런 움직임이 이루어지는 모습을 보고 싶다.

Dutch Korean artist's project: "The Mother Mountain Institute" of Sara Sejin Chang

Kyung-eun Lee

Ph.D. in Law
Founder and Director of Human Rights
Beyond Borders

While intercountry Korean adoptee artists have garnered attention for their art in the western countries in which they live, their work remains relatively new and unfamiliar in their country of origin. This obscurity isn't due to a lack of effort on the part of the adoptees; Despite their attempts to engage with Korean society, Koreans have yet to reciprocate in kind. Therefore, the artistic endeavors brought to Korea represent more than the creative expressions of the individual artist's experience; instead, they serve as part of the collective discourse of adoptees and attempt to cultivate a dialogue with this society. Whether through performances, paintings, or written words, these artists raise questions that often confront and challenge the dominant adoption narratives in Korea.

One such prevalent belief among people in Korea insists that if a person enjoys comfortable conditions in the present, then there's little need to broach questions about the past, including inquiries about one's roots. This notion remains prominent in adoption representation, having been historically constructed first by adoption agencies and now reproduced by overly sentimental media portrayals of adoptees. However, the recent work of Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) counters such accounts by employing art that unravels persistent untruths as that adoptees are orphans, and she critically examines the colonial narratives around adoption. Her long- term project *The Mother Mountain Institute* centres the mothers, who have been dehumanized and silenced by the lucrative transnational and transracial adoption industry. In this installation the audience listens to the testimonies of women, whose children were stolen and trafficked. The film *Brussels, 2016* shows a video letter from the artist to her mother in Korea, and speaks about the processes of racialization towards citizens of color, including the experiences adoptees of color of racialization in their white adoptive countries.

Although origin represents a common theme for adoptee artists, one could mistake the adoptees' yearning to know their roots as a search for their birth family members. But this simplistic assumption overlooks the fundamental essence of human nature – that the search for one's root is the journey to find one's self.

The elements that forge our identities derive from the knowledge of our beginnings. Consequently, most of us never give this idea a passing thought; it's something that we take for granted. However, intercountry adoptees must contend that their sense of self rests on the legal fiction of their adoption. They must try to reconcile their genealogical truth with the fabricated stories thrust upon them by adoption agencies and the Korean government. Consequently, this act, which is violent, burdens them with the paradox of their identities, and uncovering the Korean identity risks destabilizing the fictitious foundations that underpin the adopted identity. Such violence does not cease at the individual level, though.

On the contrary, the deliberate and systematic erasure of adoptees' birth information by the Korean government also amounts to a form of violence at the collective level. This is evident in the official birth documents of Korean adoptees. The lines reserved for the mother and father's names remain empty, and the address of origin is listed as the adoption agency. The adoptee will have a name, but even this is suspect.

In Korea, surnames are distinguished by their *bon*, which literally means root and signifies a clan's geographic origin. For adoptees, their *bon* is listed as *Hanyang*, the old name of Seoul; however, no Korean clan has this location as its origin. The discrepancy can be explained by the Korean government's desire to produce adoptable children for families overseas. To satisfy the qualification of adoptability under the legislation of Korea and the receiving countries, the government needed to establish a child as an "orphan" by fully severing the child's kinship ties. It fulfilled this requirement by issuing a new surname and family register to classify the child as abandoned regardless of whether that child was already registered or whether the child's parents were known.

This administrative maneuver was part of a larger scheme. Korea and the receiving countries needed to ensure the legality of intercountry adoptions and achieve legal congruence between their laws. Therefore, they exchanged officially certified documents that designated children as "abandoned orphans," which entailed separating children from their families. The birth of this system emerged as a solution between Korea and the U.S. in the 1960s

to facilitate the transfer of children across national borders. By the 1980s, these practices had spread throughout the world and given rise to the current intercountry adoption regime. In under a century, more than 500,000 children of color from over 80 countries in the Global South have been adopted by mostly white middle-class families in 24 wealthy countries in North America, Western Europe, and Australia.

Despite this expansion, South Korea has secured its legacy as the world's largest sending country. For seven decades and counting, Korea has managed to send over 200,000 children. Such figures cannot correspond to acts of charity; in truth, Korea has facilitated the relinquishment of children under the guise of "social welfare measures" while simultaneously trying to evade accountability.

On a more positive note, there have been recent efforts in Europe to launch adoption truth-finding investigations. This step is commendable, but these investigations require the participation of sending countries, such as Korea, to achieve concrete accountability. Without any such actions and fundamental reforms to the legal system, then achieving genuine progress for the rights of intercountry adoptees remains elusive. We must also bear in mind that facts and evidence alone will not move people to seek the truth; rather, we need other means to express the depths of injustice and the imperative of accountability.

It is for this reason that Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)'s work is so important – it prompts us to reflect and examine that which constitutes the truth of our beginnings and our identities. This truth deserves our attention as it is something that adoptees have fiercely sought and continue to pursue. Therefore, I hope we remember this and appreciate the art of adoptees as more than pieces of individual expression, but as a collective body of work that serves as a campaign for fundamental change in Korea. I hope that this exhibition is another step on the path towards solidarity of human rights and that we remember that these infringements against adoptees are not isolated to individuals but threaten us all.

Lastly, I also wish to emphasize that we need voices that are loud enough, courageous enough, and determined enough to

demand truth, justice, and rectification from within South Korea. But these voices are not only those of adoptees' but also our own, and when we add our voices with theirs, then all of us may arouse the movement we seek in this country.

장세진(사라 반 데어 헤이드)
1977년 출생, 부산, 한국
베를린 거주 및 작업

학력

2020 사라 아메드 마스터클래스 <탈식민 대학>, VUB, 브뤼셀, 벨기에
2006–2007 ISCP(인터네셔널 스튜디오 & 큐레이토리얼 프로그램), 뉴욕, 미국
2004–2005 암스테르담 법학대학, 암스테르담 대학교, 암스테르담, 네덜란드
1999–2001 드 아틀리에스, 대학원 과정, 암스테르담, 네덜란드
1998–1999 AKI 아르테즈 예술대학 회화 전공, 네덜란드 (BFA)
1995–1998 암스테르담 예술대학교 미술사 교육 & 드로잉 전공, 암스테르담, 네덜란드 (BFA)
1997 뉴욕주립대학교 교환학생, 퍼체이스, 뉴욕, 미국

주요 개인전

2022 《4개월, 4백만 광년》, 스톡홀름 현대미술관, 스톡홀름, 스웨덴
2021 《어머니 산신 기관》, CASCO 아트 인스티튜트, 워킹 포 커먼스 × 하트위그 미술재단, 위트레흐트, 네덜란드
《4개월, 4백만 광년》, 아르고스 아트센터, 브뤼셀, 벨기에
2014 《대지의 어머니 숨쉬다》, <내가 춤을 추지 못한다면, 당신의 혁명에 가담하고 싶지 않다>를 위한 커미션, 암스테르담, 네덜란드
2012 《홀랜드 캐비닛》, 반아베미술관, 아인트호번, 네덜란드
2011 《보편성에 대한 요구》, 색이론 훈련 1-20, KIOSK, 겐트, 벨기에
《보편성에 대한 요구》, 색이론 훈련 1-20, 얀 쿠넨 미술관, 오스, 네덜란드
2010 《시초》, 룰린+페라리, 취리히, 스위스
2009 《표기법》, 디아나 스틱터 갤러리, 암스테르담, 네덜란드
2008 《오클라호마 극장 프리젠츠》, 드 퐁트 현대미술관, 틸뷔르흐, 네덜란드
2007 《그림자 행장》, 잭 틸튼, 뉴욕, 미국

주요 2인전

2022 《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》, 아르코미술관, 서울, 한국
2013 《독일문화원 평양 도서관, 오브제와 그림자 사이》(사샤 폴레 2인전), 암스테르담 독일문화원, 암스테르담, 네덜란드

주요 단체전

2022 《물결 위 우리》, 부산비엔날레 2022, 부산, 한국 (예정)
2021 《치유를 위한 새로운 의례》, 김금화 기획 섬머 비디오 아트 스트리밍, 베를린, 독일
《유라시아: 변덕스러운 풍경》, M HKA, 앤트워프, 벨기에
《슈필아트 페스티벌》, 뮌헨, 독일
《선구자, 궁중화 150년》, 네덜란드 왕궁, 암스테르담, 네덜란드
《쿤스튼페스티발데스아츠》, 브뤼셀, 벨기에
《보태니컬 혁명》 예술과 가드닝의 필요성에 대해, 센트랄 미술관, 위트레흐트, 네덜란드
《역사들: 국가 서사와 국가간 이주》, 탈중심 입양신화, 헬싱키, 핀란드
2020 《균열은 내부에서 시작된다》, 제11회 베를린비엔날레, 베를린 트랜스-액션, Mu.ZEE, 오스텐트, 벨기에
《지각 운동》, 다카 아트 서밋, 아르고스 아트센터, 브뤼셀, 벨기에
2019 《지역을 변화하기, 시는 모든 이에 의해 쓰여진다》, Mu.Zee, 오스텐트, 벨기에
《목화를 위한 콜튼》, 컨투어 비엔날레 9, 메헬렌, 벨기에
2018 《움직임의 자유》, 암스테르담 시립 미술관, 암스테르담, 네덜란드
《제 14회 페미니스트 페스티벌》, 제네바, 스위스
《제 7회 관두 비엔날레》, 타이페이, 대만
《위장에서 들려오는 콧노래》, 글래드스톤 갤러리 브뤼셀, 브뤼셀, 벨기에
《네덜란드의 대초원》, 도메인느 미술관, 시타르트, 네덜란드
《평양의 독일 도서관》, 바벨 북스페이스, 보이만스 반 뵈닝겐 미술관 프린트룸 주최, 로테르담, 네덜란드
2017 《Tamawuj》, 제 13회 샤르자 비엔날레, 베이루트, 레바논
《걸스 라이크 어스 기획 필름 프로그램》, 람다람다람다, 프리슈티나, 코소보
《울부짖는 천 마리의 괴수: 비평현대학을 위한 디스플레이 장치》, 안달루시아 현대미술센터(CAAC), 세비야, 스페인
《웅변술》, 윌프리드 렌츠, 뷔일스, 브뤼셀, 벨기에
《겸손》, 가라지 로테르담, 로테르담, 네덜란드
《브뤼셀, 2016》, 브라케 그론트, 암스테스담, 네덜란드
《브뤼셀, 2016》, 레 브리히티네스/ 뷔르슈흐뷔르흐, 브뤼셀, 벨기에
《투 세미나》, BAK, 위트레흐트, 네덜란드
《28》, 뮤시움컬처 스트롬베익/겐트, 브뤼셀, 벨기에

Sara Sejin Chang Sara van der Heijden

2016 《공기, 물, 흙》, zone2source, 암스텔파크, 암스테스담, 네덜란드
《제 45회 로테르담 국제 영화제》, 로테르담, 네덜란드
《제 1회 아시아 비엔날레/제 5회 광저우 트리엔날레》, 광저우, 중국
2015 《천국의 집》, 롱롱, 암스테르담, 네덜란드
《살롱 항》, 쿤스트베레인, 암스테르담, 네덜란드
《어머니 대지 숨쉬다: 정원》, 제 44회 로테르담 국제 영화제, 로테르담, 네덜란드
《퍼포먼스 데이즈》, <내가 춤을 추지 못한다면, 당신의 혁명에 가담하고 싶지 않다> 연계, 암스테르담, 네덜란드
《로마 퍼블리케이션스 1998–2014》, 줄리아니 재단, 로마, 이탈리아
《미드섬머 나이트》, 암스테르담 자유대학교, 보태니컬 가든, <내가 춤을 추지 못한다면, 당신의 혁명에 가담하고 싶지 않다> 연계 기획, 암스테르담, 네덜란드
《제 19회 시드니 비엔날레: 당신이 원하는 것을 상상하라》, 시드니, 오스트레일리아
《엘 호텔 엘렉트리코》, MUHKA, 앤트워프, 벨기에
2013 《마니페스타: 허용의 집》, 암스테르담, 네덜란드
《가면이 춤췄을 것이다》, 마레스, 마스트리흐트, 네덜란드
2012 《모더니즘의 가을》, 블리스할, 미델뷔르흐, 네덜란드
《모더니즘의 가을》, 템포러리 갤러리, 쾰른, 독일
2011 《AAA》, 왕립 오케스트라, 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드
《5×5 카스테요 2011, 국제 현대 미술상》, 카스테요, 스페인
《어둠 속에서 휘파람 불기》, 데 아펠, 암스테르담, 네덜란드
2010 《말하다, 기억》, 스트롬, 헤이그, 네덜란드
2009 《어떻게》, 이스탄불 비엔날레 연계 행사, 이스탄불, 터키
《소장》, LUMC 레이든, 네덜란드
《인천여성미술비엔날레》, 인천, 한국
2008 《우회로, 몰스킨》, Museum der Dinge, 베를린, 독일
2007 《증거 문서: 소장품 십년 선》, 워커 아트 센터, 미니애폴리스, 미국
《회화여 영원하라! 구상으로 복귀하자!》, 로테르담 미술관, 로테르담, 네덜란드
2006 《반 고흐와 표현주의》, 반 고흐 미술관, 암스테르담, 네덜란드

퍼포먼스

2021 《4개월, 4백만 광년》, 슈필아트 페스티벌, 뮌헨, 독일
2016 파노라마 위켄드, 뷔일스, 브뤼셀, 벨기에
2012 《상상을 넘어》, 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드
2011 《네덜란드 캐비닛》, 《기상예보》, <시대정신 1933>연계 기획, AAA, 왕립오케스트라, 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드

레지던시, 펠로우십

2022–2023 베를린 예술 연구 프로그램, 독일
2016 뷔일스 레지던시 프로그램, 브뤼셀, 벨기에

수상

2011 쟌 오스팅 상, 네덜란드
5×5 카스테요 2011. 국제 현대 미술상, 카스테요, 스페인 (최종후보)
2002 부닝브롱게스 상, 네덜란드
2001 왕립 회화상, 네덜란드 (심사위원, 관객선정 상)

Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)
b. 1977, Busan, Korea
Lives and works in Berlin

Education

2020 Decolonizing the University, Masterclass by Sarah Ahmed, VUB, Brussels, Belgium
2006–2007 International Studio and Curatorial Program, New York, USA
2004–2005 Amsterdam Law School, University of Amsterdam, Netherlands
1999–2001 de Ateliers, postgraduate program, Amsterdam, Netherlands
1998–1999 AKI, Academy of Fine Arts & Design, Bachelor of Fine Arts Painting, Netherlands
1995–1998 Academy of Fine Arts, Amsterdam, Bachelor of Fine Arts in Education of History of Art and Drawing, Netherlands
1997 student exchange with State University New York, Purchase, New York, USA

Selected Solo Exhibition

2022 *Four Months, Four Million Light Years*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden
2021 *Mother Mountain Institute*, CASCO Art Institute, Working for the Commons x Hartwig Art Foundation, Utrecht, Netherlands
Four Months, Four Million Light Years, ARGOS, Brussels, Belgium
2014 *Mother Earth Breathing*, 2 year commission by If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Amsterdam, Netherlands
2012 *Hollands Kabinet*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands
2011 *Claim to Universality*, Colour Theory Exercise 1-20, KIOSK, Gent, Belgium
Claim to Universality, Colour Theory Exercise 1-12, Museum Jan Cunen, Oss, Netherlands
2010 *The Beginning*, Lullin+Ferrari, Zurich, Switzerland
2009 *Notations*, Galerie Diana Stigter, Amsterdam, Netherlands
2008 *The Theatre of Oklahoma Presents: Museum for contemporary art*, de Pont, Tilburg, Netherlands
2007 *The Shadow Administration*, Jack Tilton, New York, USA

Selected Two-Person Exhibitions

2022 *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)*, ARKO Art Center, Seoul, Korea
2013 *The Goethe-Institut Pyongyang Reading Room*, between Object and Shadow, duo presentation together with Sasha Pohle at the Goethe-Insitut Amsterdam, Amsterdam, Netherlands

Selected Group Exhibitions

2022 *We, on the Rising Wave*, Busan Biennale 2022, Busan, Korea (upcoming)
2021 *Neue Rituale der Heilung*, Summer Video Art Screening, curated by Kim Keum Hwa, Berlin
Eurasia, A Landscape of Mutability, M HKA, Antwerp, Belgium
Spielart festival, Munich, Germany
Trailblazers, 150 years of Royal Painting, The Dutch Royal Palace, Amsterdam, Netherlands
Four Months, Four Million Light Years, part of Kunstenfestivaldesarts, Brussels, Belgium
The Botanical Revolution. On the necessity of art and gardening, Centraal Museum, Utrecht, Netherlands
Histories, National Narratives and Transnational Migration, Decentering Adoption Mythologies, Helsinki, Finland
2020 *11th Berlin Biennale the crack begins within*, Berlin Trance-Action, Mu.ZEE, Oostend, Belgium
Seismic Movements, Dhaka Art Summit, ARGOS, Brussels, Belgium
2019 *Transform the local, poetry must be made by all*, Mu.ZEE, Oostend, Belgium
Colton as Cotton, Contour Biennale 9, Mechelen, Belgium
2018 *Freedom of Movement*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands
14th Feminist Festival, Geneva, Switzerland

7th Kuandu Biennial, Taipei, Taiwan
The Hum Comes from the Stomach, Gladstone Brussels, Brussels, Belgium
The Dutch Savannah, Museum De Domijnen, Sittard, Netherlands
The German Library Pyongyang, Babel book space, programmed by Printroom at Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands
2017 *Tamawuj*, Sharjah Biennale 13, Beirut, Lebanon
Film Program curated by Girls Like Us, LambdaLambdaLambda, Prishtina, Kosovo
A Thousand Roaring Beasts: Display Devices for a Critical Modernity, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Seville, Spain
Spurensicherung, Wilfried Lentz, WIELS, Brussels, Belgium
Humble, Garage Rotterdam, Rotterdam, Netherlands
Brussels, 2016, Brakke Grond, Amsterdam, Netherlands
Brussels, 2016, Les Brigittines/ Beursschouwburg, Brussels, Belgium
To Seminar, BAK, Utrecht, Netherlands
28, Museumcultuur Strombeek/Gent, Belgium
2016 *Air, Water, Soil*, zone2source, Amstelpark, Amsterdam, Netherlands
The 45th International Film Festival Rotterdam, Rotterdam, Netherlands
1st Asia Biennial/5th Guangzhou Triennale, Guangzhou, China
2015 *House of the Heavens*, Rongwrong, Amsterdam, Netherlands
Salon Hang, Kunstverein Amsterdam, Netherlands
Mother Earth Breathing: The Garden, at the 44th International Film Festival Rotterdam, Netherlands
Performance Days, organized by If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Amsterdam, Netherlands
Roma Publications 1998–2014, Fondazione Giuliani, Rome, Italy
Midsummer Night, botanical gardens, Vrije Universiteit, Amsterdam, organized together with If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Amsterdam, Netherlands
19th Biennale of Sydney: 'You Imagine What You Desire', Sydney, Australia
El Hotel Eléctrico, MUHKA, Antwerp, Belgium
2013 Manifesta: The Tolerant Home, Amsterdam, Netherlands
Il faut que le masque ait dansé, Marres, Maastricht, Netherlands
2012 Autumn of Modernism, Vleeshal, Middelburg, Netherlands
Autumn of Modernism, Temporary Gallery, Cologne, Germany
2011 AAA, Royal Orchestra and the Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands
5×5Castelló2011. Premi Internacional d'Art Contemporani Diputació de Castelló, Castelló, Spain
Fluiten in het donker, de Appel, Amsterdam, Netherlands
2010 Speak, Memory, Stroom, The Hague, Netherlands
2009 How To, parallel event at the Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey
Aanwinsten, LUMC Leiden, Netherlands
International Women Artist's Biennale, Incheon, Korea
2008 Detour, Moleskine, Museum der Dinge, Berlin, Germany
2007 Paper Trail. A Decade of Acquisitions, Walker Art Center, Minneapolis, USA
Long Live the Art of Painting! Back to the figure!, Kunsthal Rotterdam, Rotterdam, Netherlands
2006 Van Gogh and Expressionism, Van Gogh Museum, Amsterdam, Netherlands

Performances

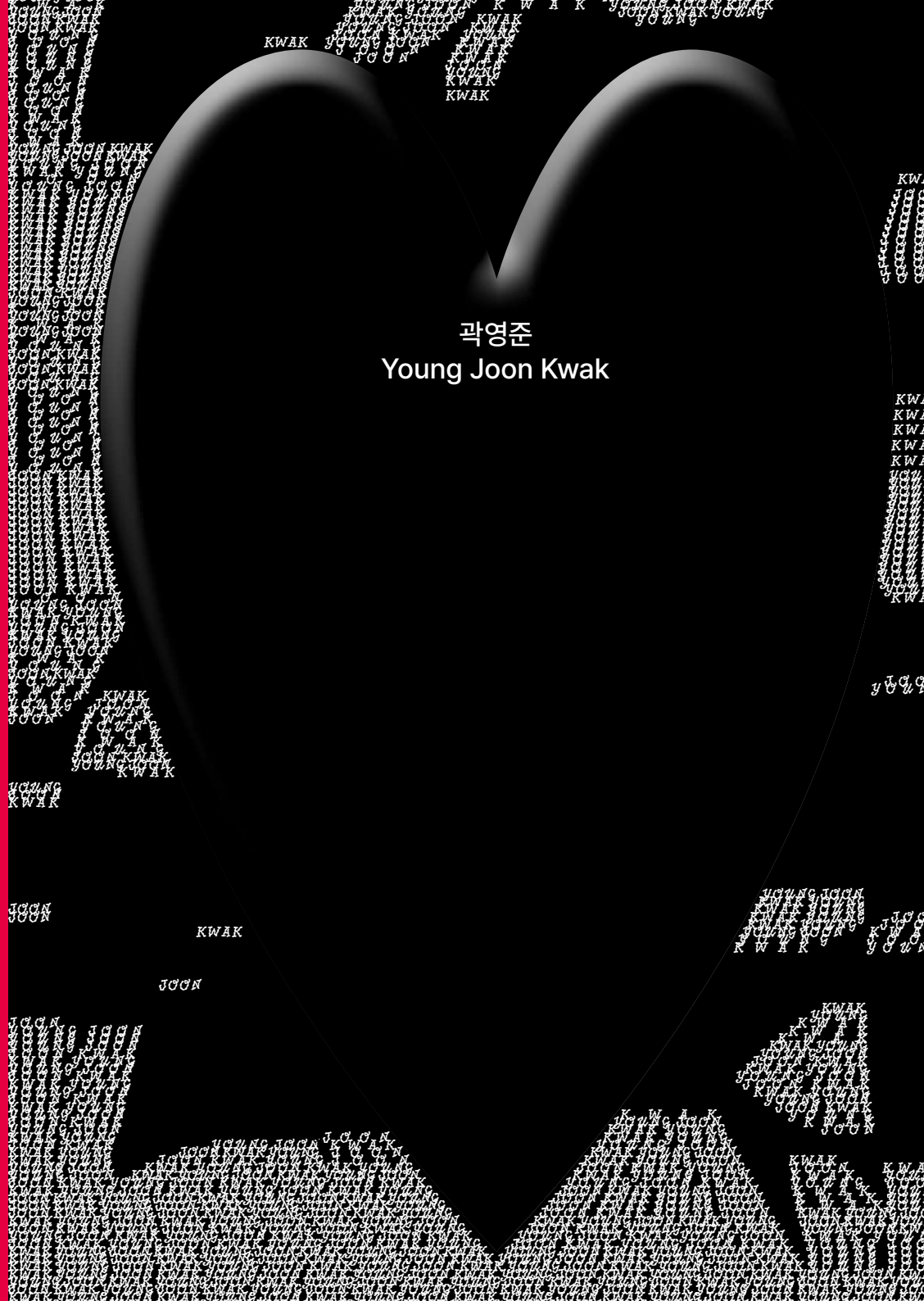
2021 Performance and installation Four Months, Four Million Light Years, Spielart festival, Munich, Germany
2016 Panorama Weekend, WIELS, Brussel, Belgium
2012 Beyond Imagination, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands
2011 Hollands Kabinet, Weather Forecast, "Zeitgeist 1933", AAA, Royal Orchestra and the Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands

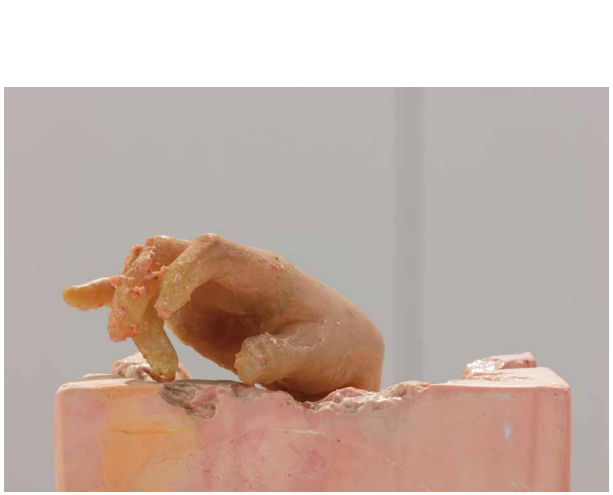
Residency and Fellowship

2022–2023 Berlin Artistic Research Grant Programme, Germany
2016 WIELS, residency program, Brussels, Belgium

Awards

2011 Jeanne Oostingprize, Netherlands
'5×5Castelló2011', Premi Internacional d'Art Contemporani Diputació de Castelló, Castelló, Spain (shortlisted)
2002 Buning Brongers Award, Netherlands
2001 Royal Subsidy for Painting, Netherlands (jury and public's choice)


곽영준
Young Joon Kwak





<헤르마 에르퀄린>, 2017
피그먼트 플라스터, 레진, MDF
104 × 41 × 46 cm

Herma Herculine, 2017
Pigmented plaster, resin, MDF
104 × 41 × 46 cm



<라잉(Lying) 헤르마프로디토스>, 2017
화이버글래스, 레진, 아크릴, 투명 아크릴 스프레이
175 × 61 × 33 cm

Lying Hermaphroditus, 2017
Fiberglass, resin, acrylic paint, clear acrylic spray
175 × 61 × 33 cm





<성스러운 파멸 (나의 얼굴) II>, 2022
(얼굴) 라인석, 글리터, 레진, 냉각 주형 양은, 피그먼트 왁스, 걸이형 기물
(손) 냉각 주형 양은, 철 자물쇠, 체인
28 × 17 × 13 cm

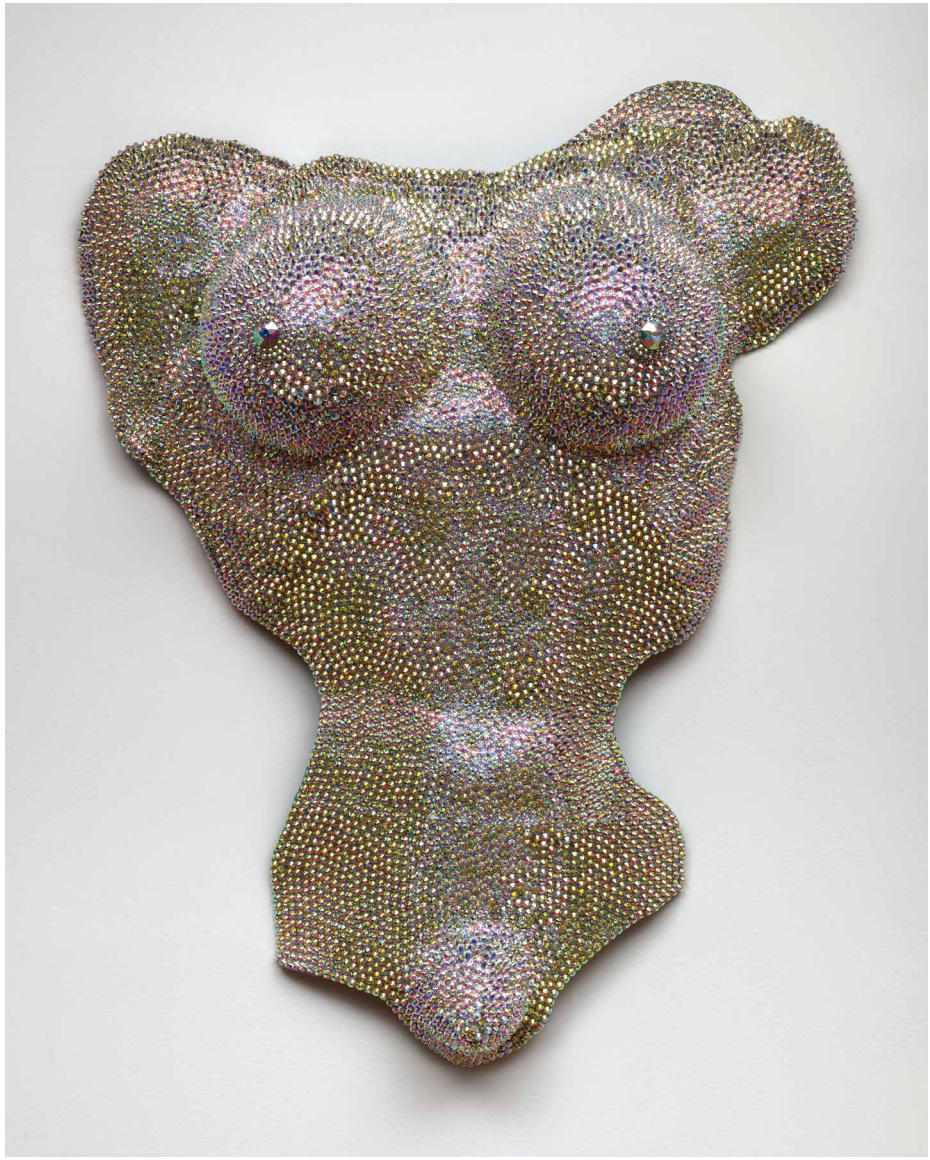
Divine Ruin (My Face) II, 2022
(face) Rhinestone, glitter, resin, cold-cast nickel silver, pigmented wax medium, hanging hardware
(hand) cold-cast nickel silver, leather cuff, metal lock, chain
28 × 17 × 13 cm

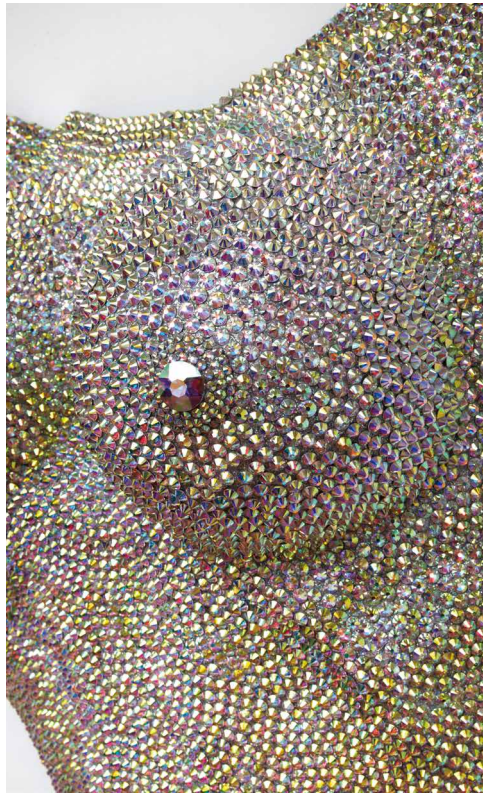


<헤르마프로디토스의 폭로 I>, 2017
화이버글래스 직물, 레진, 주조 레진, 금 에나멜
107 × 71 × 84 cm

Hermaphroditus's Reveal I, 2017
Fiberglass cloth, resin, cast resin, gold enamel
107 × 71 × 84 cm







<순종적인 스파르타 전사의 흉갑>, 2021
라인석, 글리터, 레진, 나무
119 × 69 × 28 cm

Buxom Sparty Breastplate, 2021
Rhinestone, glitter, resin, wood
119 × 69 × 28 cm



YOUNG JOON KWAK

<스파르타의 각인 (토르소)>, 2021
종이에 유성잉크, 나무 액자
150 × 107 cm

Spartan Impression (Torso), 2021
Oil-based ink on paper, wood frame
150 × 107 cm







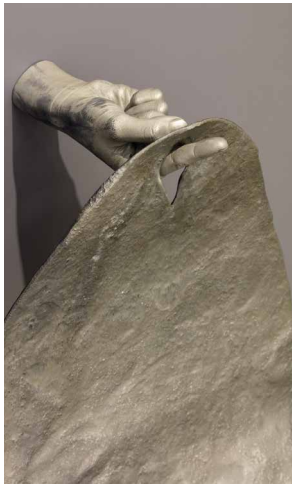


<헤르마프로디토스의 폭로 II>, 2017
화이버글래스 직물, 레진, 에폭시 점토, 은박, 페인트
99 × 61 × 18 cm

Hermaphroditus's Reveal II, 2017
Fiberglass cloth, resin, epoxy clay, silver leaf, paint
99 × 61 × 18 cm





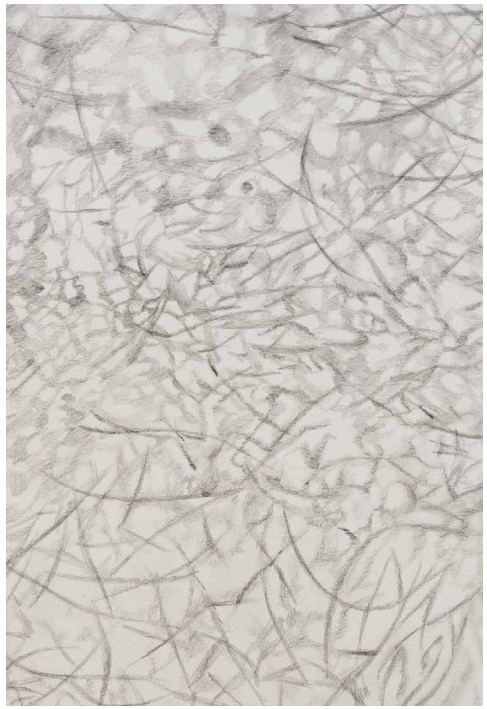




<헤르마프로디토스의 폭로 III>, 2018–21
화이버글래스 레진, 냉각 주형 양은
133 × 122 × 58 cm

Hermaphroditus's Reveal III, 2018–21
Fiberglass resin, cold-cast nickel silver
133 × 122 × 58 cm





<작품명>, 2022
종이에 연필
102 × 81 cm

Phantom Bear (Self), 2022
Pencil on paper
102 × 81 cm





<성스러운 뽀뽀>, 2021
라인석, 글리터, 레진, 피그먼트 왁스, 걸이형 기물
38 × 64 × 18 cm

Divine Ppoppo, 2021
Rhinestone, glitter, resin, pigmented wax, hanging hardware
38 × 64 × 18 cm

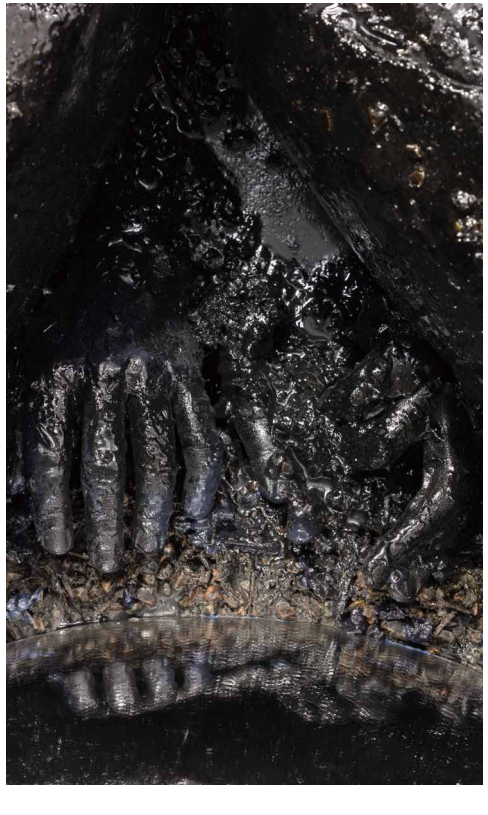




<뽀뽀>, 2021
종이에 유성잉크
57 × 86 cm

Ppoppo, 2021
Oil-based ink on paper
57 × 86 cm





<감시경 버자이니스 III>, 2020
화이버글래스 레진, 아크릴 감시경, 흙, 돌, 금박, 폴리스티렌
165 × 102 × 34 cm

Surveillance Mirror Vaginis III, 2020
Fiberglass resin, acrylic surveillance mirror, dirt, rocks, silver leaf, polystyrene
165 × 102 × 34 cm





<브라운 레인보우 이클립스 익스플로전>, 2017
주조 알루미늄, 용접 알루미늄 로드, 레진, 유리 거울 타일, 아크릴 거울, 에폭시 퍼티, 아크릴, 모터, 철 사슬 및 기물, 주문 제작 LED 조명, 그림자
79 × 79 × 79 cm

Brown Rainbow Eclipse Explosion, 2017
Cast aluminum, welded aluminum rods, resin, glass mirror tiles, acrylic mirrors, epoxy putty, acrylic paint, motor, steel chain and hardware, custom LED light, shadow
79 × 79 × 79 cm







<성스러운 퀴어 미래를 위한 원무>, 2022
우레탄 레진, 동관, 라인석
⌀120 cm

Circle Dance of Divine Queer Futures, 2022
Urethane resin, copper tubing, rhinestones
⌀120 cm







<천천히 불사르기>, 2015
HD 비디오
8분 20초

Burn Slow, 2015
HD Video
8min 20sec







WOMAN FROM JOHN 16

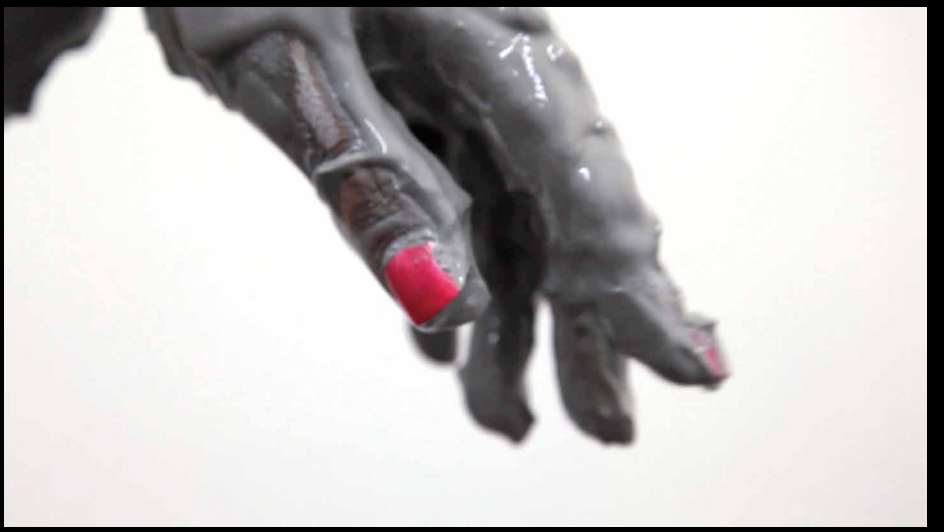


<아, 마치 그렇게! >, 2012
HD 비디오
2분 21초

Uh, As If!, 2012
HD Video
2min 21sec













YOUNG WOMAN

<슬로우 댄스>, 2013
3 채널 HD 비디오, VHS, HD 비디오 변환 사운드
14분 20초
크리스토퍼 리치몬드 협업

Slow Dance, 2013
3-channel HD video, VHS, sound transferred to HD video
14min 20sec
In collaboration with Christopher Richmond











괴물같은 찬란함 속의 유약함, 친밀감, 그리고 고요

에이미 강

스토니 브룩 대학교 미술사, 비평 박사과정

신체의 형상을 한 레진 조각이 천장에 걸린 메탈체인에 걸려있는데, 바닥으로부터는 눈높이 정도에 위치한다. 둥그렇게 돌출된 두 개의 혹 덩어리는 미약하게나마 엉덩이 혹은 가슴, 고환의 모양을 닮아 있다. 조각의 겉면을 감싸며 밝게 빛나는 거칠거칠한 라인석들은 디스코볼을 연상케 하는데, 관람객들은 이내 이 현란한 반짝거림 뒤에 은밀하게 숨겨진 퀴어적 욕망과 마주하게 된다. 눈을 감고 키스를 나누며 서로를 끌어안고 있는 젊은 아시안 퀴어 커플의 사적인 순간이 레진 조각으로 주조되었다. 목과 눈썹, 입술의 미세한 주름들과 머리카락 한 가닥까지 세세하게 조각되었는데, 부드럽게 빛나는 표면에 의해 그 세밀한 표현들이 더욱 부각되어 보인다. 퀴어적 시선, 과하거나 그로테스크한 것, 유약함과 고독, 퀴어적 미래, 이 모든 것을 한데 어우르는 작품 <성스러운 뽀뽀>는 곽영준의 작업이 얼마나 조심스럽고 진실한 태도로 다양한 종류의 퀴어와 트랜스 개념을 다루고 있는지 보여주는 좋은 예이다.

곽영준의 작업은 과하다 싶을 정도로 화려하고 원색적이며 과장되고 캠프(camp)적이다. 그들의 퍼포먼스나 영상작품을 보면 '미묘하다'라고 표현하기는 힘들 것이다. 곽영준이 활동하는 밴드명이자 또 다른 드래그 퀸 자아인 지나 저너의 요란법석한 퍼포먼스나, 에로틱한 운동 영상을 패러디한 작품으로 "터질듯한 엉덩이"가 등장하는 <뮤턴트 살롱: 퇴마들>을 보면 그 이유를 잘 알 수 있다.[1] 곽영준의 작품은 대담하고 휘황찬란하며, 기이하고 괴기스러운 것들의 축제라고 할 수 있다. 그들의 조각과 설치 작품들은 대부분 밝은 형광 빛을 띠고 있으며 뚝뚝 떨어져 흐를 듯한 형태로 표현된다. 이 괴물 같은 형태는 불합리하거나 그로테스크한 형태로 페미니즘적 시선을 드러낸 한국의 다른 여성작가들의 작품과 시각적 유사성을 보이기도 하는데, 그 중에는 1990년대 후반 촉수동물을 닮은 <몬스터> 연작을 발표한 세계적인 작가 이불이 있다. 미술비평가들과 관람객들이 대개 '과장'과 '과도함'에서 곽영준 작품의 작업적 의미를 찾는 데 집중하지만, 퀴어적인 것들과 이상적인 미래를 대변하는 '평온함'과 '섬세함' 또한 그들의 작품에서 중요한 부분을 차지한다. 작가는 퀴어성이란 괴상하고, 과장되며, 괴기스럽고 이질적인 순간들 만큼이나 유대의 순간, 은밀하고 유약한 부분을 통해 그 의미를 찾을 수 있는 것으로 보았다. 곽영준의 초기작이자 이번 전시에서 선보여진 <슬로우

[1] 아트 바젤 홍콩(2018) 웹사이트에 실린 작품 설명 참고.

댄스>(2013)는 크리스토퍼 리치몬드와 협업하여 만든 영상 작품으로, 그들의 작업에서 추구하는 미묘하고 은밀한 측면들이 잘 나타난다. 곽영준은 이 작품에 등장하는 거의 대부분의 장면을 교외에 위치한 어느 집 내부에서 촬영했는데, 이 방법은 샹탈 애커만이 영화 '잔느 딜망'의 모든 장면을 주인공의 아파트 안에서 찍은 것과 비슷하다. 살색의 코르셋과 패드로 찬 브라, 누드톤의 하이힐을 신은 것을 제외하면 거의 벌거벗은 듯한 여성적 신체의 모습을 한 곽영준은 방들을 어슬렁거리며 소위 여성의 일이나 공간으로 여겨지는 장소와 그곳에 놓인 물건들을 탐색한다. 그들은 테이블에 앉아 차를 따라 마시거나 부엌에서 집안 일을 하고, 목욕을 하거나 허공을 응시하기도 하는데, 화면의 느릿한 전개가 천천히 흐르는 시간을 강조한다. 느릿느릿 흘러가는 하늘 위의 구름덩이들과 천의 질감이 느껴질 만큼 가까이 클로즈업 된 화면은 보는 이로 하여금 모든 게 멈춰진 정적을 경험하게 한다. 꽤 긴 시간동안 곽영준은 앉아 있거나 먼 곳을 응시하고, 무언가를 기다리거나 잠을 청하기도 한다. 속옷만 입고 돌아다니는 작가의 모습은 그들이 따로 갈 곳이 있지도 않고 약속이 있거나 누군가를 만날 일 따위는 없다는 것을 알려주는 듯하다. 한 장면 만큼은 곽영준이 밖에 나가기 위해 옷을 입는데 이는 따로 무언가 할 일이 있기 때문이라는 것을 유추할 수 있다. 등장인물은 노란 벽지로 둘러싸인 집안에 틀어박혀 따분하게 흘러가는 여성의 일상을 경험하며 외로움과 지루함을 느낀다.[2]

곽영준의 <헤르마프로디토스의 폭로> 연작을 보면 그들의 작업에서 보여지는 잔잔한 섬세함이 더욱 잘 나타난다. 연작의 첫 번째 작품은 알파벳 'U'를 거꾸로 뒤집어 놓은 듯한 아치 모양의 유리섬유방수포가 물결처럼 구불구불한 형태로 고정되어 있다. 아슬아슬하게 서 있는 반투명 방수포의 균형을 잡기 위해 한 쪽에선 두 개의 손 조각이 바닥을 움켜쥔 듯한 모습으로 위쪽을 받치고 있고, 다른 한 쪽에선 위에서 내려온 방수포의 남은 부분이 바닥 위에 곡선으로 내려앉으며 지지대가 되어준다. 남은 손 조각은 천을 "들어 올리기" 위해 조심스럽게 천의 끝자락을 잡고 있다. 막 베일을 들어올리기 직전 천 밑에 아직 숨어있는 무언가를 알아내려는 찰나의 순간을 포착해 낸 것이다. 비슷한 방식으로 연작의 두 번째 작품은 천 밑에 숨겨진 무언가를 가리기 위해 서로 포개져 있는 방수포 천들의 가장자리를 손 조각이 살며시 잡고 있다. 두 번째 연작은 한 개의 긴 곡선 형태의 베일이 아니라 여섯 개의 종잇장처럼 얇은 천들이 주름진 형태로 굳어져 있다. <성스러운 뽀뽀>처럼 인간의 신체를 주물로 떠서 세밀하고 사실적으로 표현해 냈다. 다양한 질감으로 묘사된 조각들의 정교한 표면은 관람자를 가까운 거리로 끌어들여 작품과 더욱 깊은 교감을 가능하게 한다.

<헤르마프로디토스의 폭로> 연작은 미술사에 등장하는 헤르마프로디토스에 대한 고전적 묘사를 참조해 만들었다. 고대 그리스 신화 속 헤르마프로디토스는 간성 또는 트렌스젠더, 비표준적 성을 가진 인물로, 그 모습을 간단하게 형용하면 남성의 성기를 가진 풍만한 여성의 몸을 가지고 있는 존재로 볼 수 있을 것이다. 신화 속에는 직접 치맛자락을 걷어 올려 자신의 성기를 적나라하게 드러내는 과감한 모습이 자주 등장한다. 곽영준이 실제 손 크기보다 크게 확대해 정교하게 표현해낸 손 조각은 퀴어를 뜻하는 제스처를(곽영준의 다른 작품 <아, 마치 그렇게!>에서 볼 수 있듯이) 떠올리게 한다. 이는 대담하게 자신의 옷을 젖혀 올리는 헤르마프로디토스에 대한 고전적 서술과는 다소 상반되는 내용이기도 하다. 여기서 르네상스에 나오는 극적인 순간들에 대한 묘사에 주목할 필요가 있다. 다윗이 골리앗에게 돌을 던지기 직전이라든지(미켈란젤로가 <다윗> 동상에서 표현한) 혹은 이삭이 아들을 죽이기 직전에 신이 개입한다든지(기베르티의 <천국의 문> 조각), 이런 중요한 사건이 일어나는 찰나의 순간을 표현한 조각들에는 모두 한결같이 표면 아래서 펄펄 끓고 있는 냄비처럼 숨이 멎을 듯한 고요함이 깃들어 있다.

이 글을 쓰고 있는 즈음 새로 제작된 <팬텀 베어(자신)>은 형식과 재료의 사용에 있어 섬세한 친밀감이 작품의 중심을 이루고 있다. 종이에 연필로 그려낸 방식의 초상화는 곽영준의 다른 매체에 비해 많이 알려져 있지 않은 방식이다. 자신의 허리 위 상반신 실루엣을 가는 연필선을 광적으로 그어가며 만든 이 초상화 작품은 근거리 관람을 유도한다. 자칫 유령처럼 보이는 그들의 몸에 붙은 체모 하나하나를 뾰족한 연필선으로 표현했고, 반대로 뒷배경은 뭉툭한 선들로 어둡게 채워 넣었다. 해괴하다 싶을 정도로 대담한 작가의 드래그 자아와는 확연하게 대조되는 <팬텀 베어(자신)>은 벌거숭이의 초상화인 것이다. 몸을

[2] 샬롯 퍼킨스 길먼이 1982년에 발표한 단편 소설 「누런 벽지」 참조.

수그려 아래를 바라보고 있는 모습은 마치 조용한 탈진 상태를 보는 것 같다. 연필에 종이라는 간단한 재료를 이용해 단색으로 표현했음에도 불구하고 내가 목격한 가장 섬세한 곽영준의 작품 중 하나다. 조용한 사색에 잠길 수 밖에 없게 만든다.

<성스러운 뽀뽀> 얘기로 다시 돌아오면, 곽영준은 이 작품에서 자신의 작업에서 강조하는 퀴어적 존재가 가진 다양한 측면을 포착했다. 영문 작품명에 한국어 단어를 그대로 사용함으로써 작가의 모국인 한국에서 통용되는 퀴어적 개념과 작품의 연관성을 나타낸 동시에 '성스러운'이라는 단어를 통해 초현실적이고 이상적인 것들과 그 의미를 공명하게 했다. 작품명과 두 명의 아시안 퀴어의 모습은 한국에서의 이상적인 퀴어 공간들에 대해 생각하게 하는데, 나는 과거부터 현재에 이르기까지 퀴어들의 만남의 장소로 알려진 공간들을 생각해 보지 않을 수 없었다. 탑골공원과 찜질방, 엄청나게 화려한 드래그 퀸들이 여러 세대에 걸쳐 몇 십년 동안 공연을 이어오고 있는 이태원 호모 힐에 위치한 한 트랜스 바도 떠오른다. 곽영준은 자신의 특이한 퀴어 생활과 퀴어적 충동들을 진심으로 즐긴다. 상실과 소멸이라는 퀴어 역사에 있어 화려하고 현란함 만큼이나 중요한 삶의 유약함, 나아가 비밀스런 '플래깅'(옮긴이: 호감있는 상대에게 자신의 성적 지향을 간접적으로 드러내는 게이문화)이나 다수로부터의 '패싱'(옮긴이: 외적 모습을 바탕으로 성소수자들의 성정체성이 다수가 생각하는 성으로 자연스럽게 분류되는 일)을 통해 길러지는 예민한 욕구, 이 모두가 퀴어적 존재에 근간을 이루는 핵심 요소들임이 분명하다.

Fragility, Intimacy, and Quietude in the Midst of the Monstrously Resplendent

Amy Kahng

PhD Candidate in Art History and Criticism
Stony Brook University

An abstracted yet bodily resin form hangs by a metal chain from the ceiling, suspended above the ground at eye level. The round and bifurcated mass loosely resembles buttocks, breasts, or testicles and, on its surface, extravagant and luminous rhinestones cover the surface of the form in a prickly texture giving it disco ball-like presence. But on the verso, hidden behind the blanket of flamboyant sparkles, the viewer stumbles upon a quiet moment of queer intimacy. A young, queer Asian couple at the private moment of embrace, eyes closed and mid-kiss, is delicately cast in the negative into the resin. Minute details of the folds on their necks, their eyebrows, lips, and strands of hair are rendered highly realistically, these subtle indentations further exaggerated by its softly glittering surface. Straddling queer intimacy, excess and the grotesque, fragility and quietude, and queer futurity, this work titled *Divine Ppoppo* ("divine kiss") is exemplary of Kwak's practice that carefully and sincerely captures these ranging facets of queer and trans existence.

Kwak's practice is on the one hand thrillingly extravagant, garish, exaggerated, and camp. Subtle is not the word I would use to describe many of Kwak's performances and videos. Their performances in their over-the-top, noise band drag queen alter-ego, Xina Xurner and their hyperactive, erotic workout video parody, *Mutant Salon: Exorcises* that features "asses pumped up to explosion" are just two examples.[1] Kwak's practice is a celebration of the flamboyant, the resplendent, the monstrous, and the grotesque. Many of their sculptures and installations are rendered in highlighter neon colors with forms that ooze and drip. These monstrous forms draw visual resonance to other Korean women artists whose feminist perspectives manifested through leaning into absurdity and grotesque, such as internationally renowned artist, Lee Bul and her tentacular *Monsters* series from the late 1990s. Yet while camp and excess have been foregrounded in Kwak's practice by art writers and viewers alike, Kwak's artistic practice also contains a sense of quietude and delicateness as facets of queer intimacy and utopian futurity. To Kwak, queerness is celebrated in the in the quiet moments of kinship, secrecy, and fragility just as much as in the monstrous, extreme, camp, and absurd.

[1] Art Basel Hong Kong (2018) description of the video work on their website.

One of Kwak's earliest works included in this exhibition, *Slow Dance* (2013), which is a video work collaboration with Christopher Richmond, foregrounds the subtle and intimate side of their practice. In this work, Kwak is filmed almost entirely within the interior space of a suburban house, reminiscent of Chantal Akerman's *Jeanne Dielman 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles*, a film that also takes place entirely within the main character's apartment. In just a nude-toned corset, padded bra, and nude heels, their nearly undressed femme body, Kwak meanders through the rooms as they engage in and with props that are often equated to women's work or a woman's place in the home. Kwak pours and serves tea at a table, they spend time in the kitchen taking care of domestic labor duties, they bathe, and they stare off into the distance. The pacing emphasizes the slow passage of time. Clips of clouds slowly moving in the sky and close ups of fabrics that detail the tactile quality of their textures forces the viewer to pause in the moment of quietude. For much of the duration of the work, Kwak sits, stares, waits, and sleeps. Walking around in their lingerie, they seem to have nowhere to go, no other plans to prepare for, and no other companions who join the scenes. In one scene, they dress for the outdoors, but it seems for no other reason than as something to do. Lonely and bored, the main character is confined to their own yellow wallpaper domestic space, trapped in the mundanity of women's life.[2]

Kwak's *Hermaphroditus's Reveal I & II* are further examples of the quiet subtlety inherent in their artistic practice. *Hermaphroditus's Reveal I* consists of a fiberglass cloth that arches organically, fixed into an acute, wavy upside down "U." The translucent fiberglass cloth balances precariously, stabilized by two cast hands clutching at the floor at one end and the excess of the fiberglass cloth curving atop the floor on the other. Another cast hand is caught mid-moment, as it carefully and delicately begins to grasp the end of the cloth before the "reveal." This transient moment is caught just before the lifting of the veil and teases at what lies beneath the cloth yet remains hidden. *Hermaphroditus's Reveal II* similarly features disembodied cast hands fingering at the edges of fiberglass cloths that delicately overlap atop each other, veiling what is implied to be hidden beneath. Rather than one long curving veil, *Hermaphroditus's Reveal II* is composed of six paper-thin cloths that are frozen in their flowy wrinkles. Like *Divine Ppoppo*, these sculptures feature highly detailed, realistic casts from the human body. The intricate casts paired with the varying textured surfaces encourage close looking, further encouraging an intimate engagement with the artworks.

Hermaphroditus's Reveal I & II references the classical depictions of Hermaphroditus in art history, in which the Greek mythological character, who could be described as intersex, transgender, or some kind of nonnormative gender, is often shown rather simplistically as a classically voluptuous feminine body with male genitalia. These depictions also include the element of unveiling, often much more forthright, with the figure lifting the front edge of their dress to reveal their male genitalia, fully visible to the viewer. Kwak's delicately extended cast hands, that perhaps even evoke a resemblance to the limp-wristed queer hand gesture (highlighted in Kwak's *Uh, As If!*), contrasts with the brash unveil from the classical representations of Hermaphroditus. Reminded of the Renaissance concept of the moment of greatest psychological intensity; for example the moment just before David casts his stones at Goliath (in Michelangelo's *David*) or the moment just before God stops Isaac from killing his son (Ghiberti's *Gates of Paradise*), these sculptures of the moment just before the unveil similarly holds a quiet intensity that bubbles beneath the surface.

One of Kwak's newest works at the time of this writing, *Phantom Bear (Self)*, centers the delicate intimacy at the core of Kwak's practice, especially through its form and medium. A self-portrait in graphite on paper, a medium the artist is less known for, the work draws the viewer in for a close look at the phrenetic hatched graphite lines that make up the artist's silhouetted profile from waist up. Their ghostly body is composed of more defined pencil lines of body hair, while the background is made up of darker, tighter blurred lines that contrast with the figure's form. In stark comparison with their outrageously bold drag personae, the artist's portrait in *Phantom Bear (Self)* is stripped bare.

[2] Refers to Charlotte Perkins Gilman's short story, "The Yellow Wallpaper," 1892.

Slumped forward, and looking downwards, the visual evokes a quiet exhaustion. The work is one of the subtlest works I have ever seen by Kwak, rendered monochromatic using the simple medium of graphite on paper. It encourages a quiet contemplation.

Returning to *Divine Ppoppo*, the work captures varying facets of queer existence that Kwak underlines in their practice. Using untranslated Korean in the title, the work also indicates a connection to queer intimacy in the artist's homeland, while "divine" draws resonance with the otherworldly and utopic. The title and the depiction of two queer Asian individuals brings to mind the utopic queer spaces in South Korea. I am reminded of queer cruising spaces, historically and into the present, at Tapgol Park and Korean spas, as well as the multiple generations of fabulously glamorous drag queens who have performed for several decades at Trance Bar on Itaewon's Homo Hill. Kwak revels in the truly bizzarely queer as well as the moments of gentle intimacy. As much as the flamboyant and camp, the fragility of life, as loss and death is central to queer history, as well as the tender intimacy fostered through secretive flagging and passing in plain sight are central components of queer existence.

곽영준

1984년 출생, 뉴욕, 미국
로스앤젤레스, 미국 거주 및 작업

학력

2014 서던캘리포니아 대학교 순수미술 석사, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국 (MA)
2010 시카고 대학교, 인문학 석사, 시카고, 일리노이, 미국 (MA)
2007 시카고 예술대학교 파인아트 스튜디오, 시카고, 일리노이, 미국 (BFA)

주요 개인전

2021 《클럽 호모 힐》, 로스앤젤레스 한국문화원, 캘리포니아, 미국
《스파르타의 유적》, 커먼웰스 앤 카운슬, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《스파르타인의 거죽》, MSU 유니온 갤러리, 미시간 주립대학교, 이스트랜싱, 미시간, 미국
2020 《딜렉티오》, 세리토스 컬리지 갤러리, 세리토스, 캘리포니아, 미국
2019 《빛나는 팔림프세스트》, 클라오카 프로젝츠, 샌프란시스코, 캘리포니아, 미국
2018 《동굴》, 월터 필립스 갤러리, 반프 아트 앤 크리에이티비티 센터, 반프, 앨버타, 캐나다
《뮤턴트 살롱: 휑뎅그렁한》, 로스앤젤레스 현대전시(LACE), 게티 박물관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2017 《허미》, 커먼웰스 앤 카운슬, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2016 《뮤턴트 살롱: 퇴마들》, 커먼웰스 앤 카운슬, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2014 《다시 [다시] 태어난》, 새틀라이트, 서울, 한국
《어머니의 액체》, 커먼웰스 앤 카운슬, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2012 《반-신체》, 해피독 갤러리, 시카고, 일리노이, 미국
2010 《얼굴 없이 먹기》, 록사복슨 익시비션스, 시카고, 일리노이, 미국

2인전

2022 《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》, 아르코미술관, 서울, 한국

주요 단체전

2021 《문제와 함께 지내기》, 터프츠 대학교, 메드퍼드, 매사추세츠, 미국
《내가 함께 살아가는 피부》, 라일스 앤 킹, 뉴욕, 뉴욕, 미국
《좋은 게이 와인과 영상이 있는 리다이크의 동굴: 하우저 앤 워크의 미친년: 우리한테 화내지 마!》 하우저 앤 워스, 뉴욕, 뉴욕, 미국
《나는 이 몸이 아니다》, 타일러 파크 프리젠츠, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《불길을 지피며》, 휴먼 리소시스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2020 《시각적 상상력들: 정체성과 자아의 경계를 고심하기》, 클레어몬트 대학원 예술경영센터, 클레어몬트, 캘리포니아, 미국 (온라인)
《일루미네이션: 21세기 아트+과학+기술의 상호작용》, 샌디에고 미술대학, 샌디에고, 캘리포니아, 미국
《2020 아시아 기획전: 또 다른 가족을 찾아서》, (이강승 협업 프로젝트), 국립현대미술관 서울관, 서울, 한국
《진짜 정방형 속에 희미하게 깜빡이는 빛》, 델리 갤러리, 브루클린, 뉴욕, 미국
2019 《미래를 발명하는 좋은 방법》, 디치 프로젝츠, 스프링필드, 오리건, 미국
《뉴저지서울: 코리안 디아스포라의 새로운 예술》, 갤러리 브레겐, 퍼래머스, 뉴저지, 미국
《콘도》, 안테나 스페이스, 상하이, 중국
《준비된 이 살》, 마더 컬처, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《퀴어 인티머시스》, 휴먼 리소시스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《뮬란, 메이크업!》, 타이완 아카데미, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《퀴어 캘리포니아: 말하지 못한 이야기들》, 캘리포니아 오클랜드 미술관, 오클랜드, 캘리포니아, 미국
《보여지고 싶은 대로 나를 보여주기》, 샌프란시스코 유대인 미술관, 샌프란시스코, 캘리포니아, 미국
2018 《아웃 오브 턴》, 세렌디피티 아츠 페스티벌, 고아, 인도
《대박 수퍼 쿨》, 토런스 미술관, 토런스, 캘리포니아, 미국
《잘 지내》, 개스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《47 카날의 커먼웰스 앤 카운슬》, 커먼웰스 앤 카운슬, 뉴욕, 뉴욕, 미국
《여성성의 파괴》, 스키범 맥아더, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《더 이상 당신의 것이 아니다》, 어노니머스 갤러리, 멕시코시티, 멕시코

《모든 힘을 모아》, 벤 말츠 갤러리, 오티스 미술대학, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2017 《몸+카메라 페스티벌》, MANA 컨템포러리 시카고, 시카고, 일리노이, 미국 (스크리닝)
2016 《작가들의 도시는 우리들의 것》, 로스앤젤레스 시립 미술관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《내 피부는 크루슬이다 (분홍색 대리석)》, 구겐하임 갤러리, 채프먼 대학교, 오렌지, 캘리포니아, 미국
《미스터리 극장 스포츠바》, 덴버 현대미술관, 덴버, 콜로라도, 미국
《셰이프시프터스》, 슐라밋 나자리안, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《(시그널)》, 스맥 멜론, 브루클린, 뉴욕, 미국
《FUCK! 상실, 욕망, 쾌락》, 게이 레즈비언 아카이브, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2015 《미스터리 극장 스포츠바》, 머신 프로젝트, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《마지막 5년》, 더 나이팅게일, 시카고, 일리노이, 미국 (스크리닝)
《모든 악기가 동의한다》, 해머 미술관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《메이크오버》, 서던 익스포져, 샌프란시스코, 캘리포니아, 미국
《갈색 포장지 속에》, 시카고 대학교, 시카고, 일리노이, 미국
《아웃페스트 플레티넘 쇼케이스》, REDCAT, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국 (스크리닝)
《그리고 다른 정체성들...》, Et Autres Identités..., 파빌리온 방돔 현대미술관, 클리시, 프랑스
2014 《새롭게 [새로운] 시체》, 섹터 2337, 시카고, 일리노이, 미국
《아웃페스트 플레티넘 쇼케이스》, REDCAT, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2013 《여성을 파괴하기》, 구겐하임 갤러리, 채프먼 대학교, 오렌지, 캘리포니아, 미국
《미끄러운 경사》, 우먼 메이드 갤러리, 시카고, 일리노이, 미국
2012 《적절한 비디오》, 레지나 렉스 갤러리, 뉴욕, 뉴욕, 미국
《모든 좋은 것들은 와일드하고 자유롭게 바뀐다》, HF 존슨 미술관, 카르테이지 대학교, 케노셔, 위스콘신, 미국
《이 용이 액자이다》, 갤러리 400, 일리노이 주립대학, 시카고, 일리노이, 미국
2011 《스페이스 인, 스페이스 아웃》, 앤드류 라파츠 갤러리, 시카고, 일리노이, 미국
2010 《흑백, 그리고 다시 읽기》, NP 현대미술관, 뉴욕, 뉴욕, 미국
《오브제와 의인화》, 시카고 필름메이커스, 시카고, 일리노이, 미국 (스크리닝)

주요 퍼포먼스

2021 《지나 저너》, 네이블, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《원격의 친밀감》, 레슬리-로만 미술관, 뉴욕, 뉴욕, 미국 (온라인)
2020 《지나 저너》, 델리 갤러리, 브루클린, 뉴욕, 미국
2019 《지나 저너》, 시스터즈, 포틀랜드, 메인, 미국 (메인 대학교 주최)
《인칭대명사의 속박》, 로스앤젤레스 컨템포러리 익시비션스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《모성》, 와티스 대학교, 샌프란시스코, 캘리포니아, 미국 (킴예 협업)
《뮤턴트 살롱 + 뮬란, 메이크업!》, 휴먼 리소시스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2018 《뮤턴트 살롱, 아웃 오브 턴》, 세렌디피티 아츠 페스티벌, 고아, 인도
《Womxn이다》, 로스앤젤레스 주립역사공원, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《지나 저너》, 콜롬비아 국립대학교 미술관, 보고타, 콜롬비아
《데라카예》, ICA 미술관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국 (라파 에스파르타 협업)
2017 《조각을 공연하기》, 슛 더 랍스터, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국 (맷 사비츠키 협업)
《천천히 불사르기》, 더 박스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《내가 엄마인 곳, 엄마가 나인 곳》, 로스앤젤레스 시립미술관, 미국 (킴예 협업)
2016 《뮤턴트 살롱: 망자의 날》, 해머 미술관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《셰이프시프터스(지나 저너)》, 슐라밋 나자리안, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《뮤턴트 살롱: 우리는 서로를 아름답게 한다》, 더 브로드 미술관, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2015 《지나 저너》, 파빌리온 방돔 현대미술관, 클리시, 프랑스
《공격, 유지, 해제, 부패》, 어너 프레이저 갤러리, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2014 《N (엔터) S》, 로스앤젤레스 컨템포러리 익시비션스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《뮤턴트 살롱》, REDCAT, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《지나 저너 & 나르시시스터》, 나이트 갤러리, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
《뮤턴트 살롱》, 캘리포니아 미술대학, 발렌시아, 캘리포니아, 미국

레지던시, 펠로우십

2020 비판 인종 학과 아티스트 레지던시, 미시간 주립대학교, 이스트랜싱, 미시간, 미국
3Arts 레지던시 펠로우십, 산타페 미술대학교, 산타페, 뉴멕시코, 미국
2019 아티스트 레지던시, 메인 미술대학교, 포틀랜드, 메인, 미국
아트+테크 아티스트 레지던시, 세리토스 대학교, 세리토스, 캘리포니아, 미국
2018 아티스트 레지던시(여름), 로스앤젤레스 컨템포러리 익시비션스, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2015 티칭 펠로우십, 아모리 미술센터, 패서디나, 캘리포니아, 미국
2012 3Arts 레지던시 펠로우십, 래그데일 레지던시, 레이크 포레스트, 일리노이, 미국
2011 아티스트 레지던시(가을), 옥스바우 아트 레지던시, 소가턱, 미시간, 미국
2010 아티스트 레지던시, ACRE, 스투번, 위스콘신, 미국

수상

2020 KAFA 미국 한국미술재단, 미술가상 수상, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국
2014 닐리 맥콤버 트래블상 수상, 서던캘리포니아 대학교, 로스앤젤레스, 캘리포니아, 미국

Young Joon Kwak
b. 1984, New York, USA
Lives and works in Los Angeles, USA

Education

2014 Master of Fine Arts in Art, University of Southern California, Los Angeles, CA, USA
2010 Master of Arts in the Humanities, University of Chicago, Chicago, IL, USA
2007 Bachelor of Fine Arts in Studio, School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA

Selected Solo Exhibitions

2021 *Club Homo Hill*, Korean Cultural Center, Los Angeles, CA, USA
Spartan Ruin, Commonwealth & Council, Los Angeles, CA, USA
Spartan Skin, MSU Union Gallery, Michigan State University Union Gallery, East Lansing, MI, USA
2020 *Dilectio*, Cerritos College Art Gallery, Cerritos, CA, USA
2019 *Shining Palimpsest*, Cloaca Projects, San Francisco, CA, USA
2018 *The Cave*, Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts & Creativity, Banff, Alberta, Canada
Mutant Salon: CAVERNOUS, Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Getty Museum, Los Angeles, CA, USA
2017 *Hermy*, Commonwealth & Council, Los Angeles, CA, USA
2016 *Mutant Salon: Exorcises*, Commonwealth & Council, Los Angeles, CA, USA
2014 *Born Again [Again]*, Satellite, Seoul, Korea
Mother Spill, Commonwealth & Council, Los Angeles, CA, USA
2012 *Un-Body*, Happy Dog Gallery, Chicago, IL, USA
2010 *Eating Without a Face*, Roxaboxen Exhibitions, Chicago, IL, USA

Selected Two-Person Exhibition

2022 *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)*, ARKO Art Center, Seoul, Korea

Selected Group Exhibitions

2021 *Staying With the Trouble*, Tufts University Gallery, Medford, MA, USA
The Skin I Live In, Lyles & King, New York, NY, USA
Ridykes' Cavern of Fine Gay Wine and Videos: Hauser & Werk Bitch: Don't Be Mad At Us! Hauser & Wirth, New York, NY, USA
I Am Not This Body, Tyler Park Presents, Los Angeles, CA, USA
Stoking the Flame, Human Resources, Los Angeles, CA, USA
2020 *Visual Imaginaries: Grappling with Boundaries of Identity and Self*, Center for Business & Management in the Arts, Claremont Graduate University, Claremont, CA, USA (online)
Illumination: 21st Century Interactions with Art + Science + Technology, San Diego Art Institute, San Diego, CA, USA
MMCA 2020 Asia Project: Looking for another family (Kang Seung Lee collaboration project), Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
glimmered through the actual square, Deli Gallery, Brooklyn, NY, USA
2019 *A Good Way to Invent the Future*, Ditch Projects, Springfield, OR, USA
NJSeoul: New Art from the Korean Diaspora, Gallery Bergen, Paramus, NJ, USA
Condo, Antenna Space, Shanghai, China
This Ready Flesh, Mother Culture, Los Angeles, CA, USA
Queer Intimacies, Human Resources, Los Angeles, CA, USA
Mulan, Makeup!, Taiwan Academy, Los Angeles, CA, USA
Queer California: Untold Stories, Oakland Museum of California, Oakland, CA, USA
Show Me as I Want to be Seen, Contemporary Jewish Museum, San Francisco, CA, USA
2018 *Out of Turn*, Serendipity Arts Festival, Goa, India
Dae-Bak Super Cool, Torrance Art Museum, Torrance, CA, USA
take care, Gas, Los Angeles, CA, USA
Commonwealth & Council at 47 Canal, Commonwealth & Council, New York, NY, USA
Demolition WoManhood, Skibum MacArthur, Los Angeles, CA, USA
NO LONGER YOURS, Anonymous Gallery, Mexico City, Mexico
All Hands on Deck, Ben Maltz Gallery, OTIS College of Art & Design, Los Angeles, CA, USA
2017 *Body + Camera Festival*, MANA Contemporary Chicago, Chicago, IL, USA (screening)
2016 *Ours is a City of Writers*, Los Angeles Municipal Art Gallery, Los Angeles, CA, USA
My Skin is My Krustle (Pink Marble), Guggenheim Gallery, Chapman University, Orange, CA, USA
Mystery Theater Sports Bar, MCA Denver, Denver, CO, USA
Shapeshifters, Shulamit Nazarian, Los Angeles, CA, USA
(Signal), Smack Mellon, Brooklyn, NY, USA
FUCK! Loss, desire, pleasure, One National Gay & Lesbian Archives, Los Angeles, CA, USA
2015 *Mystery Theater Sports Bar*, Machine Project, Los Angeles, CA, USA
The Last Five Years, The Nightingale, Chicago, IL, USA (screening)
All the Instruments Agree, Hammer Museum, Los Angeles, CA, USA
Make Over, Southern Exposure, San Francisco, CA, USA
In a Plain Brown Wrapper, University of Chicago, Chicago, IL, USA
Outfest Platinum Showcase, REDCAT, Los Angeles, CA, USA (screening)
Et Autres Identités..., Pavillon Vendôme Centre d'Art Contemporain, Clichy, France
2014 *The New [New] Corpse*, Sector 2337, Chicago, IL, USA
Outfest Platinum Showcase, REDCAT, Los Angeles, CA, USA
2013 *Demolition Woman*, Guggenheim Gallery, Chapman University, Orange, CA, USA
Slippery Slope, Woman Made Gallery, Chicago, IL, USA
2012 *Suitable Video*, Regina Rex Gallery, New York, NY, USA

All Good Things Become Wild & Free, HF Johnson Gallery of Art, Carthage College, Kenosha, WI, USA
The Dragon is the Frame, Gallery 400, University of Illinois, Chicago, IL, USA

2011 *Space In, Space Out*, Andrew Rafacz Gallery, Chicago, IL, USA

2010 *Black & White & Read All Over*, NP Contemporary Art Center, New York, NY, USA
Objects & Personification, Chicago Filmmakers, Chicago, IL, USA (screening)

Selected Performances

2021 *Xina Xurner*, Navel, Los Angeles, CA, USA
Remote Intimacies, Leslie-Lohman Museum of Art, New York, NY, USA (online)

2020 *Xina Xurner*, Deli Gallery, Brooklyn, NY, USA

2019 *Xina Xurner*, Sisters, Portland, ME, USA (Organized by Maine College of Art)
Bondage of Pronouns, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA, USA
Motherhood, Wattis Institute, San Francisco, CA, USA (collaboration with Kim Ye)
Mutant Salon + Mulan, Make Up!, Human Resources, Los Angeles, CA, USA

2018 *Mutant Salon, Out of Turn*, Serendipity Arts Festival, Goa, India
Ain't I a Womxn, Los Angeles Historic State Park, Los Angeles, CA, USA
Xina Xurner, Art Museum of the National University of Colombia, Bogota, Colombia
de la Calle, Institute of Contemporary Art, Los Angeles, CA, USA (collaboration with Rafa Esparza)

2017 *Performing Sculpture*, Shoot the Lobster, Los Angeles, CA (collaboration with Matt Savitsky)
Burn Slow, The Box, Los Angeles, CA, USA
Where I am My Mother, Where My Mother is Me, Los Angeles Municipal Art Gallery, USA (collaboration with Kim Ye)

2016 *Mutant Salon: Festival de las Muertas*, Hammer Museum, Los Angeles, CA, USA
Shape Shifters (Xina Xurner), Shulamit Nazarian, Los Angeles, CA, USA
Mutant Salon: We Make Each Other Beautiful, The Broad, Los Angeles, CA, USA

2015 *Xina Xurner*, Pavillon Vendôme Centre d'Art Contemporain, Clichy, France
Attack Sustain Release Decay, Honor Fraser Gallery, Los Angeles, CA, USA

2014 *N (enter) S*, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA, USA
Mutant Salon, REDCAT, Los Angeles, CA, USA
Xina Xurner & Narcissister, Night Gallery, os Angeles, CA, USA
Mutant Salon, California Institute of the Arts, Valencia, CA, USA

Residencies and Fellowships

2020 Artist-in-Residence in Critical Race Studies, Michigan State University, East Lansing, MI, USA
3Arts Residency Fellowship, Santa Fe Arts Institute, Santa Fe, NM, USA

2019 Artist-in-Residence, Maine College of Art, Portland, ME, USA
Art+Tech Artist-in-Residence, Cerritos College, Cerritos, CA, USA

2018 Summer Artist-In-Residence, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA, USA

2015 Teaching Fellowship, Armory Center for the Arts, Pasadena, CA, USA

2012 3Arts Residency Fellowship, Ragdale Residency, Lake Forest, IL, USA

2011 Fall Artist-in-Residence, Ox-Bow Fall Arts Residency, Saugatuck, MI, USA

2010 Artist-in-Residence, ACRE (Artists' Cooperative Residency and Exhibitions), Steuben, WI, USA

Awards

2020 Korea Arts Foundation of America's Visual Artist Award, Los Angeles, CA, USA

2014 Neely Macomber Travel Prize, University of Southern California, Los Angeles, CA, USA



두 작가와의 서신

2022년 6월 28일 비엔나에서

아래는 내가 장세진, 곽영준 두 작가와 2022년 4월 초부터 6월 말까지 주고받은 서신의 내용이다. 전지영 큐레이터의 요청으로 시작된 두 작가와의 대화에서 나는 일련의 서신 교환을 제안하였고 두 가지 가능성을 생각했던 것 같다. 첫 번째는 몇 가지 주제에(타자성, 취약성, 공동체 결성) 대해 의견을 주고 받으면서 작품에 대한 새로운 관점과 시선을 보여줄 수 있는 대화를 만드는 것이었고, 이로 인해 서로 다른 두 작가의 작업세계에 몇 가지 접점들을 마련하고자 했다. 두 번째는 팬데믹 시대에 이런 긴밀한 소통 방식이 우리의 대화에 어떤 영향을 미칠지 궁금했다. 타자의 언어로 다루어질 수 있는 것이 있는가 하면 그들의 언어로 다루어질 수 있는 것이 있지 않을까 생각한다. 어쩌면 우리가 서로의 이름을 부르고 이름으로 불리는 것에, 마치 물리적 거리를 건너 서로를 만지는 듯한, 무언가 특별한 것이 있지 않을까? 이 글을 읽는 독자들이 편지를 통해 작가들 각자의 리듬과 강도에 따라 전개하고 후퇴하는 친밀감의 흔적들을 느낄 수 있길 바라며, 이것이 이번 전시를 위해 내가 제시하는 하나의 전시 가이드가 될 수 있지 않을까 생각한다.

윤혜신

센트럴 유러피안 대학교
젠더 스터디 학과 교수

2022년 4월 8일 서울에서

사라와 영준에게,

서울에서 인사드립니다. 앞으로 우리 셋이 만들어갈 대화들이 기대가 됩니다.



따릉이 자전거 사진을 첨부합니다. 따릉이는 서울의 공공 자전거 대여시스템입니다. 저는 현재 연구 안식년을 맞아 서울에 머물고 있습니다. 저는 서울에서 태어나 자랐습니다. 미국으로(그 다음은 유럽으로) 떠나기 전까지 인생의 절반이 넘는 시간을 서울에서 보냈지만, 제 자신이 외부인이라고 느낄 때가 많습니다. 하지만 지난 겨울 서울에 다시 왔을 때 저에게도 맞을 것 같은 작은 따릉이들이 길가에 세워져 있는 것을 보았습니다. 유럽 도시에서 저같이 작은 체구의 동양인 여성에게 딱 맞는 자전거를 렌트하기란 쉬운 일이 아니었어서 이 작은 자전거들을 보니 집에 돌아온 기분이 들었달까요. 집에 있어도 이방인이 될 수 있습니다. 하지만 때로는 낯선 물건이나 장소에서 집에 온 것 같은 느낌을 받기도 하지요. 두 분 모두 서울과 아르코미술관 전시에서 한 조각의 집을 찾으실 수 있기를 바랍니다.

제가 제 이야기와 사진을 공유한 까닭은 두 분이 어떻게 작품을 통해, 혹은 각자의 내면에서, 타자성과 대면하는지 궁금했기 때문입니다. 이것을 우리 대화의 첫 번째 주제로 제안하는 바입니다. 제가 말하는 타자성이라 함은 "타자"와는 다릅니다(배제되거나 대상화되고 억압받는 이들). 트린 T. 민하가 말하는 "부적절한/마음대로 전용할 수 없는 타자"와 같이, 지배적 구조와 외부적 힘에 의해 완벽하게 전용될 수 없는 사람(혹은 그것)과 부적절한 사람(혹은 그것)을 의미합니다.

사라, 저는 특히 당신의 작업 <브뤼셀, 2016>에서 디아스포라적 상황(diasporic instance)에서 바라본 타자성을 발견할 수 있었습니다. 저는 정해진 명칭, 또는 정체성을 의미하는 단어로서의 "디아스포라"보다는, "디아스포라적 상황"에 대해 말하고 있는데요, 이것은 어떤 정해진 지표나 정체성이라기 보다는, 집단적 여정의 흔적을 수반하며, 고향 지향적이고(어디가 됐든지 간에), 새로운 곳에 정착하고 탐색하게 만드는 순간들을 의미합니다. 이 작품은 당신의 어머니에 대한 궁금증에서 출발해 그녀에게(작품 안에서) 편지를 보내고 새로운 도시에서의 당신의 삶을 소개하며 입양으로 인해 상처받은 당신과 당신 어머니 사이의 관계를 아름답게 부활시키고 있습니다(아이를 잃은 다른 많은 여성들과의 관계도 될 수 있겠습니다). 당신이 당신의 어머니에게 누구를 소개하고 무엇을 보여줄 것인가에 대해 어떤 고민을 했는지 궁금합니다. 당신은 일반적으로 브뤼셀의 내부인으로는 고려되지 않는 이들을 건조하지만 연민을 담은 시선으로 화면에 담았습니다. 테러리스트들의 습격으로 인해 전철 밑에서 노숙하는 롬인이나 시리아인들 같은 사람들 말입니다. 하지만 편지는 대부분 당신의 일상이나 평범한 일과들을 통해 어머니와의 긴밀한 소통을 이끌어내고 있습니다. 마치 급진적 사랑의 정치 같습니다. 영상 말미에는 당신이 누군가와 사랑에 빠졌고 브뤼셀에 머물기로 했다고 말합니다. 지금은 다른 도시에 살고 있다고 들었지만요. 당신이 거기서도 밤하늘의 별-전화를 보고 들을 수 있길 바랍니다. 당신에게 두 가지 질문이 있습니다. 당신이 새로운 곳을 여행할 때마다 어떻게 그곳을 당신의 집으로 만들고, 그 낯섦을 어떻게 당신의 작업과 영적 세계에 들여오는지 궁금합니다. 또한 영상에는 개, 들고양이, 새 등 많은 동물들이 등장하는데 이들이 당신의 작업에서 다루고 있는 집, 정착, 이동, 어머니와의 연결과 같은 부분들과 어떤 관련이 있는지도 알고 싶습니다.

영준, 당신의 작업은 타자성에 대한 베일을 벗기고 어떤 틈을 만들어냅니다. 그 틈 안에선 누구도 이상하지 않은 사람이 없게 되고요. 이런 타자성을 발견하고 재검토하는 일뿐만 아니라, 당신은 어떻게 타자성이 드러나게 되는지에 대해서도 질문합니다. 타자성을 설명하는 방식이나 몸짓, 범하기 쉬운 폭력성 등등을

통해서요. <헤르마프로디토스의 폭로> 시리즈를 예로 들면, 이 작업은 손이 주축이 되어 천 밑에 숨겨져 있는 것을 드러내려고 합니다. 나머지 신체 부분은 추상적으로 표현된 것과 대조적이죠. 이 작품은 고대 그리스 조각을 표현한 당신의 다른 조각과도 대비됩니다. 그 작업은 여성의 몸을 한 헤르마프로디토스와 그의 옷 안에 가려진 남성의 성기에 대한 내용이었습니다. 현명한 누군가가 달을 가리킨다면 우리는 그 손가락을 이해해야 합니다! 이처럼 <감시경 버자이니스 III>은 여성과 남성의 생식기가 결합된 새로운 생식기의 모습을 바라보는 우리의 손가락 같은 눈을 투영합니다. 이렇게 제3의 형태를 띤 생식기는 우리에게 누가 무엇을 바라보는지(가리키는지)에 대해 질문하고, 동시에 통제와 호기심 사이의 그 흐릿한 경계에 대해 조명합니다. 타자성을 다루는 데 있어 당신이 염두에 두었던 문제들이나 질문들이 있다면 설명해 줄 수 있을까요? 특히 제재와 관리의 대상이 되기 쉽고 선정적으로 다뤄질 가능성이 높은 사람들에 대한 타자성에 대해 작업할 때 말입니다. 당신의 작업은 겉보기에 괴기스럽거나, 변태적이고, 추악한 것들이 가진 아름다움을 밖으로 끌어냅니다. 예를 들어 <헤르마 에르퀼린> 같은 분홍색의 젖은 사각형 조각을 보고 있노라면 제가 한방 맞은 것 같고, 호기심도 생기고, 혼자 낄낄거리게 됩니다. 반대로 <슬로우 댄스>에서는 평범한 가정에서 일반적으로 아름답다고 여겨지는 것들(찻잔 세트나 레이스 달린 침구, 액자 속 사진들)을 어딘가 낯설고 불편하게 연출했습니다. 제 두 번째 질문은 전형적인 미적 정서와 관련해서 당신이 어떤 방법을 이용해 그로테스크한 아름다움에 대해 접근하고 그것을 창조해 내는지, 또한 어떻게 다른 형태의 미학, 퀴어적 욕구에 대한 정치성을 다루고 있는지 궁금합니다.

사라와 영준, 두 분 다 제 긴 편지를 읽어줘서 고맙습니다. 서울에서의 전시 준비가 잘 마무리되길 바라며 회신 기다리겠습니다.

혜신

> 2022년 5월 1일 로스엔젤레스에서
>
> 혜신에게 영준의 답장:
>
> 우리의 몸은 급진적인 모순 덩어리라고 생각합니다. 우리가 몸을 대하는 방식과 몸이 실제로 경험하지만 아직 인지하지 못한 특성 사이엔 괴리가 있습니다. 저는 소외된 몸들이 대상화되고, 제재 받고, 제한된 몇 개의

카테고리로—그 카테고리는 백인 자본주의의 이성애 중심의 힘의 구조와 관행을 강화하죠—분류되어지는 폭력에 대해 저항하고 맞서고자 합니다. 많은 트랜스젠더나 성소수자, 소외된 몸들과 공동체는 부적절하다고 여겨지며 이성애를 기반으로 한 힘의 체제 안에 완전히 전용될 수 없는 모든 것들은 개혁되고, 흡수되고, 학대당하고, 부숴지고, 무시당하고, 버려져야 하는 것으로 간주됩니다. 하지만 오히려 다른 것들 사이에서 정의되지 않고, 아직 의미가 정해지지 않고, 불확정성을 가진 것이 오히려 강력한 변혁을 가져올 수 있지 않을까요? 복잡한 것, 다원적인 것, 퀴어성, 아직 알려지지 않은 가능성을 가진 것들을 우리는 그냥 긍정해 주면 안될까요? 우리는 그저 이들이 서로에게 어떤 영향을 미치고 여기서 생겨나는 다양한 관계들과 변화들의 가능성을 지켜볼 뿐입니다. 이 영향들이 일으키는 재정립, 해체, 전환, 이동은 새로운 변화를 이끌어낼 겁니다. 이 중요하고 에로틱한 실험의 장은 우리의 놀이터이고 저는 모두를 이 곳으로 초대하고 싶습니다. 우리 모두는 더 인정받을 가치가 있습니다. 무엇이 몸을 구성하고, 몸은 어떻게 보여져야 하고, 어떻게 느껴야 하고, 어떻게 작동해야 하고 어떻게 사회에 맞춰져야 하는지에 대한 피상적이고, 얄팍하고, 제한적인 개념에서 벗어나야 합니다.

‘그로테스크하다’라는 것은 누가 정의한 것인가요? 아름다운 건 누가 정하는 것이고, 백인 우월주의의 이성애 기반의 자본주의 사회가 정해 놓은 아름다움에 걸맞는 몸은 무엇이고 어떤 몸과 공동체는 이 체제가 받아주지 않는 것인가요? 구성원들을 저버린 체제인데 이 실패의 미학은 어떻게 그 체제 속에서 작동하는 것일까요? 한국인으로, 퀴어로, 규범이 정한 성을 따르지 않는 이민자의 자식으로, 저는 이성애를 기반으로 한 서양의 미학 역사에 신물이 났고 주류 미술사회에서 투명인간 취급을 받았습니다. 레거시 러셀이 말한 소위 시스템의 “결함”이었습니다. 다른 형태의 미학 혹은 다른 세계, 미학적 내용을 접하고 탐구하면서 혼성적인 것, 몸의 유연함, 정체성의 유연함을 두루 받아들이게 되었고, 이런 접근은 저에게 저항 의지와 자아를 발전시키는 중요한 전략이자, 이성애 위주의 사회에서 살아남고 살아가기 위한 도구가 되어주었습니다. 저는 다양한 방식으로 미학에 접근합니다. 부분에서 부분으로, 몸에서 몸으로 전환합니다. 다른 어떤 분야보다 예술은 이런 실천과 실험의 자유를 가능케 합니다. 한번에 다수의 공간을 점하는 정치는 이미 정해진 카테고리에 맞춰 몸을 정의하고자 하는 일을 거부하는 일과 같습니다.

많은 사람들이 부질없이 이성애적 형태의 친밀감에 목을 맵니다. 저는 타자와

타자성을 위한 새로운 형태의 친밀함을 만들어 내고 싶습니다. 관습에 순응하지 않아도 된다는 사실에 자유를 느낍니다. 우리가 무정형의 물체가 되어 이 편협한 이성애적 규범에서 벗어난 다른 무정형의 대상들과 새로운 형태의 애착과 친밀감을 형성할 수 있다는 사실 말입니다. 몸에 대한 대안적 형태의 친밀감이 가지는 무궁한 가능성이랄까요. 제 작업은 제 안에 있는 퀴어성을 표현하는 것에 그치는 것이 아니라 다른 몸과 우리 주변의 것들 사이에 위치한 몸으로서 진정으로 살아있다는 것은 무엇인지에 대해 한 발짝 가까이 다가가는 일입니다.

영준

2022년 5월 12일

영준에게,

잘 지내고 계신지요. 제 첫 번째 편지에 세심하게 답변해 주셔서 감사합니다. 보내주신 회신의 끝맺음 부분을 다시 이어가자면 “다른 몸과 우리 주변의 것들 사이에 위치한 몸으로서 진정으로 살아있다는 것은 무엇인지에 대해”라고 하셨습니다. 이 두 번째 편지는 당신이 작업을 통해 새로운 몸과 공동체를 만들기 위해 본능적인 취약성을 다르게 보고, 그것을 만지고, 형성하는 초청에 보내는 저의 수락에 다름 없습니다. 특히 이것은 최근 팬데믹과 미국과 한국에서 일어난 선거 관련된 대치상황들에 관련된 정치적 정황들과 깊은 연관이 있는 것 같습니다. 미시간 주립대의 스파르탄 조각(스파르티라고 알려진)에 대한 당신의 작업을 보면 앞서 말씀하셨듯 새로운 변화와 대안적 형태의 친밀감을 형성하기 위해 “영향들이 일으키는 재정립, 해체, 전환, 이동”에 대해 생각하지 않을 수 없었습니다. 조금 민망한 얘기기도 하지만 저는 사실 “buxom(포동포동한)”이라는 단어의 뜻을 몰랐습니다. 저는 단지 “아 영준이 스파르티의 육감적인 엉덩이를 보고 반짝이는 가슴 모양의 흉갑을 만들었구나!”(buxom이 엉덩이와 가슴이 합해진 합성어인 줄 알았습니다)라고 생각했을 뿐이었습니다. 완전히 제가 틀렸습니다. <순종적인 스파르타 전사의 흉갑>은 고대 그리스의

도시 국가의 근엄하고 근육질의(백인) 남자 전사가 풍만하고 포동포동한 퀴어-여자의 몸을 하고 있습니다. <스파르타의 각인 (토르소)>과 <스파르타인의 피부> 또한 비정형의 분절된 조각들을 다시 주물로 떠서 모양을 잡아 타자성(이전 편지에서 얘기했듯이)에 대한 새로운 가능성을 제시했습니다. 여기서는 당신의 손들이 레오나르드 융비르트(그가 1945년에 만든 테라코타 조각은 현재 청동 주물로 교체되었죠)가 만든 손에서 영감을 받았다는 것을 알 수 있습니다. 특히 스파르티와 융비르트, 당신 사이의 정서적인 연결은 관객들과의 연결로 향하고 있고요. 헐어내는 것과는 전혀 새로운 접근법이지 않을 수 없습니다! 본래와는 다른 종류의 재료를 써서 스파르티를 작업함으로써 정서적으로 스파르티에 대한 탈/정체성이나 탈/관계화를 생성시켰는데, 이런 현상이 미시간 주립대나 그 밖의 장소에서 어떤 형태로 가능했고 어떤 방식으로 세상에 나올 수 있었는지 궁금합니다. 당신의 작업을 보면서 한국의 최근 선거운동에 대한 배경에 대해서도 생각하지 않을 수 없었는데요. 보수 진영의 후보(지금은 대통령이죠)가 젊은 남성 유권자들을 중심으로 젠더 갈등을 조장하고 반페미니즘을 선동하면서 복싱 글러브를 낀 채 자신의 시그니처인 "어퍼컷 세레모니"를 선보였습니다. 이번 서울 전시에서 선보여지는 이 스파르티 조각 시리즈가 한국 사회에 어떤 정서적 파장을 불러일으킬지 매우 궁금해집니다.

스파르티 작업이 만지는 것을—팬데믹 동안 금기시 되었지만 모두가 갈망했던 일이기도 하죠—통해 새로운 관계들을 만들어낸 반면, <슬로우 댄스>는 고립과 고독이라는 감정을 극대화 시킵니다. 작업 형식은(3채널 영상 설치) 제가 팬데믹 동안 온라인 강연과 모임을 하면서(다른 이들과 연결되고 싶은 욕망 외에 정치적, 윤리적 의도에도 불구하고) 느낀 절망과 피로감을(검은 상자에게 말을 걸고 있는 행위를 통한) 상기시켜 주었습니다. 하지만 <슬로우 댄스>는 팬데믹이 끝나고 정상적인 삶으로 돌아간다고 해도 누군가는 이런 고독감, 친밀감 부족(그리고 친밀감에 대한 욕망)을 계속해서 느낄 것이라고 말합니다. 이성애적 규범을 따르는 중산층 가정의 집 안에서 당신이 계속 어딘가를 서성거리거나 무기력하게 누워있는 것을 보노라면 이 편안한 공간이 낯설게만 느껴집니다. 집이

친밀감의 공간보다는 감금기관 같습니다. 작업에서 새로운 형태의 친밀감을 상상하고 만들어내면서 어떻게 고립감과 고독감에 대해 접근하고자 했는지 당신의 생각이 듣고 싶습니다. 어쩌면 소외감도 친밀감이나 관계의 일부가 될 수 있겠습니다. 우리가 실제로 만났을 때 서로 껴안고 인사할 수 있다면 얼마나 좋으면서도 긴장될까요?

서울까지 좋은 비행 하시길 바랍니다!

혜신

2022년 6월 15일 로스엔젤레스에서

혜신에게,

당신의 마지막 편지를 받고 꽤 여러 날이 지나버렸습니다. 전시 오픈을 위해 한국에 다녀 왔는데 시간이 금방 지나버렸어요! 한국에 있을 때 만나지 못해 아쉬웠는데 그때 컨디션이 별로 안 좋으셨다 들었습니다. 얼른 쾌차하시길 바랍니다. 전시장에서 작품들을 직접 보실 기회가 있으셨는지 모르겠습니다만 방문 후에 혹시 제 작업에 대한 생각이나 느낌, 혹은 갖고 계셨던 질문들에 변화가 있으셨는지요? 전시에 나온 플라스틱 조각들, 다양한 몸들, 상상의 결과물들에 둘러싸였을 때 어떤 감정을 느끼셨는지 궁금합니다. 당신의 몸과 갤러리에 있는 작품/몸 사이에서 만들어지는 감정적 관계가 따릉이를 봤을 때의 느낌과 어떻게 연결 지어질 수 있는지 궁금합니다. 작품들이 완전히 기묘하다거나 생경했나요? 아님 다른 무엇이 있었나요? 작품에서도 당신의 집을 혹은 편안함을 찾을 수 있으셨나요?

스파르티와 관련한 질문에 대한 답을 고민하면서 제 작품이 만들어 낼 수 있는 여러 가능성들을 쭉 적어 보았습니다. 굉장히 길었습니다. 하지만 그런 생각 자체가 작품을 통해 관객들이 새롭게 어떤 대상을 보게 되거나 여러 의미와 해석을

생각해 보면 좋겠다는 저의 소망과 다소 상충된다는 것을 곧 깨달았습니다. 배경을 설명하자면, 2020년부터 2021년까지 미시간 주립대에서 레지던시를 하는 동안 스파르탄 작품을 제작했습니다. 그쪽 커뮤니티 사람들에게 인종, 젠더, 성 관련한 이슈들에 대해 생각해 볼 기회를 만들기 위해 로스엘젤레스에서 미시간으로 갔지만 그 당시 팬데믹으로 인해 모두가 강제 칩거 생활을 하고 온라인으로 수업을 듣던 터라 캠퍼스에는 사람(몸)이 별로 없었습니다. 그러던 중 그 학교의 유명한 마스코트 "스파르탄"을 본뜬 조각을 보게 됐고 스파르탄은 그 학교에 다니는 사람이면 누구나 자신과 연결시킬 수 있는 심볼이었습니다. 저는 현재 진행중인 백인 우월주의에 기반한 인종차별적 건축물에 대한 토론들에 영향을 받긴 했지만 그 토론들은 대부분 건축물을 철거하거나 보존하자는 두 가지 논쟁에만 국한되어 있기 때문에, 저는 좀 더 대안적이고 복잡한 형식으로 건축물들과의 관계성을 이끌어내고 싶었습니다. 또한 남성적이고 전투적인 모습을 한 스파르탄은 파시즘, 인종차별주의, 외국인 공포증, 총기 소지 우호론자들과 결탁한 대학 내 우파주의자들이 채택한 심볼이었다는 것을 알고 있었습니다. 단순하게 스파르탄 심볼을 양극화시키는 방법으로 정치화 시키거나 철거를 유도하기보다는 대학 내 더 많은 커뮤니티에게 다가가기 위해 어떤 새로운 방식으로 구조물을 해석해야 할지 고민했습니다.

저는 파괴된 듯한 몸 형태의 주물 조각을 만들었고 그것은 원래의 조각을 해체하고 추상화함으로써 다른 해석은 절대 불가능하게만 보였던 심볼에 새로운 관점을 제시했습니다. 이는 긴밀한 소통을 가능하게 했고 의도적으로 파편화 시킨 조각을 통해 사람들은 각자가 원하는 방향으로 심볼을 바라볼 수 있었습니다. <스파르타의 각인 (토르소)>는 조각의 상체 부분을 모노프린트로 찍은 작품입니다. 원래의 모습에 충실한 반면, 재배치과 새로운 해석을 통해 만들어졌기 때문에 구상이나 추상과 같이 한 가지 표현법에 국한되지 않고, 단순한 심볼이나 제스처로만 존재하지 않습니다. 불확정성과 퀴어성이 관객들로 하여금 각자의 고유한 상상력을 발휘할 기회를 제공합니다. 몸체 표면은 무언가 정해진 틀이 있다기 보다 자유롭게 해체됨으로써 지속적으로 무엇인가가— 유령이나 비완성형의 어떤 것—되어갑니다. 생경함을 통해 친밀감과 관계성에 대한 새로운 가능성이 열릴 수 있다는 것을 잘 보여주는 예입니다. <순종적인 스파르타 전사의 흉갑>은 1971년 한 미대생이 스파르탄 조각의 흉부에 세라믹 조각을 얹어 스파르탄 조각을 훼손시켰던 일에 제가 보내는 헌정과 같습니다. 이 일을 통해서 많은 드래그 퀸들 뿐만 아니라 트렌스젠더, 장애인 등 다양한 비표준적 몸을 가진 이들이 어떤 방식으로 보철물을 사용하는지 생각해 보게 되었습니다. 저는 이 백인 남성 우월주의의 표상을 뒤집고 싶어서 거기에 혹을 붙이고, 허리를 동여매고, 홀로그램 라인석을 달았습니다. 반짝이, 보석, 무지개 등은 종종 여성성과 성소수자 인권과 관련된 개념과 연결되는데 저는 이런 문화적 편견에 대해 알아보고 싶었습니다. 수천 개의 라인석들은 보는 이의 위치에 따라 다르게 빛을 반사하고 굴절시켜 각각 다른 형태와 빛깔을 발하게 되는데, 이 또한 우리가 몸을 바라보고 분류했던 일에 반기를 드는 것과 같습니다.

<슬로우 댄스>는 저에게는 서양의 가정집과 역설적으로 거기에 맞지 않는 몸에 대한 친밀감을 표현한 작품입니다. 2013년에 이 작품을 제작했는데, 팬데믹으로 인해 광범위하게 퍼진 고립과 격리, 늘어나는 반아시안 범죄, 아시아인들이 서구권에 살면서 겪는 제약들과 설 곳을 잃은 아시아인들에 대한 질문들, 이 모든 것들이 겹쳐지면서 이 작업은 제게 새로운 의미로 다가오게 되었습니다. 이성애를 기반으로 한 아메리칸 드림을 달성하기 위해 살아가고, 살아남기 위한 느린 춤사위라고 볼 수 있습니다.

제가 쓴 글들이 다 말이 안 되는 것 같은 느낌을 지울 수 없습니다. 제 답변들이 질문에 대한 명확한 답을 제시하거나 주지 못하는 것 같고 혹은 주면 안 될 것 같기도 합니다. 진심으로 말하지만 당신의 방식대로 작품을 경험하셨으면 좋겠습니다. 관객들에게도 어딘가 명료하지 않은 경험을

선사하고 싶었고 그들이 자유롭게 경험하면서 그들의 언어로는 한번도 담아낸 적 없었던 무언가를 배워갔으면 좋겠습니다. 관객들이 작품 하나하나를 깊게 들여다 보기를 바랍니다. 잠깐 멈추어서 가까이, 깊게 바라봄으로써 우리의 몸을, 우리들을, 우리를 둘러싼 세상을 다르게 바라보고 이해하며 그것으로 인한 각자의 변화를 경험하길 바랍니다.

당신과 온라인을 통한 글과 제 작품 말고는 직접 만나본 적이 없다는 것이 우리의 대화를 자연스럽게 만들어 준 것 같기도 합니다. 실제로는 한번도 만나지 못했지만 당신과 이렇게 연결되었다는 것에 진심으로 감사합니다. 전시장에 오셨을 때 한방 맞은 듯한 기분과, 호기심과, 웃음 외에도 제가 보내는 포옹을 느끼셨길 바랍니다. 😂

xx 영준

2022년 4월 19일 서울에서

사라에게,

제 첫번째 편지에서 당신의 영상작업 <브뤼셀, 2016>에 대해 얘기했습니다. 한국에 있는 어머니와 헤어지게 된 딸이 그녀의 어머니에게 보내는 편지로, 딸의 목소리를 통해 내용을 듣게 됩니다. 오늘은 당신의 설치작업 <어머니 산신 기관>에 대해 대화를 나눠볼까 합니다. 불법 국제입양 산업으로 자식을 잃은 두 여성의 목소리가 등장합니다. 그들의 목소리가 우주를 소환합니다. 어머니와 자식이기도 하죠. 당신이 <어머니 산신 기관>에서 상징화한 해와 달이기도 하고요. 별-전화가 되어준 당신의 영상 작품은 저에게 긴 여운을 남겨, 당신의 작업에 등장하는 한국과 방글라데시 '어머니들의 목소리'로 향하게 하였습니다. 식민지 이후 피지배국 여성들이 어떻게 자기 자식들을 유럽으로 강제 입양 보내게 되었는지 듣고 있으면, 그들의 육성이 가진 비-물질성이 (그들의 사진이 없이도) 저를 집단 트라우마의 이야기로 이끄는 것을 느낄 수 있습니다. 아직 많은 이들이 침묵하고 있는 일이지요. 또한 비-물질의 목소리를 재료로 사용함으로써 어머니들의 이야기와 신비스러운 어머니 산신의 말이 번갈아 가며 등장하게 됩니다. 친모를 잃어버린 아이에게 산신이 직접 말을 하는 것 같았습니다. 사랑과 보살핌으로요. 하지만 산신은 또한 아이에게 친부모는 단지 그들에게 스쳐가는 정류장으로 정작 "햇볕에 비친 큰 햇살"은 그들 자신이라고 부드럽게 일러주는 것만 같습니다.

저는 어머니 산신이 누구이고 무엇인지 생각해 보았습니다. 산신은 친모들과 그들의 입양된 아이들이 겪은 집단 트라우마를 치유의 길로 이끄는 영적인 어머니이지 않을까 생각이 듭니다. 방 안에 산신은 하얗습니다. 국제입양으로 자식을 잃은 친모들의 눈물이 마르고 남은 소금 더미 같습니다. 아마도 이 영적인 어머니는 친모들의 눈물 속에서 태어난 것이 아닐지요. 산의 하얀색이 말하는 영성은 무엇일까 궁금하네요. 이 부분에 대해 더 설명해 주실 수 있을까요? 하지만, 이 어머니 산신은 기관이기도 합니다. 착취적이고 제도화된 국제입양 산업에 대응하는 기관이요. 이 집단 트라우마를 치유하기 위해 사회적 차원에서 이뤄져야 할 일이 있음을 시사합니다. <어머니 산신 기관>은 국제입양이 제국주의 강대국들의 수탈이었음을 알려줍니다. 한국이 더 이상 "남반구의 저개발국"에 속하지 않는 지금, 여전히 미국과 유럽으로 아이들을 입양 보내고 있는 현실에서 이 작업이 한국에 어떤 구조적 변화를 일으킬 수 있다고 생각하시나요?

<어머니 산신 기관>을 통해 국제입양의 실태를 알게 되고 생각해 볼 기회를 갖게 되어 매우 감사하게 생각합니다. 제 편지를 읽어 주셔서 감사드리며, 회신 기다리겠습니다.

좋은 한 주 보내세요!
혜신

2022년 5-6월 베를린에서 서울로, 그리고 다시 베를린에서

혜신에게,

당신의 생각과 감상평을 잘 읽어 보았습니다. 회신 드리는 데 시간이 좀 걸렸습니다. 지금은 한국에서 다시 베를린으로 돌아가는 길 입니다.

영상작업 <브뤼셀, 2016>(2017)은 미리 계획하고 만든 작품이 아니었습니다. 사실 저는 그 전엔 한 번도 영상 작품을 만들어 본 적이 없었어요. 하지만 2016년 뷔일스 레지던시 프로그램에 작가로 참여하기 위해 브뤼셀에 갔고, 제가 머무는 동안 3월 22일 브뤼셀 폭탄테러 사건이 터지고, 2016년 6월 30일에는 브렉시트 국민투표가 예정되어 있었습니다. 이런 눈에 보이는 이야기와 보이지 않는 이야기, 세계 정치를 하나로 엮는 영상작업을 만들어야겠다는 생각이 확고하게 들었습니다. 유럽의 '문명화' 사명 때문에 추방되어 살던 곳을 떠나야 했던, 그래서 기꺼이 혹은 마지못해 브뤼셀에 정착하게 된 인종화된 브뤼셀의 주민들이 있었습니다. 브뤼셀 아트센터 뷔일스 주변 가까운 곳에는 인종화, 식민지 추방의 세계정치, 공포의 정치가 격렬하게 한데 모였고, 이는 브뤼셀의 그 작은 동네에서 거주하고 일하는 사람들로 인해 구체화되었습니다. 증오, 두려움, 상실감, 소속감뿐만 아니라 공동체 의식과 사랑도 느낄 수 있었습니다. 폭탄테러 사건 당일 사람들이 거리에서 울면서도 서로를 매우 챙기는 모습을 보았습니다. 곧이어 증오와 공포가 고개를 들고 그 연대는 사라졌습니다. 영상 속에서 저는 그 증오와 공포가 공포의 정치로 바뀌지 않을까 우려하는데, 2021년 여론조사 결과를 보면 2021년에 선거가 있다면 50%의 벨기에인들은 극우파에 투표할 것이라 답했다고 합니다. 저는 식민지 프로젝트와 현재 사이의 상호 연관성, 그리고 우리가 얼마나 여전히 그 잔재에 사로잡혀 있으며, 이런 식민지 이미지 메이킹에서 벗어나야 한다는 것을 카메라에 담아 보여주고 싶었습니다. 저는 흑인과 유색인들을 바라보는 전형적인 백인들의 시선을 해체하고 내부인의 시선을 미러링 했습니다. 신체는 부재를 통해 그 존재감을 느끼게 합니다. 장소와 오브제들은 어떤 곳에서 무슨 일을 수행하는지를 말해주는 내레이터이자 매개체입니다. 이 영상은 노동과 시민권 사이의 불균형을 발생시키고 그것을 유지시키는 보이지 않는 구조에 대해 다루고 있습니다. 저는 어느 정도의 근접성과 개방성을 가지고 촬영을 진행했고, 사람들을 직접 만나고 긴밀한 스토리텔링을 통해 이런 비인간화와 지배구조가 형성되는 추상적인 과정을 인간화 하고자 했습니다. 영상을 통해 브뤼셀을 보여줬는데, 그것은 존재하지만 보이지 않게 만들어졌고, 다수의 백인 유럽인들의 시각과 대치점에 서 있는 것만 같았습니다. 또한 사람들, 이웃들의 연약함과 그들을 향한 보살핌, 여러 형태와 구조로 드러나는, 심지어 진보적이라고 일컬어지는 장소에서도 발생하는, 인종차별의 미묘함도 담았습니다.

집에 대한 당신의 다른 질문에 관해서 말하자면, 매우 복잡한 질문인 것 같습니다. 제 답은 영상 자체라고 말할 수 있겠네요! 집은 우리들 안에 있죠. 서로 보고 들을 수 있는 사람들에게 둘러싸여 응원 받으며 함께 인생을 즐기는 우리 안에요. 사랑하는 사람들과의 대화, 선조들, 네 발 달린 것들, 혹은 날개 달린 것들까지도요. 동시에 집은 멀리 있어요. 늘어나는 파시즘과, 지배와 예속 구조를 타파하길 거부하는 우리 주변의 가까운 혹은 멀리 있는 사람들이 있는 곳에요. 사랑하고 관계를 맺을 수 있는 힘은 항상 거기 있습니다.

한국에서 제 작품을 보여주게 되어 매우 기쁩니다. 아르코미술관에서 영준 작가를 알게 되어 뜻깊게 생각하고, 금년도 하반기에 열리는 부산비엔날레에서도 제 작품을 보여줄 예정입니다. 한국에서 환대를 받고 있고 이 모든 일들 덕분에 제가 한국을 집으로 느끼고 있습니다. 하지만 저 또한 계속 생각하고 있던 질문인데요. 45년이 흐른 후 모국에 다시 초대받는다는 것은 무슨 의미인 걸까 하고요. 그리고 한국은 내게 '집'인가에 대해 묻습니다. 당연히 부분적으로는 맞지만, 여긴 국제입양이 초래했던 폭력적이고 고통스러운 헤어짐과 결별이 있어요. 한국 정부도 연루되어 있는 그 문제 말입니다. 그리고 아직 이 문제를 사회내에서, 그리고 정치적인 차원에서 다루기 어려워하는 것 같습니다. 한국과 여기에 관련된 다른 정부들 모두 책임이 있고 바로잡을 의무가 있다고 생각합니다. 친부모, 가족, 나라, 문화, 조상, 이 모든 것들과 생이별 해야 했던 사람들에 대한 책임 말이에요. 한국을 방문할 때마다 집에 온 것 같은 기분이 들지만, 한국사회로부터 항상 이해 받지는 못하는 아픔과 상실, 혼란스러움도 느낍니다. 전시와 더불어 선희 엥겔스토프의 영화 '포겟 미 낫'이나 정울림의 예리하고 멋진 글들과 드로잉들을 포함한 여러 작가들의 작업과 활동들이 한국에 대해 이해하고, 또한 우리가 끝내기로 마음먹지 않는 이상 지속될 이 폭력 속에서 한국이 짊어져야 할 역할에 대해 이해하는 데 도움이 되길 바랍니다.

사라

혜신에게,

두 번째 편지 잘 받았습니다. 잘 지내고 계시길 바랍니다.

설치작업의 일부인 "산이 자식을 찾아 헤매는 어머니들의 눈물이 마르고 남은 소금"이라는 표현이 마음에 듭니다. 무형의 온화한 목소리가 매개가 되어 관객들의 마음 속 깊이 닿을 수 있길 바랍니다. 어머니들이 자신들의 이야기를 전함으로써 그들이 받은 고통의 무게를 더 많은 이들이 느껴 보길 바라며 어머니들에게 위로와 치유가 되길 바랍니다. 관람객들은 천체 설치작품 안에서 공전하는 해와 달에 둘러싸여 여성들의 이야기를 듣게 됩니다. 산은 제게 항상 특별한 존재입니다. 세계에서 가장 평평한 지대 중 하나로 꼽히는 나라에서 자란 저이지만, 저는 산에 매우 큰 흥미를 느꼈고 심지어 산에 대해 글도 쓴 적이 있습니다. 2015년부터 영험하다고 알려진 산들을 방문해 그림으로 그리고 있습니다. 그 그림은 현재 25점이 넘습니다. 산은 신의 세계와 인간 세계 사이의 메신저 역할을 합니다. 한국에서는 산에 성별을 붙이는 데 정말 멋진 것 같습니다. 제 작업에서 산은 때로는 남성의 목소리로, 때로는 여성의 목소리로 등장합니다.

제가 국제입양과 관련된 조직적인 거짓말, 부당함, 아동 유괴와 인신매매에 대해 처음 알게 되었을 때 많은 사람들이 그렇듯 큰 충격을 받았고 한동안 어찌할 바를 몰랐습니다. 그것은 다양한 식민지적, 가부장적 메커니즘과 역사로 뒤얽힌 복잡한 문제이고 친부모, 아이, 브로커, 입양 부모, 입양 기관, 그리고 공무원들에 이르기까지 굉장히 많은 행위자들이 연관되어 있습니다. 여성들과 아이들은 그 중에서도 가장 취약하고 소외된 위치를 점하며, 힘이나 결정권이 많지 않거나 아예 없지만 현재의 생물 정치 안에서 매우 큰 영향을 받고 있습니다. 저는 한 예술가로서 그것을 기관이라고 명명하고 다양한 형태의 힘과 더불어 권력은 어떻게 행사되고, 누가 그 권한을 갖게 되는지 상상해 보았습니다. 설치작업에서는 두 명의 여성이 등장해 자신들의 이야기를 들려주는데,

그들은 아이를 뺏겼지만 투명인간처럼 있을 수 밖에 없었던, 목소리를 낼 수 없었던, 북반구 선진국들의 가족 사업을 위해 아이를 낳은 것이 되어버린, 수백 수천에 달하는 그 여성들을 대표합니다.

이 문제에 대한 토론을 어렵게 만드는 점은, 입양되었던 배경을 가진 사람들이 위의 문제를 다룰 때 그것을 자신의 '개인적' 문제로 돌리는 경향이 있어서 국제입양의 잔혹성과 더 큰 사안들에 대해 논의하는 것을 꺼려한다는 것이 전반적인 기제입니다. 그래서 이 편지를 쓰고 있는 저는 제 개인적인 이야기보다는 작업 자체와 기존에 이미 제기된 문제들에 집중하고자 합니다.

한 국가가 20만~30만 명의 아이들을 '더 나은' 국가들로 보내는 일은(그리고 그것을 지속하고), 그들 자신에게 깊은(숨겨진) 상처를 내는 것과 같습니다. <어머니 산신 기관>은 경청하기, 듣기, 영성, 연구, 늘어나는 산 드로잉 등 지식과 자료를 분별하는 다양한 활동을 수반합니다. <어머니 산신 기관>을 통해 입양 고아에 대한 오해가 풀렸으면 좋겠고, 제 프로젝트가 입양, 보육, 여성 인권을 개혁하는 데 필요한 논의에 기여할 수 있기를 바랍니다. 한국이 아이들을 그들의 친모와 국가로부터 단절시키는 데 일조한 과거와 현재의 역할을 되돌아 볼 수 있는 힘과, 또한 확장된 가족 복지와 가부장적 결혼 방식에 벗어난 모습 등 다양한 형태의 육아를 받아들이고 수용하기 시작한 사회로서 그에 걸맞는 융통성과, 능력이 있기를 바랍니다.

편지를 통해 멋진 의견들을 들려주시고 함께 대화해 주셔서 감사합니다.

사라

2022년 6월 27일 비엔나에서

영준과 사라에게,

회신 감사합니다. 보내주신 편지에 다시 저의 의견을 달아 보내는 대신에 두 분께 보내는 저의 마지막(적어도 지금으로서는) 편지를 쓰고자 합니다. 두 분이 서울에 오셨을 때 제 감기 기운 때문에 우리가 만나지 못한 것은 정말 아쉬운 일이었습니다. 팬데믹 동안에는 사람들에게서 떨어져 있을 수 있는 그럴 듯한 이유였는데 말이죠. 한국에서 좋은 시간 보내셨길 바랍니다. 감기가 낫자마자 전시를 보러 갔습니다. 물론 사진으로 작품을 봤던 것과는 사뭇 다른 경험이었습니다. 사진만 보고 제 이전 편지들도 썼었는데 말이죠.

영준이 말한 것처럼, 우리가 실제로 만나지 못한 것이 이 서신을 의미 있게 만들어 준 지점이 확실히 있습니다. 그 엇갈린 기회 덕분에 전시를 보는 내내 두 분이 남긴 발자국과 제스처를 따라갈 수 있었고, 저에게 보낸 포옹을(영준이 말한) 느낄 수 있었습니다. 당신이(이 대명사가 제가 전하고 싶은 다중성과 비정형적 상태를 담아내는 최적의 단어는 아니지만) 당신의 작업을 쫓고 있는 것인가요, 아니면 당신의 작품이 저를 쫓아오는 것일까요? 또한 그것은 당신의 작업이 향하고 있는 "국제입양의 보이지 않는 구조" 속에서 고통받는 여성들과 아이들의 집단적 목소리를(그리고 침묵을) 제게 들려주었습니다. 그것은 사라 당신이 당신의 "개인적" 경험으로부터 애써 신중하게 분리해 낸 것이기도 합니다. 제 첫번째 편지에서 저는 두 분이 한국에 있는 동안 집 같은 편안함을 느끼시길 바란다고 했는데 오히려 우리의 대화가 저를 두 분의 작업에서 집의 느낌을 받도록 이끌어주었습니다. 그리고 그 느낌을 받은 것 같습니다. 집은 가까이 있지만 멀리 있기도 합니다. 다양한 비규범적 공간과 친밀한 관계들에 부정적 영향을 미친 최근의 생명정치적 움직임을 대면한 이후(아직도 진행중인 팬데믹 말고도 반페미니스트 반발을 무기로 삼은 한국의 대통령 선거부터 최근 미국 대법원이 뒤집은 로 대 웨이드 판결까지), 이 서신은 제게 아름다운 선물이었습니다. 좋은 대화를 나눠 주셔서 감사드리며, 언젠가 다시 만날 수 있기를 바라겠습니다.

사랑을 담아,
혜신

A Correspondence with Two Artists

Hyaesin Yoon

Assistant Professor,
Department of Gender Studies,
Central European University

June 28, 2022, Vienna

The following is a collection of letters I exchanged with two artists, Sara Sejin Chang and Young Joon Kwak, from early April to late June 2022. Looking back, I was betting on two possibilities when I proposed a series of exchanges at the request of Angela Jeeyoung Chun (the curator) to create a dialogue with the two invited artists. First, it would allow a dialogue open to surprises and changes of course through our interactions on a few themes (such as otherness, vulnerability, and the creation of collectivity), which I thought would offer points of contact with the worlds of two different artists. Second, I was curious how this intimate format during the thick of the pandemic might affect our dialogue. Isn't there something about being addressed by our names and addressing someone by their name – perhaps something akin to touching across distance? I hope you'll find in these letters the traces of intimacy with two artists unfolding and withdrawing in respective rhythms and intensities, which might be my phantom guide to the exhibit.

April 8, 2022, Seoul

Dear Sara, and dear Young Joon,

Warm greetings from Seoul! I'm thrilled to begin the dialogue among the three of us.



I'm enclosing a photo of *Ddareung-i* (따릉이) bikes. Ddareung-i is a public bike-share system in Seoul, where I'm currently staying during my sabbatical. Even though I was born here and lived in Seoul more than half my life before I left for the U.S. (and then for Europe), I've often felt like an alien in this city. However, when I arrived in Seoul this past winter, I saw small Ddareung-i bikes parked on the sidewalk that would fit me. It was a challenge in European cities to rent a bike that would fit a small Asian woman like me, so just seeing these small bikes made me feel at home. One can be a stranger in one's own home. But at times, one finds a home in strange things and places that are not hers. I hope you both also find a piece of home when you visit Seoul for the ARKO exhibit!

I shared this photo and my story because I was thinking about how in your work, both of you encounter otherness, at times within yourself – which I propose as the theme of our first conversation. By otherness, I mean something different from "the Other" (those who are excluded, objectified, and even oppressed). I'm thinking alongside what Trinh T. Minh-ha calls "inappropriate/d other" – referring to both who (or what) that cannot be wholly appropriated by dominant structures and forces and who (or what) is inappropriate.

Sara, I find moments like these of encountering otherness in diasporic instances in your work, especially *Brussels, 2016*. I say "diasporic instances" to mean moments that entail collective trajectories of journey, orientations toward homelands (wherever it may be), and exploring and settling in new places – instead of using "diaspora" on its own as a stable index or identity. As you engage with curiosity about your mother in Korea by sending a letter (this film) to introduce her to your life in a foreign city in the film, you beautifully re-birth the tie with your mother (and perhaps with many mothers who've lost their children) that has been injured by transnational adoption. I wonder how you selected whom and what to introduce to your mother: you show those who are not conventionally visible as the insiders of Brussels with almost dry yet compassionate eyes – such as Roma and Syrians under the railway, in the aftermath of a terrorist attack in the city. Yet, the letter is mostly about your everyday and mundane life, creating an intimate conversation with your mother. It's a radical politics of love. In the end of the film, you tell her you've fallen in love with someone and decided to stay in Brussels. But later, I heard that you're now based in another city. I hope you see/hear star telephones there, too. I have two questions for you: how you bring your home with you when you travel and how you bring foreignness to home in your artistic and spiritual journey? I also notice that there are many animals – your dogs, a stray cat, and birds – in the film. What do these animals suggest about your sense of being home, of settling down, of displacement and of connection to your mother in your work?

Young Joon, your work creates in-between spaces by unveiling a swarm of otherness – to the extent where there is no self that isn't strange. You play not only with what otherness is there to be discovered and reexamined but also with how it is revealed – the mode, or rather the gesture, of exposition and its seductive violence. *Hermaphroditus' Reveal Series*, for example, focuses on the hands that are about to reveal what is under the clothes, while the rest of the body appears very abstract. This contrasts with the Ancient Greek statues that focus on the penis under the fabric worn by the otherwise-feminine body of Hermaphroditus. When a wise man points at the moon, we should examine his finger! Similarly, *Surveillance Mirror Vaginis III* mirrors back our own finger-y eyes looking into the Vaginis (vagina*penis). This nonbinary genital makes us ask who is watching (and fingering) what, while illuminating the fuzzy line between surveillance and curious gaze. Can you tell me more about what the guiding problematics or questions are for you in engaging with otherness – especially the otherness of people and things at risk of being regulated, disciplined, or sensationalized? And your work brings out beauty in things that are seemingly monstrous, perverted, and ugly – which has made me feel punched in the chest, curiously aroused, and giggly at the same time, for example, by *Herma Herculine*, a pinky wet square statue?! Contrarily, conventionally beautiful things (such as the tea sets, lacey beddings, and framed pictures) in a normative domestic space appear strange and unhomely in *Slow Dance*. So my second question is, how do you approach and create this kind of grotesque beauty in relation to more normative aesthetics – and how does your play with the different kinds of aesthetics queer the politics of intimacy?

Sara and Young Joon, thank you for reading this long letter. I hope your preparation for the exhibition in Seoul is going well, and I'm looking forward to hearing back from you!

Warmest wishes,
Hyaesin

> **May 1, 2022, Los Angeles**
>
> Dear Hyaesin,
>
> I believe our bodies are sites of radical contradiction—how we view our bodies belie their true lived yet unperceived nature. I aim to resist and counter the violence of how marginalized bodies are objectified, policed, and classified into limiting categories that bolster white capitalist heteronormative

power structures and narratives. Many transgender, non-normative, and marginalized bodies and communities deemed inappropriate and those that cannot be wholly appropriated by heteronormative power structures are viewed as THINGS to be reformed and assimilated, fucked, destroyed, ignored, or discarded. But can't being a thing amongst other things of disidentification, of not-yet-formed definitions, and indeterminacy be powerfully transformative? Why not affirm ourselves and each other as things of complexity, multiplicity, queerness, and untapped potentiality? One can only imagine the different affects flowing through and between these things, opening up the possibility of a variety of interactions and transformations. A reordering, pulling apart, switching, and shifting of affects may allow for new affects to emerge. This site of critical and erotic experimentality is our playground and I want to invite others to join in. We all deserve to be recognized as more than the commonly shallow, reductionist, limiting notions of what constitutes a body, what a body looks like, how it feels, and how it should function and fit into civil society.

Whose definition of grotesque? Who defines what is beautiful, or rather which bodies benefit from common preconceptions of beauty in a white supremacist heteronormative capitalist society, and for which bodies and communities does this system fail? And how can an aesthetics of failure function in a system that fails its subjects? As a Korean, queer, gender non-conforming child of immigrants, I was fed heteronormative western aesthetic histories and was invisible in mainstream visual culture, a sort of "glitch" in the system as Legacy Russell would say. My play with different kinds of aesthetics, this weaving through and between different worlds and aesthetic contexts, embracing hybridity, body plasticity, plasticity of identity, is both a tactic for creating a critical sense of resistance and agency, and a means of existing and surviving within heteronormative society. My aesthetic approach is variable—it shifts from piece to piece, body to body. This is the freedom of movement and experimentation that art affords more than other disciplines. The politics of occupying multiple

spaces at once is that it resists the demand for bodies to remain static within predetermined categories.

Many people aspire in vain to heteronormative forms of intimacy. I want to generate new forms of intimacy with others and otherness. It is so freeing to come to the realization that one doesn't have to conform, that we can be amorphous objects able to find new forms of attachment and intimacy among other amorphous objects that gestures toward all that exists outside the narrowness of heteronormativity—the multiplicity of uncharted possibilities for alternative forms of intimacy between bodies. It's not just about expressing the queerness inside ME, but about bringing us closer toward what it means to be truly alive as a body in relation to other bodies and the world around us.

Young Joon

May 12, 2022

Dear Young Joon,

I hope you're doing well. Thank you for your thoughtful response to my first letter! Let me take up from where you left off – "what it means to be truly alive as a body in relation to other bodies and the world around us." This second letter is my RSVP Yes to your work as an invitation to see, touch, and (re)mold visceral vulnerability differently to create new bodies and collectivities. It feels particularly relevant in the recent political contexts of the pandemic and heightened confrontation surrounding elections in both the US and South Korea.

Your engagement with the Spartan Statue (a.k.a. Sparty) at Michigan State University make me think about what you call "a reordering, pulling apart, switching, and shifting of affects" to allow new affects and alternative forms of intimacy to emerge. A somewhat embarrassing story: I didn't know the word "buxom" at first, so I thought "Oh,

Young Joon made a sparkling breast plate out of Sparty's well-defined butt!" (butt+bosom=buxom). Matter-of-factly, I was wrong. But the point is, *Buxom Sparty Breastplate* brings out a lavish, plump queer-feminine body in the austere and sinewy (and White) male warrior of the ancient Greek city-state. *Spartan Impression* and *Spartan Skin* also open possibilities for otherness (as we've discussed in our previous letters) to take form by recasting the statue through amorphous and fragmented pieces. In this, they make visible how your hands follow those of Leonard Jungwirth (whose 1945 terra cotta sculpt was replaced by the current bronze recast) – creating affective connections among Sparty, Jungwirth, and you, which are also open to the viewers to join. Such a different approach from demolition! I'd love to hear your thoughts on what kind of affective dis/identification and dis/connections in the material transformations of Sparty have been rendered possible or conceivable at MSU and other places. In this, I can't help but think about your work against the backdrop of the recent election campaign in South Korea, where the conservative candidate (now the president) – who manipulated gender conflict and mobilized anti-feminism among young male voters – often performed his signature "uppercut ceremony" wearing boxing gloves. I'm very curious to know what kind of affective flows *Buxom Sparty* and *Spartan Impression* will evoke in Korean society at the exhibition in Seoul.

While your work with Sparty creates new connections through touch – which is almost taboo but also much desired in the time of pandemic – *Slow Dance* amplifies the sense of isolation and loneliness. Its format (three-channel video installation) reminds me of the frustration and fatigue of online teaching (which at times involves speaking to black squares) and online gatherings (despite the political/ethical intention, in addition to the desire, to connect with others) during the pandemic. Yet, *Slow Dance* also shows that this loneliness, the lack of (and desire for) intimacy, won't disappear when the pandemic ends and "normal" life resumes, at least not for everyone. As your body restlessly moves around and lethargically lies down in a heteronormative middle-class home-setting, this cozy space feels so strange – it's an institution of confinement rather than a space of intimacy. I'd love to hear more about your approach to the sense of isolation and loneliness in envisioning and creating new forms of intimacy in your artistic practice. Perhaps a sense of alienation can be a part of intimacy and connection. How nice and/or unnerving would it be to greet each other by hugging when we meet in person?

Have a nice flight to Seoul!

Sending hugs,
Hyaesin

June 15, 2022, Los Angeles

Hi Hyaesin,

It's been quite a while since I received your last letter and my trip to Korea to open the exhibition came and went so quickly! I feel sorry to have missed each other while I was in Korea but I heard you weren't feeling well during that time? I hope you are feeling better. I wonder if you've been able to visit the exhibition yet and got to spend some time with the works and if your thoughts or feelings about the work or the questions that come up for you have changed at all after your visit? I wonder about your affective response in being surrounded by all the objects in the exhibition—all the plastic fragments, surrogate bodies, phantoms. I wonder how the affective relations between your body and the objects/bodies in the gallery relate to your affective encounter with Ddareung-i. Are the artworks all just entirely queer, alienating, or what else? Are there bits of home in the work for you as well?

In drafting my response to your question about Sparty, I found myself making a long list of all the possibilities that I am potentially generating through the work before I realized that to do so is kind of at odds with how I hope the work functions for multiple kinds of viewers to be able to see different things, with multiple meanings and interpretations. For context, I created the Spartan works during a residency I did at Michigan State University in 2020–2021. I came to the university from Los Angeles to engage the community around critical issues of race, gender and sexuality, but at a time when so few bodies were on campus because of stay-at-home orders and remote learning due to the pandemic, I turned to the famous statue of the campus mascot, "The Spartan," a symbol that everyone at the university could relate to. I was motivated by the ongoing debate around racist monuments rooted in white supremacy, but I wanted an alternative and more complex form of engagement with our monuments than the discourse that seemed to present binary arguments for either toppling the monuments or preserving them. I was also aware of how the symbol of the masculine militant Spartan had been adopted by right-wing sectarian groups with ties to fascism, racism, xenophobia, pro-gun rights around the world. But rather than simply politicizing the symbol of the Spartan in a polarizing way or seeking to demolish it, how could I engage with this monument in an alternative way in order to connect with the larger community of the university?

I created a body of deconstructed cast-sculptures that fragment and abstract the statue, opening up the symbol that at once seemed so whole and impenetrable, and allowing for a much more intimate encounter with manipulated fragments of the statue that allows people to see more of whatever they want to see in the symbol of the institution. *Spartan Impression (Torso)* is simply a monoprint of the statue's torso. While it's faithful to it's original form, it's been reoriented and opened up so that it doesn't function singularly through figuration or abstraction, nor does it function simply as symbol or gesture. It's a site for indeterminacy and of queerness that creates opportunities for viewers to engage their own imaginations. Its body reveals itself as not-yet-formed definitions, and a sense of breaking free, a continual realization of becoming—of being a ghost or never having fully arrived—an example of the new possibilities for intimacy and connection opened up through alienation. *Buxom Sparty Breastplate* is a tribute to a vandalism of the spartan statue by an art student in 1971 who had placed ceramic breasts on the statue's chest. This made me think of how prosthetics are used by many drag queens, but also trans people, disabled people, and all sorts of non-normative bodies. I wanted to subvert this icon of masculine white supremacy by adding some lumps, cinching its waist, and adding Holographic rhinestones. Glitter, jewels, and rainbows are often connected with notions of femininity and LGBTQ rights and I wanted to play with these cultural biases. It's also a composite body of thousands of rhinestones that reflect and refract light in such a way that it changes form and color based on the position of the viewer, queering our relationship to viewing and categorizing bodies.

Regarding *Slow Dance*, for me the piece is about intimacy with a western domestic space and a body that is paradoxically ill-fitting. I made this

piece in 2013, but with the covid-19 pandemic, and widespread isolation and quarantining, and the rise of Anti-Asian violence and questions on the placelessness of Asians and limitations of assimilation into western spaces, this piece became newly relevant for me. It's a slow dance of living and surviving the heteronormative American dream.

I can't help but feel that all of my writing is inadequate—that my responses to your questions don't offer you clear definitions or answers, or that they couldn't or shouldn't do so. I truly want you to have your own experience of the work. I want viewers to give in to that moment of encountering something maybe not entirely coherent and allow themselves the freedom to experience or learn something that my words could never encapsulate. I want to encourage everyone to spend some time looking deeply with the work itself—take a moment to slow down, look closer, deeper at some strange thing that may reveal a different way of seeing and understanding our bodies, selves, and the world around us, and allow yourself to be changed by it.

There's something so appropriate about our never having met in person except virtually through words and my artwork. Even though we have yet to meet in real life/away from keyboard, I'm still sincerely grateful to connect apart from you/with you in this way. I hope that you feel something of my embrace when you visit(ed) the space of the exhibition, in addition to the feeling of being punched in the chest, curiously aroused, and tickled at the same time. 😂

xx y

April 19, 2022, Seoul

Dear Sara,

In my first letter I talked about your film *Brussels, 2016*, narrated through the voice of a daughter speaking to her mother in South Korea, from whom she was separated from. Today, I'm thinking about your installation piece *The Mother Mountain Institute*, which gives the voice of one mother and then another, both of whom have lost their children to the illegal transnational adoption industry. Together, the voices conjure a universe, the mother and the child – the sun and the moon, as you symbolize in *The Mother Mountain Institute*. Perhaps a residual effect of the film's star telephone on me directed my attention immediately to the mothers' voices, one from Korea and one from Bangladesh. Listening to the stories about how these mothers in postcolonial countries were coerced into sending their children to transracial adoption in Europe, I feel how the im/materiality of the voice (without images of these mothers) creates a vehicle for collective traumatic stories, many of them still silenced. And the im/material voice as the medium also enables switching back and forth between the stories of birth mothers and the words of the mysterious Mother Mountain. The Mountain seems to speak directly to the children lost by these birth mothers – loving and comforting, but also gently pushing the child to move on from the birth parents who are only a transient passage to realizing that she/he/they are "the big sunbeam by sunshine."

Then I wondered what or who the Mother Mountain is. She might be a spiritual mother guiding the journey to heal the collective trauma of birth mothers and their adopted children. The Mountain in the room is white – like a heap of salt dried up from the tears of birth mothers who've lost their children to transnational adoption. Perhaps this spiritual mother was born from the birth mothers' tears. I wonder what the white color of the Mountain says about its spirituality – can you tell me more about it? Yet, this Mother Mountain is also an *institute*. It's a counter-institute in response to the exploitive institutionalized transnational adoption Industry. It suggests that there's something to be done at the social level to heal the collective trauma. *The Mother Mountain Institute* invites

the audience to recognize transnational adoption as imperialist deprivation, so what kind of structural changes do you think this artwork might provoke in a South Korea that is no longer part of "the Global South" but still sends children to the US and Europe for adoption?

I'm grateful for the opportunity to learn about and reflect on the problem of transnational adoption guided by the Mother Mountain Institute. Thank you for reading my letter, and I'm looking forward to your thoughts.

Have a beautiful week!

Warm regards,
Hyaesin

May, June 2022, Berlin, Seoul, Berlin

Dear Hyeasin,

Thank you for sending your beautiful thoughts and reflections. My answers took a bit longer, and I am responding while I have returned from Korea to Berlin.

The film *Brussels, 2016* (2017) wasn't planned at forehand. In fact, I had never made a film with people before. But when I arrived in Brussels for an artist in residency program at WIELS in 2016 my stay was marked by the Brussels terrorist attacks on 22 March, and the upcoming Brexit referendum on 30th June of 2016. And it became obvious to me I had to weave the visible and invisible stories, and global politics together into a film. Racialized inhabitants of Brussels, who have been displaced, and uprooted due to the European 'civilization' mission, and who willingly and unwillingly had to make their home in Brussels, make the capital of Europe. Within the proximity in and around Brussels arts center WIELS the global politics of racialization, colonial displacement, and politics of fear violently came together, embodied by people who inhabit and work in this small part of Brussels. Hate, fear, the sense of loss, the idea of belonging, but also the sense of community and love were palpable. On the day of the attacks people were crying in the streets but were also very caring of each other. Soon after that hate and fear emerged, and ranks were closing. In the film I speak about how I fear that hate and fear will be turned into politics of fear, and 2021 polls indicated indeed that if there were elections in 2021, 50% of Flanders would vote far-right to extreme right. I wanted to film and show the interconnectedness between the colonial project and the present, and how we all are still captivated in this, but also that we have to dismantle colonial image making. I am mirroring, showing the perspective from within, decentering the usual white gaze on black and poc bodies. Bodies are present through their absence: places and objects are narrators of those who are employed to do what type of labor within institutions. The subject of the film is about the invisible structures that are created and uphold an a-symmetry of labor and citizenship. The way I film has a certain proximity, and openness, and through the intimate encounters and storytelling I wanted to humanize the abstract process of this dehumanization and subjugation. Through the film I bring forward a Brussels, that exists but that is been made invisible and seems to exist in parallel to the dominant white European narrative. I am also showing the fragility and the care for people, the neighbors, but also the subtleness of how racism can manifest itself through several faces and forms, also in places that claim to be progressive.

In regards to your other question about home, this is such a complex question. I think my answer is I would say the film itself! Home is within us, celebrating life together being surrounded and supported by those who can see and listen to each other. In conversation with beloved ones, ancestors, and those on four legs, or equipped

with a pair of wings. At the same time home is far away, with rising fascism and people who refuse to dismantle structures of domination or subjugation around us near and further away. The capacity to love and to make connections is always there.

It is also wonderful to be showing my work in Korea. At ARKO we made such a beautiful connection with artist Young Joon Kwak at ARKO, and also later this year at the Busan Biennial my work will be shown. I have been warmly welcomed in Korea, and this is making home. But I have been thinking a lot as well about the question what does it actually mean to be invited (back) to one's motherland after 45 years, and if Korea is also 'home' for me? Of course, partly yes, but there is also this violent, painful separation and rupture through the transnational adoption, in which also the Korean Government has been complicit in, and somehow it seems still difficult to address this both in society as on a political level. I think Korea and other governments who are involved have a responsibility to repair what they are partly responsible for: the separation from one's own parents, family, country, culture and ancestors. Every time I visit Korea there is a sense of coming home, but it is also colored by a pain, loss and disorientation, that is also not always understood by Korea's society. I hope this exhibition together with the works of many other artists and activists, like the film 'Forget me Not', by Sunhee Engelstoft, and the sharp and wonderful writings and drawings by Lisa Wool-rim Sjöblom can contribute to a better understanding in Korea and of the role Korea has in this violence that continues to exist unless we decide to end it.

Warmly,
Sara

Dear Hyaesin,

Thank you very much for your second letter. And I hope you are doing well.

I love the possibility that the mountain in the installation is born from the salt of the dried tears of the mothers who are looking for their children. I hope the immaterial and the gentleness of the voices can work as a vehicle to speak directly to the hearts of the audience, by being able to share the stories the weight of pain from the mothers is being distributed and can offer solace and healing. Surrounded by the rotation of the sun and the moon, inside the installation of the orrery, one can listen to the stories. The mountain has always been a special figure for me, even when I grew up in one of the flattest countries in the world, I was intrigued by the mountains and had even written a paper about the Mountain. Since 2015 I have been visiting and drawing mountains that are known for their spiritual qualities. The series has grown now to over 25 drawings. The mountain is a messenger between the godly world and the human world. I think it is beautiful that in Korea mountains are gendered, in my project the Mountain is sometimes voiced by a male and sometimes a female voice.

When I found out about the systematic untruths, injustices, and child abduction and trafficking involving transnational and transracial adoption, it was for me as it is for most people a shock and too complex to grasp in one moment. It is very complex with various colonial, patriarchal mechanisms and histories at play, and involving many actors: the (birth) parents, the child, the brokers, the adoption parents and adoption

agencies, and governing bodies involved. The mothers and their children are the ones who occupy the most vulnerable and isolated positions with little to no access to power and decision making, but who are deeply affected by current biopolitics. And by naming it an institute, as an artist one can imagine different forms of power and how power should perform and who is being empowered. The stories are told in the installation are by two different mothers, but they represent hundreds of thousands of mothers, whose children were also stolen, but who have been made invisible, and reduced to a voiceless body, who gave birth to a child to create a family in the Global North.

What makes the debate complicated to progress is that when people with an adoptee background address the issues above, there is the tendency to immediately redirect it as 'personal', and the overall mechanism is to refrain from discussing the atrocities and larger issues at stake. Therefor with this letter writing I would like to focus on the work and the issues that are being raised, rather than on my own personal story.

When a nation sends 200–300.000 of their young people away to 'better' countries, (and continues doing so), the country creates a deep (hidden) wound in themselves. *The Mother Mountain Institute* entails several activities, sensing of knowing and components: listening, hearing, spirituality, research and a growing collection of drawings of mountains. With *The Mother Mountain Institute* I hope that certain adoption orphan myths are being unraveled, and that my project can contribute to the necessary debate regarding reformation around adoption, child

care and women's rights. I hope that Korea has the resilience, capacity and strength to look into their past and present role in separating children from their mothers, and country, and as a society starts welcoming and embracing various formats of childcare like the extended family care, outside the hetero patriarchal married couple format.

Thank you for your wonderful observations, and conversation making through the letter writing.

Warmly,
Sara

> June 27, 2022, Vienna
>
> Dear Young Joon, dear Sara,
>
> Thank you so much for your letters. Instead of adding commentaries after our correspondence so far, I'm writing my final letter to you (at least for the time being). It was disappointing that I couldn't meet you due to a mild cold – enough to keep me away from people during the pandemic – when you both visited Seoul for the exhibition. I hope you enjoyed your visit. I made to the exhibit as soon as I recovered from the cold, which of course was a quite different experience from seeing the photos of your work on which I based my previous letters.
>
> As Young Joon said, there's something proper about our not being able to meet in person. This missed opportunity has guided me to follow your steps and gestures, and to feel the embraces (hello, Young Joon!) as I walked through and dwelled at the exhibit. Are *you*

(even though this pronoun is not the best one to capture the multiplicity and amorphous status I want to convey) haunting your work, or is your work haunting *me*? Also, it helped me to hear the collective voices (and silences) of the wretched mothers and children in "the invisible structure of international adoption" to which your work points, Sara, which you painstakingly and carefully separate from your "personal" experience. My first letter expressed the wish that both of you find a piece of home during your visit to Korea, but it turns out that our dialogue was an invitation to me to find a piece of home in your work. And I think I have. It's here and far-away. After recent biopolitical currents injurious to various non-normative spaces and relations of intimacy (from South Korea's presidential election weaponizing the anti-feminist backlash to the recent US Supreme court's ruling overturning on Roe v. Wade, on the top of the ongoing pandemic) this was a beautiful gift to receive. Thank you for the great conversation, and I hope our paths will cross again in the future.

With love,
Hyaesin

전시 연계 프로그램
Exhibition Related Programs



아티스트 토크

일시 2022년 5월 19일 오후4시
장소 아르코미술관 스페이스 필룩스
참여자 장세진(사라 반 데어 헤이드), 곽영준
모더레이터 김해주 (부산비엔날레 예술감독), 김재석(갤러리현대 크리에이티브 디렉터)

Artists Talk

Date May 19, 2022 4PM
Venue ARKO Art Center SpaceFeelux
Artists Sara Sejin Chang (Sara van der Heide), Young Joon Kwak
Moderators Haeju Kim (Artistic Director, Busan Biennale 2022), Jae-seok Kim (Creative Director, Gallery Hyundai)



라운드테이블 <트래버스: 젠더, 디아스포라, 기억>

협력: 서강대학교 트랜스내셔널인문학연구소

2022년 아르코미술관 기획초대전 《올 어바웃 러브: 곽영준&장세진(사라 반 데어 헤이드)》의 일환으로 열렸던 라운드테이블 <트래버스: 젠더, 디아스포라, 기억>은 장르와 젠더, 국경의 구획과 규범을 횡단하며 작업해 온 두 작가의 모티브를 확장하여 재현과 서사, 기억의 문제를 중심으로 이야기했습니다. 서강대 트랜스내셔널인문학연구소 배주연 연구교수의 사회로 『지극히 문학적인 취향』, 『원본 없는 판타지』 등의 저서를 통해 서사, 표상, 담론의 성정치학을 다루어온 오혜진 평론가, 프랑스로 입양된 나나와 이태원 복희 식당의 주인 할머니와의 우연한 만남을 다룬 장편소설 『단순한 진심』을 비롯해 『환한 숨』, 『완벽한 생애』 등을 발표한 조해진 작가, 성적소수문화인권연대 연분홍치마에서 활동하며 <3XFTM>, <두 개의 문>, <공동정범> 등을 연출한 김일란 감독이 패널로 참여하며 동시대 재현 장에서 표상되는 젠더, 디아스포라, 기억의 문제를 논의했습니다.

일시 2022년 6월 11일 오후 2시
장소 아르코미술관 스페이스 필룩스
참여자 배주연(서강대학교 연구교수, 모더레이터), 오혜진(문학평론가), 조해진(작가), 김일란(영화감독)

Roundtable <Traverse: Gender, Diaspora, Memory>

In cooperation with CGSI (Critical Global Studies Institute), Sogang University

Roundtable “Traverse: Gender, Diaspora, Memory” was organized in conjunction of ARKO Art Center’s invitational exhibition “All About Love”. The roundtable aims to expand issues, such as gender and borders, dealt by the two participating artists of the exhibition. The participating panels of the roundtable will discuss the topics of representation, narratives, and memories based on the two artists’ creative process. Led by Juyeon Bae, professor at Sogang University CGSI, Bae invited three panels: Hyejin Oh, critic who has been discussing politics of sexuality in narratives, symbols, and discourses with publications including “An Extremely Literary Taste”, “Fantasy without Originals”; Haejin Cho, writer who wrote a story on a coincidental encounter between Nana, an adoptee to France, and an old lady, the owner of Bok-hee Restaurant in Itaewon, in novels like “Simple Sincerity”, “Bright Breath”, “Perfect Life”; Il-rhan Kim, film director of “3XFTM”, “Two Doors”, and “The Remnants” and working with Pinks: Solidarity for Sexually Minor Cultures & Human Rights. Writer, critic and film director from

different artistic genres discussed the subject of contemporary representation when dealing with gender, diaspora and memory.

Date June 11, 2022 2PM
Venue ARKO Art Center SpaceFeelux
Participants Juyeon Bae (Moderator / Professor, Sogang University),
Hyejin Oh (Literary critic),
Haejin Cho (Writer),
Il-rhan Kim (Film director)



토크 <한국인, 젠더, 섹슈얼리티의 혼종적 구성: 규범의 계보 다시 보기>

벨 훅스는 「사랑에 대한 모든 것(올 어바웃 러브)」에서 사랑을 이성애 연애 관계, 즉 규범적 감각/감정으로 규정하기보다 타인과의 관계를 맺는 윤리적 태도로 재해석했습니다. 이것은 사랑이 자연스럽고 본능적인 감정이기보다 경계와 규범에 대한 비판적 감각이자, 사랑 자체를 낭만적 언어가 아닌 새로운 윤리로 만들고자 하는 노력이었습니다.

곽영준, 장세진 작가는 사랑을 향한 노력의 일환으로 몸의 경계,국가와 인종의 경계, 모성의 경계, 감정의 경계를 질문하는 작업을 합니다. 《올 어바웃 러브》 전시 연계

Talk Program <Hybrid constitution of Korean, gender and sexuality: Re-examining the pedigree of categorization>

bell hooks re-interpreted the concept of love, not confined and defined by heterosexual relationship and emotion, but a moral attitude of re-engaging with the others. This was an attempt to reimagine love as a critical sense of categorization and boundaries rather than pure desire and feeling that are limited to the language of romanticism.

Kwak and Chang both question the boundary and stereotypes involving body, nation and ethnicity,

프로그램 <한국인, 젠더, 섹슈얼리티의 혼종적 구성: 규범의 계보 다시 보기>에서는 바로 이 경계가 무엇인지를 질문하고, 두 작가의 작품 속에 나타나는 새로운 질문과 상상력의 구체적 실천 가능성에 대한 이야기를 나누었습니다. 혐오와 폭력이 규범으로 작동하는 지금의 시대에 이 대화는 어떤 틈새를 만듦으로써 젠더와 국제입양을 가로지르는 인권의 문제에 대해 짚어보았습니다.

일시 2022년 6월 25일 오후 2시
장소 아르코미술관 스페이스 필룩스
참여자 루인(퀴어페미니즘 연구자),
김지학(한국다양성연구소 소장),
캔디/윤다림(ILGA ASIA 공동의장),
남웅(인권운동가, 미술평론가)

motherhood, and emotion surrounding these issues. In the talk program “Hybrid constitution of Korean, gender and sexuality: Re-examining the pedigree of categorization,” an exhibition related program for “All About Love”, will also question the definition of categorization and the power of imagination shown by the two artists and its potential to bring actual change in society. In this age, where hatred and violence operate as society’s controlling force, this conversation hopes to provide an opportunity to breach into the society where the idea of normative dominates, and highlight the shared commonality of human rights in gender rights and transnational adoption issue.

Date June 25, 2022 2PM
Venue ARKO Art Center SpaceFeelux
Participants ruin (Queer Feminism Researcher),
Jihak Kim (Executive Director of Diversity Korea),
Candy/Darim Yun (Co-Chair of ILGA Asia),
Nam Woong (Activist, Art critic)



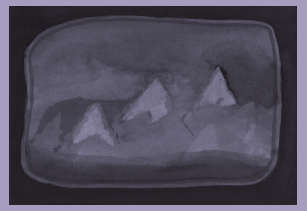
전시 작품 목록
List of Exhibition Works

장세진 (사라 반 데어 헤이드)
Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)



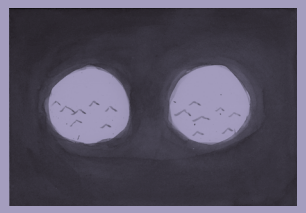
<어머니 산신 기관>, 2017~
모터, 플라스터, 페이퍼 마쉐, 판넬, 사운드, 드로잉, 텍스트
가변설치

The Mother Mountain Institute, 2017~
Motor, plaster, paper mache, panel, sound, drawings, texts
Dimensions variable



2014 창 밖의 산들, 종이에 수채화, 18 × 36 cm

2014 Mountains window, watercolour on paper, 18 × 36 cm



2014 쌍안경 속 창들, 종이에 수채화, 18 × 36 cm

2014 Mountains binocular, watercolour on paper, 18 × 36 cm



2015 폴란드, 타트라산, 모르스키 오코, 2015년 3월 30일, 종이에 연필, 18 × 36 cm

2015 Poland, Tatra Mountain, Morski Oko, 30 March 2015, pencil on paper, 18 × 36 cm



2015 인도, 싯다르베타, 2015년 8월, 9 × 14 cm

2015 India, Siddarbeta, August 2015, 9 × 14 cm



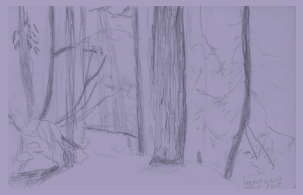
2015 인도, 싯다르베타, 2015년 8월, 9 × 14 cm

2015 India, Siddarbeta, August 2015, 9 × 14 cm



2015 인도, 헤임쿤드, 2015년 8월, 9 × 14 cm

2015 India, Hemkund, August 2015, 9 × 14 cm



2015 인도, 헤임쿤드, 2015년 8월, 9 × 14 cm

2015 India, Hemkund, August 2015, 9 × 14 cm



2015 인도, 헤임쿤드, 2015년 8월, 9 × 14 cm

2015 India, Hemkund, August 2015, 9 × 14 cm



2017 레바논, 까디샤 계곡, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm



2017 레바논, 까디샤 계곡, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm



2017 레바논, 까디샤 계곡, <마리나/마리노 수도승의 동굴>, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, *Cave of Monk Marina/Marino*, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm



2017 레바논, 브샤레, 신의 향나무, 2017년 10월, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Bcharre, Cedars of God, October 2017, 13 × 20.8 cm



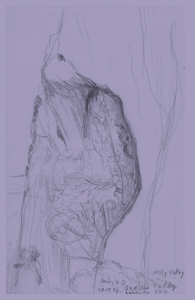
2017 레바논, 브샤레, 신의 나무의 발, 2017년 10월, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Bcharre, The Feet of the Trees of God, October 2017, 13 × 20.8 cm



2017 레바논, 까디샤 계곡, <다리오 에스코바르의 동굴>, 2017년 10월 7일, 13 × 20.8 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, *Cave of Dario Escobar*, 7 October 2017, 13 × 20.8 cm



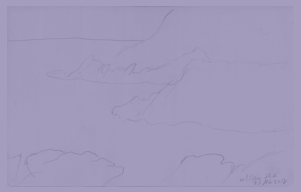
2017 레바논, 까디샤 계곡, <다리오 에스코바르의 동굴>, 2017년 10월 7일, 20.8 × 13 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, *Cave of Dario Escobar*, 7 October 2017, 20.8 × 13 cm



2017 레바논, 까디샤 계곡, <올리브 나무>, 2017년 10월 7일, 20.8 × 13 cm

2017 Lebanon, Qadisha Valley, *Olive Tree*, 7 October 2017, 20.8 × 13 cm



2017 한국, 울산 바다, 2017년 2월 23일, 13 × 20.8 cm

2017 South Korea, Ulsan Sea, 23 February 2017, 13 × 20.8 cm



2017 한국, 달마산, 2017년 2월 20일, 13 × 20.8 cm

2017 South Korea, Dharma Mountain, 20 February 2017, 13 × 20.8 cm



2017 한국, 달마산, 2017년 2월 20일, 13 × 20.8 cm

2017 South Korea, Dharma Mountain, 20 February 2017, 13 × 20.8 cm



2020 방글라데시, 라라강, 샤리, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm

2020 Bangladesh, Lala River, Shari, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



2020 방글라데시, 실레, 호리 푸르, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm

2020 Bangladesh, Sylhet, Hori Pur, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



2020 방글라데시, 실레, 호리 푸르, 2020년 2월 3일, 13 × 20.8 cm

2020 Bangladesh, Sylhet, Hori Pur, 3 February, 2020, 13 × 20.8 cm



<2020 방글라데시, 실레, 샤 수피 셰디 자한. 지르>, 실레, 2020년 2월 4일, 13 × 20.8 cm

2020 Bangladesh, *Sylhet, Shah Sufi Syedhi Jahan. Gir*, Sylhet, 4 February, 2020, 13 × 20.8 cm



<브뤼셀, 2016>, 2017
HD/DCP, 디지털 필름
33분

Brussels, 2016, 2017
HD/DCP, digital film
33 minutes

곽영준
Young Joon Kwak



<헤르마 에르퀄린>, 2017
피그먼트 플라스터, 레진, MDF
104 × 41 × 46 cm
김기범, 커먼웰스 앤 카운슬 소장

Herma Herculine, 2017
Pigmented plaster, resin, MDF
104 × 41 × 46 cm
Collection of Kibum Kim and Commonwealth and Council



<라잉(Lying) 헤르마프로디토스>, 2017
화이버글래스, 레진, 아크릴, 투명 아크릴 스프레이
175 × 61 × 33 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Lying Hermaphroditus, 2017
Fiberglass, resin, acrylic paint, clear acrylic spray
175 × 61 × 33 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<성스러운 파멸 (나의 얼굴) II>, 2022
(얼굴) 라인석, 글리터, 레진, 냉각 주형 양은, 피그먼트 왁스, 걸이형 기물
(손) 냉각 주형 양은, 철 자물쇠, 체인
28 × 17 × 13 cm
작가 제공
아르코미술관 커미션

Divine Ruin (My Face) II, 2022
(face) Rhinestone, glitter, resin, cold-cast nickel silver, pigmented wax medium, hanging hardware
(hand) cold-cast nickel silver, leather cuff, metal lock, chain
28 × 17 × 13 cm
Courtesy of the artist
Commissioned by ARKO Art Center



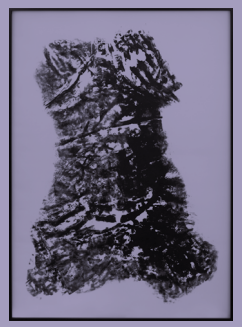
<헤르마프로디토스의 폭로 I>, 2017
화이버글래스 직물, 레진, 주조 레진, 금 에나멜
107 × 71 × 84 cm
크리스토퍼 인, 존 윤 소장

Hermaphroditus's Reveal I, 2017
Fiberglass cloth, resin, cast resin, gold enamel
107 × 71 × 84 cm
Collection of Christopher Yin and John Yoon



<순종적인 스파르타 전사의 흉갑>, 2021
라인석, 글리터, 레진, 나무
119 × 69 × 28 cm
로빈-화진 윤 킴 소장

Buxom Sparty Breastplate, 2021
Rhinestone, glitter, resin, wood
119 × 69 × 28 cm
Collection of Robin-Hwajin Yoon Kim



<스파르타의 각인 (토르소)>, 2021
종이에 유성잉크, 나무 액자
150 × 107 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Spartan Impression (Torso), 2021
Oil-based ink on paper, wood frame
150 × 107 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<헤르마프로디토스의 폭로 II>, 2017
화이버글래스 직물, 레진, 에폭시 점토, 은박, 페인트
99 × 61 × 18 cm
어빙 마이어, 캐시 폴리-마이어 소장

Hermaphroditus's Reveal II, 2017
Fiberglass cloth, resin, epoxy clay, silver leaf, paint
99 × 61 × 18 cm
Collection of Irving Meyer and Kathie Foley-Meyer



<헤르마프로디토스의 폭로 III>, 2018–21
화이버글래스 레진, 냉각 주형 양은
133 × 122 × 58 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Hermaphroditus's Reveal III, 2018–21
Fiberglass resin, cold-cast nickel silver
133 × 122 × 58 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



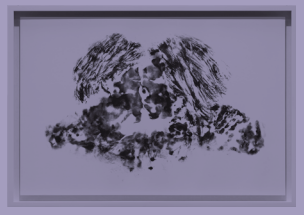
<팬텀 베어(자신)>, 2022
종이에 연필
102 × 81 cm
작가 제공
아르코미술관 커미션

Phantom Bear (Self), 2022
Pencil on paper
102 × 81 cm
Courtesy of the artist
Commissioned by ARKO Art Center



<성스러운 뽀뽀>, 2021
라인석, 글리터, 레진, 피그먼트 왁스, 걸이형 기물
38 × 64 × 18 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Divine Ppoppo, 2021
Rhinestone, glitter, resin, pigmented wax, hanging hardware
38 × 64 × 18 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<뽀뽀>, 2021
종이에 유성잉크
57 × 86 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Ppoppo, 2021
Oil-based ink on paper
57 × 86 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<감시경 버자이니스 III>, 2020
화이버글래스 레진, 아크릴 감시경, 흙, 돌, 금박, 폴리스티렌
165 × 102 × 34 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Surveillance Mirror Vaginis III, 2020
Fiberglass resin, acrylic surveillance mirror, dirt, rocks, silver leaf, polystyrene
165 × 102 × 34 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<브라운 레인보우 이클립스 익스플로전>, 2017
주조 알루미늄, 용접 알루미늄 로드, 레진, 유리 거울 타일, 아크릴 거울, 에폭시 퍼티, 아크릴, 모터, 철 사슬 및 기물, 주문 제작 LED 조명, 그림자
79 × 79 × 79 cm
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Brown Rainbow Eclipse Explosion, 2017
Cast aluminum, welded aluminum rods, resin, glass mirror tiles, acrylic mirrors, epoxy putty, acrylic paint, motor, steel chain and hardware, custom LED light, shadow
79 × 79 × 79 cm
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<성스러운 퀴어 미래를 위한 원무>, 2022
우레탄 레진, 동관, 라인석
⌀120 cm
작가 제공
아르코미술관 커미션

Circle Dance of Divine Queer Futures, 2022
Urethane resin, copper tubing, rhinestones
⌀120 cm
Courtesy of the artist
Commissioned by ARKO Art Center



<천천히 불사르기>, 2015
HD 비디오
8분 20초
크리스토퍼 리치몬드, 지나 저너 협업
작가, 커먼웰스 앤 카운슬, 모스코위츠 베이스 제공

Burn Slow, 2015
HD Video
8min 20sec
In collaboration with Christopher Richmond and Xina Xurner
Courtesy of the artists, Commonwealth and Council, and Moskowitz Bayse



<아, 마치 그렇게! >, 2012
HD 비디오
2분 21초
작가, 커먼웰스 앤 카운슬 제공

Uh, As If!, 2012
HD Video
2min 21sec
Courtesy of the artist and Commonwealth and Council



<슬로우 댄스>, 2013
3 채널 HD 비디오, VHS, HD 비디오 변환 사운드
14분 20초
크리스토퍼 리치몬드 협업
작가, 커먼웰스 앤 카운슬, 모스코위츠 베이스 제공

Slow Dance, 2013
3-channel HD video, VHS, sound transferred to HD video
14min 20sec
In collaboration with Christopher Richmond
Courtesy of the artists, Commonwealth and Council, and Moskowitz Bayse

전시

2022 아르코미술관 기획초대전
《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》
2022.5.19–7.17

작가
곽영준, 장세진(사라 반 데어 헤이드)

주최
한국문화예술위원회
위원장
박종관
미술관장
임근혜
미술관운영부장
최혜주
큐레이터
전지영
코디네이터
이현화
미술관 운영
이상미
전시 관리 요원
김예빈, 노수현, 박상언, 박재은, 배연서, 안서연, 장미강, 최보라, 최유라
홍보
박상은
시설
윤천학
시설 관리
전성광, 오진균, 장규식, 최재원, 손진한, 박동원, 김부형, 이우중

그래픽 디자인
스튜디오 힉
전시 디자인
이민희
전시 조성
디오션
운송과 설치
아트랜스
미디어 기술 지원
씨투아테크놀로지
영상 기록
글림워커픽쳐스
한영 번역
정경윤
영한 번역
정경윤, 강신우
성우 녹음
브라보콘
영상 자막
기노 스튜디오

후원과 협력

후원
주한 네덜란드 대사관, 양원선 재단, 네덜란드 몬드리안 재단
협력
서강대학교
트랜스내셔널인문학연구소

Kingdom of the Netherlands
YANG WON SUN FOUNDATION
mondriaan fund for visual arts & cultural heritage
CGSI Critical Global Studies Institute

도록

글
전지영, 아비잔 토토, 이경은, 에이미 강, 윤혜신
한영 번역
정경윤, 콜린 모엣
영한 번역
정경윤, 서울리딩룸(박재용)
그래픽 디자인
스튜디오 힉
사진 기록
권오열
인쇄
공간
발행처
한국문화예술위원회 아르코미술관
발행인
박종관
발행일
2022년 7월

ISBN
978-89-6583-178-5
가격
₩20,000

©2022 한국문화예술위원회 아르코미술관

이 책은 한국문화예술위원회 아르코미술관에서 개최된 《올 어바웃 러브: 곽영준 & 장세진(사라 반 데어 헤이드)》(2022.5.19 – 2022.7.17)의 전시 도록으로 제작되었습니다.

책에 수록된 작품 이미지 및 글의 저작권은 해당 저자와 작가, 소장처, 한국문화예술위원회 아르코미술관에 있습니다. 저작권법에 의해 보호를 받는 저작물이므로 무단 전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.

아르코미술관
서울 종로구 동숭길 3 (03087)
02-760-4850
www.arko.or.kr/artcenter

아르코미술관

Exhibition

2022 ARKO Art Center Invitational Exhibition
All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)
5.19–7.17, 2022

Artists
Young Joon Kwak, Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)

Hosted by
Arts Council Korea
Chairman
Jongkwan Park
General Director of ARKO Art Center
Jade Keunhye Lim
Director of Operations
Hyeju Choi
Curator
Angela Jeeyoung Chun
Coordinator
Hyeonhwa Lee
Museum Manager
Sangmi Lee
Management Staff
Yebin Kim, Soo Hyun Roh, Sang Eon Park, Jaeeun Park, Yeon Seo Bae, Seo Yeon An, Mi Gang Jang, Bora Choi, Yura Choi
Public Communications
Sang Eun Park
Facility Manager
Cheonhak Yoon
Facility Staffs
Sungkwang Jeon, Jinkyun Oh, Kyusik Jang, Jaewon Choi, Jinhan Son, Dongwon Park, Boohyung Kim, Woojoong Lee

Graphic Design
Studio Hik
Exhibition Design
Minhee Lee
Construction
The Ocean
Shipping and Installation
Artrans
Media & Technical Installation
C2 Artechnolozy
Video Documentation
glim worker pictures
Korean to English Translation
Joyce Chung
English to Korean Translation
Joyce Chung, Shinwoo Kang
Voice Actor Recording and Production
Bravocon
Artwork Subtitle
Kino Production

Acknowledgements

Sponsored by
Netherlands Embassy in Korea, YWS Foundation, Mondriaan Fund
In Cooperation with
CGSI (Critical Global Studies Institute), Sogang University

Kingdom of the Netherlands
YANG WON SUN FOUNDATION
mondriaan fund for visual arts & cultural heritage
CGSI Critical Global Studies Institute

Publication

Text
Angela Jeeyoung Chun, Abhijan Toto, Kyung Eun Lee, Amy Kahng, Hyaesin Yoon
Korean to English Translation
Joyce Chung, Colin Mouat
English to Korean Translation
Joyce Chung, Seoul Reading Room (Jaeyong Park)
Graphic Design
Studio Hik
Photography
Oyeol Kwon
Printing
Gongan
Published by
Arts Council Korea ARKO Art Center
Publisher
Jongkwan Park
Publication Date
July 2022

ISBN
978-89-6583-178-5
Price
₩20,000

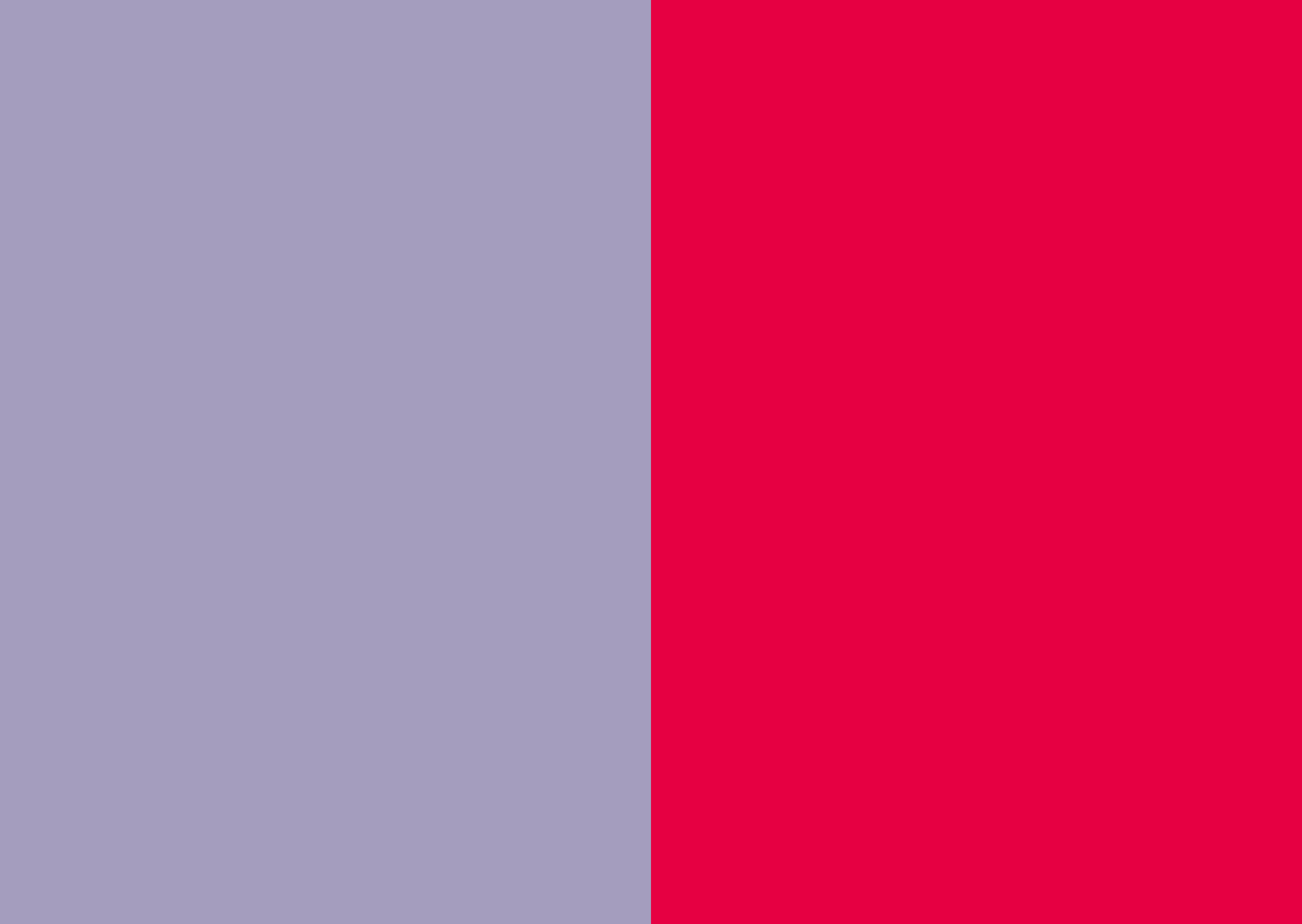
©2022 Arts Council Korea ARKO Art Center

This book is published on the occation of *All About Love: Young Joon Kwak & Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)* (May 19 – July 17, 2022).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any other information storage and retrieval system without prior permission in writing from prospective copyright holders.

3 Dongsung-gil, Jongno-gu, Seoul, 03087
Republic of Korea
Tel +82 2 760 4850
www.arko.or.kr/artcenter

ARKO ART CENTER



곽영준
Young Joon Kwak

장세진(사라 반 데어 헤이드)
Sara Sejin Chang (Sara van der Heide)

아르코미술관