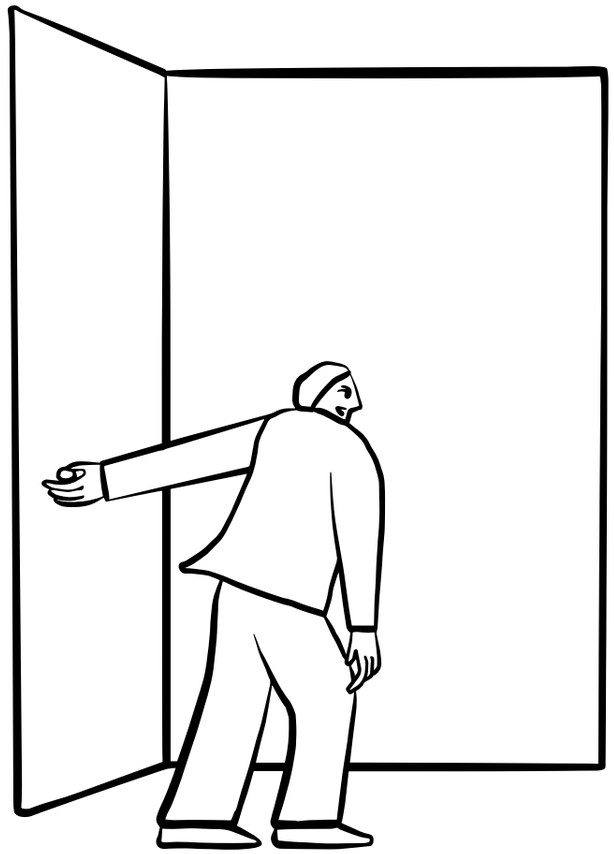

거기
계셨군요
YOU
were
there

≪노원희: 거기 계셨군요≫

Nho Wonhee: You were there



아르코미술관

6 2023 기획초대전《노원희: 거기 계셨군요》를 마무리하며
— 임근혜 (아르코미술관장)

10 전시장의 장면들로부터
— 노해나 (아르코미술관 큐레이터)

24 노원희의 작품 이해를 위한 경로들
— 김현주 (미술사가, 추계예술대학교 교수)

40 받아쓴 세상살이
— 우아름 (비평가)

52 노원희: 인간 본성을 그리는 어두운 실루엣
— 야콥 파브리시우스 (아트 허브 코펜하겐 관장)

68 연민과 힘
— 이영욱 (미술비평가)

96 참고 작품

108 전시소개

114 제1전시실
144 제2전시실

168 작가 인터뷰

178 전시 연계 프로그램

182 출품작 및 아카이브 목록

258 작가 약력

8 *Foreword*
— Jade Keunhye Lim (General Director, ARKO Art Center)

16 *From the Scenes of the Exhibition Hall*
— Noh Haena (Curator, ARKO Art Center)

32 *Paths to Understanding Nho Wonhee's Artworks*
— Kim Hyeonjoo (Art Historian, Professor at Chugye University for the Arts)

46 *Life Stories, Written From a Dictation*
— Woo Areum (Critic)

60 *Nho Wonhee: The Dark Silhouettes of Human Nature*
— Jacob Fabricius (Director, Art Hub Copenhagen)

82 *Compassion and Strength*
— Lee Youngwook (Art Critic)

96 Referenced Works

110 Exhibition Introduction

114 Gallery 1
144 Gallery 2

168 Artist Interview

178 Exhibition Related Programs

182 List of Works and Archives

264 Artist Biography

2023 기획초대전
《노원희: 거기 계셨군요》를 마무리하며

—임근혜 (아르코미술관장)

아르코미술관의 기획초대전은 주로 개인전 또는 2인전의 형식으로 변화하는 시대에 대응하여 새로운 조명이 필요한 중진 또는 원로 작가를 소개하는 전시다. 이 프로그램을 통해 해외에서 활발하게 활동하는 한국 출신 작가를 국내에 처음 소개하기도 하고, 청년 작가로서 아르코미술관(구 문화예술진흥원 미술회관)과 인연을 맺었던 작가를 다시 초대해 현재 시점에서 재조명하기도 했다. 후자의 경우 기존의 회고전 형식이 아니라, 신작을 중심으로 하면서도 이전 작품과 아카이브 자료를 함께 선보이고 다음 세대 예술가와 함께하는 다양한 연계 프로그램을 진행함으로써 세대 간 소통과 교류가 이뤄지도록 기획하고 있다. 이는 '다양한 예술 주체 간의 교류 플랫폼'을 표방하는 아르코미술관의 운영 목표와도 연결되는 지점이다.

이번 전시의 또 다른 의미는 노원희 작가가 몸담았던 '현실과 발언' 창립전이 검열에 의해 무산된 지 43년 만에 같은 장소에서 작가의 전시가 열렸다는 점이다. 아르코미술관은 올 한해 프로그램 기본방향을 '미술(관)과 사회의 관계 회복'으로 설정했는데, 이는 단순히 관람객 수 확대가 아니라 팬데믹 이후 상황에 대응하는 예술가의 서로 다른 목소리에 귀 기울이고, 예술과 사회의 관계를 다양한 방식으로 확장한다는 의미이기도 하다. 이러한 맥락에서 여성과 노동자 등 사회적 약자의 현실을 직시하고 화폭에 담은 노원희 작가의 작업 세계가 특정 미술운동에 국한되기보다 다양한 관점에서 폭넓게 재조명되기를 바란다. 전시를 함께 해주신 노원희 선생님과 수고하신 많은 분께 감사의 인사를 전한다.

Foreword

—Jade Keunhye Lim (General Director, ARKO Art Center)

The ARKO Art Center's invitational exhibition represents a notable endeavor within the realm of contemporary art, focusing primarily on solo or two-person exhibitions featuring mid-career or senior artists. The selection process seeks to shed new light on these artists in response to the evolving social and cultural landscape. In recent years, this program extended its realm to overseas Korean artists, serving as a vehicle for their introduction to the Korean art scene. Furthermore, ARKO Art Center (formerly known as the Misul hoegwan) invites artists who have a historical connection with the center from their early artistic careers to revisit their works from a contemporary standpoint. This revisitation is not confined to a traditional retrospective format but aims to foster intergenerational communication and collaboration. The show presents the artist's previous works alongside archival materials and engages in various collaborative programs with younger-generation artists. Such an approach aligns with the overarching goals of ARKO Art Center, which positions itself as a pivotal platform for fostering knowledge exchanges among diverse entities in the art world.

Another significance of this show lies in the historical context. The fact that the show takes place forty-three years later at the venue where the inaugural exhibition of Reality and Utterance, of which the artist was an active member, was cancelled due to censorship adds a profound layer of importance. The centre's overarching theme for this year's program after the three-year pandemic, "restoring the relationship between art and society," transcends the mere increase in visitor numbers. It extends to the exploration of diverse artistic responses to the post-pandemic landscape and the broadening of the interface between art and society through various ways. In this context, the works of Nho Wonhee, which poignantly capture the reality of socially disadvantaged groups, such as women and laborers, deserve a comprehensive reexamination. Rather than restricting itself to a particular art movement, this exhibition aspires to encourage a wide range of perspectives. I express my sincere gratitude to Nho for her acceptance of our invitation and the collective efforts of those who have contributed to this exhibition.

전시장의 장면들로부터

—노해나 (아르코미술관 큐레이터)

거기, 괜찮으신가요?[1]

노원희의 그림 〈37년〉(2022)은 김진숙 지도위원의 지난한 투쟁의 세월과 사회에 내던졌던 시간을 흰 사각형에 중첩해 그리면서 그의 인생을 담담히 바라보고자 했던 작업이다. 김진숙은 노원희가 40여 년간 작업 활동을 하며 그렸던 노동자 형상이면서, 사회의 구조적 폭력을 바로 잡고자 맞서던 당사자이자 오랜 싸움 속에서 아픈 몸을 이끄는 여성이다. 이 그림은 1980년대 노원희가 사회 구성체론에서 영향을 받아 노동자 계급에 주목해 그렸던 일련의 작품[2]과 연속선상에 위치한다. 한 인간의 삶의 주름은 중첩된 시공간의 층위로 표현되며, 그가 견딘 시간의 무게는 굴절된 듯 겹을 이루는 사각형의 결들로 짐작해 볼 수 있다. 이 그림은 오랜 시간 동안 자신의 삶과 타인의 삶에 연대의식을 느끼고 투쟁했던 사람에 대한 형상으로 전시장에서 다른 그림에 등장하는 그림자 같은 사람들을 지지하며 서 있다.

김진숙 지도위원은 용접공으로 근무하다가 해고 후 37년이 지난 시점에 복직되었다. 그의 복직이 이루어졌다 해도 현실은 크게 변화한 것이 없다. 여전히 노동 현장에서 하청기업 노동자들은 위험에 노출되어 있고, 산업재해가 발생하면 인간의 존엄성은 묻히기 일쑤이다. 산업재해 피해자는 "존재를 부정당"[3]하는 경험을 한다. 그렇기에 사회의 구성원이자 인간으로서 자리를 인정받기 위해 어떤 사람은 위험한 탑에서 고공농성을 하고, 어떤 사람은 거리에 나와 무언가를 외친다. 이 싸움의 의지는 박탈당한 삶의 좌절에서부터, 최소한의 권리를 지키고자 하는 고통의 마음에서 비롯한 것이다. 〈말의 시작〉(2015), 〈기념비 자리 2〉(2018), 〈얇은 땅 위에〉(2019)에서 보이듯 하얀색 사각형을 든 사람은 그의 사연과 존재를 알리기 위해 침묵으로 외치고, 자신의 존재 의미를 찾기 위한 스스로에 대한 답으로서 그 자리에 서 있다.

산업재해가 구조적인 문제였음을 밝혀내는 과정은 오로지 개인이 감당해야 하는 몫으로 남겨져 오래도록 그 자신을 괴롭힌다. 그들은 사회의 구성원으로서 생계를 위해 단지 열심히 몸 바쳐 일했던 노동자일 뿐이다. 이들에게 주목할 때, 무한대로 팽창하는 기업의 이익과 성장 이면에는 노동자의 몸이 물질적 토대로 있다는 것이 선명해진다. 〈탑〉(2023)은 금자탑과 같은 급속한 성장이 노동자들의 다친 몸, 취약한 몸으로 세운 것이라는 사실을 드러낸다. 노원희가 회화로 그린 노동자들의 탑 형상은 보호받지 못한 채 사회 바깥에 있는 벌거벗은 생명들의 육체이다.

1 "거기, 괜찮으신가요?"는 김진숙 지도위원이 고공농성 중 거기 잘 계신지를 묻는 한 트위터의 멘션으로, 이번 전시의 제목인 "거기 계셨군요"를 떠올리게 한다. 전시의 제목은 김진숙과 같은 처지에 놓인 사람들의 안위를 묻고 그 자리를 확인하는 문구로 해석하였다. 작가노트에서 온 이 문구는 신용철의 글 「언니가 돌아왔다」(『민중미술 2016 – 민중미술가열전 3 노원희』 도록, 2016)과 안소현의 글 「다른 모양의 현실」 (『담담한 기록: 인간사, 세상살이, 그리고 사건』, 포럼에이, 2019)에서 언급된바 있다.

2 〈피곤〉(1986), 〈작은 풀밭〉(1987), 〈일터〉(1988), 〈야근 후〉(1988), 〈저녁〉(1989), 〈낙동강〉(1989), 〈공단부근〉(1990) 등이 있다.

3 최유진, 정대연, 이아름, 이재덕, 「김진숙을 만나다」, 『플랫–여성 서사아카이브』, 경향신문, 2023년 10월 27일 접속, https://www.khan.co.kr/kh–storytelling/2021/js–archive/index.html 참고.

만지는 행위로서의 그리기

어둠 저편에서 들려오는 목소리로부터 그들이 거기 있음을 알아차리고 상상하는 능력은 먼 존재를 가까이 대하는 마음 같은 것이다. 그림 속 사람들은 깊은 침묵과 무거운 공기가 감도는 어둠의 공간 한편에 있다. 이 무거운 공기는 캔버스를 덮은 얇은 색막으로부터 온 것으로 보인다. 색막은 화면 안에서 공기를 흐르게 하고 그림의 현재성을 강화한다. 1980년에 그려진 〈거리에서〉에서 색막은 먼지와 뒤엉켜 맺힌 망점 같은 것들이 그림의 표면을 이루고, 이와 같은 망점은 과거의 장면을 멀리 보내는 효과를 낸다. 보는 이에게 표면을 인지하게 하고 이와 같이 색막이 주는 현재성은 정지된 시간에 생명력을 부여하여 역사의 한 장면에 우리를 도착하게 한다. 2023년에 그려진 〈큰 회사〉에서 색막은 도심에서 일어난 한 농성을 징후적으로 감지하게 한다. 여기에 더해 작가는 흰 사각 천을 붙여 그림의 표면, 회화 매체의 물성을 부각시킨다.

화가의 도구인 그림은 살갗처럼 정동이 여실히 새겨지는 속일 수 없는 매체 같다. 그리는 행위는 작가가 가진 감각과 지식의 층위들이 화가의 몸을 통과해 드러나고, 더 섬세하게는 붓질로 발현되기에 그리는 행위는 그 자체로 물질적 행위라 할 수 있다. 그리는 행위는 먼 거리에 있는 사람들에게 공감하고 닿을 수 있는 만짐(touching)의 방식으로 보인다.

> "그림에서 감각적인 느낌의 울림이 있는 표현에는 대개 작가 개개인의 미묘한 의식의 결들이 교차했던 곳이다. 하나의 질감, 하나의 붓자국, 하나의 선, 하나의 형태가 가진 개별성은 작가 자신의 승인 혹은 타협(만족스럽지 않을 때)의 산물이다.
>
> 그 물감의 두께, 밀도, 형태가 가진 개성 등이 표현을 이루고 그것에 작가의 여러 층위의 정서, 기억, 경험들이 미세먼지처럼 스며들어 있는 것 같다.
>
> 현실의 대상들은 작가가 그 언저리에서라도 살아보고 만져보고 붙잡아봐야 그것이 가진 깊은 진실에 닿을 수 있다.
>
> 내가 그리고 싶은 대상들은 내가 갈 수 없는 곳에 있다."[4]

인간의 조건

〈몸〉 연작(2018–2019, 2023)[5]은 세상살이에서 체감하는 감정과 정서를 다룬다. 그림자 같은 인물의 형상이 취하는 몸짓은 인물이 느끼는 감정과 정서와 연동하여 그가 놓인 상태를 유추할 수 있다. 누군가를 품고 혼자 밥을 먹는 형상, 지적하고 고함지르며 그 관계에서 좌절하는 형상, 괴로움에 몸부림치는 형상, 불같이 화내며 덤비는 형상, 아무것도 할 수 없어 힘없이 누워있는 형상. 이 형상들은 인간관계에서 느끼는 사소하지만 개인의 생활을 지배하는 정서를 표현하고 있다. 보편적 감정을 표현한 이 그림에 보는 이들은 공감하고 자신의 모습을 투영하기도 한다. 살기 위해 일을 하는 것이 아니라 일하기 위해 산다고 흔히 말하듯, 인간의 하루는 노동과, 노동과 연관된 사회적 관계로 꽉 채워진다. 그래서 우리의 몸과 몸짓은 "노동의 표준화에 봉사"[6]해야 하는 운명을 지닌다. 그럼에도 우리는 몸짓으로 다양한 정서적 표현을 하고, 사회적 관계 안에서 몸짓과 감정을 미묘하게 주고받으며 관계를 이어간다. 노원희의 그림에서 몸짓은 우리가 사회적 관계에 속해있는 인간이라는 것을 깨닫게 한다. 따라서 〈몸〉 연작은 인간관계 안에서의 행위를 그려낸다. 인간의 행위는 곧 인간관계망으로 자신을 내던지는 일과 같다. 이 행위는 인간의 최소한의 실천이다. 한나 아렌트는 인간이 다양한 인간관계망을 형성하고 확장함으로써 '인간다운 삶'을 영위하는 행위가 정치적인 것과 밀접하게 관련된다고 말한다. 정치적인 삶이란 삶의 의미를 충만하게 하는 활동적 삶을 말하며, 개인적 차원을 넘어 공공의 영역을 가능하게 하는 것이다. 이러한 삶은 인간이 다른 사회구성원 곁에 존재할 수 있도록 이끌어 준다. 공동의 목표를 설정하고 공동선을 추구하는 의미의 인간 삶을 말이다.[7]

서로 다른 개인의 집합

근래 본 한 뉴스에선 사회적 통념에 어긋나거나 부적절한 행동을 하는 시민의 모습을 취재하는 코너가 있었다. 피시방 혹은 편의점에서 비윤리적인 행동을 하는 사람들의 모습이 담긴 CCTV를 공개하면서 고발하는 보도였던 것으로 기억한다. 일상에서 도덕적 태도를 요구하는 보도가 불편하고 의아하게 느껴진 것은 사회의 구조적 문제를 보는 것이 아니라 개인의 행동을 비난하고 있기 때문인 것 같다. 이 사례에서 보듯 우리 사회는 공동체 차원에서 도덕에 어긋난 행동을 두고 나무라거나 기회를 주는 기능이 부재한 것일지도 모른다. 사회적 돌봄과 위험을 완화할 수 있는 테두리로서의 공동체는 사라지고, 미디어가 가담한 파놉티콘 같은 시스템에서 개인의 삶이 문제적이라 지적되며 일상의 불안이 조장된다. 작동 불능 상태의 공동체는 각개전투의 장에서 생존과 경쟁에 노출된 개인화 현상과 케를 같이한다. 이렇게 신자유주의 체제 이후 개별화된 생존과 경쟁, 개인의 고립 현상은 가속화되어 간다. 적대 전선이 뚜렷하지 않은 구조적 폭력 시대에 저항의 국면을 마련하기는 쉽지 않다. 구조적 폭력의 하중을 대체로 개별자로서의 개인이 감당해야 할 형국이 되었기 때문이다.[8]

제2전시실에 위치한 〈즐거운 바느질 시간〉(2020년 제작, 2023년 설치)은 갈라진 천을 실로 꿰매는 관객참여 프로그램의 결과물을 설치 작업으로 재구성한 것이다. 여기에는 참여자들의 서명이 실크 스크린으로 옮겨져 있다. 반대편의 축 펼쳐진 천에는 참여자들의 손에 의해 비뚤배뚤하게 꿰어진 바느질들이 천장에서부터 죽 늘어진다. 하나의 색실이 다른 사람이 꿴 색실로 연결되면서 익명의 개인과 물리적 체험을 함께한 다른 사람들 사이가 느슨하게 이어진다. 이는 작가가 바느질하는 시간을 통해 불특정다수의 사람들이 바통터치 하면서 참여하는 형식을 고안한 것으로, 이

4 노원희 작가노트, 2020년 11월 18일.

5 〈몸〉 연작은 이번 전시에 선보인 대형 천 그림 작업 〈몸 53〉(2023)을 포함해 표기하였다.

6 마우리찌오 랏짜라또, 「자본–노동에서 자본–삶으로」, 『비물질노동과 다중』, 질 들뢰즈 외 지음, 서창현 외 옮김(서울: 갈무리, 2014), 252.

7 박병준, 「한나 아렌트의 인간관 – 『인간의 조건』에 대한 철학적 인간학적 탐구」, 『철학논집』 제38집(2014): 29–30 참조.

8 소영현, 「열풍시대의 문화적 감염력과 노이즈 감정정치」, 『광장과 젠더』(서울: 갈무리, 2022), 259 참조.

작업에는 구체적 얼굴을 가진 개인이면서 동시에 보편성을 가진 사람들이 만들어 낸 관계의 망이 드러난다. 평이한 해석일지 몰라도 이 작업은 노원희가 바라보는 인간과 세상살이의 모습을 잘 보여준다. 노원희의 작품에 등장하는 개인은 개인화된 사회에서 생존경쟁으로 인해 서로를 의심하고, 소외시키는 개인이 아니다. 그보다 개인의 특이성과 보편성을 분리할 수 없는 개인이며, 이 구체적 개인들이 모여 전체를 구성하는 사회를 상상한다. 과거 한국 사회의 개인은 희생과 단합을 요구받으며 폐쇄적 공동체의 일원으로 취급되곤 했다. 그러나 노원희가 바라보는 한국 사회의 개인은 서로 다른 개인이 만들어 내는 집합으로, 개인과 집합이 분리 불가능하게 연결된 개념이다.

파상의 시대

사회학자 김홍중은 오늘의 사회상을 '파상'이라는 역량을 통해 진단한다. 이는 불안과 두려움의 시간이며, 시대의 어지러운 풍경을 이루고 일상을 떠도는 막연한 불안과 공포의 정서와 분위기, 즉 노원희가 〈나무〉(1982)에서 그려내듯 '가위눌림'의 시대이다. 동시에 파상의 시대는 문명사적 변동기이며, 대안이 명확하지 않은 상황에서 과거의 꿈들이 자신의 한계를 드러내며 문제화되는 시기[9]이다. 이것은 시장, 공동장, 주권적 인민이 처한 위기의 시기로, 사회적 상상이 어려워지고 개인으로부터 현상을 사회학적으로 짚어내기 어려운 시대를 말하기도 한다. 한편, 파상의 시대에서 '파상력'은 가위눌림에서 깨어나는 과정, 몽상적인 것, 꿈으로부터 각성하는 순간이다. 그리고 꿈에서 깨어나면서 세계가 열리는 충격은 새로운 인식의 확장을 가져다준다. "희망의 근거를 그 파편들 속에서 찾아내려는 자세"[10]는 파상력의 핵심으로 짚어진다.

노원희의 그림은 가위눌린 시대 속에서 마비된 감각을 되찾고 깨어나기를 촉구한다. 이 그림은 사회를 비판하는 역할을 넘어선다. 우리 사회의 현실을 분명히 보여주고 말함으로써 고통에 공감할 수 있는 공통의 장소를 만들고 현실을 직시하게 한다. 그의 그림을 보는 어떤 이는 이미 떠나버린 한 시대의 장면을 회상하기도 하고, 자신이 처한 상황을 대입해 현재화하기도 하며, 새로운 사회의 들끓는 형상을 발굴하기도 한다. 〈사라지는 모습〉(2001)과 〈공원을 떠나는 시간〉(2016)에서처럼 시대는 저물고, 연속된 시공간에서 각성된 꿈들의 파편이 또 다른 사회의 출현을 기다리며 잠자고 있다. 면접 후 합격 소식을 기다리다 단잠에 빠져 꿈을 꾸는 청년의 모습이 담긴 〈청년의 봄〉(2003)에서 처럼, 우리는 무의식의 저편에서 도래할 사회를 재구성해보고 변화의 단서들을 그의 그림 속에서 찾아낼 것이다.

9 김홍중, 『사회학적 파상력』(서울: 문학동네, 2016), 10 참조.
10 같은 책, 12.

From the Scenes of the Exhibition Hall

—Noh Haena (Curator, ARKO Art Center)

Are You Okay, There?[1]

Nho Wonhee's painting *37 Years* (2022) contemplatively looks back at the life of the union activist Kim Jinsook and intricately layers the years of Kim's resistance and struggles onto a white canvas. Kim is a laborer whom Nho has depicted for over forty years, the person who not only confronted the structural violence in society that she sought to correct but also a woman who led a painful existence within the long battles she fought. This painting is in continuum with the paintings Nho produced in the 1980s, influenced by social constructionism, focusing on the working class as agents of social reform.[2] The wrinkles of one's life are shown through overlapping layers of space and time, the weight of the time she endured are inferred through the contorted textures of the rectangular layers. The painting depicts a figure who has struggled over a long period to connect her own life with the lives of others, attempting to bridge them with the world that excluded them. This figure stands in solidarity with other shadowy figures appearing in other paintings in the exhibition hall.

Kim Jinsook, who worked as a welder, was only recently reinstated in her original position thirty-seven years after being forcibly retired. Despite her reemployment, little has changed in reality. The dignity of workers continues to face persistent threats as subcontracted workers are consistently exposed to hazardous working conditions, carrying out tasks in high-risk, accident-prone zones. Victims of industrial accidents not only are deprived of their rightful recognition but also face "the denial of their very existence."[3] In order to gain recognition as members of society and as human beings, some workers resort to high-altitude sit-in protests atop dangerous towers, while others take to the streets to cry out their demands. The will to fight comes from the devastation of a deprived life and the poignant desire for basic human rights within society. As seen in *The Beginning of Words* (2015), *The Monument's Place 2* (2018), and *On Thin Land* (2019), the figures holding up the white canvas are shouting in silence to attest to their story and existence. It is a gesture of self-respect, seeking to affirm one's existence amid collapse.

1 "Are you okay, there?" is a mention sent by a Twitter user to labor activist Kim Jinsook to check in on her well–being when Kim was holding her high–altitude sit–in protests. It reminds one of the exhibition title, "You were there." The exhibition title is an inquiry into the safety of people in precarious situations like Kim Jinsook and an affirmation of their place in the struggle. The phrase, which originates from the artist's statement, is referenced in the exhibition ***Minjung Art 2016—Lives of Minjung Artists 3 Nho Wonhee*** (2016) and in Ahn Sohyun's essay "Reality in a Different Shape" in ***Documentary Persistence: Human Affairs, Ways of Living, and Crises*** (Forum A, 2019), 53, and formulates one of axis in Nho Wonhee's paintings and works of criticism.

2 Examples include ***Fatigue*** (1986), ***Workplace*** (1988), ***After the Night Shift*** (1988), ***Evening*** (1989), ***Nakdong River*** (1990), and ***Near the Industrial Cluster*** (1990), among others.

3 Choi Yujin, Chung Daeyeon, Lee Areum, and Lee Jaeduk, "Meeting Kim Jinsook: Flat–Female Narrative Archive," ***Kyunghyang Shinmun***, October 27th, 2023, https://www.khan.co.kr/kh_storytelling/2021/js–archive/index.html.

The process of uncovering that industrial accidents are structural issues has placed the burden solely on individuals, tormenting them throughout such a prolonged and arduous process. These workers were merely laborers who dedicated their time and body as members of society. When we pay close attention to these individuals, it becomes evident that the exponential growth of companies and their profit margins are supported by the material foundation of the workers' bodies. *Tower* (2023) reveals the current society's monumental growth built on the injured and vulnerable bodies of workers. The tower-shaped depiction of workers in Nho's painting represents the bare bodies left unprotected outside the margins of society.

Drawing as an Act of Touching

The ability to discern the existence of others and imagine their place in response to voices coming from the other side of the darkness is akin to a sentiment to embrace distant and unfamiliar existences. The figures in the paintings, shrouded in thick air and profound silence, linger concealed in darkness. This heavy atmosphere appears to come from the thin layer of color covering the canvas. The thin layer of color allows air to flow between the layers and highlights the immediacy of the painting. In *On the Street* (1980), the surface layer of color is interlaced with dust, creating halftone dots along the surface of the painting. This effect creates a fading effect, as though the painting is a scene from the past that is being pushed deeper into the depths of history. The immediacy of the colored layer endows vitality and brings us back to a specific scene in history. The color layer covering *Large Corporation* (2023) indicatively captures the urban scene of tent sit-in protests. Nho overlays cloth squares on the painting, bringing attention to its materiality.

For the artist, painting is an undeniable medium where emotions are vividly engraved, much like the texture of skin. The act of drawing is inherently a material action, as it reveals layers of the artist's senses and knowledge through the artist's body, and delicately manifests through brushstrokes. The act of drawing appears to be a way of touching as it reaches out to people at a distance with a sense of empathy and connection.

> "In paintings, expressions that evoke a sensory resonance usually take place at the intersections of the artist's subtle textures of consciousness. The individuality within every texture, brushstroke, line, and shape is a product of the artist's self-approval or compromise (when dissatisfied).
> The thickness, density, and form of the paint create a unique expression that subtly infuses the artist's layers of emotions, memories, and experiences like fine dust. To get closer to the core truth of real-life subjects, the artist must live, touch, and hold them, even if it is at the edges of their existence.
> The subjects I want to draw are in places I cannot go."

The Human Condition

The *Body* series (2018—2019, 2023)[5] addresses a range of emotions and sentiments humans experience within social relationships. The gestures of shadowy figures seem intrinsically connected to the emotions and sentiments they experience, allowing viewers to infer their emotional states. A figure eating alone while thinking of someone; a screaming figure frustrated about their relationship; a figure writhing in agony; a raging figure lunging for an attack; a figure who is lying helpless and unable to do anything. These figures express seemingly subtle yet emotionally impactful aspects of human relationships that govern individual lives. Such universal emotions allow viewers to find themselves emphasizing and even projecting their own experiences in these depictions. It is a common saying that we do not work to live but live to work. As such, our days are saturated with labor and social relationships intertwined with it. Our bodies and gestures are destined to "serve the normalization of labor."[6] Nevertheless, we express various emotions through gestures and maintain relationships through subtle exchange of body language and emotions. The gestures in Nho's painting series remind us of our ties and belonging to social relationships. Therefore, the *Body* series depicts the acts within human relations. To act as a human is to thrust oneself into the network of human relations. This act serves as the bare minimum practice of being human. Hannah Arendt states that leading a "human life" through the formation and expansion of diverse human relationship networks is closely tied to political acts. Political life refers to an active life that fulfills the meaning of existence and enables engagement in the public sphere beyond the personal level. Such a life enables humans to coexist with other members of society, signifying a human life that sets collective goals and works towards the common good.[7]

Collective of Different Individuals

I recently watched a news program segment reporting the misbehaviors of individuals in everyday settings. The program included CCTV clips from internet cafes and convenience stores, exposing individuals caught in the middle of unethical acts. The program, ostensibly aiming for morality and ethics in everyday life, left me perplexed and uneasy because it singled out individual moral lapses instead of addressing the systemic issues in society. This case is a good example that our society might have lost the ability to condemn and address unethical misconduct together on a community level. The community as a neutralized buffer zone and a space for care has dissolved to become more akin to a panopticon system, complicit by mass media, points fingers to the individual's lives and makes the daily life full of anxiety. The collapse of community and its absence in today's society coincides with the phenomenon of individualization, pushing people into

4 From Nho Wonhee's Artist notes, November 18th, 2020.

5 The ***Body*** series includes a reference to the large-scale fabric painting ***Body 53*** (2023), which is part of this exhibition.

6 Maurizio Lazzarato, "From Capital-Labour to Capital-Life" in ***Immaterial Labor and Multitude***, ed. Gilles Deleuze, trans. Seo Changhyun, et al., (Seoul: Galmuri Publisher, 2014), 252.

7 Park Byoung-jun, "Hannah Arendt's View on Humanity—A Philosophical and Anthropological Exploration of ***Human Condition***," ***Sogang Journal of Philosophy*** no.38 (2014): 29–30.

competition and fighting for survival within their assigned battlefields. The neoliberal order continues to accelerate the isolation symptomatic of an individualized need to compete and survive. It is more challenging than ever to create a meaningful resistance to turn over the current system of structural violence since it obfuscates the frontline of antagonism and because the strain of society's structural violence is being largely born in isolation by individualized individuals.[8]

Time to Enjoy Sewing (2020, installed in 2023) in Gallery 2 is a reconfiguration of an installation work that resulted from a participatory program where the participants sewed torn fabric with a thread. The sagging fabric on the other side of the ceiling is the hand-sewn stitches of the participants. As one colored thread links to another person's colored thread, a loose connection is created between an anonymous individual and others who have shared the same physical time-space of this experience. The artist devised this sewing program where an unspecified number of individuals participate in a row. This work shows the network of relationships forged by individuals, embodying both specificity and universality. Albeit a straightforward interpretation, the installation exemplifies the structure of human relations according to Nho's worldview. The individual in Nho's works is not an individual who doubts and alienates one another in a struggle for survival in an individualized society. An individual's universality and specificity cannot be separated; these fragmented elements of specific individuals form the entirety of such a configuration. In the past, Korean society demanded individuals to sacrifice and prioritize unity, often treating them as members of a closed community. From Nho's perspective, Korean society is a concept where individuals and collectives are intricately linked as a collective formed by diverse individuals, possibly representing an idealized community currently absent.

The Age of De-imagination

Sociologist Kim Hong-Jung diagnoses current society through the force of de-imagination, the experience in which our previous systems of values and desire are shocked into collapse. It is a time of anxiety and fear, an era of sleep paralysis as was portrayed in Nho's painting *Tree* (1982), a sense of doom and fear that permeates the political landscape and envelopes the air of every day in uncertainty. Simultaneously, the age of de-imagination marks a period of change in the history of civilization when dreams of the past reveal their limitations and become problematized in the absence of clear alternatives.[9] It marks a period of crisis facing the market, the commonwealth, and popular sovereignty making social imagination challenging and preventing the understanding of social phenomena solely through individual occurrences. The force of de-imagination is the process through which we wake from sleep paralysis, the dream state, and the moment of awakening. The shock from waking up creates ruptures that open and expand our systems of awareness. "The will to find the basis for hope in the fragments"[10] of catastrophe is central to unlocking the force of de-imagination and its potential.

Nho's paintings urge us to reawaken our senses in this era of paralysis. Her paintings operate beyond the role of social criticism. By portraying and speaking about the realities of our society clearly and honestly, Nho creates a communal space where pain can be shared and sympathized, where one can confront difficult realities with courage, and where one finds direction for the future. Some viewers may look at Nho's paintings and reminisce about a scene from a bygone era, while others might see their present selves in the work. Some may discover seething insights about new social orders in Nho's artwork. As in *A Disappearing Figure* (2001) and *Time That Leaves the Park* (2016), past eras come to an end, and in the time-space continuum, the fragments of broken dreams lay asleep as they wait for a new society to emerge. Like in the dream of the young man in *Spring of Youth* (2003), who after his interview falls asleep while waiting to hear the news of his acceptance, a new society awaits beyond his unconscious, and it is in Noh's paintings we will find clues to reawaken and reconstruct our future society for change.

8 So Young-Hyun, "Cultural Infectivity and the Emotional Politics of Noise in the Era of Fads," ***Agora Square & Gender*** (Seoul: Galmuri Publisher, 2022), 259.

9 Kim Hong-Jung, ***Sociological De–Imagination*** (Seoul: Munhakdongne Publishing Group, 2016), 10.

10 Ibid., 12.

“자전거 위에서 야바위 도구들을 설치한 장사꾼, 속임수 게임에 허허롭게 걸려든 사람, 이를 구경하는 거리의 노동자들, 속이고 속지만 모두 처지가 다를 것이 없는 존재들이다. 이런 장면들은 눈 밝은 해독자에게 사회학적 상상력을 자극할 것이다.”
— 작가노트 (2018.7.17.)

“A merchant sets up a scam game on his bike. Someone hopelessly falls for the trick while workers on the street watch them. Whether deceivers or the deceived, they are all in the same boat. Observing them will draw out the sociological imagination of anyone who is sufficiently attentive.”
— From the artist’s notes (July 17, 2018)

노원희의 작품 이해를 위한 경로들

—김현주 (미술사가, 추계예술대학교 교수)

노원희는 진지하고 한결같은 태도로 작업을 지속해 온 원로 미술가이다. 1977년 개인전으로 등단 후 1980년 '현실과 발언' 그룹의 창립 동인으로 민중미술 활동에 참여한 노원희는 자칭타칭 비판적 현실주의자로 알려져 있다. 민중미술의 제도권 통합 과정에서 일약 '스타' 작가로 부상한 남성 동료들이 민중미술의 대표성을 차지한 데 비해, 노원희에 대한 진지한 인정과 평가 작업은 최근 본격적으로 시작되었다 해도 과언이 아니다. 그런 점에서 2023년 아르코미술관의 중진·원로 작가 기획전의 일환으로 개최된《노원희: 거기 계셨군요》는 작가의 화업을 재조명하는 뜻깊은 전시라 하겠다. 1980년대 작품부터 신작까지 선별된 130여 점의 작품과 각종 아카이브(전시 도록과 관련 자료들, 동의대 시국 선언 자료, 작업을 위해 직접 찍은 작가와 가족사진들, 작가의 글 모음 등)를 망라한 이번 개인전은 작가의 예술세계를 새롭게 조망하는 중요한 전환점이 되리라 본다.

한편, 개인전 개관 전에 들려온 노원희의 제8회 박수근미술상 수상 소식은 미술계가 작가에게 주목하고 있음을 재차 확인하는 기회였다. 시상식에서 노원희는 당대의 선한 삶과 진실을 그린 박수근의 예술세계와 미술상의 의미를 되새기며 인간의 "삶에 대한 품위와 존엄성에 대해 생각하며 작업을 해 왔다"는 말로 수상 소감을 밝혔다. 작가의 삶과 예술의 정수를 간단명료하게 담은 이 소감은 그 자리에 참석한 미술 관계자들에게 큰 울림을 주었다. 작가가 미술계의 변화나 평판에 무심한 채, 현실 인식의 둔화를 경계하며 소외된 자들의 고통에 공감하고 모순적인 삶의 틈새를 예리하게 들여다보는 작업을 묵묵히 수행해 왔음을 잘 알기 때문이다.

《노원희: 거기 계셨군요》전시의 의의는 새로운 전시 구성 방식과 신작에서 찾을 수 있다. 먼저 이 전시는 노원희의 작가 활동을 한국 사회의 정치, 사회 문제와 관련된 주제 영역과 여성의 현실 문제를 다룬 주제 영역이라는 두 개의 궤적의 균형 속에서 제시한다. 이 같은 전시 구상은 작가의 개인전에서 처음 있는 것으로, 여성 작가로서 노원희의 정체성을 부수적이 아닌 전면에 부각하는 과감한 시도라 할 수 있다. 전시실 한 층을 차지한 회화 작품들은 젠더 불평등에 대한 인식과 남성중심적 한국 사회에 대한 성찰과 비판을 촉구하고, 천 작업과 참여형 바느질 작업은 남성적 형식의 대안적 기능을 발휘한다.

오랫동안 노원희 작품에 대한 비평과 평가는 민중미술 계열의 남성 평론가들에 의해 1980년대 작품을 중심으로 이뤄져 왔다. 그런 지평을 변화시키고 작가에 관한 새로운 논의를 촉발한 계기는 2017년 아트 스페이스 풀에서 열린 노원희 개인전《담담한 기록: 인간사, 세상살이, 그리고 사건》이었고, 2019년의 학고재 개인전《노원희: 얇은 땅 위에》로 이어졌다. 이런 개인전에 수반된 비평 작업은 여성 기획자와 평론가들의 주도로 진행되었고, 페미니즘 관점의 비평도 한몫을 차지했다.[1] 따라서 이번 개인전이 이러한 일련의 노원희 전시와 비평적 결과물의 맥락을 점검하고, 작가의 여성 의식이 낳은 다양한 작품을 처음으로 한 공간에 모아 보여준 점을 높이 평가해야 할 것이다.

《노원희: 거기 계셨군요》에 발표된 신작들은 작가가 2018년부터 파고들기 시작한

산업재해의 문제를 더욱 진전시킨 창조적 결실이다. 산업재해는 다단계식 하청과 외주 시스템으로 지탱되는 한국의 거대 자본주의 경제구조와 노동산업이 만들어 낸 모순이다. 산업현장 노동자들의 몸은 상시 상해 위험성에 노출되고 원청이나 하청업체나 교묘하게 법적 책임을 회피하려는 현실 속에서 산업재해의 고통은 피해자와 가족의 몫으로 남겨진 경우가 태반이다. 미디어를 통해 열악한 일터에서 죽거나 다친 노동자들의 안타까운 소식을 접하지만, 우리는 그런 사건을 쉽게 잊고 살아간다. 2018년 태안화력발전소 사망 사고 소식을 접한 노원희는 〈기념비 자리 2〉(2018)에서 한국의 자본주의 경제의 모순된 시스템으로 인해 희생된 노동자 김용균의 삶을 기억하고 애도를 표했다. 이 사고는 작가가 산업재해의 문제를 본격적으로 다루기로 마음먹게 된 계기가 되었다.

노원희는 작년 여름부터 산업재해 노동자들을 위해 설립한 근로복지공단 직영의 안산병원과 인천병원을 찾아 산업재해를 당한 노동자들의 모습을 직접 관찰하며 많은 사진을 찍었다. 2022년 작품 〈병원 1〉, 〈보호자〉, 〈출근〉과 2023년 작품 〈사복으로 갈아입히고〉, 〈씩씩한 청년〉은 그렇게 찍은 사진을 토대로 그려진 야심작들이다. 이 작품의 인물 형상은 병원에서 목격한 장면이므로 특정 산업재해 사고나 구체적 개인의 서사와 직접적으로 관련되어 있지 않다. 다친 동료를 병원으로 데리고 온 노동자, 피해자를 돌보는 보호자, 병원으로 출근하는 노동자, 현장으로 나가는 노동자, 팔다리를 잃은 사람들의 일상적 움직임이나 뭉툭한 몸짓을 통해 그들의 불안과 초조, 좌절, 절망, 포기, 지루함, 심지어 일상을 견디는 활기를 전한다. 캔버스를 3단으로 쌓아 올린 〈탑〉(2023)은 베트남 참전 군인들의 그룹 체조 사진을 원용한 것으로, 건강한 몸과 의족과 의수를 장착한 몸이 서로 버티며 탑 모양을 유지하는 형상을 띤다. 여기서 불안정한 몸으로 받치고 있는 인간의 탑은 언제 무너질지 모를 위태로운 한국 산업구조를 은유적으로 표현한다. 삼성전자 백혈병 재해를 그린 신작 〈큰 회사〉(2023)와 〈사복으로 갈아입히고〉에는 피해자와 가족들의 증언 내용을 받아 적거나, 산업재해의 종류를 빼곡히 적은 얇은 천이 캔버스 표면에 부착되어 피해자들의 말하기 기능이 추가되었다. 노원희의 자칭 '힘없는 그림'은 피해자의 발화가 강화됨으로써 그림과 말로써 모순적인 현실을 비추는 힘을 얻는다. 이 신작들은 작가가 앞으로 산업재해 문제를 어떻게 풀어나갈지 자못 기대를 자아낸다.

이번 전시 제명 '노원희: 거기 계셨군요'는 작가가 회화로 호명해 내는 소외된 존재들에게 말 걸기의 시작을 알리는 은유적 표현이라고 한다. 이 제명은 노원희가 원래 '현실과 발언'의 활동이 역사가 되고 그 선언의 의미가 변한 것을 안타까워하며 이제 더 이상 '거기 안 계시는군요'라고 말한 것을 바꿔 적은 것이다. 이번 전시에는 누군가에게 말을 건네는 작가와 더불어 다른 주체들의 목소리가 내재되어 있으며, 전시를 보는 누군가의 발화 가능성도 상상해 볼 수 있다. 예를 들어 '현실과 발언'의 동인들이 떠난 자리에 노원희 당신은 아직 '거기 계셨군요', 비록 타자의 자리에 설 수는 없지만 적어도 우리의 고통에 공감하며 그 삶의 증인으로 노원희 당신은 '거기 계셨군요', 여성 작가가 버티기 힘든 한국미술계에서 당신은 여전히 '거기 계셨군요' 등등 이 표현이 가능한 맥락을 떠올려 볼 수 있다. 그러므로 《노원희: 거기 계셨군요》는 작가를 위시한 그림 안팎의 다양한 타자들의 목소리가 뒤섞이는 장으로 접근할 때 더욱 확장성을 가질 수 있다.

노원희는 46년 동안 올해 전시를 포함해 총 18회의 개인전을 가졌고, 전체 작품 수는 대략 260여 점 안팎으로 추산된다.[2] 작가가 의도적으로 파기하거나 소실된 작품을 고려하더라도 비평가들이 언급했듯이 지나치게 '과작'(寡作)이라 할 만하다. 그런데 50세 초부터 오히려 작업량이 더 늘고 개인전 개최 횟수가 그 전과 비등한 점은 특이한 현상이다. 전체 작품 중 30% 정도가 2013년 동의대 퇴직 후 서울에 정착해 10년 동안 그린 것으로 나이가 들어가며 창작에 더 많은 시간을 쏟고 있음을 짐작할 수 있다. 작가의 작업 태도와 방법, 여성 작가로서의 현실적 조건이 이런 특이점과 과작의 이유와 맞물려 있으므로, 그것을 살피는 것은 그녀의 예술을 이해하는 실마리가 될 수 있다.

노원희는 작품 제작을 위한 스케치나 드로잉 등의 사전 작업을 하지 않는다. 이번에 전시된 사진 아카이브처럼 대개 직접 찍은 사진, 미디어에서 수집한 사진 또는 영상 이미지, 신문 기사나 인터뷰 기사 등을 참고한다. 머릿속으로 작품의 대략적인 얼개를 구상한 후 직접 작업으로 들어가 수정을 거듭하며 완성하는 방식을 취한다. 작업은 작업실에서만 이뤄지고 완성작으로서 회화 작품이 주축을 이룬다. 1998년의 〈가족〉 콜라주 연작이나 2007년 『한겨레』 신문에 연재된 황석영의 소설 『바리데기』의 삽화 연작 같은 특별한 작업도 있다. 또한 이번 전시에 출품한 천 작업 〈몸 53〉(2023)과 2020년 현실과 발언 창립 40주년 기념 《그림과 말 2020》 전시 당시 지인을 포함한 전시 관람객 242명의 참여로 완성된 공동 제작 작품 〈즐거운 바느질 시간〉(2020), 2008년 각종 생활 집기와 도구를 그린 〈청천 하늘에 잔 별도 많고〉처럼 투명한 천에 하얀 젯소로 형상을 그리거나 바느질한 예외적 경우가 있다. 그렇지만 독립된 완성작 외에 제작 과정에서 나온 부수적인 작품이 없는 것은 작가의 독특한 제작 방식에서 기인한다.

노원희는 내성적인 성격과 게으름, 예술을 향한 욕구 부족, 예술가로서 광기의 결핍 등 개인적 성향이 다작과 맞지 않고, 자신은 그림을 그리는 작가라기보다는 "그림을 만드는" 작가라는 말로 과작의 이유를 가름하였다.[3] 그녀는 세상을 향한 안테나를 세우고 모순적인 세상을 규명하고자 해 왔다. 사회에서 소외된 타자의 서사를 만드는 작가의 작업 방식은 그림

1 중요한 글 몇 편을 적어 보면 다음과 같다. 성완경, 이영욱, 「상처, 연민의 시각 그리고 리얼리즘」, 『노원희 현대작가선 3』(학고재, 1991). 2017년 아트 스페이스 풀 개인전 도록에 실린 기혜경, 「일상과 사건 사이: 노원희 작업에 대한 소고」, 안소현, 「다른 모양의 현실」, 이성희, 「세상의 삶을 응축하는 담담한 기록」, 『담담한 기록: 인간사, 세상살이, 그리고 사건』(포럼에이, 2019). 페미니즘 관점에서 노원희 작품을 분석한 글로는 장파 「인간의 삶, 그림의 쓸모」, 『얇은 땅 위에』(학고재, 2019).

2 52점의 회화로 이뤄진 〈몸〉(2018–2019)과 황석영의 소설 『바리데기』의 삽화 121점을 연작으로 이뤄진 한 작품으로 간주해 대략 추산한 것이다. 연작에 속한 작품을 독립 작품으로 산정하면 작품 수는 430여 점 정도 될 것이다.

3 2023년 7월 21일 자택에서 작가와의 인터뷰.

그리기에서 느낄 수 있는 노동의 기쁨을 주지 못하며, 때로는 고통스럽고 작업 속도도 느려 작품의 양보다는 질적인 면에 집중하는 특성을 가지게 된다.

작가가 처한 여성의 현실이 작업량에 영향을 미쳤으리란 사실도 중요하게 고려할 사항이다. 노원희는 1982년 동의대학교 교수로 부임한 해에 결혼하여 이듬해 출산을 했고, 2013년 퇴직할 때까지 육아를 도와줄 가족이 있는 대구에 거주지를 정하고 부산을 왕래했다. 교수, 작가, 어머니, 아내라는 다중적 역할을 하며 그야말로 정신없이 살았다. 결혼 전까지 사건의 현장을 누비며 작업에 사용할 사진을 직접 찍었던 노원희는 작업에 "깊이 빠져들고 싶어도 빠져들 수 없는" 현실의 거대한 벽을 마주하게 된다. 특히 결혼 유무와 상관없이 여성 작가들이 가장 견디기 힘들다는 30대 후반~40대에는 동료 남성 작가들과 비교해 길어지는 개인전 간격과 작업량의 차이를 목도하고 여성과 남성이 처한 현실적 조건의 간극을 절감하기도 했다. 제3회 개인전(1981)과 제4회 개인전(1986) 사이의 5년이란 긴 공백은 당시 노원희가 얼마나 정신없이 살아왔을지, 그리고 동료 남성 작가들의 상황과 비교하면 얼마나 불안한 심정이었을지를 짐작하게 한다. 1986년 5년 만에 그림마당 민에서 개인전을 열었지만, 출품한 작품들이 스스로 맘에 들지 않아 거의 없애버렸을 정도였다.

노원희가 극복해야 하는 것은 여성이 처한 현실적 조건만이 아니었다. 노원희가 여성 작가인 것을 뒤늦게 알게 된 사람들로부터 남자가 그린 그림인 줄 알았다는 말을 자주 들었고, 유명한 남성 평론가로부터 왜 그렇게 무서운 그림을 그리냐는 질문을 받기도 했다. 별거 아닌 것 같은 이런 말은 사실 남성이라면 듣지 않았을 여성 작가에 대한 사회적 편견에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 다른 한편으로 노원희는 직접적이고 노골적으로 자기주장을 강요하지 않은 채 일정한 거리를 두고 타자의 고통에 다가서며, 그들의 서사를 기록하는 담담한 목격자의 입장을 선호한다. 권위적이고 일방적인 메시지 전달을 위해 타자의 삶을 이분법적 잣대로 재단하거나 상투적으로 대상화하지 않는다. 1980년대 상황에서 노원희는 타자에 대한 연민과 상처에 공감하는 점은 긍정적이나 사회적 변화를 가져올 만큼 이미지와 메시지가 강하지 않다는 비판에 직면해 자기 회의와 고민에 빠지기도 했다.

노원희는 자신의 실존적 기반이 여성임을 명확히 인식하고 "다양한 삶에 대해 성찰하고 공동선을 실현하려는 페미니즘의 태도를 전적으로 지지"하지만, 좁은 의미에서 그의 예술이 여성 의식과 여성의 문제에만 집중하지는 않기 때문에 본인을 페미니스트라고 규정하지는 않는다.[4] 여성으로서의 경험을 통해 성숙한 작가의 시각은 세상살이를 바라보는 현실 인식을 더욱 넓혀 주었고, 특히 2000년대 이후 사회적 약자로서 여성이 겪는 현실을 재현한 다수의 작품을 제작함으로써 다른 민중미술가와 구별되는 독특한 관점의 예술로 확장될 수 있었다. 여기서 노원희의 페미니스트 정체성 여부를 따질 생각은 없다. 다만 페미니즘의 관점에서 노원희의 작품에 접근할 때 해석의 폭이 넓어지리라는 것은 분명하다. 페미니즘에는 여러 갈래의 인식론이 존재하는데 여성주의적 휴머니즘은 성별의 문제와 더불어 남성과 남성적인 것까지 논할 수 있는 근거를 제공하기 때문이다.[5]

노원희는 2000년대 초부터 여성의 경험에 기반한 개인의 서사를 구체적인 작업으로 옮기기 시작하였다. 쉰 살이 넘어도 지긋지긋한 가사 노동의 굴레에서 벗어날 수 없는 개인의 상황 인식에서 시작된 이 시기의 작품은 가부장제에 기댄 남성 중심적 한국 사회에서 당연하게 여겨지고, 가시화되지 못한 여성의 재생산 노동에 물음을 던진다. 〈오래된 살림살이〉(2001)에서는 흰 쌀밥이 가득 한 숟가락과 낡은 부엌살림과 발장난 치는 듯한 형상을 통해 가족의 밥상을 준비하는 과정에서 가시화되지 않는 가사 노동의 부담감을 풍자적으로 그려냈다. 〈대청소를 할 때에〉(2003)는 뒤엉킨 실타래처럼 해결 방안이 보이지 않는 가사 노동의 현실적 고충을 표현하고, 〈수수께끼〉(2004)는 보따리와 꽃밭의 비유를 통해 그런 일상으로부터 탈출 욕망을 슬며시 드러낸다.

2010년대 말에는 한국 사회와 문화계에 몰아친 미투 운동을 지지하며 더욱 고양된 여성 의식에 기반한 작품들을 제작했다. 〈포럼〉(2017), 〈인류의 고민〉(2018), 〈무기를 들고〉(2018), 〈오래된 살림살이 2〉(2019)는 여전히 남성 중심으로 구조화된 한국 사회의 현실과 권력을 이용한 남성들의 여성에 대한 성폭력, 지속되는 가정 폭력, 여성에게 전가되는 가사 노동의 부당함을 문제시한다. 특히 〈무기를 들고〉는 1970년대 미국의 여성운동에서 제기된 부불노동으로서 가사 노동에 대한 임금 지불 캠페인을 생각하며 그린 것이다. 이 작품은 여성의 재생산 노동 중 몸과 분리될 수 없는 부엌살림 도구인 프라이팬을 높이 쳐들고 여성의 혁명을 강력하게 외치고 있다. 프라이팬을 무기 삼아 들고 있는 여성의 모습은 가사 노동이 매우 분리된 사적 공간에서 행해지는 것처럼 고립되어 있지만, 노원희 작품 중 가장 강력한 메시지를 전달하는 도전적인 작품으로 생각된다.

마지막으로 노원희 작품에서 공간에 대한 사유와 구성 방식에 대해 간단히 정리해 보고자 한다. 노원희는 일찌감치 공간을 사회적으로 구성된 것으로 인식하였고, 초기 작품 〈한길〉(1980), 〈거리에서〉(1980), 〈나무〉(1982)에서 인간의 삶이 펼쳐지는 무대로서 사회적 공간을 그렸다. 작가의 작품에 등장하는 거리, 집, 공원, 용산 참사 현장, 산업재해 사고 현장, 홍제천, 병원 등의 구체적 장소는 삶의 역사가 펼쳐지는 공간의 보편성과 맞물리며, 장소와 공간은 경계 없이 가변적으로 열려 있다. 노원희는 2013년 서울로 이사 온 후 청와대를 거쳐 집으로 가는 길목에서 자주 마주한 시위대가 들고 있던 하얀 피켓에서 아이디어를 얻어 텅 빈 하얀 사각형을 공간에 배치하기 시작하였다. 〈청와대 길목 1〉(2014)에서 세월호 참사를 규탄하는 시위대의 천막 앞에 세워진 텅 빈 하얀 피켓에서 시작된 하얀

4 김현주, 「노원희, 담담하고 꾸준히 현실에 싸움을 걸다」, 『민중미술, 역사를 듣는다 2: 소집단 활동을 중심으로』, 김종길, 박응주, 이영욱 편(현실문화A, 2021), 120.

5 이상화, 「여성학 연구의 철학적 기반: 여성주의 인식론에 대한 비판적 성찰」, 『한국문화연구원논총』 vol.64, no.1(1994): 270–271.

사각형은 그 후 여러 작품에서 예상 밖의 방식으로 출몰해 공간과 사회적 관계에 대한 상상을 자극하는 중요한 요소가 되었다. 일례로 〈얇은 땅 위에〉(2019)처럼 노원희는 공간을 매끈하거나 평평하지 않고 틈새와 심연 같은 커다란 구멍과 연관시킴으로써 불안정한 공간 속에서 살아가는 인간의 삶의 조건이 같지 않음을 강조한다.

이처럼 독특한 작품 제작 방식, 여성주의적 휴머니즘, 열려 있고 유동적인 장소와 공간의 연결로 드러나는 사회적 관계, 이 세 가지 경로를 따라가다 보면 노원희의 작품을 좀 더 깊이 있게 이해할 수 있을 것이다.

김현주

추계예술대학교 교수로 재직 중이다. 20세기 한국 미술과 현대 미술을 페미니즘 미술사의 관점에서 중점적으로 연구한다. 번역서로는 『관객의 꿈 : 차학경 1951-1982』(2001), 편저서 『핑크 룸, 푸른 얼굴 : 윤석남의 미술세계』(2008)가, 대표 논문으로는 「1980년대 한국의 '여성주의' 미술:《우리 봇물을 트자》 전을 중심으로」(2008), 「한국현대미술사에서 1980년대 '여성미술'의 위치」(2013), 「페미니스트 아티스트 그룹 '입김'의 개입으로서 연대와 예술실천」(2016), 「한국 현대미술사에서 페미니즘 연구사」(2020) 등이 있다.

Paths to Understanding Nho Wonhee's Artworks

—Kim Hyeonjoo
(Art Historian, Professor at Chugye University for the Arts)

Nho Wonhee, born in 1948, is a senior artist who has continued her work with a serious and consistent attitude. After making her debut with a solo exhibition in 1977 and participating in the practice of Minjung art as a founding member of Reality and Utterance since 1980, she has been known as a self-described and renowned critical realist. It is hardly an exaggeration to say that sincere acknowledgment and appraisal of Nho has recently begun in earnest, while her male colleagues, who emerged as star artists in the process of integrating Minjung art into the institutional system, have taken on the representatives of Minjung art. In that respect, *Nho Wonhee: You were there*, held as part of the 2023 ARKO Art Center Invitational Exhibition for mid-career and earlier generations of artists, is noteworthy in that it sheds new light on the artist's painting career. This solo exhibition, encompassing over 130 selected works ranging from the 1980s to recent works, as well as various archives (exhibition catalog and related materials, archives of the declaration at Dong-Eui University, self-portraits of the artist and her family, collection of the artist's writings, etc.), would be a significant watershed moment in taking a fresh look at Nho's artistic world.

Meanwhile, the announcement that Nho won the 8th Park Soo Keun Art Award, which came before the opening of her solo exhibition, served as a reminder that the art scene was paying attention to her. At the award ceremony, ruminating on Park Soo Keun's art which depicts a life of virtue and truth and on the meaning of the award, Nho said, "I have continued my work thinking about the grace of lives and dignity of human life." This acceptance speech, which simply and clearly captured the essence of the artist's life and art, resonated greatly with the art professionals in attendance because they were well aware that the artist had been indifferent to changes or reputations in the art scene. Nho has tacitly carried out her work, being wary of a slowdown in the perception of reality, sympathizing with the pain of the marginalized, and keenly gazing into the crevices in contradictory lives.

The significance of *Nho Wonhee: You were there* can be seen in the novel exhibition structure and new works. First, this exhibition presents Nho's artistic practice in the balance of two trajectories: thematic areas related to political and social issues in Korean society and dealing with women's real-life issues. This kind of curatorial approach is the first of the artist's solo exhibitions and can be seen as a bold attempt to highlight Nho's identity as a female artist at the forefront, rather than a sideshow. The paintings occupy each floor of the exhibition in accordance with the aforementioned themes; the entire space of Gallery 2 calls for awareness of gender inequality of the exhibition call for the awareness of gender inequality, as well as contemplation and criticism of a male-centered Korean society, while fabric work and participatory needlework function as alternative forms to masculine ones.

For a long time, criticism and evaluation of Nho's art have been centered on her works

from the 1980s by male critics in the Minjung art scene. The momentum to change such horizons and spark new discussions about the artist was Nho's solo exhibition *Documentary Persistence: Human Affairs, Ways of Living, and Crises* held at Art Space Pool in 2017, and it continued to the 2019 solo exhibition *Nho Wonhee: On Thin Land* at Hakgojae Gallery. The criticism accompanying these solo exhibitions was led by female curators and critics, and criticism from a feminist perspective also played a part.[1] Therefore, this solo exhibition should be highly praised for examining the context of a series of her previous exhibitions and critical outcomes and for summoning the diverse works born from Nho's feminine consciousness in one space for the first time.

The new works presented in *Nho Wonhee: You were there* are the creative fruition of further advancing the issue of industrial accidents, which the artist has delved into since 2018. Industrial accidents are a contradiction created by Korea's mega-capitalist economic structure and labor industry, which are supported by a multi-level subcontracting and outsourcing system. In a reality that industrial workers are constantly exposed to the risk of injury and contractors and subcontractors cleverly try to avoid legal responsibility, the burden from industrial accidents is usually left to the victims and their families. Although we hear regrettable news of workers dying or being injured in substandard workplaces through the media, we easily forget such incidents and go on with our lives. After hearing the news of the fatal accident at the Taean Thermal Power Station in 2018, Nho commemorated and expressed condolences for the life of Kim Yong-gyun, a worker sacrificed by the contradictory system of Korea's capitalist economy, in *The Monument's Place 2* (2018). This accident became the impetus for her to address issues related to industrial accidents in earnest.

Since last summer, Nho has visited Ansan Hospital and Incheon Hospital, which are directly managed by the Korea Workers' Compensation and Welfare Service and are established for workers suffering from industrial accidents. There, she has observed and taken many photos of workers who had been injured in industrial accidents. The 2022 works *Hospital 1, The Guardian,* and *Leaving for Work* and the 2023 works *Dressing Them in Civilian Clothes* and *Courageous Young People* are ambitious works based on those photos. Since the figures in these works are from scenes that Nho witnessed in a hospital, they are not directly related to a specific industrial accident or a certain individual's narrative. Through workers who bring injured colleagues to the hospital, guardians who take care of the victims, people who work at the hospital, workers who go to the field, and the daily efforts of victims who have lost limbs, Nho conveyed their anxiety, nervousness, frustration, despair, abandonment, boredom, and even the vitality to endure everyday life. *Tower* (2023), which consists of three tiers of canvas, is based on a photo of a gymnastic formation of Vietnam veterans and shows a healthy body and a body equipped with prosthetic limbs and hands supporting each other to maintain the shape of a tower. Here, the human tower supported by an unstable body metaphorically expresses the precarious industrial structure of Korea, which may collapse at any time. In the latest works *Large Corporation* (2023) and *Dressing Them in Civilian Clothes*, which depict the Samsung Electronics leukemia disaster, testimonies from victims and their families and details from industrial accidents are written on a thin piece of cloth attached to the surface of the canvas, allowing the victims to speak. Nho's self-described "powerless paintings" gain power to reflect the contradictory reality through words by strengthening the victim's utterance. These works raise expectations about how the artist will delve into the issue of industrial accidents in the future.

The title of this exhibition, *Nho Wonhee: You were there*, is said to be a metaphorical expression that signals the beginning of the artist's conversation with the marginalized beings that she names through her paintings. This epigraph is also a reprint of Nho's original statement, "You are no longer there," expressing regret that the practices of Reality and Utterance have been historicized, and the meaning of its declaration has changed. In this exhibition, the voices of other subjects are embedded in addition to the artist speaking to someone, and it is possible to imagine someone among the audience speaking. For instance, one can think of contexts in which these expressions are possible: "Nho, 'you were [still] there' where the members of Reality and Utterance left"; "even though you cannot stand in the position of the Other, Nho, 'you were there' at least as a witness of that life, empathizing with our pain"; and "'you were [still] there' in the Korean art scene where it was difficult for female artists to survive." Therefore, *Nho Wonhee: You were there* could be further expanded as a field where the voices of various Others inside and outside of the canvas, including the artist, are muddled.

Nho has had eighteen solo exhibitions in total over forty-six years, including this exhibition, and the total number of her works is estimated to be around 260.[2] Considering works that were intentionally destroyed by the artist or lost, it can be said that she works at rare intervals as critics have mentioned. However, it is a unique phenomenon that starting from the age of 50, her workload increased, and the number of solo exhibitions held is similar to before. About 30% of her total works were painted over the ten years she settled in Seoul after retiring from Dong-Eui

1 Some crucial texts are as follows: Sung Wan-kyung, Lee Youngwook, "Perspectives on Pain and Sympathy, and Realism," ***Korean Contemporary Artist 3: Nho Wonhee*** (Seoul: Hakgojae Gallery, 1991). Ki Hey Kyung, "Between Daily Life and Incidents: A Brief Review of the Works of Nho Wonhee"; Ahn Sohyun, "Reality in a Different Shape"; Lee Sunghee, "Unwincing Documentation That Condenses the Lives of the World," ***Documentary Persistence: Human Affairs, Ways of Living, and Crises*** (Forum A, 2019). In addition, the following text analyzed Nho's work from a feminist perspective: Jang Pa, "Human Life, Use of Painting," ***On Thin Land*** (Seoul: Hakgojae Gallery, 2019).

2 This is a rough estimate considering ***Body*** (2018–2019), which consists of 52 paintings and 121 illustrations of Hwang Sok-yong's novel ***Princess Bari*** as one work in a series. If the works belonging to the series are counted separately, the number of works would be about 430.

University in 2013, which suggests that she has been devoting more time to her artistic practice as she gets older. Since her work attitude, methods, and realistic conditions as a female artist are intertwined with this singularity and the reason for her excessive work, examining them can be a clue to understanding her art.

Nho does not do any preliminary work, such as sketching or drawing, before producing her work. As seen in the photo archive on display, she usually refers to photos taken directly, photos or video clips collected from the media, newspaper or interview articles, etc. After conceiving a rough outline of the work in her head, she goes directly to work and repeats revisions to complete it. Work is done only in her studio, and the final works are mainly paintings. She also has special artworks, such as *Family*, a collage series in 1998, or the illustration series for Hwang Sok-yong's novel *Princess Bari*, which was serialized in the *Hankyoreh* newspaper in 2007. In addition, there are exceptional cases including the fabric work *Body 53* (2023) presented in this exhibition, the collaborative piece *Time to Enjoy Sewing* (2020) completed with the participation of 242 members of the exhibition audience, including her acquaintances at the exhibition *Art and Words 2020*, commemorating the 40th anniversary of the establishment of Reality and Utterance in 2020 and *Little Stars in the Night Sky* (2008), depicting various household items and tools where figures are drawn with white gesso on transparent fabric or sewn. However, the fact that there are no additional works created during the production process other than the final paintings is due to the artist's unique artistic method.

According to Nho, her personal disposition, such as her introverted personality, laziness, lack of desire for art, and lack of zeal as an artist, do not match her prolific work; She has explained the reason for her work at rare intervals by saying that she is an artist who "makes paintings" rather than simply to paint."[3] She has set up an antenna toward the world and has sought to get to the bottom of a contradictory world. The artist's method of creating a narrative of Others who are alienated from society does not give her the joy of labor that can be felt in painting but instead is sometimes a painful and slow process, resulting in a focus on quality rather than quantity of the artwork.

The fact that the artist's reality as a woman may have influenced the amount of work produced is also vital to consider. Nho married in 1982, the year she took up her position as a professor at Dong-Eui University and gave birth the following year. Until her retirement in 2013, she set up residence in Daegu, where her family would help raise her son, and traveled to and from Busan. Playing the multiple roles of professor, artist, mother, and wife, she lived a hectic life. After her marriage, Nho, who traveled to the scene of incidents and took photos to use in her work, encountered a huge wall of reality that "even if she wants to dive deeply into [her work], she cannot." In particular, she witnessed the difference in the intervals of solo exhibitions and her workload, compared to her fellow male artists, in her late 30s and 40s, which is known as the hardest period for female artists to endure, regardless of whether they are married or not. Nho realized acutely the gap between the realistic conditions faced by women and men. The long gap of five years between her third solo exhibition (1981) and her fourth solo exhibition (1986) shows how hectic Nho's life must have been at the time, and it gives an idea of how anxious she must have been compared to her fellow male artists. In 1986, after five years, she held her solo exhibition at the Geurim Madang Min, but she was so dissatisfied with the works she presented that she discarded the majority of them.

What Nho had to overcome was not only the realistic conditions faced by women. She was often told by people that they thought her paintings were done by a man, and she was even asked by a famous male critic why she painted such frightening paintings. These seemingly insignificant comments may stem from social prejudices against female artists, which male artists would not have heard. On the other hand, Nho prefers the position of an unwincing witness who approaches the suffering of Others from a certain distance, without directly and blatantly imposing her claims but rather recording their narratives. She does not judge the lives of Others with dichotomous standards or stereotypically objectify them in order to convey an authoritative and one-sided message. In the circumstances of the 1980s, Nho's compassion for Others and empathy for their wounds were positive, but she faced criticism that her image and message were not strong enough to bring about social change, and she fell into self-doubt and distress.

Nho clearly recognizes that her existential foundation is a woman and "fully supports the feminist attitude of reflecting on diverse lives and actualizing the common good," but in a narrow sense, she does not define herself as a feminist since her art does not focus only on women's consciousness and women's issues.[4] The artist's perspective, which has matured through her experience as a woman, has broadened her perception of reality. In particular, since the 2000s, she has created a number of works that represent the reality experienced by women as socially underprivileged people, expanding her art with a unique perspective that distinguishes her from other Minjung artists. Here, I have no intention of questioning Nho's feminist identity. However, it is clear that the range of interpretation will widen when approaching Nho's work from a feminist perspective. It is because feminist humanism among many branches of epistemologies in feminism, provides a basis for discussing men and masculinity as well as gender issues.[5]

3 Interview with the artist at her house on July 21, 2023.

4 Kim Hyeonjoo, "Nho Wonhee: Confronting Reality Unwincingly and Steadily," ***Listening to the History of Minjung Art 2: Small Art Group Movements***, eds. Gim Jong-gil, Park Eung Ju, and Lee Youngwook, (Seoul: Hyunshilmunhwa, 2021), 120.

5 Lee Sang-wha, "Philosophical Groundwork for Women's Studies: A Critical Analysis on 'Feminist Epistemology'," ***Korea Culture Research Institute***, vol. 64, no. 1 (1994): 270 - 271.

Nho began translating personal narratives based on women's experiences into concrete works in the early 2000s. Her work from this period, which started with recognizing her own situation of not being able to escape the tedious shackles of housework even after the age of 50, raises questions about women's domestic labor, which is taken for granted and not visible in the patriarchal, male-centered Korean society. In her *Old Household Goods* (2001), she satirically portrayed the invisible burden of housework in the process of preparing a family meal with a spoonful of white rice, old kitchen gadgets, and an image that appears to be playing with one's feet. While *Housecleaning* (2003) expresses the realistic hardships of housework with no solution, like tangled threads, *Puzzle* (2004) secretly exposes the desire to escape from such daily life through the metaphor of a bundle and a flower field.

In the late 2010s, she produced works based on heightened female consciousness supporting the #MeToo movement that swept across Korean society and the cultural field. *Forum* (2017), *Human Agony* (2018), *Taking Up a Weapon* (2018), and *Old Household Goods 2* (2019) problematize sexual violence against women by men who take advantage of the reality and power of Korean society, which is still structuralized around men, ongoing domestic violence, and the unfairness of housework being passed on to women. In particular, *Taking Up a Weapon* was painted in mind with the campaign to pay wages for housework as unpaid labor, raised by the American women's movement in the 1970s. This work powerfully calls for a women's revolution by holding high a frying pan, a kitchen tool that is inseparable from the body during women's domestic labor. The figure of a woman holding a frying pan as a weapon is isolated, as if housework is performed in a highly separate, private space, but it is considered a defiant work that conveys the most forceful message among Nho's works.

Lastly, I would like to briefly summarize the thoughts on spaces and composition methods in Nho's works. Early on, she identified space as being socially constructed and depicted social space as a stage on which human life unfolds in her initial works, *A Main Street* (1980), *On the Stree*t (1980), and *Tree* (1982). Streets, houses, parks, Yongsan disaster sites, industrial accident sites, specific places such as Hongjecheon Stream, and hospitals that appear in the artist's works are intertwined with the universality of spaces where the history of life unfolds, and places and spaces are variably open without boundaries. After moving to Seoul in 2013, Nho began arranging empty white squares on canvas, taking inspiration from the white pickets held by protesters she often encountered on her way home through the Blue House. The white square that started as an empty white picket erected in front of the tent of protesters condemning the Sewol Ferry disaster in *Street Corner Near the Blue House 1* (2014), appeared in unexpected ways in several subsequent works. It has become an essential factor that stimulates imagination about space and social relationships. For example, in *On Thin Land* (2019), Nho correlates space and vast holes such as gaps and abysses rather than smooth or flat ones, underlining that the conditions of human life living in unstable spaces are not the same.

Thus, by following these three paths: a distinctive production method, feminist humanism, and social relationships revealed through open and fluid connections between places and spaces, one will be able to understand Nho's work more deeply.

Kim Hyeonjoo

Kim Hyeonjoo is a Professor at the Chugye University for the Arts. Her research interests include the 20th-century art of Korea and feminist arts. She translated *The Dream of the Audience*: *Theresa Hak Kyung Cha* (Constance M. Lewallen, 2001) and is the main author of the book, *Pink Room, Blue Face—YUN Suknam's Art World* (2008). She published many articles including, "'Feminist Art' of 1980s in Korea: 「Uri botmurŭl tŭja」 exhibition" (2008), "The Position of 'Women's Art' in the History of Korean Contemporary Art" (2013), "Solidarity and Art Practice as involvement of 'Feminist Artists Group IPGIM'" (2016), and "Historiography of Feminist Studies in Korean Contemporary Art History" (2020).

받아쓴 세상살이

—우아름 (비평가)

글쓰기에 앞서 작가의 집에 두 번 방문했다. 노원희 작가를 소개하는 지면마다 언급되는 민중미술, 비판적 현실주의와 같은 커다란 주제들과 사회적 약자의 구체적인 슬픔이 자리한 그림 속 풍경들을 생각하면서, 나는 그가 우리 사회가 품어야 할 에토스와 예술의 당위에 관해 선명하고 뜨거운 주장을 펼치리라 짐작했다. 그러나 직접 만나 뵌 작가는 그림의 정황에 관한 세세한 기억을 전달하거나 예술관을 펼치지 않았다. "나는 예술가로서의 자의식이 없어요. 그냥 화가지"라는 말씀이 기억에 남았다. "그냥"이라는 담백한 수사도. 어떤 질문이나 가설에 작가는 종종 침묵으로 답하기도 했다. 긍정도 부정도 하지 않음으로써 비평의 자리를 존중해 주시는 걸까? 작가가 내어주신 두 잔의 물과 차, 과일을 먹으며 속으로 어째야 하나, 난감했다. 다음번에는 그림 이야기를 들려주십사 청하고 작가의 집을 나섰다. 능소화가 만개한 언덕을 내려오며 그는 신화를 만드는 일과는 무관한 작가라 생각했다. 구태여 무엇을 보태 멋 내지 않는 성정. 속이지도 속지도 않는 맨눈으로 오래도록 사람들의 슬픔을 바라보셨다는 것만은 알 수 있었다.

그러는 동안 그는 2023년 박수근미술상의 수상 작가로 선정되었다. 자신을 포장하거나 어떻게 기억되기를 바라는 기색을 내비치지 않는 작가가 영광의 자리에서 어떤 말씀을 하실까. 나는 그의 수상 소감이 궁금해 시상식이 열리는 양구행 버스에 올랐다.

삶의 품위에 대한 근원적인 지향성

"박수근 선생님께서 외출하시러 나가시다가 빨래가 말라 있으면 그것을 걷어서 개켰다는 글을 읽었습니다. 우리 인간에게는 기본적으로 삶의 품위에 대한 근원적 지향성이 있다고 생각합니다. 저는 박수근 선생님이 천착하신 선함과 진실을 품고 사는 사람들의 고통을 그려야겠다는 생각으로 그간 작업해 왔는데, 인간의 존엄성과 삶의 품위에 대한 근원적인 지향성을 느낄 수 있도록 표현해야 한다고 늘 생각하고 있습니다."

길지 않은 수상 소감이었다. 마당의 빨래를 개는 사소한 행위를 통해 화백의 예술적 성취를 전하는 데서 노원희 작가 특유의 구체성의 감각을 또렷하게 느낄 수 있었다. '삶의 품위와 존엄' 또한 작가가 그의 그림을 통해 전하고자 해 온 것일 터였다. 마당에 널린 빨래를 개는 일은 거창하지 않지만 삶을 지탱해 주는 습관이다. 삶의 품위란 이렇게 생존 바깥의 여력을 통해 이뤄지는 것이다. 노원희는 인간에게서 여력을 앗아가는 삶의 가차 없는 순간들을 포착하고 그 살풍경을 구체적인 사물과 상황으로 건져 올려 화폭에 옮겨 왔다. 그에게 현실주의란, 현실의 구체적 세부를 발견해 내는 것, 그로부터 인생의 무게를 감각게 하는 것이 아닐까.

이를테면 그의 그림에는 종종 낮잠을 자거나 라면을 먹는 청년들이 등장한다. 낮잠과 라면은 시간과 끼니를 때우는 한 방법이다. 한 끼를 때울 라면과 오후의 낮잠은 편리와 편안함만큼이나 허술한 생활을 뜻하기도 한다. 여기에 구체적인 상황이 입힌다. 〈청년의 봄〉(2003)에 한 청년이 낮잠을 자고 있다. 벽에 걸린 말끔한 양복과 바닥에 놓인 전화기는 그가 채용 소식을 기다리며 시간을 보내고 있는 것임을 짐작게 한다. 〈사발면이

든 배낭〉(2016)에는 배낭이 그려진다. 가방의 주인이 일터의 사고로 죽음을 맞이한 청년임을 떠올릴 때, 먹지 못한 사발면은 생명의 사무치는 상징이 된다. 이것이 노원희 작가의 현실주의의 요체다. 단지 재현의 문제를 넘어 현실에 대한 태도의 문제이기도 하다. 그림의 구도와 작법만이 아니라 어떤 대상을 어떻게 들여와 그려내는가의 사유가 기저에 흐른다. 현실주의란 누군가가 마주하고 있는 가차 없는 사실을 얼마나 꾸준하게 바라보며 마주하는가와 관련된, 현실을 직시하는 맷집 있는 실천이기도 한 것이다.

받아쓴 세상살이

작가의 작업을 20년 주기로 나누어 보자. 20년이라는 시간의 단위는 한 사람의 생애주기와도 맞물리게 마련이다. 첫 번째 시기인 1970~1980년대는 변혁을 꿈꾸는 거대 담론과 엄혹한 정치적 억눌림이 혼재했던 시대이다. 노원희 작가는 이 시기에 학업을 마치고 등단하여 동시대 작가로 활동했다. 당대의 현실과 미술의 역능에 관한 고민이 당시의 그림뿐 아니라 '현실과 발언' 소그룹 활동에서도 드러난다. 노원희 작가의 초기 대표작으로 거론되는 〈거리에서〉(1980), 〈한길〉(1980), 〈나무〉(1982)와 같은 그림이 이 시기에 그려졌다. 모두 거리에서 포착된 장면이다. 반면 두 번째 시기인 1990~2000년대 그림들에서는 근거리에서 포착한 개개인의 구체적 삶의 모습과 '집 안' 사정이 자주 드러난다. 작가가 한 아이의 엄마이자 교육자라는 직책을 맡아 살아간 시간이기도 하다. 그래서일까, 〈집〉 연작(1995－1998), 〈결혼〉(1996), 〈오래된 살림살이〉(2001), 〈약혼〉(2005) 등 이 시기의 그림들에는 보다 가까운 거리에서 길어 올린 세상살이의 보편적 애수가 담겨 있다. 살림살이의 지난함, 가족에 대한 애정, 인생의 생애주기와 관혼상제가 그것이다. 세 번째 시기는 2010년대부터 현재까지 이어지는 시기이다. 작가에게는 직장에서의 은퇴와 그림으로의 회귀가 겹치는 시간이기도 하다. 그간의 그림의 업이 어우러져, 인간 생애의 공적이고 사적인 범위를 아울러 생의 보편적 애수가 화폭의 전면을 채운다. 작가는 다시 거리로 나가 시위 현장의 정동을 포착하기도 하고, 인간의 몸을 전면에 부각해 노동, 정치, 산업재해의 이야기를 전한다.

작가는 오랜 시간 사진을 활용해 그림을 그려왔다. 그중 1987년의 에피소드가 흥미롭다. 아이와 함께 찾곤 했던 공원의 사진사에게 수취인 불명의 사진들을 받아 그리게 된 것이다. 불안정한 거주로 정처 없는 시절, 잦은 이사로 주소를 잘못 외웠거나 이내 이사를 가버린 등의 이유로 사진을 돌려받지 못한 사람들의 모습이 담긴 사진들이다. 작가는 이들의 스냅 사진을 옮겨 그리면서, 그림의 무대 위로 뭇사람들의 세상살이를 올려 세운다. 〈사람들〉(1987)에 마치 단체 사진처럼 나란히 그려진 이들의 얼굴은 〈공단부근〉(1990)의 노동자, 〈결혼〉과 〈약혼〉의 앞으로 삶의 터전이 될 집과 함께 포즈를 취한 부부의 모습으로 등장하면서 인간사의 보편성을 얻는다. 모두 공원 사진가를 통해 노원희의 그림으로 들어온 이들이다. 〈공원 2〉(1987)에는 그 탄생의 장면이 그려졌다. 인적 없는 공원을 배경으로 사진사의 게시판이 펼쳐져 있다. 30여 년의 시간이 흐른 뒤 작가는 다시 한번 공원 풍경을 그린다. 〈공원을 떠나는 시간〉(2016)에는 공원을 배경으로 떠나가는 사람들의 뒷모습이 그려져 있다. 생의 시간을 마친 뒷모습이다. 작가는 두 그림의 시공간 사이에 흐르는 그들의 세상살이를 살피며, 받아쓰기 하듯 타인의 삶을 그려왔다.

말과 몸

2010년대에 들어서면서부터 작가는 뉴스, 기사, 다큐멘터리 등 대중매체를 통해 알려진 사건 사고에서 그림의 계기를 발견하곤 한다. 일상의 차원을 넘어 국가, 자본, 정치적 권력 등 거대한 체제에 끼여 튕겨 나가는 개인의 삶이다. 작가의 그림에서 발견되는 서로 대비되는 두 가지 새로운 장치는 그림에 펼쳐진 일들이 보편적 생로병사의 애수를 넘어 증언으로 기록되고 기억되어야 할 일들이라고 말해주는 듯하다. 두 가지 장치는 차마 말로 할 수 없는 심정을 담은 빈 화면과 말하지 않고 배길 수 없는 일들을 적어 내려간 손글씨다. 이 둘은 말과 침묵에 가닿고야 마는 형용할 수 없는 일들을 적절하게 드러내는 한 쌍의 장치다. 〈말의 시작〉(2015), 〈유죄 23년 상상체험관－일어서는 거짓말〉(2016), 〈37년〉(2022) 등에 등장하는 빈 화면에는 그들의 억울함과 고통의 형용 못 할 심정이 역설적으로 드러난다.

한편 이번 전시에 선보인 산업재해를 다룬 신작들에서는 손글씨가 자주 보인다. 얇은 천위에 피해자들이 들은 말들이 그대로 쓰였다. 삼성반도체 집단 백혈병 문제를 다룬 〈큰 회사〉(2023)에는 피해자 황유미 씨의 사후 삼성전자와의 주요 갈등 일지 옆에 아버지 황상기 씨가 들은 말이 나란히 배열되어 있다. "2003년 취업 2005년 발병 2007년 사망.." 사건의 목록 옆에 붙은 "아버님한테 한 십억 정도 해드리려 하니까 아무 말 하지 말고 가만히 계세요. 사회단체 사람들은 절대 만나지 마세요" 라는 말은 함께 놓여 현실의 가차 없음을 배가한다.

이번 전시에서 작가의 그림의 업은 삶의 시간을 관통해 온 인간의 몸을 소실점 삼는다. 전시장 초입의 〈몸〉(2018－2019)은 인간의 형상을 빠르게 그려낸 소품 회화 연작이다. 이번 전시에서 가장 작은 크기의 그림이다. 밥을 먹거나 대화를 하는 일상적 행위들 사이로 절망에 빠진 포즈들이 자주 눈에 띈다. 주저앉고, 쪼그려 앉아 담배를 피우고, 쓰러지고, 손찌검하려 하고, 하소연하고, 흐느끼고, 발길질하고, 매달리고, 두 손을 포박당한 채 엎드린 모습들이 검은 실루엣으로 드러난다. 삶의 존엄을 잃고 그림자가 된 인간의 형상인 셈이다.

반면 이번 전시의 가장 큰 그림 두 점은 그 원인을 담고 있다. 100호 캔버스 3개를 이어 그린 두 개의 대형 그림 〈사복으로 갈아입히고〉(2023)와 〈탑〉(2023)은 산업재해 이후의 신체를 다룬다. 자본주의 아래 기형화된 노동 현실과 손상된 신체가 짝을 이루듯, 그림에는 산업의 분야와 산업재해의 목록이 나란히 적혔다. 한쪽에는 "배관 타일 비계 설비 철거 조립 토목 보온 미장 전기 방수 통신 도장 소방 미화 용접 경비"라는 일들의 목록이, 한쪽에는 "떨어짐 끼임 물체에 맞음 깔림 뒤집힘 무너짐 넘어짐 폭파 파열 질식 중독 화재 익사 화상 찔림 베임 열사병 감염 감전"과 같은 사고의 목록이 정연하게 적혔다. 이 고통의 목록 사이에 산재

피해자들의 성치 못한 몸이 거대한 그림자로
형상화되어 있다. 이 그림의 맞은편에 〈탑〉이
걸렸다. 의족과 의수를 착용한 상한 몸들이
서로에게 기대어 탑을 쌓은 모습이다. 이 그림은
베트남 군인들의 그룹 체조 사진을 원용해
그렸다. 마치 국가 성장, 자본 성장의 개념이
추상적 차원에 그치는 것이 아니라 실제로 숱한
몸을 끌어들여 생채기를 내는 폭력의 작동임을
고발하듯이. 이들 각자의 상한 몸은 성장주의의
상흔을 드러내지만, 서로에게 기대고 지탱하며
쌓아 올린 탑의 형상은 '그럼에도 불구하고'
살아가는 인간 존재의 생명력을 보여준다.

"거기 계셨군요"는 현실과 발언 창립 30
주년을 기념하는 전시를 준비하며 작가가
언급했던 문장이다. 당시 작가는 이를 현실과
발언 전시에 대비해 변화한 시대에 대한 자각의
의미로 부정 부사를 붙여 "거기 (안) 계시는군요."
라 썼다. 이번에는 아니다. 작가가 바라보았던
존재들을 향한 호명의 언어이리라. 피켓을 들고
거리에 나선 이들, 일터에서 상흔을 입고도
생을 이어 나가는 이들, 억울한 이들, 희생당한
이들. 약한 사람들의, 그럼에도 불구하고 서로를
디디고 어깨를 겯고 버티는 삶. 작가는 이들을
그림의 무대 위에 올려 스포트라이트를 비춘다.
당신, 거기 계셨군요 라고.

우아름

문학과 미술이론을 공부한 후 미술 글쓰기를
지속해 왔다. 비평과 창작의 경계에서 작가의
조형 언어를 찾아주는 글을 쓴다. 이미지
아카이브를 연구했고, 예술의 사용과 창작
생태계 설계에 관한 관심으로 예술 대학의
레지던시와 기업의 혁신 센터 등에서 일했다.
현재는 프리랜서로 글과 말을 사용해 일한다.
최근 편저에 부산비엔날레 큐레토리얼
워크숍 기록집『우리가 되는 방법들』(2022),
『Yangachi Says』(미디어버스, 2021),『프로포즈:
바람산연립하기』(뭅앤밑북스×김창재연립,
2021),『밤이 낮으로 변할 때』(아트선재센터,
2020) 등이 있다.

Life Stories, Written From a Dictation

—Woo Areum (Critic)

I visited the artist Nho Wonhee's house twice before writing this essay. Before our meetings, I expected that she would have strong opinions about the ethos our society should possess and the necessity of art. I was bearing in mind the articles that introduce her in relation to Minjung art and serious topics such as critical realism, thinking how she envisions the specific sorrows of the socially underprivileged through her landscapes. However, in person, Nho neither recounted specific memories surrounding her paintings nor elaborated on her philosophy of art. "I don't perceive myself as an artist. I am just a painter"—her statement lingered in my mind, as well as the simple adverb she added: "just." She seldomly responded to my questions or hypotheses with silence as well. Maybe she was leaving me room to critique her works freely by neither agreeing nor disagreeing. I was perplexed, not knowing what to think, over two cups of water, tea, and fruit. I left her place, saying that I would love to learn more about her paintings at our future encounter. Walking down a hill blooming with trumpet creepers, I concluded that Nho was an artist not interested in creating mythology. Clearly, she had witnessed people in grief for years through her down-to-earth character and plain view that neither deceives nor is deceived.

In the meantime, Nho was selected as the recipient of the 2023 Park Soo Keun Art Award. I took the bus to Yanggu to attend the award ceremony. I was curious to listen to her acceptance speech because she seemed to have no concerns about how to embellish herself or how she wants to be remembered.

Fundamental Inclination of Living a Graceful Life

"I read that Park Soo Keun would take down and fold clothes when he sees them dry on the clothesline on his way out. I believe human beings inherently aspire to a dignified life. I have been painting works to portray the suffering of the good and truthful, taking on the virtues that Park focused on. I always think how my work should express the natural inclination for living a dignified and graceful life."

It was indeed a brief speech. However, Nho's remarkable attention to specific senses stood out when she included Park's simple act of folding laundry when speaking of his artistic accomplishments. Conveying the idea of human dignity and graceful life is what Nho was doing in her paintings. The act of folding clothes is nothing significant but is a habit that keeps life going. This kind of additional effort, separate from the basic actions of survival, is what comprises a graceful life. Nho captures the ruthless moments that rob all of one's energy and depicts this bleakness by focusing on specific objects and circumstances on her canvas. To Nho, realism is discovering the specificities of the real world and perceiving the weight of life.

Nho's paintings often depict young people taking naps or eating instant ramen, both ways of futilely consuming time and food. As much

as these acts of gulping down ramen and taking a nap in the afternoon are convenient and comfortable, they show how unstable the youth's lives are. Nho adds a specific frame of reference to these people. In *Spring of Youth* (2003), a young man is napping. The neatly hanging suit on the wall and the telephone on the floor indicate that he is waiting for a call back from a job. *Backpack Packed with Instant Ramen* (2016) shows a backpack. The unopened cup noodle becomes an intense metaphor for the yearning for life when viewers realize the bag belonged to a man killed in a workplace accident. These examples are at the core of Nho's realism. They transcend the matter of representation and raise questions about how one deals with reality. On the base of her contemplation lies the compositions and styles she uses and how she introduces and portrays her subject matter. Realism is how persistently one observes a situation that someone faces—an enduring practice of confronting the real world.

Life Stories, Written From a Dictation

Suppose we divide Nho's artistic practice by twenty-year periods, a time frame that revolves around a person's life cycle. The first period, from the 1970s to the 1980s, was entangled with metadiscourse, longing for revolution, and severe political repression. During these years, Nho completed her education and began her career as an artist. Her contemplation on the circumstances of the time and the potency of art are realized through her paintings, as well as her activities in the small group, Reality and Utterance. Nho's earlier works including *On the Street* (1980), *A Main Street* (1980), and *Tree* (1982), are representative pieces from this period. These are all based on her encounters on the street. On the other hand, paintings created in the following twenty years, between the 1990s and the 2000s, often reveal details of individual lives and domestic situations from a close distance. This time was when Nho took on new roles as a mother and an educator. Paintings including the *House* series (1995–1998), *Marriage* (1996), *Old Household Goods* (2001), and *Engagement* (2005) reflect the universal grief in human life, discovered from her adjacent surroundings: tedious housework, affection to family, cycles of the human life, and the principal events including wedding, funeral, and ancestral rites. The third period is from the 2010s to the present. This is also when Nho retired from her teaching job and returned to painting. The overall plane of Nho is filled with her artistic trajectory combined with the universal sorrow in both the personal and public spheres. Nho returned to the street, capturing the sense of affection at demonstration sites and telling stories of labor, politics, and industrial disasters by bringing the human body to the fore.

Nho utilized photographs in her paintings for many years. A fascinating anecdote from 1987 is noteworthy. A photographer was working in the park Nho used to visit with her child. She received a batch of undelivered pictures from him and decided to make some paintings with it. The people in these photos had unstable lives, moving from one place to another, having their addresses mixed up or moved out, and never receiving their pictures in the mail. As Nho paints from these snapshots, she lifts their lives to the stage through her painting. The faces, lined up as if in a group photo in *People* (1987), reappear as workers in *Near the Industrial Cluster* (1990) and couples in front of their houses in *Marriage* and *Engagement*, revealing the universality of human affairs. These figures all came from the photographs from the park photographer. *Park 2* (1987) depicts how it all began; it shows the photographer's bulletin board with a vacant park as a backdrop. Thirty years later, Nho painted the park again. *Time That Leaves the Park* (1987) illustrates people leaving the park, seen from behind, which represents their lives coming to an end. Nho has painted the lives of others as if taking dictation by carefully observing the lives of these people between the time and space of the two paintings.

Words and the Body

From 2010 onwards, Nho started to draw inspiration from the accidents reported in the mass media, such as news, articles, and documentaries. The victims are individuals marginalized not only in their daily lives but also in the national, capital, and political power systems. Nho's work in this period shows two new contrasting components: blank pictures that cannot enclose the indescribable torments and handwritten texts of the stories that must be told. They seem to say that the depicted events go beyond the common sorrows in one's life and are actual testimonies that need to be documented and remembered. These two components reveal the unspeakable events that eventually stretch out to both words and silence. The blank plane in *The Beginning of Words* (2015), *Virtual Experience Pavilion of Being Guilty for 23 Years: Rising Lies* (2016), and *37 Years* (2022) paradoxically unveil feelings of injustice and the sufferings that words cannot describe.

Meanwhile, Nho's new body of works in this exhibition that deals with industrial disasters often features handwritten texts. Some remarks made toward the victims are transcribed on thin pieces of fabric. *Large Corporations* (2023), which deals with the Samsung leukemia case, includes notes on the dispute around Samsung Electronics and the victim Hwang Yu-mi's death. Along with the record of "Employment in 2003/Diagnosed of leukemia in 2005/Death in 2007," there are also remarks that her father, Hwang Sang-gi was told, such as "We are trying to get you about a billion won, so please stay quiet. You shouldn't meet any social activists." These comments, side by side, magnify the brutal reality.

In this exhibition, the themes of Nho's paintings converge on the human bodies that have been through time in life. Right next to the entrance of the exhibition space is the *Body* series (2018 - 2019), which comprises a group of small works that drew human figures quickly. They are, in fact, the smallest works in the exhibition. It is apparent that the despaired poses smear through daily activities such as eating or talking to each other. The anguished bodies that collapse, crouch

down and smoke, fall, are about to hit, plead, weep, kick, cling on, and lie face-down with their hands tied are all depicted in a black silhouette. These are all shadows of human figures that have lost their dignity.

In contrast, the two largest paintings in the exhibition hold the causes of such despair. Comprised of three 100 ho (130×162 cm) canvases, the large-scale paintings, *Dressing Them in Civilian Clothes* (2023) and *Tower* (2023), address the bodies of post-industrial disasters. A list of the industrial fields is placed next to another list of industrial disasters as if the distorted reality of labor and disfigured bodies go hand in hand with capitalism for the former painting. The list of industrial fields includes "plumbing, tiling, scaffolding, installation, demolition, assembly, civil engineering, insulation, rendering, electricity, waterproofing, telecommunication, painting, fireproofing, beautification, welding, security," while the other neatly states industrial disasters including "falling, jamming, being struck, being run over, being turned over, collapse, explosion, rupture, suffocation, poisoning, fire, drowning, burn, being stabbed, being cut, heatstroke, infection, electrocution." Victims from these industrial disasters are configured as large shadows of fragmented bodies through these lists of pain. Diagonally situated is the painting, *Tower*. People wearing prosthetic legs and arms hold each other, creating a human tower. Nho used a photograph of Vietnam War soldiers doing gymnastics as a reference as if they go beyond the abstract notion of national and capitalist development to the charge against the violent operation by including actual bodies. While each wounded body reveals the cruelty of a development-centered society, their formation of a tower by supporting and relying on each other emphasizes the persistence of human beings who survive in spite of hardships.

The exhibition title "You were there" comes from Nho's comments while preparing for the twentieth anniversary of the Reality and Utterance exhibition. At the time, she included a negative adverb in her sentence—"You are (not) there"—to acknowledge recent societal changes, unlike the continuation of the group. Not this time. This is her calling to the lives she has witnessed. Those who go to the streets holding pickets, who continue living their lives with the scars from their workplaces, who suffer from injustice, who are victimized, and who are weak, are all enduring life as they lean on each other. Nho raises them on stage and spotlights them, saying, "You were there."

Woo Areum

Woo Areum is a writer who studied literature and art theory. She searches the artist's formative language through her writing, sometimes through art critiques and other times through creative writing. Woo has researched image archives, participated in residency programs in art colleges, and taken positions in corporate innovation centers based on her interest in the use of art and the creative design of ecosystems. She currently works freelance by using both her speaking and writing skills. Her recent editorial projects include Documentation of Busan Biennale Curatorial Workshop *The Ways to Make Use* (2022), *Yangachi Says* (Mediabus, 2021), *A Proposal*: *Baramsan-Yeonrip* (Mup & Mit Books × Kim Chang Jae Yeonrip, 2021), and *Night Turns to Day* (Art Sonje Center, 2020).

노원희:
인간 본성을 그리는 어두운 실루엣

—야콥 파브리시우스 (아트 허브 코펜하겐 관장)

수십 년간 노원희는 인간의 신체, 그리고 그 신체가 포용하는 감정과 분위기를 작품에 반영하는데 몰두해 왔다. 강자와 약자, 억압하는 자와 억압받는 자, 항쟁하고 반항하는 자, 유랑자, 탄압자, 외면받는 자들과 분노하는 자, 슬프고 외로운 사람들과 패배한 사람들, 그리고 승리하는 사람들까지. 노원희의 시선을 비껴간 인간상은 없다고 할 수 있을 정도로 그녀의 팔레트는 자세히, 또 깊이 인간 본성의 다양한 음영을 상상하고 기록하고 그려왔다.

1948년에 태어난 노원희는 제2차 세계대전과 일제강점기, 한국전쟁을 거친 한국 사회 한가운데에서 20세기 인류가 겪은 가장 어려운 역경의 여러 부분을 직접 맛보았다고 할 수 있다. 한국의 역사는 분단의 연속으로 이해할 수 있다. 고립, 점령, 전쟁, 분열, 재건, 현대화, 그리고 어쩌면 현재의 '한류' 까지도. 노원희가 직접 겪었을 고난을 상상하기란 힘든 일이다. 1980년대에 정치색을 띤 운동권 예술가 중 여성은 많지 않았는데, 노원희는 단순히 거기에 그치지 않고 1980년대 민중미술[1]의 모태가 된 '현실과 발언'의 동인으로 활발히 활동했다. 작가는 1960년대 서울대학교 학생 발간 신문의 기자로 일하며 사회 이슈들에 관심을 가지기 시작했으며, 졸업 후 학생을 가르치는 자리에 있었던 경험을 통해 비평적 사고와 미술이 현실에서 멀어지지 않고 뿌리를 내리는 것이 얼마나 중요한지 깨달았다고 한다. 이러한 깨달음을 얻은 후 작가는 추상적인 작품을 만드는 것을 그만두고 대신 일상의 삶에 실재하는 인간사의 실상과 살아남기 위한 분투를 담기 시작했다. 일찍이 일상사를 묘사하는 데 관심이 있었던 작가는 점점 그 관심의 스케일을 자신의 주변부에서 1980년대와 1990년대를 아우르는 한국 전반의 사회 현실로 키워갔다.

한국의 복잡한 역사를 고려했을 때 하나의 통일된 역사적 기록을 확립한다는 것은 어려운 일이지만, 이러한 분열들은 노원희의 작품 세계에 영구적인 영향을 주었다. 노원희 작가가 정치적 혼란의 시대를 작품에 옮겨 그리는 데 성공했다는 점에는 반박의 여지가 없다. 다양한 역사적 상처는 작가의 작품세계의 핵심을 구성하며 동시에 작품 속 감정선의 방향을 정하는 큰 역할을 하기도 하는데, 작가는 이를 이용하여 한반도가 겪은 20세기의 역경과 혼란을 재구성한다. 그녀의 작품 속에는 언제나 한국 사회의 가부장적 제도와 제도화된 폭력에 대한 비판적 시각이 존재한다. 또한 직접 겪은 트라우마를 작품에 항상 반영하는 데 애쓰기도 한다. 이처럼 노원희의 작품 세계는 항상 괴로움과 탄압에 대한 고려를 대동한다. 그녀는 구겨진 인간 삶을 인식하고 그려냄으로써 고독과 고통을 표현하는 데에 통달한 자라 할 수 있다.

초기 추상화인 일명 '그림자' 연작에 속하는 〈이마〉(1977), 〈탈춤〉(1977), 그리고 〈관망〉(1980)을 비롯해 몰린 인파를 묘사하는

1 민중미술운동은 1980년대 광주 학살 직후에 나타난 미술 항거 운동이다. 1990년대까지 이어지면서 사회정치적 색깔을 띤, 서구의 영향으로부터 자유로운 예술을 통해 민주주의를 증진시키고자 하였다.

〈거리에서〉(1980), 〈문〉(1983) 그리고 〈월급봉투 찾기〉(1986) 등의 작품을 보면 우리는 노원희가 사람들의 몸의 움직임 혹은 움직임의 부재를 통해 인물에 생기를 불어넣는 것을 볼 수 있다. 그림자나 몸의 윤곽만으로도 작가는 한 인간의 분위기와 신체적 상태를 충분히 묘사하곤 한다. 그녀의 그림에서 우리는 인물의 기분을 추측하기 위해 그들의 표정을 볼 필요가 없다. 돌아선 뒷모습, 혹은 그저 몸의 윤곽만으로도 인물의 감정과 신체적 상태를 충분히 연상케 하며, 이러한 윤곽들은 대개는 단순하지만 섬세하고 대범한 획으로, 여유롭고 짙지만 부드러운 팔레트의 회색, 초록색, 푸른색 등 음영이 짙은 계열의 색깔을 사용하여 표현하였다. 이러한 색상들은 작가가 그리고 있는 풍경의 어둡고 우울한 분위기와 인간상에 부합한다. 그녀는 종종 작품을 아주 섬세한, 거의 보이지 않는 글레이즈 기법으로 마감하는데, 이는 두껍고 불투명한 물감 위에 덧입혀져 잡힐 듯 말 듯 한 미묘한 분위기와 일종의 가벼움을 동시에 만들어 낸다.

그림에 등장하는 인물들은 옷을 입은 경우도 있고—남성들은 종종 수트 정장이나 유니폼을 입는다—어떨 때는 입지 않고 등장한다. 인물들은 인간의 신체를 형상화한 실루엣이나 상징으로 단순화되기도 한다. 가장 초기의 그림부터 최근의 연작까지— 예를 들면 2018년에서 2019년까지 만들어진 〈몸〉 연작처럼—실루엣은 노원희가 사용하는 대표적 기법이라 할 수 있다. 〈몸〉연작에서는 각각의 캔버스에 모두 하나 혹은 둘의 인간 모습이 등장한다. 대부분은 어두운 형태의 홀로서 있는 남성의 모습을 띠며, 그들의 윤곽은 대개 색이 바랜 흰색과 검은색으로 선명하고 활기찬 붉은색과 초록색의 배경과 대조를 이룬다. 노원희의 작품은 이러한 실루엣들로 가득 차 있다. 실루엣을 이용한 풍부한 감정 표현 기법을 숙달한 작가는 이 연작을 다양한 인간의 감정을 서술하기 위한 알파벳처럼 사용한다.

〈광장의 사람들〉(2018)은 노원희가 인물의 신체적 표현을 포착함과 동시에 한국 역사의 중요한 사건들을 기록하는 또 다른 좋은 예다. 이 그림은 도망가고, 기다리고, 앉아있고, 누워있는 등의 사람들의 윤곽을 보여준다. 첫눈에 표면적으로는 이상할 것 없는 이 풍경은, 다시 보면 한글 모음과 자음으로 이루어진 바다 위를 둥둥 떠다니는 낯선 사람들의 실루엣을 보여주고 있다. 이 그림에서 모음과 자음[2]은 사람의 이름들을 구성한다. 자세히 보면 이 작품이 그저 헌정이나 기념비적인 역할을 넘어 어떠한 정치적 메시지를 보내고 있음을 알 수 있는데, 바로 이 이름들이 세월호 사건의 피해자들,[3] 또 삼성전자에서 반도체를 만들다 백혈병에 걸린 노동자들이나 그 이외 업무상 재해를 입은 노동자들[4]의 이름들이기 때문이다. 작가는 피해자들의 이름 외에도 언론계 사람들과 언론 내 감시 및 고발자들의 이름도 포함시킨다. 이 작품은 그래서 언론 문화의 이면, 한국의 역사, 그리고 작가를 둘러싼 환경에 대한 개인적 관계까지도 포함시킨다.

〈사발면이 든 배낭〉(2016), 〈관객중에 1〉(2017), 〈출몰무대〉(2017)[5], 그리고 〈얇은 땅 위에〉(2019)[6]에는 노원희 작품세계의 또 다른 중요한 주제가 편재한다. 바로 텅 빈 정장 수트다. 수트 안을 채우는 몸은 없다. 수트는 마치 빈 껍질처럼, 어떤 몸도, 마음도, 지능도, 영혼도 담고 있지 않다. 남성의 우울한 상징으로서 수트는 유니폼 그 이외의 어떤 것도 아니며, 이성과 감정 모두 배제된 남성성을 나타낸다. 텅 빈 채 캔버스나 빈 극장에 우두커니 서 있는 수트들은 남성의 정체성과 권위, 권력의 남용, 메마른 감성, 권력자의 무자비함을 상징한다. 이 작품들 내에는 일종의 언어의 부재가 자리하고 있는데, 곧 〈말의 시작〉(2015)[7], 〈거리벽화 연습 1—심리전의 심리〉(2013), 그리고 〈유죄 23년 상상체험관—일어서는 거짓말〉(2016) 등의 작품에서 보인 마비된 입의 앞쪽이 흰 종이로 가려져 말하지 못하게 된 사람들과 비슷하다.

노원희의 작품에는 초현실적 요소가 크게 자리하고 있는데, 그녀는 이 초현실성을 표현하기 위해 스케일을 이용한다. 스케일은 작가의 작품세계에서 쉽게 찾아볼 수 있는 흥미로운 양상으로, 인간의 신체를 불균형하고 불안정한 형태로 그려냄으로써 사회 내 교란된 권력 구조를 표현해 낸다. 〈얇은 땅 위에〉, 〈한숨〉(2009), 〈기습적인 잔소리〉(2010), 혹은 〈참전 이야기 2—딸이 아파요〉(2018) 등의 작품에서는 몽환적이며 유려하게 바뀌는 스케일이 새로운 현실 속 예측하지 못한 비유와 병렬 구조를 만들어 내 관객을 놀라게 하고, 이렇게 유동적인 감수성은 새로운 혹은 또 다른 세상의 질서에 대한 가능성을 희망하게 한다. 작가는 이러한 현실과 상상 사이의 유동성에 대해 이야기한다.

"내가 생각하는 현실은 얇은 땅입니다. 나는 그 위에서 내 머리 속에 있는 입을 벌려 세상사를 삼킵니다. 그 세상사 중의 일부를 캔버스에 붙들어 놓는 것이지요."[8]

노원희의 작품 제목 중 일부는—예를 들어 〈「모든 군인은 불쌍하다」—미군 「지하갱도 적 소탕훈련」〉(2017), 〈인류의 고민〉(2018), 〈머리가 복잡하다〉(2019) 그리고 〈큰 회사〉(2023)—그녀 작품에 내재한 긴급함과 사회적 고난의 깊이를 보여준다. 〈무기를 들고〉(2018) 전경에는 네 명의 여성이 왼손에 프라이팬을 무기처럼 들고 서 있는 모습이 나타난다. 이들 뒤에는 냄비, 팬 등 부엌 잡기들이 난잡하게 뒤섞여 있으며 가정 폭력에 휘말린 남자와 여자의 실루엣이 고난과 억압을 그리고 있다.

2 한글은 24개의 모음과 자음으로 이루어져 있다.

3 제주도로 향하던 여객선 세월호가 침몰하여 304명의 사망자가 발생한 사건이다. 대부분의 사망자는 학교 수학여행을 떠난 고등학생들이었으며, 침몰의 원인은 시설 관리 부주의와 늦장 대응으로 알려져 있다.

4 2007년에 처음 불거진 사건으로 삼성 측에서는 2014년에 이르러서야 처음으로 공식적인 인정을 했다.

5 〈출몰무대〉에는 선글라스를 끼고 유니폼을 입은 박정희 전 대한민국 대통령의 옆모습이 그려져 있다. 박정희는 제3대 대통령으로 1963년부터 1979년 동안 4번의 임기를 거쳐 독재 군사 정권을 이끌었으며, 1979년 10월 26일 국정원 요원 김재규에 의해 암살당했다.

6 〈얇은 땅 위에〉는 현대중공업 노동자들의 시위를 담았다. 이 작품은 빠른 경제성장에 따른 노동자 계급의 현실을 드러낸다.

7 〈말의 시작〉에 보이는 침묵 시위 현장은 빈 팻말을 들고 하는 시위 장면을 떠올리게 한다. 우크라이나 전쟁 발발 이후 러시아에서는 시위 중 아무것도 쓰여 있지 않은 빈 팻말을 들고 시위를 하는 것이 흔해졌는데, 평화를 위한 슬로건을 들고 있다는 사실만으로도 체포되는 상황을 막기 위해서이다.

8 「노원희」, 학고재 갤러리 웹사이트, 2023년 8월 20일 접속, http://www.hakgojae.com/page/2-1-view.php?artist_num=26.

작가는 그녀의 캔버스를 인간의 기본권을 쟁취하기 위한 싸움의 전쟁터로 사용하며 한국 사회에 만연한 구조적 폭력을 비판하는 데에 집중한다. 〈무기를 들고〉에서는 방관하는 주변인들이 수트로 표현되어 놀랍고 기괴한 침묵을 나타낸다. 그들의 손과 몸뚱아리는 암묵적으로 가정 폭력 그리고 사회 전반의 폭력을 받아들이고 있는 것처럼 보인다. 아니라면 왜 몸을 폭력의 장면에서 돌린 채 우두커니 서 있겠는가? 그들은 사회적 문제에 눈을 감기로 한 것이다. 따라서 관객은 이러한 질문들을 던질 수 있겠다. 왜 방관자들은 아무런 일도 하고 있지 않은가? 왜 이 사회는 여성에 대한 폭력이 계속되도록 내버려 두고 있는가? 집안일은 전통적으로 여성을 억압하는 무기로 사용되어 왔다. 〈무기를 들고〉, 〈대청소를 할 때에〉(2003), 그리고 〈오래된 살림살이 2〉(2019) 같은 작품들은 특별히 대한민국 사회 내 여성의 삶에 초점을 맞춘다. 난장판으로 어질러진 부엌 식기들은 꼭 쓰러진 것처럼 보이며, 집안일이 여성들만의 영역이라는 인식의 위험성을 드러낸다. 이러한 작품들에서 주부들은 프라이팬을 무기처럼 휘두르며 미투 운동에 동조하는 모습을 보여준다. 노원희의 작품들이 가정 내부의 맥락에 집중하는 것은 사실이지만 그녀가 다루는 문제는 슬프게도 사회 전반에 만연해 있다. 그러므로 노원희의 작품은 페미니스트적인 반항과 부패한 가족 구조를 비판하는 것을 넘어서 오래전부터 지속되어 온 권력의 남용과 억압의 구조를 해부하려는 한국 예술가의 시도로 보는 것이 옳다. 〈무기를 들고〉는 권위적인 가족 구조와 도태된 가부장적 관계 속에 내재한 폭력과 전통적 여성 역할의 현대화, 그리고 여성해방을 위한 노력 등에 관한 강력한 비판이다.

국제적으로는 크로아티아의 산야 이베코비치(1949－현재), 미국의 메리 베스 에델슨(1933－2021), 쿠바의 아나 멘디에타(1948－1985), 오스트리아의 발리 엑스포트(1940－현재), 그리고 미국인 하나 윌케(1940－1993) 같은 동시대 여성 작가들이 노원희와 유사하게 관습적인 젠더 역할, 가사 공간, 불평등과 가족 구조, 또 남성과 여성 간의 권력관계 양상에 주의를 기울여 왔다. 수년동안 노원희는 비록 불쾌한 일일지라도 여성 인권을 위한 투쟁을 작품 전면에 배치하여 투쟁에 따른 수난을 밝은 대낮으로 끌어내 전시하는데 애써 왔다.

역사적으로는 자크 칼로(1592－1635)의 〈전쟁의 비참함과 불행〉(*Les Misères et les Mal-He ure s de la Guerre*, 1633) 혹은 프란시스코 고야(1746－1828)의 〈전쟁의 참화〉 연작(*Los desastres de la Guerra*, 1810－1820) 등이 그림과 판화로 고난과 억압을 그려내는 일에 동조해 왔다.

노원희와 가까운 시대로 눈을 돌리면 레온 골럽(1922－2004)의 작품 〈베트남 II〉(1973), 〈수사 III〉(1981), 〈영가〉(1986), 또 마사 로슬러(1943–현재)의 〈아름다운 집: 가정으로 전쟁을 가져오기〉(1967－1972) 콜라주와 비디오 작품 〈주방의 기호학〉(1975), 게르하르트 노르드스트롬(1925－2019)의 〈1970년의 여름〉(*Sommaren 1970*, 1970)이라는 제목의 흑백 에칭과 아쿠아틴트 판화 〈재 I & II〉(*Forbrånd*, 1963), 〈권력의 게임〉(1967) 등의 작품을 떠올리지 않을 수 없다. 한국 내에서는 김인순(1941－현재)의 〈그린힐 화재에서 스물두명의 딸들이 죽다〉(1988) 등의 작품에서 노원희와 같은 사회 현실과 잔인함에 대한 의식을 극명히 관찰할 수 있다. 앞서 말한 작품들은 모두 노원희처럼 반항, 저항, 전쟁의 현실을 거실, 주방, 그리고 다른 가정 공간 속으로 가져오는 좋은 예이다. 골럽, 노르드스트롬, 로슬러, 김인순과 노원희는 모두 동아시아(혹은 그 이외)에 편재하는 권력 싸움과 권리를 위한 항쟁을 그리고 거기에서 발생하는 잔혹한 폭력을 '귀가' 시킨다고 할 수 있다. 오늘날 이 중요한 작품들은 모두 미술관에 전시되어 역사의 오점과 맹점을 우리에게 상기시키며 미래에 비슷한 비극을 막을 수 있는 경고등이 될 수 있기를 희망하고 있다.

노원희는 평범한 사람과 일상의 상황들을 다양한 방법으로 그리는 데 열중해 왔지만, 1997년 한국에 IMF 경제위기[9]가 닥친 이후 그녀는 작품세계의 방향을 틀어 대부분의 작품에서 실업 위기를 그려내는 쪽으로 변경하고, 아시아에 만연한 경제위기가 많은 가정을 가난과 절망으로 내몰아 낸 현실을 표현하는 데 집중했다. 이러한 태도는 〈실직 2〉(1998), 〈낮잠〉(1998), 〈아침운동 하는 사람을 보다〉(1999) 혹은 〈가족〉 연작(1998)에서 분명하게 드러난다. 마지막 연작에서 작가는 가난의 실상을 오래된 지폐, 영수증, 신문지 조각 위에 이름 없는 가족의 모습을 콜라주하고 그림으로써 표현하였다. 이 방식으로 작가는 작품에 시대성을 부여하기도 하고—신문지에 인쇄된 헤드라인 등을 통해—한편으로는 일반적인 캔버스의 부족을 암시하기도 하였다. 실업이라는 상태는 곧 돈이 거의 없거나 아예 없는 상태를 뜻하며, 그러한 상황은 곧 자투리 재료에 그려진 초상화 자체로 암시되기도 하는 것이다. 〈실직 1〉(1998), 〈의논〉(1990), 〈철거계고장〉(1990), 〈낮잠 좀 자지 마세요〉(2005) 등 그녀의 초기작은 트레이싱지를 통한 콜라주 기법을 사용하여 평범한 사람들이 겪는 빈곤의 면모를 보여주었다. 작가가 의도적으로 선택한 재료는 관객으로 하여금 작품이 그리고 있는 사람들의 사회적, 경제적 상황을 떠올리게 한다. 작가는 제목과 주제를 작품의 핵심과 그 재료에 담아낸다. 〈평화를 말하는 시간〉(2015)에서는 고층빌딩과 불편한 적막에 둘러싸인 낯선 도시의 윤곽을 잿빛으로 그려낸다. 이 그림의 전경에는 스무 개의 메가폰이 담긴 상자가 보이는데 이는 시위자들뿐만 아니라 최전방의 남한 군인들이 사용하는 기기이기도 하다. 그 옆에는 빨간 글씨로 "싸우자"라는 문장이 적힌 종이 조각이 놓여있다. 이는 곧 작은 반항, 희망 한 조각이 억압에 대항하고 전체주의, 권위 정부, 독재자에 항거할 수 있는 가능성을 선사한다.

노원희의 그림은 우리가 살고 있는 동시대 삶의 면면을 기록하고 있다. 그녀는 과거가 우리에게 미치는 영향을 상기시키며 우리가 지난날의

9 IMF 경제위기(동아시아 경제위기)는 화폐 급락, 신용 경색, 은행 파산 등을 비롯한 큰 경제 변동을 동아시아와 동남아시아에 가져왔으며 대출 기관 및 주식 보유자들에게 큰 패닉을 안겨 주었다. 경제 위기 이후 대한민국은 잔혹한 네오리얼리즘 시대에 접어들게 된다.

실수로부터 배우지 않는다면 미래가 얼마나
암울해질 수 있는지에 대한 경각심을 높이고,
인권을 보호하며, 이 *연약한 땅* 위를 걸을 때
세심한 주의를 기울이는 것이 얼마나 중요한지
보여준다.

야콥 파브리시우스

야콥 파브리시우스는 현재 덴마크 코펜하겐에
위치한 아트 허브 코펜하겐의 관장이며,
이설희와 함께 2024년 베니스비엔날레 한국관의
예술감독를 맡아 구정아의《오도라마 시티》를
기획할 예정이다. 파브리시우스는 스웨덴
말뫼에 위치한 말뫼 콘스트할의 관장(2008–
2012)으로 활동하였으며 덴마크 코펜하겐에
위치한 쿤스트할 샤를로텐보르에서 관장(2013–
2014), 이후 덴마크 오르후스에 위치한 쿤스트할
오르후스에서 예술감독(2016–2021)로 일하며
다수의 국제 전시를 기획하였다. 스페인
바르셀로나의 산타모니카 아트센터(2005–
2006), 스웨덴의 말뫼 쿤스트할(2005–2007),
프랑스 샤뚜의 국립현대출판예술센터 씨네아이
(2005–2006), 프랑스 마르세유의 론드 포인트
(2015–2016)와 협업하였다. 예술감독으로서
부산비엔날레《열 장의 이야기와 다섯 편의
시》(2020)를 기획하였고, 벨기에 메헬렌에서
열린 제6회 무빙 이미지 비엔날레에 출품한
《Leisure, Discipline and Punishment》 등의
기획을 맡았다. 출판사 포크 샐러드 프레스와
신문 프로젝트『올드뉴스』의 설립자이기도
하다. 한편, 파브리시우스는 2022년부터 2024
년까지 덴마크 오르후스 대학과 스웨덴 말뫼
쿤스트뮤지엄에서 Mads Ølivsen 리서치
펠로우로 활동하고 있다.

Nho Wonhee:
The Dark Silhouettes of Human Nature

—Jacob Fabricius (Director, Art Hub Copenhagen)

For decades Nho Wonhee has worked with the human body and all of its different emotions and moods: The strong, the weak, the oppressed, the tortured, the fighting, the upraised, the floating, the beaten, the introverted, the righteous, the hurt, the sad, the lonesome, the deprived, the fallen, the victorious. There are no shades of human nature that seem to have slipped Nho's vision and her palette without being imagined, recorded, and finally painted.

Born in 1948 in the aftermath of the Second World War and the Japanese colonial period, followed by the Korean War and its consequent poverty and devastating living conditions, Nho has experienced the darkest side of the 20th century and humankind in general. Korea's history is parcelled into times of hard division: isolation, occupation, war, rupture, rebuilding, modernization, and perhaps the new cultural "Korean wave." It is hard to fully imagine the difficult times Nho has lived through. She was one of the very few female artists who were politically active in the early 1980s and was also a key member of Reality and Utterance, which led to the Minjung art[1] movement in the 1980s. Nho started to direct her gaze toward social issues while working as a student reporter for Seoul National University Press in the 1960s. Her subsequent career as a teacher convinced her of the importance of critical thinking and of connecting art with reality. This realization caused her to cease abstract works. Instead, she began to explore human lives and the struggle for survival. From an early age she has been interested in depicting the everyday life, from the lives around her to the more general social realities of South Korea in the 1980s and 1990s.

It is hard to build a collective historical memory considering Korea's disrupted past, but these historic ruptures have unquestionably made a permanent impression on Nho. Certainly, she has managed to capture many aspects of the periods of political unrest throughout her career. These historical scars are the core of her artistic practice and shape her emotional memory bank, which she uses thoroughly to trace the hardships of the 20th century and the turbulence on the Korean peninsula. There is always an embedded critical awareness of Korean society, its patriarchal system, and at times its structural violence. Nho expresses her own lived traumatic experiences within her work. Her body of works portray a great deal of suffering and oppression; Nho is a master of capturing and depicting the wrinkled human condition, its solitude and its agony.

From the early abstract "shadow" paintings such as *Forehead* (1977), *Masked Dance* (1977), and *Watching* (1980), as well as the concourses of people in *On the Street* (1980), *Door* (1983 estimate), and *Searching for Payroll Envelopes* (1986), we find

1 The Minjung art movement emerged following the Gwangju Massacre in the 1980s. Until the 1990s, it aimed to promote democracy through socio–political art free from occidental influence.

evidence of how Nho can make people come alive by painting their bodily expressions—or their lack of such. The shadow or the outline of a human body is enough for Nho to frame the mood and physical state of a human being. In her paintings we do not need to see a person's facial expression to know how they feel: A turned back, or even just the outline of a body, is enough to convey the person's emotional and physical state, which are often captured with simple, delicate, but rough strokes, and a sparse, dusty, douce palette of grays, greens, blues, and umbra. The chosen colors add to the dark, gloomy atmosphere of the paintings and the human condition on display. In her works, Nho often paints with thin, almost transparent glazes, juxtaposed with thick opaque areas of paint, which generates a hovering drama and a lightness at the same time.

Sometimes the human beings in the paintings are dressed—often the men wear business suits or uniforms—and sometimes they are even naked. The people in the paintings are often reduced to silhouettes or symbols of human figures. From the earliest paintings to one of the most recent series—such as the *Body* series (2018–2019)—the silhouette has become a signature for Nho. In the *Body* series, each canvas depicts one or two human figures. Most of them appear to be male in dark shapes or outlines isolated on an off-white, black, or vibrant and dynamic painterly red and green background. Nho's oeuvre is filled with these silhouettes; she perfectly masters emotional expressions with them, and the series appears almost like an alphabet of the significant variety of human emotions.

People in the Square (2018) is another example of the way in which Nho captures bodily expressions and at the same time records significant events in Korean history. The painting shows the outlines of many people running, waiting, sitting, lying down, and so on. Although at first the surface looks innocent, it features silhouettes of apparent strangers floating in an ocean of Korean letters and characters[2] which shape the names of different people. Upon closer inspection, we discover that this work is not only a tribute and a memorial, but also a political message, as these are the names of the victims of the Sewol ferry disaster[3] and also of the Samsung workers working with semiconductors who got leukaemia or other occupational-related diseases due to their working conditions.[4] Besides the victim names on the canvas, Nho also includes people from different environments including the media and media watchdogs. The work mixes different aspect of media culture, the history of Korea, and Nho's personal relation to her surroundings.

The works *Backpack Packed with Instant Ramen* (2016), *In the Audience* (2017), *Haunted Stage* (2017)[5], and *On Thin Land* (2019)[6] share another important shape and figure within Nho's oeuvre: the empty suit. There is often no body inside the suit; it appears as a shell, with no body, heart, head, or soul connected to it. As a depressing representation of men, the suit is a uniform and absolutely nothing else, manifesting the pure headless and heartless masculinity. The empty, hollow suits staged on blank canvases and empty theater sets are an obvious reflection of male identity, authority, abuse of power, the absence of emotion, and the lack of heart within powerful figures. There is a certain speechlessness within these works, meaning we cannot help but think about *The Beginning of Words* (2015), *Mural Practice 1 - Psychology of Psywar* (2013) or *Virtual Experience Pavilion of Being Guilty for 23 Years: Rising Lies* (2016), where the people portrayed are numb, rendered silent by blank pieces of paper placed in front of their mouths.[7]

While there are often surreal elements in Nho's paintings, one of the most important factors regarding this is scale. Scale is an interesting and noticeable aspect within Nho's work because it reduces the human bodies to an unbalanced, unstapled, and disordered configuration, and shows disrupted power structures within Korean society. In works such as *On Thin Land* (2019), *Sigh* (2009), *Sudden Nagging* (2010) or *Story from the War 2 – My First Daughter Is Sick* (2018), the dreamy and fluid sense of scale creates new realities, unexpected juxtapositions, surprises, and a floating sensibility that reminds us of possible new worlds or alternative new world orders. Nho has commented on this fluidity between reality and fiction:

"Reality, for me, is thin land. Standing on this fragile land, I open the mouth in my mind and swallow the ways of the world. Then I capture a part of what I have consumed onto the canvas."[8] Some of Nho's titles—like *Every Soldier is Pitiful – The U.S. Army's Underground Mine Training Drill for Clearing the Enemy* (2017), *Human Agony* (2018), *Cluttered Mind* (2019), and *Large Corporation* (2023)—aptly capture the urgency of the works and the depth of social suffering. In the foreground of Nho's *Taking Up a Weapon* (2018) are four women, their left arms raised, holding frying pans as weapons. Behind them, there is a chaotic mesh of pots, pans, and other kitchen equipment, and the silhouettes of men and

2 The Korean alphabet or Hangul consists of twenty–four basic letters.

3 The sinking of a ferry on its way to Jeju Island that killed 304 passengers. The majority of the victims were high school students on a school trip and the cause is generally agreed to be neglect and what has been designated as the national "culture of obedience."

4 A scandal that gained attention in 2007 and led to formal recognition of the issue in 2014 by Samsung.

5 In ***Haunted Stage***, Park Chung–hee's (1917 - 1979) profile is painted with him wearing sunglasses and a uniform. Park was a South Korean politician and army general who was elected as the nation's third president and was in office from 1963 to 1979. However, he ruled as a military dictator before being assassinated on October 26, 1979, by Kim Jae–gyu, a Korean CIA agent.

6 ***On Thin Land*** depicts a labor rights rally attended by the workers of Hyundai Heavy Industries. Nho's work closely follows the drastic economic development of South Korea, highlighting its role in the emergence of an underprivileged class.

7 ***The Beginning of Words*** shows a silent protest and is reminiscent of the blank signs that we frequently see in other global protests. Because of the war in Ukraine, a blank sign in Russia today—introduced after signs bearing anti–war slogans became enough reason for arrest—now also leads to people getting arrested and imprisoned.

8 http://www.hakgojae.com/page/2–1–view.php?artist_num=26 (last accessed August 20, 2023).

women engaged in domestic violence, struggle, and oppression. Nho is constantly making the canvas a battlefield for basic human rights and brings critical awareness of Korean society's structural violence onto its surface. In *Taking Up a Weapon*, the silence of the bystanders—the "suits" in the background—are alarming and troubling. Their hands and bodies appear to be tacitly accepting the domestic violence—violence in society—because what other reason could there be for them to stand there with their backs turned to the violent acts. They have turned a blind eye to society's problems. Viewers may ask themselves: Why are the bystanders not doing anything? Does society turn its back and allow violence against women to continue? Housework has long been one of the roots of female oppression, and works such as *Taking Up a Weapon, While Housecleaning* (2003), or *Old Household Goods 2* (2019) focus specifically on the condition of women in South Korea. The cluttered arrangement of kitchen utensils, which look as if they have collapsed, seems to express the dangers of a reality where housework is still considered the domain of women. These works portray housewives brandishing frying pans as a sign of rallying to the #MeToo movement. Even though Nho's body of works are centered on a domestic context, these topics are—sadly—universal. Therefore, it is important to see Nho's works as a Korean artist's attempt at dealing with the long tradition of the abuse of power, power structures, and oppression, as well as the feminist revolt and (rotten) family conditions. *Taking Up a Weapon* is a strong critique of the hierarchical family structure and its unhealthy patriarchal relations with embedded violence, traditional women's roles in modern society, and their struggle for emancipation.

Internationally there are many great examples of female contemporary artists such as Sanja Ivekovcić (b. 1949) from Croatia, Mary Beth Edelson (1933–2021) from America, Ana Mendieta (1948–1985) from Cuba, Valie Export (b. 1940) from Austria, and Hannah Wilke (1940–1993) from America, who—like Nho—have struggled with conventional gender roles, domestic spaces, inequality, family constructions, and the power relations between men and women. Throughout the years Nho has continued to display the fight for women's rights and—although it might seem unpleasant—lets the struggle come alive in broad daylight.

Historical works and prints such as Jacques Callot's (1592–1635) *Les Misères et les Mal-Heures de la Guerre* (The Miseries and Misfortunes of War, 1633) or Francisco Goya's (1746–1828) *Los desastres de la guerra* (The Disasters of War series, 1810–1820), are very early ways of documenting struggle and oppression. However, if we fast forward to Nho's generation, when we see Nho's work we cannot help but think about Leon Golub's (1922–2004) works *Vietnam II* (1973), *Interrogation lll* (1981), and *Threnody I* (1986); Martha Rosler's (b. 1943) collages *House Beautiful: Bringing the War Home* (ca. 1967–1972) and video *Semiotics of the Kitchen* (1975); and Gerhard Nordström's (1925–2019) *Sommaren 1970* (The Summer of 1970, 1970), as well as his black-and-white etchings and aquatint prints *Forbrånd I & II* (Burnt I & II, 1963) and *Maktspelet* (The Power Game, 1967). Within Korea one could look at works such as *22 Daughters Died in the Greenhill Fire* (1988) by the artist Kim In Soon (b. 1941) to see artists who share Nho's interest in social realities and its harshness. These are all great examples of works by artists who, like Nho, bring revolt, protest, and war into the living room, into the kitchen, and generally into the home. Golub, Nordström, Rosler, Kim, and Nho have all looked at conflicts relating to power struggles in East Asia (and elsewhere), and showed the brutal violence therein, bringing it home in more than one sense. Today all these important works are placed in museums and will always remind us of history's wrongdoings and hopefully act as deterrents to similar events in the future.

Nho portrays the common man and daily situations in many ways, but when the devastating IMF financial crisis[9] struck South Korea in 1997, she developed a larger body of works depicting unemployment and how the Asian crisis led families to poverty and despair. This is clearly noticeable in works like *Unemployment 2* (1998), *Nap* (1998), *Watching a Person Do Morning Exercise* (1999), or *Family* series (1998). In the latter, Nho is underlining the lack of money in a domestic sphere by collaging and painting the unidentified families on discarded materials such as old bills, receipts, and newspaper clippings. Nho not only points to the present day—headlines in newspapers—but at the same time highlights the issues of the scarcity of normal canvases. Being unemployed means little or no money, which is also reflected in portraits of these discarded materials. Her older works such as *Unemployment 1* (1998), *Please Do Not Take a Nap* (2005), *Important Story* (1990), and *Demolition Notice* (1990), that use collage on tracing paper, show the impact of poverty on ordinary people. Nho's choice of material for her backgrounds makes the viewer aware of the social and financial conditions of the people portrayed in the works. Nho embeds the title and theme of unemployment into the core of the works and its material. *Time That Speaks Peace* (2015) shows the gray, uninviting shape of a city with its high rises and alarming silence. In the foreground of the painting is a block of twenty megaphones—often used by protestors, but also by front-line South Korean soliders heading towards North Korea—and a piece of paper with red words in Korean that reads "Let's fight": A small protest, a piece of hope, that reminds the viewer of the possibility of opposing oppression, totalitarianism, governmental authority, and/or cultural opprobrium.

9 The IMF financial crisis (Asian financial crisis) shocked currency values, caused credit crunch and bankruptcies throughout East and Southeast Asia, and resulted in panic among lenders and stockholders, turning South Korea towards a new era of ruthless neorealism.

Nho Wonhee's paintings are snapshots of our contemporary condition. She continually reminds us of the consequences of the past and how bleak our future might be if we don't learn from our mistakes, take care of our basic human rights, and walk carefully on the *fragile land*.

Jacob Fabricius

Currently Jacob Fabricius is the director at Art Hub Copenhagen, Copenhagen, Denmark, and Artistic director (with Seolhui Lee) at the Korean Pavilion 2024, featuring KOO Jeong A's *Odorama Cities,* Venice Biennale. Previously Fabricius has been director at Malmö Konsthall, Malmö, Sweden (2008–2012) and Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, Denmark (2013–2014) and artistic director at Kunsthal Aarhus Aarhus, Denmark (2016–2021), where he has curated numerous of international exhibitions. He has been associated curator at Center d'Art Santa Monica, Barcelona, Spain (2005–2006), Malmö Konsthall, Sweden (2005–2007), cneai, Chatou, France (2015–2016), and Rond-point projects, Marseille, France (2015–2016). He has been the Artistic director of the following biennales: *Words at an Exhibition*: *An exhibition in ten chapters and five poems*, Busan Biennale, Busan, South Korea (2020), *Leisure, Discipline and Punishment,* 6th Biennial of Moving Image, Mechelen, Belgium (2013) among others. He is the founder of the publishing company Pork Salad Press and newspaper project Old News. Fabricius is a Mads Øvlisen Research Fellow at Aarhus University, Denmark, and Malmö Konstmuseum, Sweden, from 2022 to 2024.

연민과 힘

—이영욱 (미술평론가)

작가 노원희를 생각하면 내겐 그녀의 초기작 〈거리에서〉(1980)와 〈나무〉(1982)가 먼저 떠오른다. 오랜 세월이 흘렀지만 처음 이들 작품을 접했을 때의 감흥은 지금까지도 마찬가지다. 〈거리에서〉는 외진 거리의 야바위꾼 주위에 모여 있는 일군의 사람들을 형상화한 것이고, 〈나무〉는 스피커를 단 채 일렬로 늘어선 나무들 그리고 그 사이로 살던 곳을 떠나는 인물의 뒷모습이 인상적인 작품이다. 사회적으로 주변화된 인물이나 정황을 소재로 한 작품은 1980년대 이전에도 없지 않았다. 무력한 노인이 등장하는 몇몇 두툼한 구상 작업이 떠오르는가 하면, 힘겨운 삶을 지탱해 가는 여인들의 꿋꿋함과 아름다움이 뚜렷한 박수근의 작업 또한 생각난다. 하지만 노원희의 작업은 이들과 일정 측면 궤를 달리하는데, 당대 도시화, 산업화하는 현실의 주변화된 삶의 정황들을 구체적인 현재의 감각으로 주시하고 있을 뿐 아니라, 그 현실을 비판적 시각으로 바라본다는 점에서 그렇다. 달리 말하면 상황을 묵묵히 수용하거나, 삶과 인물을 이상화하기보다 사회 현실 속 개인의 삶을 직시하는 새로운 감성을 제시한다. 이 두 작업 역시 이러한 특성, 즉 당시 새로이 부상하기 시작한 비판적 리얼리즘의 흐름을 드러내고 있다. 하지만 이 두 작품에는 또한, 노원희 특유의 시선이 배어있다. 그것은 다름 아닌 연민의 시선이다.

〈거리에서〉의 경우 먼저 눈에 띄는 것은 황량한 거리에 옹기종기 모여 있는 사람들(남자)의 모습이다. 일군의 사람들이 별다른 희망도 없는 생활의 무료함에서 벗어나려 야바위꾼 주위에 모여 있고, 그 옆으로는 막 그곳을 떠나 또다시 막막하고 막연한 일상 안으로 무심하게 걸어가는 인물의 뒷모습이 보인다. 흐릿하게 그려진 거리의 건물과 담, 저 멀리 좁아 드는 보행로 그리고 스산한 분위기의 나무들이 이들이 자리한 풍경을 구성한다. 하지만 이 모든 정황은 엷은 녹색으로 채색된 반투명 막으로 뒤덮여 있다. 밝기를 달리하는 얼룩덜룩한 색채의 흐름과 화면 위로 흡사 곰팡이처럼 피어오른 수많은 작은 점들의 번짐은 마치 안개처럼 작품 안의 형상들을 하나의 시선으로 감싼다. 그것은 삶의 활기를 부정당한 인물들을 아린 마음으로 바라보는 작가의 시선, 곧 연민의 시선이다.

잎 하나 달리지 않아 헐벗은 채 일렬로 늘어선 나무, 말라비틀어져 불길하게 뻗어 나간 나뭇가지, 그 가지마다 하나씩 놓인 일방통행 지시를 표상하는 스피커, 이들을 뒤로하고 등을 보이며 떠나는 한 인물, 여기에 투명하게 얼룩진 하늘 배경이 합쳐져 〈나무〉는 마치 무대처럼 극화된 하나의 장면을 제시한다. 작업의 요체는 이 황폐한 풍경과 이제 막 그곳을 등지고 떠나는 인물 그사이에 숨어있다. 인물의 동세에서 나타나는 절박함과 뻗어 나간 나뭇가지와 스피커가 풍겨내는 기괴함 간의 대비, 그 대비의 틈새에서 상상이 시작된다. 떠나는 인물의 속내와 사연, 그런 사연과 얽힌 척박한 삶의 현실 같은 서사가 이 상상에서 흘러나온다. 옅고 푸른가 하면 미묘하게 투명한 하늘을 배경으로 하는 이 무대 장치는 끝내 관객을 삶의 장소(고향)를 등지는 인물의 고난에 동참하게 만들고, 연민의 정서로 빠져들도록 이끈다.

2 연민, 혹은 기쁨, 슬픔, 분노, 공포, 질투, 수치, 혐오와 같은 감정은 단순히 사람들이 상황이나 대상과 마주할 때 생겨나는 신체적 느낌이나 동물적 충동에 그치는 것이 아니다. 마사 누스바움(Martha Nussbaum)에 따르면 감정은 나름의 평가와 판단이 개입된 "가치가 포함된 인식"[1]을 담고 있다. 어머니가 위독하다는 소식을 듣는 경우, 우리는 곧 복합적인 감정(두려움, 슬픔 등)의 격동에 휩싸인다. 이때 이 두려움 혹은 슬픔은 소중한(가치) 대상(어머니)이 위험에 처해 있거나 나와 단절 가능하다는(지향성) 믿음과 더불어 촉발된다. 감정은 대상을 가지며, 그 대상에의 지향에서 나오는 가치 평가적 믿음을 내장하고 있다.

같은 맥락에서 누스바움은 연민을 "다른 사람이 부당하게 불행을 겪고 있다는 인식으로 초래된 고통스러운 감정"[2]이라 정의한다. 하지만 타인의 부당한 불행에 내가 고통을 느끼는 까닭은 무얼까? 누스바움은 그 이유를 어떤 사안이든 자기 존재의 목표 및 필요와 관련해 가치 평가하는 인간의 행복주의적 관점과 연결해 설명한다. 일단 초점은 이 불행이 남의 일만이 아니라 자신에게도 생겨날 수 있다는 사실을 알아차리는 데 있다. 다시 말해 나도 그와 유사하게 될 수 있다는 가능성을 인지하는 것이다. 이는 곧이어 나 자신 역시 그 불행한 타인과 마찬가지로 우연에 휘둘릴 수밖에 없다는, 곧 취약한 인간일 수밖에 없다는 인식으로 이어진다. 그리고 이렇듯 자신을 타인의 인격(고통) 속에서 스스로 취약해져 버리게 만듦으로써, 곧 타인의 불운이 자신의 앞길에도 부정적 영향을 미치는 것이라는 점을 깨닫게 되면서 연민의 감정이 생겨난다. 하지만 대상 지향적인 연민의 동학은 여기서 그치지 않는다. 누스바움에 따르면 이 연민에 묶인 당사자는, 가난과 굶주림, 장애, 예속에 시달리는 타인의 고통에 직면하여 그것이 자신의 운명이 될 수도 있다고 인정하면서, 불가피하게 생각을 외부로 돌리게 된다. 그는 사회 속의 재화를 어떻게 분배하고 어떻게 배치할 것인가를 질문하게 되며, 최악의 조건에 처한 사람들을 배려하는 사회를 소망하는가 하면, 타인의 불행을 해소하는 방향으로 자신의 이득을 운용하는데 이르기도 한다.

3 노원희의 초기 작업(1980~1991)에는 수많은 인물이 등장한다. 관망하는 남자, 무기력한 노인, 삶의 활기를 잃어버린 듯한 실업자, 출소하는 장기수, 농촌을 떠나는 사람, 월급봉투를 찾는 군상, 버스에서 곯아떨어져 잠이 든 승객, 풍상을 겪은 듯 나이 든 노동자, 공원을 방문한 서민들, 땅에서 밀려난 농민, 골목 안 시위 진압을 바라보는 중년 남자, 철거 계고장을 받은 도시 빈민, 차별받는 여성 등이다. 작가의 가족이나 친지, 여타 무기명의 인물이 등장하기도 한다. 대부분 고통을 겪거나 고단한 삶을 유지해 가는 사람들, 혹은 소외되고 주변화된 인물들이다. 또는 경쟁에 내몰린 사람들, 냉혹한 현실의 난관과 마주치거나 시대의 어둠에 희생당한 인물들이다. 작가는 사방에서 타인이 겪는 삶의 고단함이나 파란곡절과 마주치고, 그것에 민감하게 반응한다. 그리하여 그녀의 작업에선 갓 태어난 아이를 둘러싼 음울하고 괴괴한 도시 정경이 아이의 미래에 어둠을 드리우고[〈도시〉(1980)], 기념 촬영을 위해 함께 모인 사람들이 북망산을 뒤로 한 채 뭐라 말할 수 없는 표정으로 고개를 숙이고 있는가 하면[〈기념촬영〉(1980)], 잠든 가족 위로는 불안의 기색이 떠돈다[〈가족 3〉(1986)]. 또한, 작가는 늙은 노동자의 집 뒤 작은 풀밭에서 그의 애잔한 소망을 포착하고 [〈작은 풀밭〉(1987)], 텅 빈 공원의 기념사진 광고판에서 서민들이 보낸 즐거운 한때를 반추하며[〈공원 2〉(1987)], 파헤쳐진 농토에 서서 저 먼 곳을 바라보는 어머니의 심경을 더듬기도 한다[〈어머니〉(1990)].

흔히 민중미술 하면 건강하고 투쟁적인 민중의 모습을 담거나 고난과 어려움 속에서도 꿋꿋하게 살아가는 민중, 곧 이상화된 민중의 상을 제시한다고 알려져 있다. 하지만 노원희의 작업에 등장하는 인물들은, 심지어 희망과 긍정의 태도를 보이는 경우에도, 쉽지 않은 현실의 난관에 시달린 듯 연약함을 노출한다. 그녀는 한마디로 불행에 처한 사람과 그들의 고통에 민감하며, 좀 더 정확히는 그것에 묶여있다. 그녀가 이렇듯 타인의 고통에 묶이는 것은, 타인의 강함이 아니라 약함 때문일 것이다. 약함으로 파고드는 얽힘과 호소는 그 어떤 힘의 압박보다 강력하며, 이 약함의 박해와 고발에 사로잡힌 사람은 거기서 쉽게 벗어나지 못한다. 이로부터 생겨난 상처 그리고 그 상처가 자기중심적 삶에 만들어 내는 균열, 그리하여 생겨나는 책임감…. 깊이와 경계를 따지기 힘든 이 같은 상황과의 대면이 노원희 작품의 예술적 바탕을 이룬다.

노원희의 연민의 시선은 이렇듯 타인의 고통과 취약함에 대한 그녀의 강박에 근거하고 있다. 하지만 세상을 바라보는 이 같은 연민의 태도가 꼭 그러한 정서를 직접 드러내는 방식으로만 작업에 표현될 필요는 없다. 이 시기 작업에서 그녀가 형상화한 인물의 고난과 고통은 사회 현실과 긴밀히 연관되어 있다. 이들 대부분은 농촌 파괴, 이농, 초과 노동, 저임금, 실업, 부적응, 정치 탄압, 권위주의, 배금주의와 경쟁, 가부장주의 등의 만연한 폐해의 직접적인 피해자들이다. 따라서 이들 작업은 자신이 감지한 타인의 고통과 불행이 이 사회 현실에서 초래된 것임을 관객들에게 전달하고, 관객들이 그것에 공감하고 반추할 수 있게 하는 데 초점을 둔다. 이로부터 연민의 정서가 짙게 드러나는 작업과 함께 그러한 고통을 초래한 현실 상황에 대한 비판적 시야를 갖게 하려는 작업이 자리하며, 양자의 지향이 뒤섞인 또 다른 유형의 작업 역시 생겨난다.

1980년 노원희가 참여한 '현실과 발언'(이하 현발) 동인 창립취지문에는 다음과 같은 구절이 있다.

> 돌아보건대, 기존의 미술은 보수적이고 전통적인 것이든, 전위적이고 실험적인 것이든, 유한층의 속물적인 취향에 아첨하고 있거나 또한 밖으로부터 예술공간을 차단하여 고답적인 관념의 유희를 고집함으로써 진정한 자기와 이웃의 현실을 소외, 격리시켜 왔고, 심지어는 고립된 개인의 내면적 진실조차 제대로 발견하지 못해 왔읍니다.[3]

1 마사 누스바움, 『감정의 격동–2 연민』(서울: 새물결, 2015), 546.
2 같은 책, 552.
3 「현실과 발언 창립취지문」, 1980.

그녀의 초기 작업은 그 누구 못지않게 이 선언의 정신에 투철하면서 동시에 그 선언이 내포한 다양한 가능성을 구현한 것이라 할 수 있을 것이다.

4 이 시기 작업은 크게 네 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 상황 혹은 인물을 바라보는 연민의 시선이 상대적으로 분명하게 드러나는 작업이다. 앞의 〈거리에서〉를 포함하여 〈공원 2〉, 〈작은 풀밭〉, 〈어머니〉 등을 대표작으로 꼽을 수 있을 듯하다. 주로 일상 장면에서 포착한 이들 작업은 작가 특유의 시선을 담고 퍼져나가는 듯한 색조의 흐름이 인상적이다. 대부분 상황을 바라보는 작가의 연민이 짙게 배어난 작품들이지만, 동시에 작가의 시선이 인물의 내면으로 스며들어 다시 배어 나오는 느낌을 주는 작업도 있다. 두 번째는 장면 포착보다는 아이디어가 앞서 형상을 만들어 낸 작업으로, 여기서는 현실의 한 국면이 상황 또는 장면으로 바뀐다. 아이들의 전쟁놀이를 현실의 폭력성에 빗댄 〈한길〉(1980), 자본주의 사회의 경쟁과 물신주의에 대한 비판이 뚜렷한 〈월급봉투 찾기〉(1986)나 〈달리기〉(1986)가 그렇다. 이들의 경우엔 일종의 표현주의적 필치와 색조가 활용된다. 과감한 상상력으로 높은 좌대 위 권력형 남자들의 동상과 바닥에 자리 잡은 여성 형상을 대비시킨 〈공원 1〉(1986)은 특이한 설득력으로 여성주의 문제의식을 드러낸다. 세 번째는 〈기념촬영〉, 〈출소〉(1981), 〈가족 2〉(1986), 〈골목 2〉(1989)처럼 사실적이거나 암시적인 장면을 제시한 후, 상황에 대한 반추나 알레고리적 상상 혹은 읽기를 제안하는 작품이다. 〈기념촬영〉은 광주항쟁을 암시하며, 〈가족 2〉의 경우 정숙한 가족사진의 전형을 깨뜨리는 개별 인물 묘사를 통해 가족의 틀 내부의 미궁을 헤아려 보게 만든다. 〈골목 2〉는 일상의 안쪽까지 침입한 국가 폭력에 대한 망연자실한 시선이 인상적이다. 네 번째는 콜라주 방식을 활용한 그림 이야기 작업이다. 〈저녁〉(1989), 〈피곤〉(1989), 〈밤길〉(1990), 〈아이 1〉(1990) 같은 작업이 그렇다. 이들 작업은 중심인물이나 사안 주위로 관련된 여러 장면이 조합되는 방식이다. 예를 들어 〈밤길〉에선 가운데 머리띠를 두른 인물 주위로 농촌인 듯 소나무 밑에서 누군가를 기다리는 어머니, 재봉질하는 노동자, 밤길을 걷는 사람들, 어두운 집들이 둘러싸고 있다. 이들 작업은 한 장면이나 단순 콜라주로는 담기 어려운 이야기를 표현하려는 의도를 드러내는데, 당시 젊은 미술 집단 '두렁'의 서사 방식을 참조했다고 한다. 〈나무〉의 경우는 이렇게 볼 때 첫째와 둘째 유형의 시각 어법이 겹친 작업으로 볼 수 있을 것이다.

5 1996년 개인전에서 노원희는 〈역마살〉 연작(1992–1995)과 〈집〉 연작을 비롯한 일련의 작업을 선보인다. 〈역마살〉 연작은 당사주(唐四柱)책의 그림과 말을 활용한 일종의 차용 미술이고, 〈집〉 연작은 오랜 세월을 버텨 이제는 낡아 사라질 처지에 있는 집을 소재로 한 작업이다. 첫눈에 이들 작업은 예전 작업과 꽤 달라 보인다. 고통받는 타인과 사회적 사안에 대한 관심사가 지인과 가족 같은 개인의 인생사와 관련한 세계로 좁아 든 것으로 보일 수도 있다. 당시 사회적 전환에 따른 민중미술 운동이 쇠퇴한 것도 영향을 미쳤으리라 생각된다. 하지만 주목할 것은 인간의 불운과 고통 그리고 그에 대한 연민이라는 그녀의 관심사가 이들 작품의 새로운 층위에서 탐색되는 지점이다.

〈역마살–방랑〉(1992)은 당사주책 구성을 차용한다. 캔버스 아래편에 사주풀이가 있고 위편에 그림이 있지만, 그림은 작가가 원본을 참조해 새로 그렸고, 글은 원본을 필사한 것이다. 어둡고 적막한 공간 안에 이파리들이 흔들리는 나무 하나가 작게 서 있고, 그 옆으로 갓 쓴 선비 하나, 보부상 한 명이 봇짐 진 채 서로 엇갈려 지나간다. 주사(朱砂)로 써진 듯 붉은 옛 필체의 사주풀이 내용은 해당 인물의 사주가 쉽지 않은 풍파 속에 있음을 알려준다. 작가는 일종의 차용을 통한 알레고리적 상상을 촉발하는데, 이 상상은 아마도 당사주책이 "인간의 존재와 삶이 광활한 우주의 적막 속에서 다가왔다가 사라져 가는 모습을 […] 눈으로 볼 수 있"게 하고, '역마살'이 "농경사회보다 오히려, 산업화 과정에 성공적으로 적응하지 못한 수많은 사람이 겪은 가족의 유리, 고향 상실과 유랑 등의 현상을 적실하게 표현"[4]한다는 작가의 해석과 연결될 수 있을 듯하다.

〈집〉 연작(1995–1998)과 관련해 작가는 "여행 중 경상도의 조용한 읍내, 소도시 변두리에 있는 작은 집들이 […] 강하게 내 마음을 끌어당기는 것을 경험"했고, 그 집들이 "길에서 우연히 초라한 모습의 **식구**를 만났을 때처럼 한편으로 아릿하게 마음을 아프게 하면서"[5] 다가왔다고 말한다. 수년 동안 많은 집 연작이 그려지는데, 텅 빈 화면 공간 안에 오롯이 집에 초점을 두어 배치한 것이 특징이다. 대부분 작업은 집 주위로 나무가 하나 혹은 여럿 서 있거나 가끔은 인물이 서 있는 모습을 볼 수 있다. 〈집의 세월 4〉(1998)는 이 연작의 전형적 사례다. 낡고 오래된 집이 있고, 역시 오래된 나무가 웃자라 집을 반쯤 덮고 있다. 상처와 기억의 흔적을 지닌 채 세월을 지탱해 온 이 집은 실상 나름의 인생 궤적을 거쳐온 사람, 한 인물로 치환될 수 있다. 집은 막막한 우주 공간에 연결된 듯 고립된 장소에 자리 잡고 있다. 웃자란 나무는 어쩔 수없이 많은 일을 그저 흘려보낼 수밖에 없었던 세월을 암시하고, 흐르는 듯 엷은 터치로 화면을 덮은 녹색 막은 상황의 막막함을 전달하면서 연민의 정서를 느끼게 한다.

노원희가 이들 작품에서 천착하고 있는 것은 인간의 존재론적 취약성이다. 인간의 취약함은 "우리의 능력과 그 확장 범위를 넘어서며, 그래서 우리의 삶을 불확실하게 만드는 것, 결국에는 우리의 죽음과 죽을 수밖에 없음과 관련된"[6] 무엇에 기인한다. 예전 작업의 초점이 주로 사회 현실에서 초래되는 인간의 고난에 맞춰져 있었다면, 이제 이들 작업은 생로병사, 길흉화복을 거치는 삶의 불확실함과 상처, 고통의 층위 그리하여 죽음의 층위에 관심을 쏟는다.[7] 기억과 고통의 흔적, 나름의 세월을 지나온 인간(집)의 유전(流轉)이 작품의 일차적인 모티브로 제시되고 있는 이유다.

4 노원희, 「오늘의 당사주(唐四柱)와 집」, 『노원희 작품전』 (부산: 효민갤러리, 1996).
5 노원희, 같은 글. 강조는 필자.
6 문성원, 「약함을 향한 윤리–인간 향상과 타자에 대한 책임–」, 『시대와 철학』 제29권 3호(2018): 116.
7 작가는 필자와의 인터뷰에서 당시 가까운 친지들의 죽음이 작품 변화에 영향을 끼쳤다고 말한 바 있다.

이 연작들에서 노원희는 스스로 연민의 근원을 향해 파고드는 듯하다.

6 1996년 어간부터 2006년 사이 노원희의 작품 대부분은 어떤 주제를 앞세우기보다 작가가 자신의 동선을 일상 영역(곧 자기 자신, 집, 가족, 동네) 안에 한정한 후, 그때그때 생활 속에서 포착한 모티브를 활용해 제작한 것이다. 마치 작가 스스로 일상으로 숨어들어서는 남의 눈에 띄지 않은 채 조심스럽게 그 상황 혹은 공간 속에서 자신이 보고, 느끼고, 생각하고, 상상한 것을 풀어놓는 듯하다. 어찌 보면 일기 풍이라 할 수 있지만, 좀 확장하여 자전(自傳)의 성격을 지닌다고 볼 수 있을 것이리라. 이는, "이들은 이런 상태에 처해 있다"라는 지난 시기 문어체의 보편어법이, 이제 "나는 이렇게 이해하고 느낀다"라는 구어체의 특수어법으로 변화되었음을 확인해 준다.

우선 자화상에서 출발해 보자. 〈'95 자화상 1〉(1995)과 〈자화상 '95(자화상 2)〉(1995)에서는 작가가 스스로 자기 내면의 이중성을 드러내거나, 가사, 예술, 사회운동, 타인의 고통 같은 다양한 과제와 요구들에 둘러싸인 자신의 곤경을 표현한다. 자신이 겪는 혼란과 갈등을 정직하게 드러내고 있다고 볼 수 있겠다. 〈비〉(1992), 〈꿈 3〉(1995), 〈결혼〉(1996) 〈'98 가출〉(1998) 〈심청가〉(1999), 〈수수께끼〉(2004)에선 작가의 내면이 투사된 듯 강렬한 정서의 격동이 드러난다. 내면의 짙은 회한, 막다른 상황에서 터져 나오는 외침 같은 것이 느껴진다. 〈오래된 살림살이〉(2001)와 〈대청소를 할 때에〉(2003)는 가사노동과 관련한 작업이다. 전자는 한술 밥 주위에 펼쳐진 프라이팬, 냄비, 국자, 빗자루, 주걱, 칼 같은 도구 그리고 고무 대야 위 사람의 위태로운 다리를 등장시켜 가사노동을 둘러싼 정황을 압축해 보여주며, 후자는 큰 빗자루와 한 짝만 남은 구두, 엉킨 실타래가 펼쳐진 가운데 청소 행위가 마치 미궁 속에서처럼 막연함에 빠져든 듯한 느낌을 준다. 〈'96 그림자 2〉(1996), 〈대면〉(1996), 〈부부〉(1998), 〈청년의 봄〉(2003)에서는 가족 사이를 흐르는 심리적 긴장감 혹은 침잠, 해소되지 않는 막막함 같은 분위기가 화면을 덮는다. 또한 〈생활의 기쁨 1〉(2004)이나 〈생활의 기쁨 2〉(2004), 〈주머니에서 나온 것들〉(2004)처럼 매끈함과 화려함으로 일상생활을 뒤덮는 소비사회 물품의 끝없는 증식을 포착한 작품들도 있다.

작가가 드러내는 생활 속 내면의 현실은 평온치 않다. 밖으로 나가 외부 공간에서 작가가 마주친 상황 역시 크게 다르지 않다. 하지만 그것을 대하는 태도나 그로부터 작업을 만들어 내는 방식은 좀 다르다. 이들은 대체로 지나치던 길가에서 우연히 보거나 마주친 사람,[8] 혹은 아파트 단지 동네 풍경이나 나들이에서 발견한 장면[9]에서 시작된다. 여기서 작가는 세태를 관찰하고 그때그때 반응하는 산책자처럼 행동한다. 그리하여 아침 운동하는 동네 남자는 마치 동상처럼 표현되어 그 어색함과 생뚱맞음을 노출하고, 아파트를 구하러 다니는 여성의 꿈과 좌절은 돌조각 형상 속에 유머러스하게 고정되기도 하며, 다정한 약혼자들 옆의 아파트와 신분 상승 욕구를 지시하는 팻말은 그들의 행복이 겪어내야 할 적지 않은 굴곡을 암시한다. 거리에서 싸움을 벌인 부부 옆엔 금지 표시가 서 있고, 울고 지나가는 사람 뒷쪽에는 우는 얼굴 위로 X표가 처진 표시판이 있다. 그런가 하면 초봄 풀과 나무에 물이 오르는 싱그러움이나 산에 올라 라면 먹는 사람들의 소박한 즐거움을 표현한 작업도 있다. 사람이 아닌 공간을 다룬 작업에서도 작가의 은밀한 암시를 엿볼 수 있다. 동네 나무숲 속으로 한 젊은이가 빨려들 듯 사라지는 광경은 그녀가 현실에서 느끼는 안타까움과 절망이 환영으로 전치되어 나타난 것으로 보이며, 세월에 시달려 낡고 활기를 잃어버린 집 앞의 '낮잠 금지' 팻말은 그곳에 고여있는 무기력을 일깨워 보려는 의도를 짐작하게 한다. 물이 차오른 도시 한 가운데 커다란 나무를 그려 넣은 것은 전복에 대한 열망을 드러내며, '나팔 금지' 표식이 꽂힌 조용한 아파트 단지 속 막 꽃피어 오르는 작은 나무는 최소한의 소망을 상징하는 듯하다. 〈수목장의 불안〉(2006), 〈서비스 부대〉(2006)는 붉고 푸른 단색 화면 속 거대한 인물의 모습이 인상적인데, 이들은 각각 수목장의 이름으로 자연을 훼손하고, 재개발 현장으로 용역업체를 파견하는 보이지 않는 배후의 거대 권력을 가시화하고 있다.

일상 안으로 스며든 그녀의 시선은 착잡하다. 자신과 자신을 둘러싼 미시적 일상 세계의 구석구석을 탐방하면서 작가는 이곳 삶을 채우고 있는 불안과 좌절, 혼돈, 절망, 긴장, 침잠, 매끈함의 유혹, 뻔뻔스러움, 헛된 꿈, 무력함, 갈등, 상실을 감지한다. 물론 희망적인 일도 있고, 소망을 가질 수도 있다. 작가는 일종의 자발적으로 강요된 탐색의 시기를 거치고 있는 것처럼 보인다. 때론 냉정하게 혹은 격정적으로, 또는 풍자적이거나 일종의 허탈함, 아이러니를 지닌 채, 변화하는 삶의 구체성을 관통하며 자신의 반응을 드러낸다. 하지만 작가는 계속해서 질문을 던지고 있다. 아마도 그 질문은 다음과 같은 것이 아닐까 싶다. 이 만연한 불행과 불의의 현실에서 지켜야 하고 꿈꿀 수 있는 것은 무엇인가?

7 2007년부터 4~5년간은 몇 개의 연작 그리고 몇 가지 유사 작업 군이 눈에 띈다. 2007~2008년에는 종이 위에 원고지, 영수증, 편지 등의 폐지를 오려 붙여 형상을 만들거나 직접 형상을 그려 넣기도 하는 콜라주 성격의 작업을 시도한다. 전반부 작업[〈손길〉(2007), 〈보따리를 빼앗기다〉(2007), 〈홍수소식 1〉(2007 추정)]은 다양한 형식 요소를 실험한 것이 흥미롭다. 종이를 오려 붙인 형상(인물, 집, 유령)에서 원고지 칸의 선이나 영수증 글자가 드러난다든가, 그 형상을 구부리거나 들뜨게 해 입체 효과를 낸다거나, 바탕 종이를 칼로 찢어 그 자국을 조형 요소로 사용하는 등의 시도가 그렇다. 이런 효과는 일상적 사안이나 사건을 연극의 한 장면처럼 구성하기 위해 활용된다. 후반부 작업[〈나는 모른다〉(2008), 〈목격〉(2008), 〈붉은 혀〉(2008)] 역시 콜라주를

8 〈아침운동〉(1999), 〈아침운동 하는 사람을 보다〉(1999), 〈라면 먹는 사람들〉(2002), 〈부부싸움〉(2005), 〈약혼〉(2005), 〈울지 마세요〉(2005), 〈미군부대 골목〉(2005), 〈집 구하러 다니기〉(2006).

9 〈낮잠〉(1998), 〈사라지는 모습〉(2001), 〈남아있는 풍경〉(2002), 〈집터 1〉(2005), 〈조용한 동네〉(2005), 〈낮잠 좀 자지 마세요〉(2005), 〈담벽〉(2005), 〈도시의 홍수〉(2005).

활용하지만, 사인펜 혹은 매직펜으로 형상을 화면 위에 직접 그리는 방식이 주도적이다. 정치적 사건이나 권력에 의한 기만과 약탈 같은 사건을 서사적으로 극화해서 드러내고 있다는 점에서 전반부 작업과는 다르다. 이 연작은 작가가 다시금 조금씩 시선을 외부로 돌리고, 권력에 의한 억압과 차별을 가시화하려는 욕구를 표출하고 있음을 보여주는 듯하다.

2009~2010년 사이에는 연작으로 보긴 어려우나 이국적 식물이 등장하는 연속 작업 그리고 검은 구름이 화면을 덮는 일군의 작업을 볼 수 있다. 앞의 연속 작업은 열대 식물로 보이는 특이한 식물이 화면 전체를 뒤덮는 식의 작업이다. 남방 열대 식물로 가득 찬 바다에 조그만 조각배 하나 지나고, 배 안에는 한 여성이 타고 있는 장면이 전형적이다. 배는 거대하고 끈끈한 식물 줄기들로 칭칭 휩싸여 앞으로 나아가는 것이 거의 불가능하다[〈생애 2〉(2010), 〈생애 3〉(2010)]. 몇몇 작품에서 배에 타고 있는 사람은 대부분 여성이다. 이렇게 볼 때 이 그림들은 여성의 고난을 상징적으로 표현하고 있는 것으로 보인다. 검은 구름 작업 중에서는 화면에 검은 구름이 가득 차고, 마치 두상의 모습을 한 구름 형태로부터 혀가 삐져나와 사람을 집어삼키는 작업이 대표적이다[〈검은 혀〉(2010), 〈검은 혀의 나라〉(2010)]. 이 작업은 정치적 현실이 초래한 불행한 사건을 암시하는 듯하며, 이 시기 작업은 이후 작업에서 선보이는 회화적 장치를 고안해 내기 위한 실험적 성격을 갖는 듯하다.

8 2010년 노원희는 시사적 함의를 갖는 작품 둘을 제작한다. 하나는 용산 참사를 모티브로 한 〈기념비자리－불타는 망루〉(2010)로, 이 그림은 작가가 다시금 본격적으로 불의한 사회구조와 권력에 의한 희생자를 작업의 모티브로 삼기 시작했음을 알려준다. 다른 한 그림 〈기습적인 잔소리〉(2010)는 작가가 이러한 모티브를 다루는 새로운 장치를 고안해 냈음을 확인해 준다.

〈사발면이 든 배낭〉(2016)은 이런 변화의 양 측면 모두를 살펴보기에 적합하다. 이 작품은 '구의역 스크린도어 사망 사고'[10]를 모티브로 한다. 마치 무대처럼 펼쳐져 바닥과 벽으로 이루어진 비어있는 공간에는 좌, 우측으로 각각 커다란 스크린이 배치되어 있으며, 왼쪽 스크린 앞에는 배낭과 더불어 한 소년이 서 있고, 화면 앞쪽 아래편에는 어머니인 듯한 한 여성이 그를 바라본다. 오른쪽 스크린 위에는 머리와 몸이 사라진 채 양복만 남은 커다란 크기의 인물(남성)이 권위적인 자세로 앉아있다. 앞쪽 정면 벽에도 마찬가지로 유사한 모습의 인물이 무릎을 꿇고 정면을 향하고 있다. 오른편 스크린 뒤로는 조그만 크기의 두 인물이 마치 무언가를 상의하는 듯 수군대고 있다. 사건은 참담하지만, 작가는 그림의 의도를 단지 이 사건과 관련한 정서적 공감을 촉발하는 데에 한정하지 않는다. 그녀는 작업에서 쉽게 포착하기 힘든 이 사건을 그 정황과 맥락까지 가시화시켜 전달해 내려 한다.

먼저 주목할 것은 공간이다. 화면은 마치 무대처럼 텅 비어있고, 추상적이다. 작가는 화면 안에 하나의 가상공간 혹은 열린 공간을 설정한다. 이 가상의 열린 공간에 작가는 공유하고자 하는 상황의 몇 가지 핵심 요소를 배치한다. 이로써 사실적으로 확인하는 것이 가능하거나 유기적으로 연계된 장면이 아닌 가상적으로 구성된 이야기 구조 혹은 극 구조가 형성된다. 이는 관객들이 그 맥락 안으로 들어가 추론하고 상상할 수 있는 상황의 감성적 모형을 제시한 것에 가깝다. 어머니는 죽은 아들을 바라보고 있고, 아들은 스크린(도어) 앞에 기운 없이 서 있다. 옆의 배낭엔 사발면이 들어있을 것이다. 이들을 둘러싸고 있는 인물들은 몸과 살을 지닌 구체적인 사람이 아니다. 이들은 머리마저 없이 제복(양복)만으로 표상된 껍데기다. 이들은 매끈한 스크린 위에만 출몰하거나 그 뒤에 숨어 수군거리며, 어둠의 벽 뒤에 어렴풋이 나타나 권력의 작동을 수행한다. 인간에게 벌어지는 사안을, 자신들의 권력 구조에 위해가 되지 않게끔 기계적, 기술적으로만 처리하려는 남성들. 이 텅 비어있는 공간, 두 개의 스크린과 벽바닥만으로 구성된 황량한 공간 안에, 이들 거대한 크기의 껍데기들 옆으로 작고 연약한 어머니와 그가 있다.

작가가 이 작품에서 활용한 무대 공간, 스크린, 머리와 몸뚱이가 사라진 양복 껍데기로만 남은 인물 형상은 이 시기 전후의 다른 작품에서도 자주 볼 수 있다.[11] 이들 장치는 오늘날 사회의 추상성, 소통의 가상성, 권력의 불투명성, 네트워크를 타고 작동하는 관리 체계의 익명성 등에 상응한다. 스크린의 경우는 그야말로 특이하다. 창문도 아니고 그렇다고 거울도 아닌 스크린은 우리가 그것을 통해 무언가를 전달할 수도 있지만, 역으로 그 스크린이 우리를 감시하고 우리의 행동을 유도하기도 하는 동시대의 독특한 시각성을 대변하는 매체다. 작업에서 스크린은 어떤 경우 공간 구획을 위한 벽으로, 혹은 전자기기의 모니터처럼 달리는 전언이 실리는 팻말로, 심지어 권력이나 힘의 표상체 구실을 하기도 한다. 노원희가 고안해 낸 이 장치들은 동시대 리얼리티의 혼돈 속에서 자신이 포착한 것을 가시화하려는 그녀의 고투와 성과를 확인해 준다.

9 2013년경부터 현재까지 노원희의 작업 대부분은 사회적 재난, 정치적 사안, 국가폭력, 남성 지배, 산업재해 같은 사안을 다룬다. 하지만 작가의 궁극적 관심은 이러한 사안들과 연루된 사람들, 그 사람들이 겪는 곤경, 난관, 고통, 죽음에 있다. 타인의 고통에서 생겨난 상처 혹은 그 고통에의 묶임이, 연민의 감정을 거쳐 이 모든 불행을 초래한 사회 현실에 대해 더 이상 침묵하지 않겠다는 결의로 나아간 이력이 느껴진다. 물론 이 같은 결의가 화면에서 직접 분노의 감정으로 표출되거나 단순한 고발의 형식으로 진행되지는 않는다. 작가는

10 2016년 5월 28일, 구의 지하철역에서 규정과 달리 스크린도어를 혼자 수리하던 19세의 비정규 외주직원 김모 군이 출발하던 전동열차에 치여 사망한 사건이다. 죽음 이후 남겨진 그의 배낭에서 사발면이 발견되어 많은 사람의 안타까움을 자아낸 바 있다.

11 스크린은 〈거리벽화 연습 1–심리전의 심리〉(2013), 〈에드 반 데르 엘스켄 사진에 가한 농담〉(2015), 〈집으로 가는 길〉(2015), 〈유죄 23년 상상체험관–일어서는 거짓말〉(2016), 〈「모든 군인은 불쌍하다」–미군 「지하갱도 적 소탕훈련」〉(2017), 〈배당금〉(2017), 〈얇은 땅 위에〉(2019), 〈홍제천에서 1〉(2021) 등의 작품에서도 중요하게 활용된다.

현실의 구체적인 경과에 대해 냉정한 시선을 거두지 않으면서도 자신이 포착한 모티브를 그때마다 소탈해 보이지만 복합적 함의를 갖는 적실한 회화적 장치를 고안해 구현한다. 그리하여 관객들이 불의가 지배하는 현실과 그 희생자들에 대한 연민의 감정과 더불어, 상황을 파고들어 추론하고, 성찰하며, 자각에 이르도록 촉구한다.

〈말의 시작〉(2015)은 세월호 침몰 사고를 다룬 작업이다. 한 인물이 바다를 뒤로하고 흰 손팻말-스크린을 들고 서 있다. 팻말 안에는 다시 바닷속 팻말과 그것을 든 손이 보인다. 그림 아래편 거리에도 두어 개의 팻말-스크린을 볼 수 있다. 흰색, 회색, 검은색의 온통 무채색으로 도포된 화면 속 인물의 입은 다시 흰 스크린으로 막혀있다. 이 작업은 재난 그 자체에 대해 말하지 않는다. 하지만 이 작업은 그 재난에 대한 '말'의 시작점을 보여준다. 여기서 말은 단순히 말이 아니다. 여기서 말은 수없이 많은 거짓된 말들 속에서 가장 단순하고 거부할 수 없는 진실, 결코 외면할 수 없었던 재난으로 인한 상처를 비로소 드러내는 행위를 지시한다. 이 작업에서 작가는 어디가 최후의 선이고, 시작의 시점이며, 비로소 어떤 식으로든 무언가가 가능하고 가능해야만 하는지를 정확히 포착한다. 그리하여 이 시작점은 동시에 화면 속 현실이 무채색에서 벗어나 살아 있는 색채가 피어오르는 지점일 수밖에 없다.

〈참전이야기 2－맏딸이 아파요〉(2018)는 베트남 전쟁 참전 후 고엽제 후유증으로 맏딸까지 아프게 된 어떤 참전 가족의 이야기다. 마치 공중에 떠 있는 듯한 이들의 집은 바닥 위 소파 하나 스크린 둘, 커튼 두 자락으로 표현된다. 나머지는 천공이다. 집 안쪽엔 흩어진 소주병을 앞에 둔 아버지, 항변하는 듯한 어머니 그리고 저 안쪽으로 아픈 딸이 보인다. 녹색이 주조를 이룬 집은 마치 안으로 좁아 들며 바깥의 천공으로 빨려드는 듯하고, 그 천공의 구름은 다채롭지만 불안정한 색의 조합으로 허공을 흐른다. 그리고 그 흐름에서 생겨난 바람이 집안을 횡단한다. 이 가설무대 같은 거소(居所)에서 감지되는 것은, 어쩔 수 없는 삶의 곤경, 이 곤경을 휘감고 흔드는 불안, 그리고 이 정황과 뒤섞여 격동하는 작가 편에서의 연민의 정서다.

〈무기를 들고〉(2018)와 〈근본불안〉(2022－2023)은 어떤 구체적인 사건에 근거한 것이기보다 작가가 상상한 장면을 형상화한 것이다. 앞의 작업이 일상에 누적된 온갖 젠더 폭력에 대항해 무기(프라이팬)를 들고 떨쳐 일어난 여성들을 등장시킨다면, 뒤 작업에선 남성 지배 사회에서 여성들의 일상 근저에 깔린 심리적 공포를 드러낸다. 말해져야 하고 표출되어야 할 것들을 확인하고 표명하는 일은 용기뿐만 아니라 절실함과 성찰로 축적된 감성의 파열을 요구한다. 〈무기를 들고〉에선 저항의 정당성을 뒷받침하는 표현의 설득력에서, 〈근본불안〉에선 공포의 심리를 구성하는 상황의 적실함에서 이 같은 감성의 파열을 느낄 수 있다.

〈머리가 복잡하다〉(2019)는 작가 개인의 정황이 표현된 듯싶다. 집 부근 개천가를 거닐며 작가는 불현듯 개천 안쪽에 놓인 작은 돌들에 심란하게 앉거나 서 있는 여러 명의 자기 모습을 본다. "머리가 복잡하다." 주변의 집들과 다리, 도로, 개천가를 포함하여 전반적으로 회색 조인 그림의 왼쪽 아래에는 마치 난초 같아 보이는 가는 녹색 풀이 자갈밭 위로 나 있다. 그 밑엔 작고 사실적으로 세밀하게 그린 작가 자신의 걷고 있는 모습이 보이는데, 그 모습은 일단 겉으로는 평온하다. 어쨌든 그녀는 생활 속에 있다.

〈큰 회사〉(2023)는 삼성전자에서 백혈병 등 암에 걸린 노동자의 보상 문제와 관련하여 반올림(반도체 노동자의 건강과 인권지킴이 반올림)이 2015년 10월부터 1,023일간 삼성전자 서초사옥 앞에 천막을 치고 농성했던 장면을 그린 것이다. 2008년에 처음 완성했던 작업을 2023년에 개작했는데, 개작 시에는 천 위에 사건 관련 정보들(한 예로 모든 투쟁의 시초에 있는 황유미의 죽음과 이후의 투쟁에 대한 정보)을 글로 써서 캔버스 위에 직접 붙였다. 작가는 천막의 초췌한 형상만으로는 관객에게 사건의 실체를 다가가게 하려는 의도가 성취되지 않는다고 느낀 듯하다. 작가는 여기서 예술적 힘의 가능과 한계가 교차하는 지점에 자신을 위치시킨다. 이 같은 시도의 성취 여부는 아마도 이 작품이 앞으로 쌓아갈 순환의 여정이 확인할 것이다.

10 노원희의 작업은 이 세속, 달리 말해 취약한 인간들이 영위하는 삶의 곤경과 그로부터 고통받는 타인들에 대한 깊은 연민에 깊이 뿌리박고 있다. 그녀는 여기서 출발하여 자신의 작업이 이곳의 상황과 사회 현실 속에서 무엇을 할 수 있고 어떻게 해야 할지를 전 이력을 통해 끈질기게 탐구해 왔다. 이 같은 입지로 인해 그녀의 작업은 윤리적 성격을 갖는다. 물론 예술은 윤리와 다르다. 그녀의 작업에서 이 윤리적 가치는, 관객이 그녀 작업의 예술적 장치를 경험한 후 그 성과로써 추론할 수 있는 어떤 것이다.

이런 맥락에서 노원희 작업의 회화적 어법 혹은 장치들을 살펴보는 것은 흥미로울 수 있다. 초기 작업부터 그녀는 자신이 바라본 현실 정황을 관객에게 전달하기 위해 몇 가지 눈에 띄는 시각 어법을 구사해 왔다. 크게 3가지 방식이 있다. 하나는 정서의 전달이요, 다른 하나는 아이디어에 상응하는 상황의 감성적 모형을 창출하는 것이고, 마지막으로는 상황의 단편을 제시하여 알레고리적 상상을 촉발하는 방식이다. 물론 앞서 글에서 확인했듯이 이와 또 다른 어법도 있고, 한 작품에서 여러 가지 어법들이 겹쳐 작동하기도 한다.

그녀는 관객들이 작업을 통해 작가가 감지한 취약한 인간들의 고통과 그 고통을 만들어내는 현실 상황에 대해 추론하고 상상할 수 있게끔 작품을 구성한다. 그리고 이 같은 작품과의 대면을 거쳐 관객들이 각자 이전과는 다른 감성으로 타인들과 타인들의 고통, 그리고 현실 상황을 감지할 수 있게 되기를 기대한다. 연민의 정서 전달은 정서적 공감을 통해 이러한 기대를 충족시키는 어법이다. 초반기와 중반기 작업에 주로 활용되었지만, 근자에 들어서는 배면의 분위기를 조성하거나 또 다른 정서 표출과 뒤섞여 사용된다. 상황적 모형 창출은 관객들이 능동적으로 사안의 상황적 요인과 맥락을 상상하고 추론할 수 있도록 이끄는 어법이다. 근자의 무대적 화면 구성, 스크린, 껍데기 인간에서 확인할 수 있듯 그녀는 세부적인 회화적 장치를 끊임없이 갱신해 왔다. 알레고리 어법은 상황의 단편을 제시하여 관객들이 능동적으로 또 다른 이야기를

상상하고 구성하도록 이끈다. 하지만 이 같은 작가의 의도가 얼마나 성취에 이를 수 있는가는 궁극적으로 개별 예술작품이 지닌 설득력에 달려있다. 과도한 시각적 수사와는 거리가 먼 절제되면서도 정서의 격랑을 잠재한 특유의 고졸한 화법, 상황의 감성적 모형의 구성에서 확인되는 냉정하면서도 근원적인 맥락 이해와 이를 가시화하기 위해 고안한 회화적 장치들이 지닌 적실성, 알레고리적 상상을 촉발하는 단편이나 조각들이 내포하는 깊이와 그리고 세부 암시와 터치들이 지닌 환기력 등이 이러한 설득력을 가능케 하는 작업의 디테일이다. 이런 디테일이 그녀의 정직하고 냉정하며 끈질긴 자세와 깊고 폭넓은 자기성찰에서 나온 열린 시야로부터 가능했다는 점은 부연할 필요가 없을 것이다.

〈탑〉(2023)은 노동자들이 탑 쌓기 체조를 하고 있는 모습이다. 금탑산업훈장이니 공업 기념탑이니 하는 단어와 형상이 떠올라 겹친다. 단순한 형상이지만 이 그림은 우리에게 이 세상을 이루는 모든 산물이 사람=노동자의 노동과 고투를 통해 생산되고 지속하는 것임을 새삼 일깨운다. 그림 속 노동자들은 긴장 속에서 탑을 쌓기 위해 서로를 바라보며 어렵게 혹은 약간은 어설픈 대로 균형을 잡고 있다. 맨 아래 인간 탑을 지탱하고 있는 노동자와 맨 위 노동자의 손은 의수고, 이층의 왼쪽 남성의 다리는 의족이다. 페미니스트 법학자인 마사 파인만(Martha A. Fineman)은 합리적이고 자율적이며 독립적인 인간이라는 자유주의적 인간 존재론을 거부하고 인간은 근원적으로 취약하고 관계적이며 의존적인 존재라고 주장한다. 취약성은 자율성, 특히 의사결정 능력이 감소한 예외적 상태가 아니라 의존적이고 관계적인 인간의 보편적 특성이라는 것이다.[12] 이 그림은 이렇듯 취약한 인간들이 함께 살아가는 방식에 대한 하나의 제안처럼 읽힌다. 불안한 균형 속의 그림은 집중과 개방의 환기력으로 우리를 또 다른 감성으로 이끌어 간다. 그것은 연민이 힘이 될 수 있다는 깨달음으로 우리를 한 걸음 더 다가서게 하는 감성이다.

12 노대원, 이소영, 황임경, 「위태로운 시대의 취약성 연구–취약성 개념의 초학제적 탐색」, 『비교한국학』 1권 30호 (2022): 29 참조.

이영욱

1980년대 말부터 미술평론가로 활동해 왔다. 미술비평연구회 회장, 민족미술협의회 교육위원장, 대안공간 풀 대표 등의 역할을 맡은 바 있다. 민중미술, 현대 한국미술사, 아방가르드 미술, 포스트콜로니얼리즘, 공공미술과 같은 주제들에 관심을 가지고 「80년대 민중미술과 리얼리즘」, 「아방가르드/이방가르드/타방가르드」(포럼에이, 2000), 「앉는 법: 전통 그리고 미술」(2016) 등의 글을 썼으며, 문화정책과 공공미술 현장에 참여하기도 했다. 『모더니티의 다섯 얼굴』(1992), 『실재의 귀환』(경성대학교출판부, 2010), 『새로운 장르 공공미술: 지형 그리기』(문화과학사, 2010), 『장소 특정적 미술』(현실문화, 2013) 등의 역서와 『민중미술 역사를 듣는다 2』(현실문화, 2021), 『비평으로 보는 현대 한국미술』(메디치미디어, 2023) 등의 편저서가 있으며, 그 밖에 미술 관련 다양한 에세이와 논문, 작가론, 비평문을 써왔다.

Compassion and Strength

—Lee Youngwook (Art Critic)

When I think of Nho Wonhee, her early works, *On the Street* (1980) and *Tree* (1982), come to my mind first. Although many years have passed, the sense that swept me when I first encountered these works has remained with me to this day. *On the Street* depicts a group of people gathered around a swindler on a remote street, and *Tree* portrays a person's back leaving the place he lived between a row of trees with speakers attached to them. Works centered on socially marginalized individuals or situations were not entirely absent even before the 1980s. I'm reminded of figurative works that are thick in paint portraying frail elderly people, as well as Park Soo Keun's works that depict the resolute strength and beauty of the women enduring difficult lives. However, Nho's work sets itself apart from others in a couple of respects. Not only did she observe the circumstances of marginalized lives brought about by increased urbanization and industrialization of the time with a concrete and contemporary sense, but she also looked at that reality from a critical perspective. In other words, rather than solemnly accepting her surroundings or idealizing life and people, Nho presented a new sensibility that confronted the individual's life in social reality. While *On the Street* and *Tree* are two representative examples that reveal these characteristics of the then-newly emerging critical realism, they also demonstrate Nho's unique perspective of compassion.

In *On the Street*, what primarily stands out is the appearance of men huddled together on a deserted street. A group of people are gathered around a slob, trying to escape the boredom of a life without much hope, and next to them is the back of a person who has just left the group and is walking indifferently as he returns to his daily life. Blurry street buildings and walls, a narrow pedestrian path in the distance, and trees with a gloomy atmosphere encompass the landscape in which the figures are located. However, the entire scene of the painting is covered with a translucent film of light green. The flow of speckled colors with different levels of brightness and the spread of numerous small dots that seem to grow like mold on the canvas surround the figures in *On the Street* with a single, fog-like gaze. It is the artist's gaze, a compassionate one that looks upon the people who have been denied the vitality of life with empathy.

Tree depicts a single row of trees, bare without a leaf, withered branches that are ominously outstretched, speakers symbolizing one-way ieraffic signs hanging from each branch, and a figure turning their back and walking away. As if dramatized on a stage, all this is set against a transparent stained sky background. The essence of the work is hidden between this desolate landscape and the character who has just turned his back on it. The viewer's imagination begins in the contrast between the desperation in the character's movements and the grotesqueness of the tree branches and the speakers. From this gap commences the realm of imagination. The true feelings and stories of the departing character and the realistic narrative of the harsh life intertwined with those stories flow from this imagination. This stage setting, set against a light blue or subtly

transparent sky, ultimately makes the audience resonate with the hardships of the character who has abandoned his place of life (his hometown) and leads them to fall into senses of compassion.

2 Different senses such as compassion, joy, sadness, anger, fear, jealousy, shame, and disgust are not simply limited to physical feelings or animal impulses that arise when people encounter certain situations or objects. According to Martha Nussbaum, sense contains 'value-laden perceptions'[1] that involve their own evaluations and judgments. For instance, if someone receives news that their mother is critically ill, they would immediately get overwhelmed with a rush of complex senses (fear, sadness, etc.). At this time, this fear or sadness is triggered along with the belief that the precious (value) object (mother) is in danger or may be disconnected (orientation). Senses have an object and contain evaluative beliefs that come from the orientation of that object.

In the same context, Nussbaum defines compassion as "a painful sense caused by the perception that another person is suffering unjust misfortune."[2] But why does one feel pain at the unfair misfortune of others? Nussbaum explains this by linking it to the eudaimonic perspective of individuals, who assess any matter in relation to their own goals and existential needs. The point is to recognize the fact that this misfortune can arise not only in the lives of others but also in one's own. In other words, one realizes the possibility that they could be in similar situations like the others. This soon leads to the recognition that I, like the unfortunate others, can also be at the mercy of chance, and am only a vulnerable human being. By making oneself vulnerable in the character (suffering) of others, compassion arises that allows one to realize that the misfortune of others has a negative impact on their own future. However, the dynamic of object-oriented compassion holds further meanings. According to Nussbaum, the person bound by this compassion inevitably turns his thoughts outward while facing the distress of others suffering from poverty, hunger, disability, and subjugation in acknowledgment that this may be his fate. He is led to question how to distribute and arrange goods within society, hoping for a society that cares for people in the worst conditions, but at the same time, might be inclined to operate for personal gain in a way that alleviates the misfortunes of others.

3 In Nho's early works (1980–1991), numerous characters make appearances: An observing man, a lethargic elderly, an unemployed person bereft of the vitality of life, a long-term prisoner being released, a person leaving the countryside, a group of people searching for their pay envelopes, a passenger dozing off on a bus, an old laborer who matured through hardships, ordinary men visiting the park, displaced farmers evicted from their land, middle-aged men watching the suppression enforced on street protests, urban poor residents who received notices of demolition, and women facing discrimination, among others. The artist's family, relatives, and other unnamed figures also make appearances in her paintings. Most of these individuals suffer, lead shaky lives, or are alienated and marginalized. Sometimes, these are people driven into competition, who face the harsh challenges of reality, or who fall victim to the darkness of the times. Nho encounters the hardships and ups and downs of people's lives everywhere and sensitively captures them. That is why she depicts the gloomy and grotesque cityscape surrounding a newborn child as if it casts darkness over the child's future in *City* (1980), people bowing with inexplicable expressions while gathered for a commemorative photo behind a mountain where people are buried (*Bukmangsan*) in *Commemorative Photograph* (1980), and a sleeping family over the anxious aura in *Family 3* (1986). Additionally, the artist captures an old worker's affectionate wishes in the small meadow behind his house in *Small Garden* (1987), reflects on the happy times common people had on a commemorative photo billboard in an empty park in *Park 2* (1987), and traces the feelings of a mother standing on dug-up farmland and gazing into the distance in *Mother* (1990).

When we think of Minjung art, we think of robust and combative people or an idealized image of people who live steadfastly despite hardships and difficulties. However, the characters in Nho's works, even when presenting a hopeful and positive attitude, expose vulnerability that traces the difficulties of their lives. That is, Nho is sensitive to, or more accurately speaking, attached to those in misfortune and their sufferings. Her attachment to the pain of others probably has more to do with their weakness than their strength. The entanglement and plea of vulnerability outweigh the pressure of force, and a person caught up in the persecution and accusation of such cannot easily escape it. The wounds that arise from it, the ruptures of a self-centered life by such wounds, hence the responsibility that emerges... Confronting a situation where depth and boundaries are difficult to determine forms the artistic basis of Nho's work.

Nho's compassionate view is thus based on her obsession with the pain and vulnerability of others. However, this compassion toward the world does not necessarily have to be expressed in works in a way that directly reveal such senses. The hardships and pain of the characters she portrayed in her work from this period are closely related to the social reality. Most of them are direct victims of widespread evils such as rural destruction, migration, overwork, low wages, unemployment, maladaptation, political repression, authoritarianism, mammonism, competition, and paternalism. Thus, these works focus on conveying to the audience that the pain and misfortune observed by the artist is caused by the current social reality, allowing the audience to sympathize and contemplate. There emerges a group of works that deeply embed feelings of compassion, another that provides a critical perspective on the real-life situations that have caused such suffering, and a third type of work

1 Martha Nussbaum, Part II. Compassion in ***Upheavals of Thought***, trans. Cho Hyungjun (Seoul: Saemullgyul, 2015), 546.

2 Ibid., 552.

that combines these disparate works.

The Reality and Utterance group's manifesto, which Nho participated in 1980, states the following[3]:

> In retrospect, whether conservative and traditional or avant-garde and experimental, art catered to the philistine tastes of the leisure class. It also blocked art spaces from the outside world and insisted on playing with archaic concepts, alienating and isolating artists from the reality of their true selves and their neighbors. It has even failed to properly uncover the inner truth of the isolated individual.[4]

Nho's early work is unwavering in its commitment to such spirit and simultaneously embodies the various possibilities inherent in the manifesto.

4 Nho's works during this period can be broadly categorized into four parts. The first category is works where a perspective of empathy towards the situation or individuals is relatively evident. *On the Street*, *Park 2*, *Small Garden*, and *Mother* can be considered as representative examples. These works mainly depict everyday scenes and are impressive in their spreading flow of color that contain the artist's unique perspective. Most of them are deeply imbued with Nho's compassion for the situation, but at the same time, they give off the ambiance that the artist's perspective seeps into the character's inner self and then exudes again. The second category involves works where ideas precede capturing a specific scene, and here, a facet of reality transforms into a situation or scene. Examples include *Main Street* (1980), which compares children's war games to real-life violence, *Searching for Payroll Envelopes* (1986), and *Running* (1986), which clearly criticize the competition and materialism in a capitalist society. Nho utilizes expressionistic strokes and tones in these cases. *Park 1* (1986) uses bold imagination to contrast the statues of powerful men on high pedestals with female figures on the floor, revealing feminist awareness with unusual persuasiveness. The third category is works that present a realistic or suggestive scene and then suggest ruminating or using allegorical imagination to understand it. These works include *Commemorative Photograph*, *Released from Prison* (1981), *Family 2* (1986), and *Alley 2* (1989). *Commemorative Photograph* refers to the Gwangju Uprising, and *Family 2* makes us contemplate the labyrinth within the family frame through the individual characters that break the typical silent family photo. *Alley 2* is impressive in its devastating look at the state violence that has infiltrated everyday life. The fourth type of work uses narrative imagery created using the collage method. Examples include *Evening* (1989), *Fatigue* (1989), *Night Journey* (1990), and *Children 1* (1990). These works combine several related scenes around a central character or issue. For example, in *Night Journey*, a figure wearing a headband appears in the middle of a rural setting surrounded by a mother waiting for someone under a pine tree, a worker sewing, people walking on a night road, and dark houses. These works reveal the intention to express stories that are difficult to convey in one scene or simple collage. This referenced the narrative style of the then-young, small art group Dureong. In that sense, *Tree* intertwines the first and second types of Nho's visual language.

5 In her 1996 solo exhibition, Nho presented a series of works, including *Destined to Wander* (1992－1995) and *House* (1995－1998). The *Destined to Wander* (驛馬煞; *yeokmasal*) series is a type of borrowed art that utilizes the illustrations and texts from *Dang-Saju* (唐四柱; The Book of Fortune of the Tang Dynasty), and the *House* series is based on the subject of the house that has endured for a long time and is on the verge of disappearing due to wear and tear. At first glance, these works seem somewhat different from her previous works. It may seem that concerns about the suffering of others and social issues have narrowed to a world related to the individual's life history, such as her acquaintances and family. The decline of the Minjung art movement following the social transition at that time may have had an impact. However, it is noteworthy that the artist is still exploring the concerns of human misfortune and suffering, and demonstrating compassion for them on a new level through these works.

Destined to Wander-Wandering (1992) borrows the structure of *Dang-Saju*. There is a *saju* fortune-telling at the bottom of the canvas, which Nho copied from the original text, and a picture at the top, which she newly drew by referring to the original illustration. A small tree with its leaves swaying stands in a dark and silent space, and next to it is a wandering noble scholar on and a traveling merchant, passing by each other. The fortune telling, written in an old red script that appears to be *jusa* (朱砂; a red-colored mineral composed of mercury), alludes to the difficult time the person is going through. The artist prompts an allegorical imagination through appropriation, which probably points to her understanding that the *Dang-Saju* "sees the existence of human coming and going in the silence of the vast universe through one's eyes." She further interprets *yeokmasal* (wanderlust) as "people who experienced the loss of family and hometown, wandering around because they failed to adapt to the society's transition from agricultural to industrial."[5]

Regarding the *House* series (1995－1998), Nho mentioned, "During my travels, I was strongly drawn to the quiet towns of Gyeongsang Province and the small houses on the outskirts of small towns..." and continued that it felt as if the houses were approaching her "at the same time with a sense of heartache, like when I accidentally meet a shabby-looking family on the street."[6] Nho has painted several houses over the years, characterized by a singular focus on homes placed within a blank canvas. In most of these works, one can often find

3 Nho Wonhee was an early member of "Reality and Utterance," the first group of the Minjung art movement, which started in the 1980s and played a pivotal role in the Korean art scene.

4 Reality and Utterance Manifesto, 1980.

5 Nho Wonhee, "Dang–Saju of the Day and House," ***The Exhibition Catalog of Nho Wonhee*** (Busan: Hyomin Gallery, 1996)

trees standing alone or in groups around the house, or sometimes, a figure standing there. *Age of House 4* (1998) is a representative example. There is an old and weathered house and a similarly aged tree that has grown to cover half of it. This house has stood the test of time with traces of wounds and memories and could represent a person who has gone through his own trajectory of life. The house's location is isolated as if connected to the vastness of outer space. The overgrown tree suggests a time when many things had no choice but to be passed by, and the green film covering the canvas with the artist's flowing, light touch conveys the desperation of the situation and a sense of compassion.

What Nho focuses on in these works is the existential vulnerability of humans. Human vulnerability is due to something "that exceeds our capabilities and their extensions and thus makes our lives uncertain, ultimately linked to our death and mortality."[7] While the focus of previous works was mainly on human suffering caused by social reality, these works now focus on the layers of uncertainty, wounds, and pain in life through birth, old age, illness, good fortune and bad luck, and thus the layers of death.[8] This is why memories, traces of pain, and the inheritance of humans (houses) that have passed through time are presented as the primary motifs in these works. In this series, Nho seems to delve into the source of her own compassion.

6 A majority of Nho's works between 1996 and 2006 do not focus on a particular theme, but mostly center around the realm of everyday life (herself, her home, family, and neighborhood) and then use motifs she encountered in it. It is as if the artist herself hides in her daily life and carefully reveals what she sees, feels, thinks, and imagines in that situation or space without being noticed by others. In some ways, it seems like a diary, or if we expand a little, it seems to have an autobiographical nature. This confirms that the written universal language of the past, "They are in this situation," has now changed into the colloquial special language of "I understand and feel this way."

Let's begin with Nho's self-portraits. In *Self-Portrait 1* (1995), the artist reveals her inner duality, and in *Self-Portrait '95 (Self-Portrait 2)* (1995), she expresses her predicament surrounded by various tasks and demands such as housework, art, social movements, and the pain of others. Both pieces reveals the confusion and conflict she experiences. In *Rain* (1991), *Dream 3* (1995), *Marriage* (1996), *'98 Runaway* (1998), *Simcheongga* (1999), and *Puzzle* (2004), an intense turbulence of Nho is revealed, as if it were a projection of the artist's inner self. It's like a deep regret inside, a cry that comes out of a dead-end situation. *Old Household Goods* (2001) and *While Housecleaning* (2003) are related to housework. The former condenses the circumstances surrounding housework by featuring tools such as frying pans, pots, ladles, brooms, spatulas, and knives spread out around a bowl of rice, and a person's precarious legs on a rubber basin. In the latter, a large broom, one left shoe, and tangled threads spread out, giving the act of cleaning the feeling of being lost in vagueness, like in a labyrinth. In *'96 Shadow 2* (1996), *Encounter* (1996), *Married Couple* (1998), and *Spring of Youth* (2003), Nho's work captures the psychological tension or depression that flows between family members and an atmosphere of uncertainty that cannot be resolved. In addition, there are works such as *Joy of Life 1* (2004), *Joy of Life 2* (2004), and *Things from the Pocket* (2004) that represent the endless proliferation of consumer goods that cover everyday life with their sleekness and splendor.

The inner reality of Nho's everyday life is far from peaceful. The situations the artist encounters in outdoor spaces are not much different. However, her attitude towards these situations and the ways she uses them is somewhat distinct. These usually begin with a person she sees, a chance encounter on the side of the road,[9] or a scene she discovers in the neighborhood of an apartment complex or while on an outing.[10] Here, the artist acts like a walker who observes the social situation and reacts at the moment. As a result, a man in the neighborhood exercising in the morning is depicted as if he were a statue, revealing his awkwardness and strangeness. The dreams and frustrations of a woman looking for an apartment are humorously expressed in a stone sculpture, while the sweet fiancés next to the apartments and the sign indicating the desire to rise in social status hint at the significant challenges their happiness must overcome. There is a prohibition sign next to a couple fighting on the street, and a crying face sign with an X over behind a person who is passing by while crying. Meanwhile, some works express the freshness of dew rising on grass and trees in early spring or the simple pleasures of people eating ramen while going on a hike. The artist's secret hints can also be seen in works that deal with space rather than people. The sight of a young man disappearing as if he were being sucked into a local forest of trees appears to have been a transposition of the sadness and despair the artist felt in reality into an illusion. The "No naps" sign in front of the house, which has become worn out and lost its vitality over time, suggests the artist's intention to awaken the lethargy lingering there. The drawing of a large tree in the middle of a flooded city reveals a desire for upheaval, while the small tree just blooming in a quiet apartment complex with a "No trumpets allowed" sign seems to symbolize the bare minimum of hope. *Anxiety at Woodland Burial* (2006) and *Service Corps* (2006) are impressive in their monochromatic red and blue images of large figures, the former, damaging nature under the name of a tree funeral, and the latter, materializing the huge invisible power who dispatch contractors to the redevelopment sites.

6 Ibid. requoted by the author.

7 Moon Sungwon, "Ethics toward Weakness–Human Improvement and Responsibility for Others–," ***Era and Philosophy***, no. 29, vol. 3 (2018): 116.

8 The artist mentioned in an interview with the author that the deaths of her close relatives at that time affected her works.

9 Such works include ***Morning Workout*** (1999), ***Watching a Person Do Morning Exercise*** (1999), ***People Having Ramen*** (2002), ***Quarrel Between Husband and Wife*** (2005), ***Engagement*** (2005), ***Please Do Not Cry*** (2005), ***Alley Near the U.S. Army Base*** (2005), ***House Hunting*** (2006).

10 Such works include ***Nap*** (1998), ***A Disappearing Figure*** (2001), ***Vestigial Landscapes*** (2002), ***Site for the House 1*** (2005), ***Quiet Neighborhood*** (2005), ***Please Do not Take a Nap*** (2005), ***Wall*** (2005), ***Flooded City*** (2005).

Nho's view that permeated daily life was choppy. While looking through every nook and cranny of herself and the microscopic everyday world that surrounds her, the artist explores the anxiety, frustration, chaos, despair, tension, depression, temptation of sleekness, shamelessness, vain dreams, helplessness, conflict, and loss that fill this life. Of course, there are hopeful moments and reasons to be hopeful as well. However, Nho appears to be going through a period of some sort of self-imposed exploration. Sometimes coldly or passionately, satirically, or with a kind of emptiness or irony, she penetrates the specifics of the changing life and reveals her reactions. But the artist continues to ask questions. Perhaps the questions are something like, what can we protect and dream of in this reality of rampant misery and injustice?

In the four to five years from 2007, several series and groups of similar works stand out. From 2007 to 2008, Nho worked with collage by cutting and pasting waste paper—such as manuscripts, receipts, and letters—onto paper or drawing shapes herself. The first half of the works including *The Touch of One's Hand* (2007), *Bundle Stolen* (2007), and *Flood News 1* (c.2007) is interesting in that it experiments with various elements of forms. This includes cut-out shapes (people, house, ghosts) where the lines of the manuscripts or the letters on the receipts are visible, creating a three-dimensional effect by folding or shaping it to be curved, or tearing the base with a knife and using the marks as a formative element. These effects structure everyday issues or events like a scene from a play. The later works, *I Don't Know* (2008), *Sightings* (2008), and *Red Tongue* (2008), also use collage but primarily draw shapes directly on the canvas with a felt or marker pen. What differs from the first half of the works is that it narratively dramatizes and reveals events that are political and are deception or plunder by power. This series seems to show that the artist is once again gradually turning her gaze outward and expressing her desire to make visible the oppression and discrimination caused by power.

The works created between 2009 and 2010 are difficult to consider as a series, but one can see a group of works featuring exotic plants and works in which black clouds cover the canvas. The series of works, including *Life 2* (2010) and *Life 3* (2010), includes unusual tropical plants covering the entire canvas. A typical scene is a small boat with a woman riding, passing by in a sea filled with southern tropical plants. The ship is surrounded by huge, sticky plant stems, making it almost impossible to move forward. Women on a ship often appear in Nho's works, symbolizing the female's hardships. Black cloud works such as *Black Tongue* (2010) and *Land of the Black Tongue* (2010), are representative in that the canvas is filled with black clouds, and a tongue protrudes from the head-shaped cloud and swallows a person. These works seem to hint at an unfortunate event brought about by political reality. The works made in this period seem to hold an experimental nature, which is reintroduced in her later works as a pictorial device.

In 2010, Nho presented two works that implied the current affairs in our society. One was *The Monument's Place—A Burning Watchtower* (2010), based on the motif of the Yongsan disaster. This painting indicated that Nho had once again begun to use unjust social structures and victims of power as motifs in her work. The other work, *Sudden Nagging* (2010), confirmed that the artist came up with a new device to deal with these motifs.

Backpack Packed with Instant Ramen (2016) aptly captures both sides of such changes. This work is based on the Guui Station Accident.[11] The canvas unfolds like a stage with floor and walls, with large screens placed on the left and right sides of the empty space. A boy stands in front of the left screen with a backpack, and a woman, presumably his mother, looks at him from the lower middle of the plane. On the right, a large suit in a headless and bodiless male figure is sitting in an authoritative posture, and on the front wall, a similar figure is kneeling and facing towards the viewers. Behind the screen on the right, two small figures whisper as if they are discussing something. Although the accident was devastating, the artist's intention in this painting was not limited to simply triggering senses of sympathy. Rather, she attempted to talk about this accident, which would have been hard to capture, by visualizing its circumstances and context.

First and foremost, the space itself is noteworthy. The plane resemble an empty stage and have an abstract quality. The artist sets up a virtual or open space within the plane. In this virtual open space, she places several key elements of the situation she wishes to share. This creates a virtually constructed story or play structure rather than a realistically verifiable or organically connected scene. This is close to presenting a sensitive model of the situation that the audience can infer and imagine by entering the context. The mother is looking at her dead son, and the son is standing listlessly in front of the screen (door). There would have been a cup-noodle inside his backpack. The characters surrounding them are not concrete people with bodies and flesh. Instead, they are headless shells represented only by uniforms (suits). They only appear on smooth screens or hide behind and whisper, looming behind the wall of darkness and implementing their power. These males try to handle human-related issues mechanically and technically in a way that does not threaten their power structure. In this barren space that has only two screens and a wall, the victim and his small, fragile mother are next to their enormous shells.

The stage space, screen, and human figures with only the shells of suits recur in Nho's other works during this period.[12] These devices correspond to the abstractness of today's society, the virtuality of communication, the opacity of power, and the anonymity of management systems

11 On May 28, 2016, a 19–year–old subcontracted maintenance worker was hit and killed by an electric train at Guui station while repairing the platform screen door while having to work under the condition that clearly violates the working manual. Many people were especially saddened when they learned that he had an instant ramen in his backpack.

that operate within networks. The screen is truly unique because it is neither a window nor a mirror but a medium that represents the unique visual of contemporary times through which we can communicate. However, it is something that also monitors us and influences our actions. In some cases, the screen in Nho's work acts as a wall to divide space, or a sign that carries a running message like a monitor of an electronic device, or even as a symbol of power. These tools devised by Nho reaffirm her struggle and achievement in visualizing what she encountered in the chaos of reality.

Most of Nho's work from around 2013 onwards deals with social disasters, political issues, state violence, male domination, and industrial accidents. However, the artist's primary interest lies in the people situated in these issues and the hardships, difficulties, pain, and death they experience. One can see her determination to no longer remain silent about the social reality that has caused all these misfortunes through the wounds that arise from the pain of others or the feelings of compassion tied to that pain. Of course, this determination is not expressed directly as anger in the work or the form of a simple accusation. While the artist has a cool-headed perspective on the specific progress of reality, she devises and implements appropriate pictorial devices that (though seemingly simple) have complex implications each time she captures the motifs. In this way, the audience is urged to delve into the situation, make inferences, reflect, and reach awareness, along with feelings of compassion for the reality dominated by injustice and its victims.

The Beginning of Words (2015) reflects on the Sewol Ferry disaster. A person stands holding a white sign screen against the backdrop of the sea. Inside the sign, there is another sign underwater and a hand holding it. There are also a couple of sign screens on the street below the picture. The screen is painted entirely in achromatic colors of white, gray, and black, and the person's mouth on the plane is covered by a white screen. This work does not talk about the disaster itself. Rather, it serves as the starting point for the "words" regarding the disaster. Here, "words" are not simply words. It indicate the most simple and undeniable truth among countless false words, an act that finally reveals the wounds caused by a disaster that could never be ignored. Nho captures exactly where the final line is, where everything begins, and how something can and should be possible in any way. That is why this starting point cannot help but be the point where the reality on the screen breaks away from colorlessness and begins to bloom with living colors.

Story From the War 2—My First Daughter is Sick (2018) narrates the story of a family in which the father, a Vietnam War veteran, suffers from the aftereffects of defoliants, which have also impacted his eldest daughter. Their home, which seems to be floating in the air, is represented by a sofa on the floor, two screens, and two curtains. The rest are perforations. Inside the house, there are scattered soju bottles in front of the father, a mother who seems to be protesting, and a sick daughter. The house, dominated by green, seems to be narrowing inward and is being sucked into the sky outside, and the clouds in the sky flow through the air with a combination of colorful but unstable colors. The wind created from that flow passes through the house. What is sensed in this temporary stage-like residence is the unavoidable predicament of life, the anxiety that surrounds and shakes it, and the artist's sense of compassion that are turbulent and mixed with this situation.

Taking Up a Weapon (2018) and *Fundamental Anxiety* (2022—2023) are not based on any specific event but embody scenes that the artist imagined. While *Taking Up a Weapon* features women who rose with weapons (frying pans) to fight against gender violence accumulated in their daily lives, *Fundamental Anxiety* reveals the psychological fear underlying women's daily lives in a male-dominated society. Confirming and expressing what needs to be said requires not only courage but also the rupture of senses accumulated through desperation and reflection. In *Taking Up a Weapon*, this rupture of senses is felt in the persuasiveness of the expression supporting the legitimacy of resistance, and in *Fundamental Anxiety*, in the appropriateness of the situation that constitutes the psychology of fear.

Cluttered Mind (2019) seems to depict the artist's personal circumstances. "My mind is cluttered." While walking along the stream near her house, Nho suddenly saw several figures of herself sitting or standing disturbingly on small stones placed inside the stream. In the lower-left corner of the painting, where there are houses, bridges, roads, and streams in gray tones, thin green grass that looks like an orchid is growing over a gravel field. Beneath that, there is a small and meticulously drawn artist herself, walking ostensibly in tranquility. She is present in her daily life.

Large Corporation (2023) depicts the scene where SHARPS (Supporters for Health and Rights in Semiconductor Industry) set up tents and protested in front of the Samsung Electronics' Seocho headquarters for 1,023 days from October 2015, advocating for compensation for workers who developed cancer such as leukemia while working at Samsung Electronics. Although originally completed in 2008, a rendition was produced in 2023. In this rendition, information related to the event, such as the details around the death of Hwang Yumi, a central figure that sparked these protests, and the subsequent struggle, was written on cloth and attached directly to the canvas. It seems that the artist felt that the shabby shape of the tent alone was not enough to achieve her intention of bringing the audience closer to the reality of the event. Here, Nho positions herself at the intersection between the possibilities and limitations of artistic power. The success of this attempt will likely be evident through the circular journey that this work will forge in the future.

12 Screens play a big part in the following works: ***Mural Practice 1– Psychology of Psywar*** (2013), ***Jokes About Ed van der Elsken's Photography*** (2015), ***On the Way Home*** (2015), ***Virtual Experience Pavilion of Being Guilty for 23 Years: Rising Lies*** (2016), ***Every Soldier is Pitiful–The U.S. Army's Underground Mind Training Drill for Clearing the Enemy*** (2017), ***Dividends*** (2017), ***On Thin Land*** (2019), and ***At Hongjecheon Stream 1*** (2021).

Nho's work is deeply rooted in the plight of the lives of the world, or in other words, vulnerable people, and her deep compassion for others who suffer from it. Starting from that point, she persistently explored throughout her career what her work could achieve and how to go about it given the context and social reality of this place. Due to this position, her work has an ethical character. Of course, art is different from ethics. However, such values in her works is something that the audience can infer as an outcome after experiencing her artistic devices.

In this context, the visual language or devices in Nho's work is worth delving into. Since her early works, she often used striking visual language to convey to the audience her vision of reality. This can be grouped into three parts. One is to convey senses, the second is to create a sensitive model of the situation corresponding to the idea, and the last is to trigger allegorical imagination by presenting fragments of the situation. Of course, as previously mentioned, there are also other visual languages, and at times they overlap in a single work.

Nho creates work in a way that allows the audience to infer and imagine the suffering of vulnerable people and their realities that hinder overcoming these difficulties through her perception. She anticipates that the audience will be able to sense others, their pain, and the reality of the situation with different perspectives on a deeper level than before through these encounters with the works. Communicating compassion is Nho's language that satisfies these expectations through sensitive empathy. These were mainly used in her early and mid-period works, but more recently, they have been used to create a hidden atmosphere or express other senses. Creating a situational model is another method that leads the audience to actively imagine and infer the situational factors and context of the issues. As seen in her recent scenic compositions, screens, and shell humans, Nho has constantly updated her detailed pictorial devices. Allegorical language presents fragments of a situation and leads the audience to actively imagine and construct another story. However, the extent to which an artist's intention can be achieved ultimately depends on the persuasiveness of each work of art. It lies in the sober and frugal ways of painting that underlies the heavy waves of senses that drifts away from an overly visual rhetoric; the understanding of solemn and fundamental contexts that are confirmed in the construction of the circumstances' sensitive models and the practicability of the visual devices she worked on to make them visible; and the fragments of depth that evoke the allegorical imagination as well as the evocativeness that is potent of its subtle implications. It is also present in the realism of her work, the allegorical imagination evoked by her fragments or sculptures, the depth and subtle implications in her touches, and the freshness they bring. Such details make the work convincing. There is no need to elaborate on the fact that these details were possible through Nho's honest, cool, and persistent attitude and the open perspective resulting from deep and broad self-reflection.

Tower (2023) depicts workers building a human tower. Words and images related to the Gold Tower Order of Industrial Service Merit and Industrial Towers overlap in mind. Although the composition is simple, this painting suggests that all products that make up this world are produced and sustained through the labor and struggle of people = workers. The workers in the painting look at each other to build a tower in tension, precariously and a little sloppily maintaining balance. The hands of the worker supporting the bottom of the human tower and the top are prosthetics, as well as the man's leg on the left on the second floor. The feminist legal scholar Martha A. Fineman rejects the liberal ontology of humans as rational, autonomous, and independent beings and argues that humans are fundamentally vulnerable, relational, and dependent. Vulnerability is not an exceptional state of reduced autonomy, especially decision-making ability, but a universal characteristic of dependent and relational humans. *Tower* suggests how vulnerable humans live together.[13] The picture in uneasy balance provokes evocativeness of concentration and openness that leads to us to another sense. Such senses brings people a step closer to realizing that compassion can be power.

13 Noh Dae-won, Lee So-young, and Hwang Im-kyung, "Study on Vulnerability in a Dangerous Era—Transdisciplinary Exploration of the Concept of Vulnerability," ***Comparative Korean Studies*** Vol. 1, No. 30 (2022): 29.

Lee Youngwook

Lee Youngwook has been active as an art critic since the late 1980's. Previously, he served as the president of the Research Society for Art Criticism, the executive chair of education at the People's Art Council, and the director of Art Space Pool. Lee's interest in Minjung art, Korean modern art history, avant-garde art, postcolonialism, and public art led to authoring numerous essays on these topics, including "Minjung Art and Realism in the 1980s," "Avant-garde/ Foreign-garde/Other-garde" (*Forum A*, 2000), and "How to Sit: Tradition and the Arts" (2016), and he frequently participates in cultural policy and public art-making. He is the translator of Matei Calinescu's *Five Faces of Modernity* (1992), Hal Foster's *Return of the Real* (Kyungsung University Press, 2010), Suzanne Lacy's *Mapping the Terrain*: *New Genre Public Art* (Moonhwagwahak, 2010), and Miwon Kwon's *One Place After Another* (Hyunsilmunhwa, 2013) and has co-edited volumes such as *Minjung Art, Listening to its History Vol. 2* (Hyunsilmunhwa, 2021) and *Korean Modern Art Through Criticism* (Medici Media, 2023) among other writings and criticisms.

참고 작품
Referenced Works



이마 *Forehead*
1977
캔버스에 유채 Oil on canvas
53x45.6cm



탈춤 *Masked Dance*
1977
캔버스에 유채 Oil on canvas
45.5x53cm



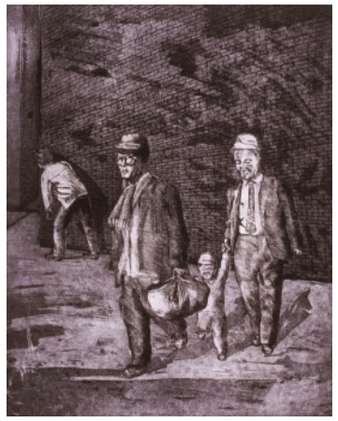
관망 *Watching*
1980
캔버스에 유채 Oil on canvas
45.5x53cm
경기도미술관 소장
Gyeonggi Museum of Modern Art Collection



도시 *City*
1980
캔버스에 유채 Oil on canvas
72.7x60.6cm



기념촬영 *Commemorative Photograph*
1980
캔버스에 유채 Oil on canvas
130.3x162.1cm
국립현대미술관 소장
National Museum of Modern
and Contemporary Art, Korea Collection



출소 *Released from Prison*
1981
동판화 Copperplate print
48.5x30cm



가족 2 *Family 2*
1986
캔버스에 유채 Oil on canvas
130.3x162.7cm



가족 3 *Family 3*
1986
캔버스에 유채 Oil on canvas
53x65cm



월급봉투 찾기
Searching for Payroll Envelopes
1986
캔버스에 유채 Oil on canvas
72.5x91cm



달리기 *Running*
1986
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
116.7x90.9cm



공원 1 *Park 1*
1986
캔버스에 유채 Oil on canvas
45.5x53cm



작은 풀밭 *Small Garden*
1987
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
90.9x116.7cm



공원 2 *Park 2*
1987
캔버스에 아크릴릭, 유채, 콜라주
Acrylic, oil, and collage on canvas
130.3x162.1cm

국립현대미술관 소장
National Museum of Modern
and Contemporary Art, Korea Collection



사람들 *People*
1987
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
130.3x162.7cm

서울시립미술관 소장
Seoul Museum of Art Collection



야근후 *After the Night Shift*
1988
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
162.1x130.3cm



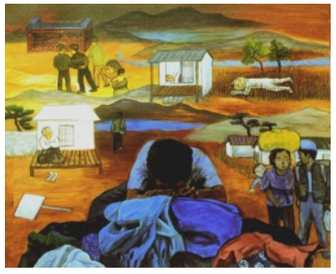
일터 *Workplace*
1988
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
116.7x90.9cm



저녁 *Evening*
1988
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
116.7x90.9cm



골목 2 *Alleyway 2*
1989
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130.3x162.1cm



피곤 *Fatigue*
1989
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
45.5x53cm

대전시립미술관 소장
Daejeon Museum of Art Collection



낙동강 *Nakdong River*
1989
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
130.3x162.1cm



철거계고장 *Demolition Notice*
1990
캔버스에 유채 Oil on canvas
53x65.2cm

국립현대미술관 소장
National Museum of Modern
and Contemporary Art, Korea Collection

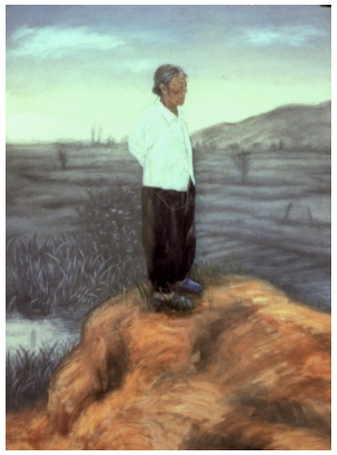


공단부근 *Near the Industrial Cluster*
1990
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
53x65.2cm

개인 소장 Private Collection



밤길 *Night Journey*
1990
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
60.6x72.7cm



어머니 *Mother*
1990
캔버스에 아크릴릭, 연필
Acrylic and pencil on canvas
116.7x90.9cm

개인 소장 Private Collection



비 *Rain*
1991
캔버스에 아크릴릭, 콜라주
Acrylic and collage on canvas
116.7x90.9cm

개인 소장 Private Collection



역마살–방랑
Destined to Wander–Wandering
1992
캔버스에 유채 Oil on canvas
76x45.5cm



'95 자화상 1 *'95 Self–Portrait 1*
1995
캔버스에 아크릴릭, 콜라주
Acrylic and collage on canvas
65.5x91cm

개인 소장 Private Collection



심청가 *Simcheongga*
1999
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
60.5x73cm



'96 그림자 2 *'96 Shadow 2*
1996
캔버스에 유채 Oil on canvas
90.9x116.7cm



대면 *Encounter*
1996
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
72.7x90.9cm



결혼 *Marriage*
1996
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
162.1x130.3cm

부산시립미술관 소장
Busan Museum of Art Collection



가족 12-키다리 아빠
Family 12-Daddy Long Legs
1998
종이에 먹 Ink on paper
50.5x36cm

서울시립미술관 소장
Seoul Museum of Art Collection



실직 1 *Unemployment 1*
1998
트레싱지에 콜라주
Collage on tracing paper



실직 2 *Unemployment 2*
1998
트레싱지에 콜라주 Collage on tracing paper
92x209cm



집의 세월 4 *Age of House 4*
1998
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
73x91cm



낮잠 *Nap*
1998
캔버스에 유채 Oil on canvas
72.8x91cm



'98 가출 *'98 Runaway*
1998
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
73x91cm



부부 *Married Couple*
1998
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
60.6x72.7cm



남아있는 풍경 *Vestigial Landscapes*
2002
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
60.6x72.7cm



생활의 기쁨 1 *Joy of Life 1*
2004
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
130.3x162.1cm



생활의 기쁨 2 *Joy of Life 2*
2004
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
60.6x72.7cm



주머니에서 나온 것들
Things from the Pocket
2004
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130.3x162.1cm



담벽 *Wall*
2005
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130x162.1cm



집터 1 *Site for the House 1*
2005
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
65.2x53cm



약혼 *Engagement*
2005
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130.3x162.1cm



울지 마세요 *Please Do Not Cry*
2005
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
116.7x90.9cm



부부싸움
Quarrel Between Husband and Wife
2005
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
116.7x90.9cm



미군부대 골목
Alley Near the U.S. Army Base
2005
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130.5x162cm



도시의 홍수 *Flooded City*
2005
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
162x130cm



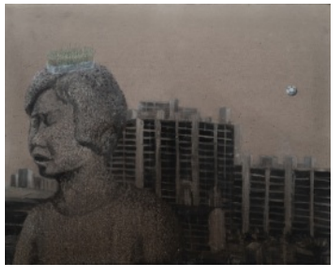
조용한 동네 *Quiet Neighborhood*
2005
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
162.1x130.3cm



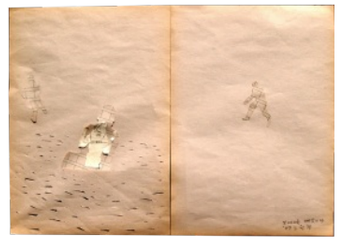
서비스 부대 *Service Corps*
2006
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
130.3x162.1cm



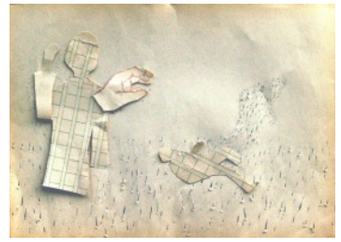
수목장의 불안 *Anxiety at Woodland Burial*
2006
캔버스에 아크릴릭, 유채 Acrylic and oil on canvas
130.3x162cm (2)



집 구하러 다니기 *House Hunting*
2006
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
72.7x90.9cm



보따리를 빼앗기다 *Bundle Stolen*
2007
종이에 콜라주 Collage on paper
크기미상



손길 *The Touch of One's Hand*
2007
종이에 콜라주 Collage on paper
27x39cm



홍수소식 1 *Flood News 1*
2007 추정 (ca.2007)
종이에 콜라주 Collage on paper
30x39cm



나는 모른다 *I Don't Know*
2008
종이에 사인펜 Felt-tip pen on paper
27x39cm



목격 *Sightings*
2008
종이에 콜라주 Collage on paper
27x39cm



붉은 혀 *Red Tongue*
2008
종이에 볼펜 Pencil on paper
27x39cm



청천 하늘에 잔 별도 많고 *Little Stars in the Night Sky*
2008
천에 젯소 *Gesso* on fabric
330x850cm



한숨 *Sigh*
2009
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
80x100cm



기습적인 잔소리 *Sudden Nagging*
2010
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
91x117.5cm



생애 3 *Life 3*
2010
캔버스에 아크릴릭, 종이 콜라주
Acrylic on canvas, paper collage
80.5x100cm



검은 혀 *Black Tongue*
2010
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
80x100cm



에드 반 데르 엘스킨 사진에 가한 농담
Jokes About Ed van der Elsken's Photography
2015
캔버스에 유채, 파스텔
Oil and pastel on canvas
91x117cm



평화를 말하는 시간
Time That Speaks Peace
2015
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
91x117cm



집으로 가는 길 *On the Way Home*
2015
캔버스에 유채, 파스텔
Oil and pastel on canvas
162.7x130.3cm



유죄 23년 상상체험관–일어나는 거짓말
Virtual Experience Pavilion of Being Guilty for 23 Years : Rising Lies
2016
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
130.3x162.1cm



배당금 *Dividends*
2017
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
91x117cm



관객중에 1 *In the Audience 1*
2017
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
91x116.5cm



「모든 군인은 불쌍하다」
–미군「지하갱도 적 소탕훈련」
Every Soldier is Pitiful –The U.S. Army's Underground Mind Training Drill for Clearing the Enemy
2017
캔버스에 아크릴릭, 유채
Acrylic and oil on canvas
90.9x116.7cm
개인 소장 Private Collection



인류의 고민 *Human Agony*
2018
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
91x116.5cm



광장의 사람들 *People in the Square*
2018
캔버스에 아크릴릭 Acrylic on canvas
130.5x162cm (2)



머리가 복잡하다 *Cluttered Mind*
2019
캔버스에 유채 Oil on canvas
132cmx230cm

“작가는 젊은 한 시절 현대 작가가 된다. 나이 70이 되니 나는 근대 작가가 되어 있다. 살아있는 동안 항상 현대 작가로 존재할 수 없다. 젊은이의 동시대만이 현대이다. 나는 다만 나 자신의 근대성을 조금이라도 넘어서려고 노력할 뿐이다. 그림은 그냥 하는 일이다.”
— 작가노트 (2018.1.6.)

“Artists are contemporary for a limited time while they are young. At the age of seventy, I realize that I have become a modern artist. It is not possible to remain a contemporary artist during one’s entire lifetime. Only what is considered contemporary by young people belongs to the present. I am just trying to transcend the modern aspects of my work, even if only a little bit. I paint because that is what I do.”
— From the artist’s notes (January 6, 2018)



전시 소개

아르코미술관 기획초대전은 중진·원로 작가의 신작 및 창작활동을 지원하고, 그간 펼쳐온 작가의 작업 세계를 집중 조명하는 전시로 2023년도에는 노원희(b.1948)의 개인전을 개최한다. 노원희는 1977년 개인전을 계기로 본격적인 미술 활동을 시작했고, 1980년 소집단 미술운동 '현실과 발언'의 창립 구성원으로 참여했다. 《현실과 발언》 창립전은 1980년 문화예술진흥원 미술회관(현 아르코미술관)에서 개최될 예정이었으나 정치적 메시지가 강하게 드러난다고 여겨졌던 당시의 사회 분위기로 인해 무산되었다. 개관 50주년을 앞둔 아르코미술관은 작가 노원희를 기획초대전에 초청하여 이러한 역사를 오늘의 관점에서 되짚어 보고, 오랜 시간 작업 활동을 해오며 개인과 사회를 바라본 작가의 관점을 세심히 따라가 보고자 한다.

《노원희: 거기 계셨군요》는 노원희의 1980년대 회화부터 신작 회화, 대형 천 그림, 참여형 공동작업, 신문 연재소설 삽화, 아카이브 등 작가의 작품세계를 조망할 수 있는 130여 점의 작품과 자료를 선보인다. 노원희는 민중미술, 부산형상미술, 비판적 현실주의라는 열쇠 말로 언급된다. 그러나 노원희의 그림과 예술 실천의 궤적을 자세히 살펴보면 기존 미술사에 기술된 다양한 사조와 언어에 포착되지 않는 지점을 발견하게 된다. 말 없는 그림으로 발언하기, 인간과 세상에 대한 공감과 연민의 마음, 현실과 역사를 대하는 그의 태도를 따라가다 보면 그가 붓질로 감각하고 감지했던 시대의 심리적 형상을 만날 수 있게 된다. 따라서 이번 전시는 미술가이자 생활인으로서 목격하고 체험했던 개인적, 사회적 차원의 인간사를 회화라는 시각언어를 통해 기록하려는 작가의 예술적 지향점을 살펴볼 수 있는 기회가 될 것이다.

노원희의 그림은 개인과 집단이 경험한 사회의 정황과 심리를 증언한다. 그는 1980년대부터 정치적 억압과 민주화 투쟁 양상이 첨예해지는 시대적 분위기를 긴급하게 담아냈다. 사회 변혁 운동의 전선이 사라진 후 정치사회적 혼란과 자본주의 사회의 구조화된 폭력의 그림자는 일견 담담해 보이는 일상에 드리웠고, 불평등, 모순, 소외의 형태가 사적 차원에서 더욱 정교하게 체감되는 시대로 이행하였다. 이러한 상황에서 노원희는 현실을 직시하면서 사회의 구조적 모순과 인간 조건에 대한 성찰을 지향하였다. 그의 예술적 실천은 현실을 정확하게 인지하고 이를 회화의 언어로 전달하며 소통하는 것이기 때문이다.
이는 비판적 현실주의자로서 노원희가 상투적 현실에서 떼어낸 현실의 진실된 모양새를 탐구하는 방식이자 역사 인식하에 현실을 담담하게 기록하려는 그의 의지와도 관련이 있다. 그의 그림은 우리가 발 딛고 있는 현실에서 미시정치로 인해 발생하는 교묘한 억압과 폭력의 구조가 모호하게 감지되기만 할 때, 현실을 직면하는 밝은 눈이 되어주고 현실 너머의 현실을 모색하는 창이 되어준다.

전시는 사회 문제를 향한 발언과 의지의 표현이 공적 영역과 사적 영역에서 교차하는 지점을 보여주는 방식으로 구성된다.
제1전시실에서는 1980년대부터 노동자와 권력의 형상을 다뤘던 연장선상에서 한국 자본주의의 구조적 문제로부터 비롯된 산업재해와 피해자 개인들의 고통에 공감하는 신작을 선보인다. 산업재해의 피해자들은 우리 시대에 생존과 인간의 존엄성을 위협받는 청년, 노동자, 투쟁하는 사람들의 서사로 연결된다. 제2전시실에서는 작가가 여성으로서 겪은 여성 서사에 대한 관심과 일상, 사적 공간에 침투하는 폭력과 억압 그리고 인류 보편 서사에 대한 작가의 성찰을 보여준다. 개인의 삶과 가정, 부엌과 같은 사적 공간에 드리운 사회적 억압과 배제는 사적 공간이 사회적 공간이고 정치 투쟁의 장소일 수밖에 없음을 깨닫게 한다.

작가에게 궁극의 지향점은 단순한 재현을 넘어 개인과 사회의 근원적 정황을 형상화하는 것에 있다. 따라서 이번 전시는 공적 영역과 사적 영역에서 감춰진 노동과 몸의 형상화를 통해 사회적 타자와 존재들이 펼쳐내는 연대의 이미지를 발견하기를 기대한다. 전시의 제목 "거기 계셨군요"[1]는 사회 바깥에 남겨진 누군가에게 건네는 말이다. 이 부름의 말은 그 사람의 자리를 확인하고 이후의 대화를 이어가기 위한 일종의 호명이다. 대화를 이어가고자 하는 호명은 이후 전개될 이야기를 떠오르게 한다. 고통의 삶에 마음을 보태고 그 자리에 있는 누군가의 이름을 불러주고 확인하는 것에서부터 사회의 변화는 시작되며, 이는 노원희가 지향하는 '그림과 말'의 힘일 것이다.

1 "거기 계셨군요"는 작가 노트에서 가져왔다. 작가는 영화 「라스트 왈츠」(1978)에서 밴드의 마지막 공연이 끝나고 커튼을 치자 관객이 앉아 있는 것을 바라보면서 했던 대사 "거기 계셨군요"를 인용한다. 이어 현실과 발언이 한 시대의 역사로, 기록으로 남았고 그 선언의 의미가 변했다는 것에 빗대어 "거기 안 계시는군요"로 바꿔 적는다. 전시의 제목 "거기 계셨군요"는 노원희의 그림에서 호명하는 개인의 자리, 그리고 인간의 삶이 이어지는 시간을 떠올리는 것으로, 나아가 우리가 꿈꾸는 다음 사회의 도래를 은유한다.

Exhibition Introduction

The 2023 ARKO Art Center Invitational Exhibition—which seeks to encourage mid-career and earlier generations of artists to produce new works, support their artistic pursuits, and highlight their oeuvres—presents a solo exhibition by Nho Wonhee (b. 1948). Nho embarked on her creative journey in 1977 when she held her first solo show. She was also a founding member of Reality and Utterance, a small art group movement that began in 1980. The group's inaugural exhibition, *Reality and Utterance*, was scheduled to be held at the Misulhoegwan (now ARKO Art Center) in 1980. However, it was canceled because the show was considered overly political in the conservative social atmosphere of the time. ARKO Art Center, which will soon celebrate its 50th anniversary, has invited Nho to hold a solo exhibition to reflect on her history as an artist from a contemporary perspective and carefully trace her outlook on individuals and society through her many years of artistic practice.

Nho Wonhee: You were there consists of approximately 130 artworks and archive materials that exemplify Nho's career as an artist, including her paintings from the 1980s, new paintings, large-scale fabric paintings, participatory artworks, and illustrations from a novel serialized in a newspaper. Her work is often associated with the terms, Minjung Art (People's Art), Busan Figurative Art, and Critical Realism. However, when examining her creative journey, one discovers aspects that cannot be completely explained with reference to any specific movement or the existing vocabulary of art history. When following her speaking with wordless painting, her empathy and compassion for human beings and the world, and her attitude towards reality and history, one encounters the psychological figuration of the era, which the artist senses and recognizes through her brushstrokes. Therefore, this exhibition serves as an opportunity to examine Nho's artistic endeavors to document the personal and social aspects of human affairs that she has witnessed and undergone as an artist and a human being, which she expresses through the visual language of painting.

Nho's work testifies to the social circumstances and psychological hardships that individuals and communities have been subjected to. Beginning in the 1980s, which was marked by the tension between intensifying political repression and the growth of the pro-democracy movement, Nho dedicated herself to recording the zeitgeist of the time. After the front lines of the social movement collapsed, politico-social disorder and structural violence in the capitalist society cast shadows over everyday life that appeared calm. Society subsequently transitioned into an era where inequality, contradiction, and alienation penetrated deep into personal life. Facing reality, Nho strived to contemplate the systemic paradox between society and human conditions. Her artistic practice is about understanding reality in detail and communicating it through the language of painting. It is also related to her determination to document the real world in a composed manner with an awareness of history, which is her way, as a critical realist, of examining the true shape of reality detached from the conventional veneer of truth. For those who can only vaguely recognize the structures

of the cleverly obscured repression and violence generated by the real-world micropolitics that surrounds them, Nho's work provides a clear vision for seeing reality as it is, as it serves as a window onto the truth beyond reality.

This exhibition is structured to reveal her utterances and determination to address social issues at the intersection between the public and private sectors. Gallery 1 presents Nho's new works that focus on industrial disasters caused by the structural problems of Korean capitalism and the resulting suffering of individuals. These works are an extension of her portrayals of workers and state power that she began in the 1980s. The stories of victims develop into narratives about young people, workers, and protesters whose dignity is repeatedly threatened in the current era. Gallery 2 attends to the artist's interest in female narratives, which she has had first-hand experience of. These narratives deal with the violence and repression that permeate everyday life and private spaces, as well as the artist's meditation on the shared story of humankind. The social oppression and alienation that infiltrate one's life and places like the home and the kitchen confront the individual and make them aware that personal spaces are social spaces and sites of political resistance.

The artist aims to transcend simple representations to visualize underlying personal and social circumstances. In this way, the exhibition allows audiences to discover images of solidarity painted by social others and beings through the portrayals of labor and body concealed behind public and private sectors. The exhibition title, "You were there" [1] speaks to alienated members of society. This phrase, which directly addresses the listener recognizes the person's place and has the potential to develop into a dialogue. It prompts a conversation and foreshadows a story that will follow. Social changes begin when one stands in solidarity with those suffering and acknowledges their place in society by calling their names. This is the power of "images and words" that Nho strives for.

1 The phrase "You were there" is from Nho's artist statement. She quotes the line "You're still there, huh?" from the film ***The Last Waltz*** (1978), uttered by a band member to someone in the audience after the band's final performance finishes and the curtain closes. The artist rewrote this line as "You're not there," reflecting that Reality and Utterance is now part of the history of a bygone era—that is, it is part of the historical record. It also indicates that the meaning of their manifesto has changed. The exhibition title, "You were there," reflects one's personal place called upon in Nho's painting and the time when human life continues, representing the arrival of the next society that one is dreaming of.

제1전시실

1980년대 한국의 사회운동은 변혁적인 민족민중운동으로 나아가며 삶에 대한 총체적 인식을 탐구했다. 그리고 치열한 저항운동의 결실로 오랜 군부독재 하에 빼앗긴 정치적 자유가 회복되기 시작했다. 그러나 1980년대 민중문화운동을 추동한 거대서사에 대한 관심이 사라지는데 걸리는 시간은 그리 길지 않았다. 1990년대에 이르러 문화계 전반에 걸쳐 투쟁의 전선이 사라지고 서구의 포스트모더니즘이 유입되면서 1980년대 문화운동의 비판적, 도덕적 비전의 무게를 벗어던진 감각적인 신세대 문화가 등장한 것이다. 급변한 시대의 그늘 속에서 민중미술가들 또한 정신적 혼돈을 극복하기 위해 방랑과 고뇌를 거듭하였고, 나아가 변화하는 사회문화적 상황을 성찰하고 새로운 길을 모색하는데 힘을 기울였다.

당시 노원희는 시대의 새로운 비전이나 매체미술 같은 표현 방식과 어법에 끌리기보다 삶의 저변에 여전히 건재한 현실 사회의 모순에 주의를 기울이고 있었다. 이러한 변환의 시대를 살아가는 목격자이자 화가로서 그는 시대의 변화가 일으킨 정황을 감지하고 이를 캔버스 위에 반영했다. 그의 회화는 한 시대가 저물고 그 잔재들이 다시 재구성되어 새로운 모습으로 등장하는 단절, 전환, 연속의 국면을 드러낸다. 그림에 드리운 무거운 공기와 부재의 그림자는 시대의 뒷모습이자 현실의 모습을 만들고 리얼리티의 외상을 드러낸다.

Gallery 1

In the 1980s, social movements in Korea developed into a transformative national movement known as the minjung movement, which sought to contemplate human life comprehensively. Vigorous popular resistance succeeded in restoring the political freedom that had been taken away during the years of military dictatorship. However, people's interest in the macro narrative—the force behind the national cultural movement of the 1980s—soon dissipated. By the 1990s, the front lines of artistic and cultural resistance had collapsed, and post-modernism was introduced from the West, giving birth to the culture of a new generation that was characterized as trendy. Indeed, this new lifestyle did not carry on the critical and ethical prospects of the cultural movement of the 1980s. In this drastically altered world, Minjung artists wandered in agony, attempting to overcome their inner turmoil. They strived to draw attention to unstable socio-cultural conditions and forge a new path.

Nho, meanwhile, was more concerned with expressing the social contradictions that ruled the lives of individuals than with presenting new visions or incorporating the recently developed vocabulary of media art. As an artist who was a witness to turbulent times, she recognized ongoing changes and incorporated them into her canvases. Her paintings reveal the conditions of severance, transition, and progress, which characterize the end of an era, and reorganize its remainders into a new form. The heavy atmosphere and sense of absence in her work come from looking back on the past and facing the current state of society to unveil the external wound that reality carries.



2025 ARKO Art Center Invitational Exhibition

Nho Wonhee : You were there

August 11 — November 19, 2023

ARKO Art Center, Gallery 1, 2

The 2025 ARKO Art Center Invitational Exhibition—which seeks to encourage mid-career and earlier generations of artists to produce new works, support their artistic pursuits, and highlight their oeuvres—presents a solo exhibition by Nho Wonhee (b. 1948). Nho embarked on her creative journey in 1977 when she held her first solo show. She was also a founding member of Reality and Utterance, a small art group movement that began in 1980. *Nho Wonhee: You were there* consists of approximately 130 artworks and archive materials that exemplify her career as an artist, including her paintings from the 1980s, new paintings, large-scale fabric paintings, participatory artworks, and illustrations from a novel serialized in a newspaper. When following her speaking with wordless painting, her empathy and compassion for human beings and the world, and her attitude towards reality and history, one encounters the psychological figuration of the era, which the artist senses and recognizes through her brushstrokes. Therefore, this exhibition serves as an opportunity to examine Nho's artistic endeavors to document the personal and social aspects of human affairs that she has witnessed and undergone as an artist and a human being, which she expresses through the visual language of painting.

This exhibition is structured to reveal her utterances and determination to address social issues at the intersection between the public and private sectors.

Gallery 1 presents Nho's new works that focus on industrial disasters caused by the structural problems of Korean capitalism and the resulting suffering of individuals. These works are an extension of her portrayals of workers and state power that she began in the 1980s. These stories of victims develop into narratives about young people, workers, and protesters whose dignity is repeatedly threatened in the current era. Gallery 2 attends to the artist's interest in female narratives, which she has had first hand experience of. These narratives deal with the violence and repression that permeate everyday life and private spaces, as well as the artist's meditation on the shared story of humankind. The social oppression and alienation that infiltrate one's life and places like the home and the kitchen confront the individual and make them aware that personal spaces are social spaces and sites of political resistance.

The exhibition title, "You were there"[1] speaks to alienated members of society. This phrase, which directly addresses the listener, recognizes the person's place and has the potential to develop into a dialogue. Social changes begin when one stands in solidarity with those suffering and acknowledges their place in society by calling their names. This is the power of "images and words" that Nho strives for.

1) The phrase "You were there" is from Nho's artist statement.

2023 아르코미술관 기획초

노원희 : 거기 계셨군요

2023. 8. 11 — 11. 19

아르코미술관 제1, 2전시실

아르코미술관 기획초대전은 중진 원로 작가의 신작 및 창작활동을 지원하고, 그간 펼쳐온 작가의 작업 세계를 집중 조명하는 전시로 2023년도에는 노원희(b. 1948)의 개인전을 개최한다. 노원희는 1977년 개인전을 계기로 본격적인 미술 활동을 시작했고, 1980년 소집단 미술운동 '현실과 발언'의 창립 구성원으로 참여했다. 《노원희: 거기 계셨군요》는 노원희의 1980년대 회화부터 신작 회화, 대형 천 그림, 참여형 공동작업, 신문 연재소설 삽화, 아카이브 등 작가의 작품세계를 조망할 수 있는 130여 점의 작품과 자료를 선보인다. 말없는 그림으로 발언하기, 인간과 세상에 대한 공감과 연민의 마음, 현실과 역사를 대하는 그의 태도를 따라가다 보면 그가 붓질로 감각하고 감지했던 시대의 심리적 형상을 만날 수 있게 된다. 따라서 이번 전시는 미술가이자 생활인으로서 목격하고 체험했던 개인적, 사회적 차원의 인간사를 회화라는 시각언어를 통해 기록하려는 작가의 예술적 지향점을 살펴볼 수 있는 기회가 될 것이다.

전시는 사회 문제를 향한 발언과 의지의 표현이 공적 영역과 사적 영역에서 교차하는 지점을 보여주는 방식으로 구성된다. 제1전시실에서는 1980년대부터 주목했던 노동자와 권력의 형상을 다뤘던 연장선상에서 한국 자본주의의 구조적 문제로부터 비롯된 산업재해와 피해자 개인들의 고통에 공감하는 신작을 선보인다. 산업재해의 피해자들은 우리 시대에 생존과 인간의 존엄성을 위협 받는 청년, 노동자, 투쟁하는 사람들의 서사로 연결된다. 제2전시실에서는 작가가 여성으로서 겪은 여성 서사에 대한 관심과 일상, 사적 공간에 침투하는 폭력과 억압 그리고 인류 보편 서사에 대한 작가의 성찰을 보여준다. 이와 관련한 작품은 사적 공간이 사회적 공간이고 정치 투쟁의 장소일 수밖에 없음을 깨닫게 한다.

전시의 제목 "거기 계셨군요" [1] 는 사회 바깥에 남겨진 누군가에게 건네는 말이다. 이 부름의 말은 그 사람의 자리를 확인하고 이후의 대화를 이어가기 위한 일종의 호명이다. 고통의 삶에 마음을 보태고 그 자리에 있는 누군가의 이름을 불러주고 확인하는 것에서부터 사회의 변화는 시작되며, 이는 노원희가 지향하는 '그림과 말'의 힘일 것이다.

1) "거기 계셨군요"는 작가 노트에서 가져왔다.





1980년대 민중문화운동을 추동한 거대서사에 대한 관심이 사라지는데 갈라는 시간은 그리 길지 않았다. 1990년대에 이르러 문화적 전환과 확장이 한국의 사회처고 서구의 포스트모더니즘이 유입되면서 변화하는 사회문화적 상황을 성찰하고 새로운 길을 모색해오고자 했다. 이러한 변환의 시대를 살아가는 특정이이자 화가로서 노원희는 사회의 변화가 일으킨 정황을 감지하고 이를 캔버스 위에 반영했다. 그의 회화는 한 시대가 저물고 그 잔해들이 다시 재구성되어 새로운 모습으로 등장하는 단절, 전환, 진속의 국면을 드러낸다. 그림에 드리운 무거운 공기와 부재의 그림자는 사회의 탈모습이자 현실의 모습을 연결고 리얼리티의 위상을 드러낸다.

People's interest in the macro-narrative—the force behind the national cultural movement of the 1980s—soon dissipated. By the 1990s, the front lines of artistic and cultural resistance had collapsed, and post-modernism was introduced from the West. In this climate, artists strived to draw attention to unstable socio-cultural conditions and forge a new path. As an artist who was a witness to turbulent times, Noh recognized ongoing changes and incorporated them into her canvases. Her paintings reveal the conditions of severance, transition, and progress, which characterize the end of an era, and reorganize its remainders into a new form. The heavy atmosphere and sense of absence in her work come from looking back on the past and facing the current state of society to unveil the external wound that reality carries.









2023 ARKO Art Center Invitational Exhibition

Nho Wonhee : You were there

August 11 — November 19, 2023

ARKO Art Center, Gallery 1, 2

The 2023 ARKO Art Center Invitational Exhibition—which seeks to encourage mid-career and earlier generations of artists to produce new works, support their artistic pursuits, and highlight their oeuvres—presents a solo exhibition by Nho Wonhee (b. 1948). Nho embarked on her creative journey in 1977 when she held her first solo show. She was also a founding member of Reality and Utterance, a small art group movement that began in 1980. *Nho Wonhee: You were there* consists of approximately 130 artworks and archive materials that exemplify her career as an artist, including her paintings from the 1980s, new paintings, large-scale fabric paintings, participatory artworks, and illustrations from a novel serialized in a newspaper. When following her speaking with wordless painting, her empathy and compassion for human beings and the world, and her attitude towards reality and history, one encounters the psychological figuration of the era, which the artist senses and recognizes through her brushstrokes. Therefore, this exhibition serves as an opportunity to examine Nho's artistic endeavors to document the personal and social aspects of human affairs that she has witnessed and undergone as an artist and a human being, which she expresses through the visual language of painting.

This exhibition is structured to reveal her utterances and determination to address social issues at the intersection between the public and private sectors.

Gallery 1 presents Nho's new works that focus on industrial disasters caused by the structural problems of Korean capitalism and the resulting suffering of individuals. These works are an extension of her portrayals of workers and state power that she began in the 1980s. These stories of victims develop into narratives about young people, workers, and protesters whose dignity is repeatedly threatened in the current era. Gallery 2 attends to the artist's interest in female narratives, which she has had first hand experience of. These narratives deal with the violence and repression that permeate everyday life and private spaces, as well as the artist's meditation on the shared story of humankind. The social oppression and alienation that infiltrate one's life and places like the home and the kitchen confront the individual and make them aware that personal spaces are social spaces and sites of political resistance.

The exhibition title, "You were there"[1] speaks to alienated members of society. This phrase, which directly addresses the listener, recognizes the person's place and has the potential to develop into a dialogue. Social changes begin when one stands in solidarity with those suffering and acknowledges their place in society by calling their names. This is the power of "images and words" that Nho strives for.

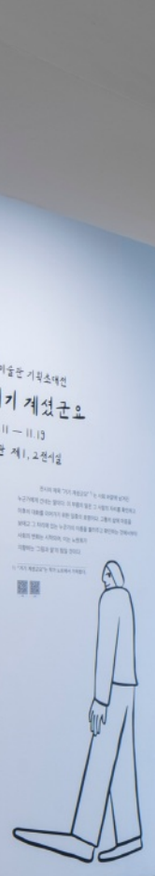
1) The phrase "You were there" is from Nho's artist statement.

2023 아르코미술관 기획초대전

노원희: 거기 계셨군요

2023.8.11 — 11.19

아르코미술관 제1, 2전시실







노원희의 회화에는 한국 사회의 정치적 현실에 대한 발언과 표현의 의지가 담겨 있다. 그의 그림에 등장하는 하얀색 사각형, 쓰고 지워진 글자들은 현실의 조각을 유추하게 하면서 보는 이로 하여금 사회구성원들이 체감한 공통의 경험을 떠올리게 한다. 한국 사회 구조의 심각한 모순은 2009년 용산 참사, 2009년부터 진행된 쌍용자동차 해고자 복직 요구와 농성, 2014년 세월호 사건, 2016년 국정농단 등과 같은 사건이 벌어질 때 포착된다. 그리고 이후에 개인과 집단에 외상을 남긴다. 재난이나 사고가 일어난 뒤 사람들의 정서는 다른 국면으로 전환되거나 다른 시공간에서 새로운 의지로 출현되기도 한다. 작가는 당시의 현실을 연극 무대와 초현실적 공간으로 조성하고 사건 후 책임회피를 위해 은밀한 대화를 나누는 관계자들의 형상을 그리거나, 도시에서 목격했던 시위 현장의 가라앉은 정동을 표현했다.

또한 사건 당사자들이 시위하는 모습을 그리기도 했는데, 그 존재들은 하나의 사건으로부터 또 다른 사회적 사건에 다가가 연대하고 함께 힘을 모았던 사람들이다. 얇은 색 막이나 붓질로 만든 터치의 두께 차이, 세밀하게 묘사된 형상, 쓰인 메시지들, 실루엣으로만 그려진 사람들의 동작 등이 평면 공간의 깊이를 형성해 내면서 개인과 공동체가 겪은 실존의 무게를 전해준다.

Nho's paintings reveal a determination to convey the political circumstances of Korean society. White squares and the marks of erased writing in her paintings appear as fragments of the real world, evoking experiences shared by community members. The contradictions of Korean society become more transparent in moments of tragedy, such as the ongoing Ssangyong Motors strike for the reinstatement of dismissed workers that began in 2009, the Sinking of the MV Sewol in 2014, and the South Korean political scandal of 2016. These incidents have cut deep into the lives of individuals and communities. After devastating events, people's perceptions often shift or transform, resulting in a new kind of willpower manifested in different times and spaces. Nho created a stage performance with surreal atmospheres that evokes past moments in history by portraying officials discussing matters privately to deflect blame, as well as demonstrators looking somber in the city center. Nho's paintings also feature protests held by the direct victims of these incidents. These people survived past disasters and gradually formed bonds of solidarity with others affected by social tragedies. Layers painted in pale colors, brushstrokes with different thicknesses, painstakingly depicted figures, written messages, and people's silhouetted gestures add depth to the two-dimensional surface of her paintings, evoking the weight of existence felt by communities and individuals.



노원희의 회화에는 한국 사회의 정치적 현실에 대한 발언과 표현의 의지가 담겨 있다. 그의 그림에 등장하는 하얀색 사각형, 쓰고 지워진 글자들은 현실의 조각을 유추하게 하면서 보는 이로 하여금 사회구성원들이 체감한 공통의 경험을 떠올리게 한다. 한국 사회 구조의 심각한 모순은 2009년 용산 참사, 2009년부터 진행된 쌍용자동차 해고자 복직 요구와 농성, 2014년 세월호 사건, 2016년 국정농단 등과 같은 사건이 벌어질 때 포착된다. 그리고 이후에 개인과 집단에 외상을 남긴다. 재난이나 사고가 일어난 뒤 사람들의 정서는 다른 국면으로 전환되거나 다른 시공간에서 새로운 의지로 출현되기도 한다. 작가는 당시의 현실을 연극 무대와 초현실적 공간으로 조성하고 사건 후 책임회피를 위해 은밀한 대화를 나누는 관계자들의 형상을 그리거나, 도시에서 목격했던 시위 현장의 가라앉은 정동을 표현했다.

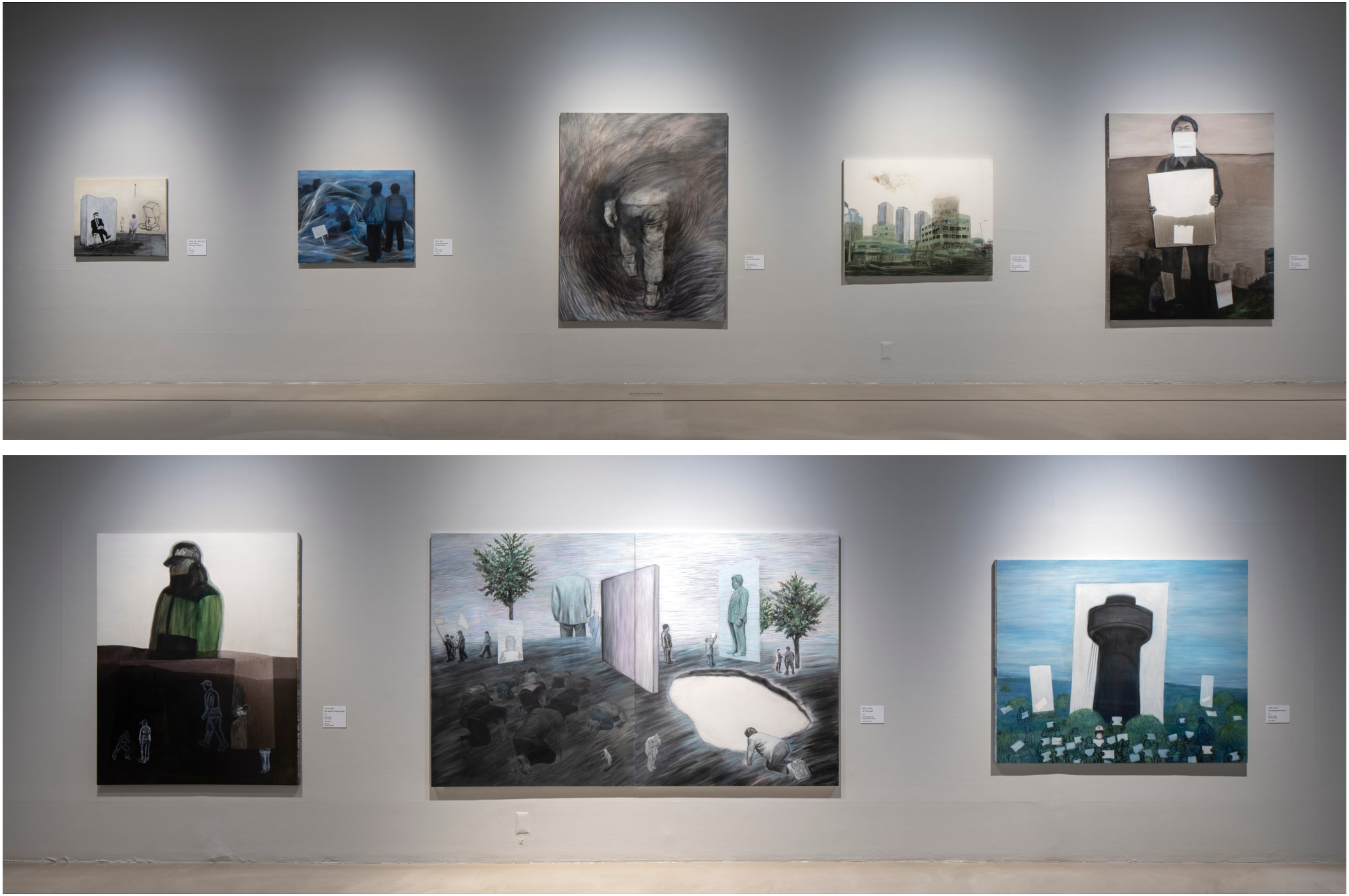
또한 사건 당사자들이 시위하는 모습을 그리기도 했는데, 그 존재들은 하나의 사건으로부터 또 다른 사회적 사건에 다가가 연대하고 함께 힘을 모았던 사람들이다. 얇은 색 막이나 붓질로 만든 터치의 두께 차이, 세밀하게 묘사된 형상, 쓰인 메시지들, 실루엣으로만 그려진 사람들의 동작 등이 평면 공간의 깊이를 형성해 내면서 개인과 공동체가 겪은 실존의 무게를 전해준다.

Nho's paintings reveal a determination to convey the political circumstances of Korean society. Nho created a stage performance with surreal atmospheres that evokes past moments in history by portraying officials discussing matters privately to deflect blame, as well as demonstrators looking somber in the city center. Nho's paintings also feature protests held by the direct victims of these incidents. These people survived past disasters and gradually formed bonds of solidarity with others affected by social tragedies. Layers painted in pale colors, brushstrokes with different thicknesses, painstakingly depicted figures, written messages, and people's silhouetted gestures add depth to the two-dimensional surface of her paintings, evoking the weight of existence felt by individuals and the communities.



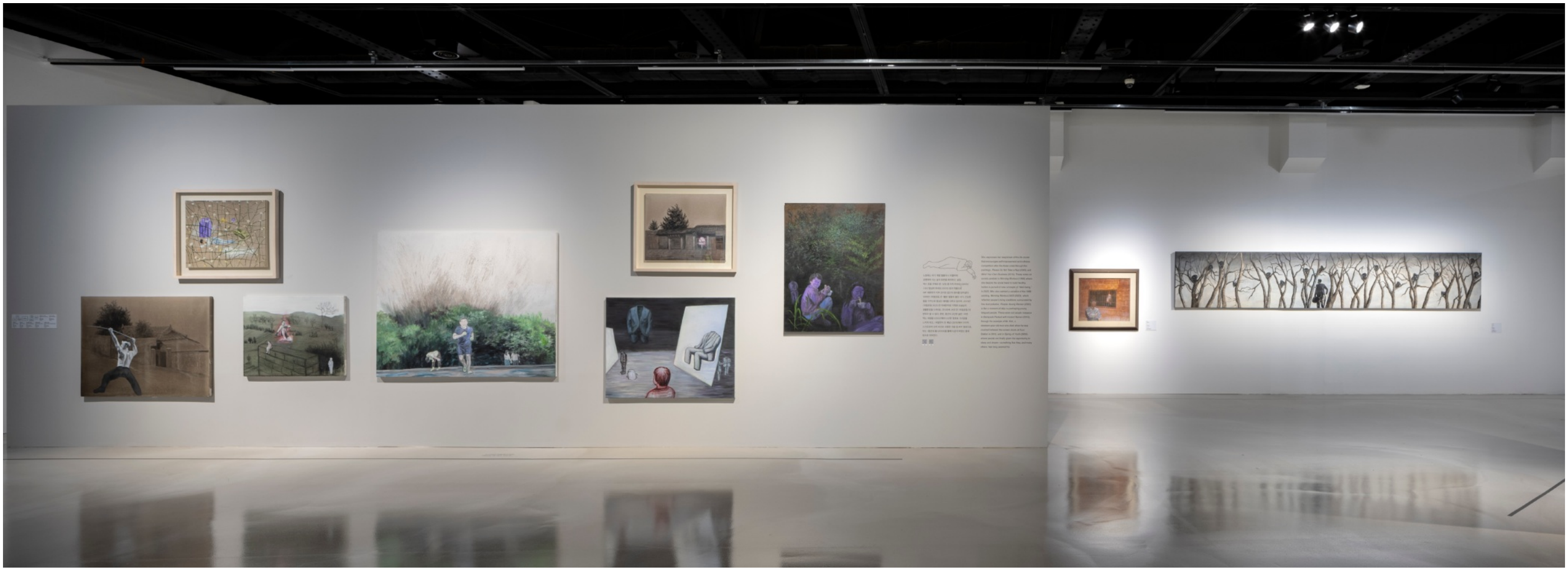
노원하의 회화에는 한국 사회의 정치적 현실에 대한 절망과 분한이 피어나 있기 없다. 작가는 당시의 혼돈을 한국 유사한 초현실적 공간으로 조성하고 시간 초 해방감표지를 위해 준장과 대화를 나누는 군무자들의 형상을 그려가나, 도시에서 목격했던 사회 현장의 가려있은 명동을 포함했다. 또한 시간에 집사대들의 사무하는 모습을 그리기도 했는데, 그 중에들은 하나의 사건으로부터 도 다른 사회적 사건에 다가가 연대하고 함께 힘을 모았던 사람들이다. 같은 세 작가나 주장으로 인한 아시아 두에 서서, 세밀하게 묘사된 원로 서진 메시지들, 실루엣으로만 그려진 사람들이 숨쉬 장이 넘친 공간과 겹치를 통상해 내면서 개인과 공동체가 겪은 실존의 무게를 전해준다.

Who's paintings reveal a determination to convey the political circumstances of Korean society. He created a trilogy performances with surreal atmosphere that evokes past moments in history by portraying officials discussing matters privately to deflect blame, as well as demonstrations soaking somber in the city center. Who's paintings also feature protests held by the direct victims of these incidents. These people survived past disasters and gradually formed bonds of solidarity with others affected by social impacts. Layers painted in pale colors, brushstrokes with different thicknesses, patmosaing's depicted figures, written messages, and people's silhouetted gestures with depth to the two-dimensional surface of her paintings, evoking the weight of existence felt by individuals and the communities



1997년 IMF 외환위기는 한국의 '신자유주의적 전환'을 야기했던 계기로, 새로운 금융축적의 논리가 사회를 지배하고 삶의 영역을 잠식해 나가던 시간대의 시작이다. 작가는 자기 계발 열풍이나 치열하게 경쟁하며 사는 삶의 표본을 회의하고, 실업, 백수 등을 주제로 한 〈낮잠 좀 자지 마세요〉(2005), 〈너나 열심히 하세요〉(2015) 등의 작품으로 IMF 이후 감지된 집단 정서를 담아냈다. 1999년 〈아침운동〉은 '웰빙' 열풍이 불던 시기, 건강한 몸을 가꾸는 데 열심인 세태를 다루고 있으며, 2023년 〈아침운동 2023〉은 미세먼지로 가득한 오늘날의 생활환경을 드러내는 것으로서 24년 전 〈아침운동〉의 변주라 할 수 있다. 한편, 현시대의 청년은 공동체의 미래를 상상할 수 있게 하는 잠재성으로 평가되고 있지만, 실제 그들의 삶은 극도의 생존경쟁이라는 현실에 노출되어 있다. 청년의 고단한 삶은 〈라면 먹는 사람들〉(2002)에서 스산한 징후로 기시감을 느끼게 하고, 〈사발면이 든 배낭〉(2016)에서 구의역 스크린도어 수리 사고로 사망한 19살 김 씨의 형상으로, 또는 〈청년의 봄〉(2003)을 통해 누군가 바랐던 꿈과 잠으로 이어진다.

The 1997 Asian financial crisis transitioned the nation into a new era of neorealism where financial accumulation dictated society and ate away at daily life. Nho expresses her skepticism of the life model that encourages self-improvement and ruthless competition after the Asian crisis through the paintings, *Please Do Not Take a Nap* (2005) and *Mind Your Own Business* (2015). These notes on society predate in *Morning Workout* (1999) where she depicts the social trend to build healthy bodies in pursuit of new concepts of "well-being." In 2023, Nho also painted a variation of the 1999 painting, *Morning Workout 2023* (2023), which reflected people's living conditions surrounded by fine dust pollution. Even though today's young generation is considered to have the potential to lead their communities to a better future, their lives are, in fact, subjected to an extreme trial of survival of the fittest. *People Having Ramen* (2002) is like a moment of déjà vu portraying young, fatigued people. These worn-out people reappear in *Backpack Packed with Instant Ramen* (2016), through the example of Mr. Kim, a nineteen-year-old man who died when he was crushed between the screen doors at Guui Station in 2016, and in *Spring of Youth* (2003), where people are finally given the opportunity to sleep and dream—something that they, and many others, had long yearned for.



산업재해는 오늘날 한국 자본주의 경제 시스템에서 발생하는 노동착취 문제를 극명하게 보여준다. 이에 대한 연작은 신문, 방송과 같은 대중매체를 통해 접하는 현실이자, 산업재해를 겪거나 희생당한 노동자, 학생 등 시민인 동시에 개인이기도 한 이들에 대한 생생한 현실 기록에 가깝다. 자본주의 사회에서 개인은 먹고 사는 것에서부터 아침저녁 시간까지 자본주의 노동 시스템 안에서 체화되고 소비 경제체제에 포획된 몸이지만, 그러한 사실은 일상적 차원에서는 가시화되지 않는다. 산재는 자본주의 체제의 구조적 시스템이 선사하는 환상의 이면을 개인의 몸에 선명하게 새기며, 신체장애나 수많은 죽음으로 그 모순을 가시화한다. 이 연작에서는 산재 이후 개인의 삶에 남겨진 고통과 남은 자들의 증언을 통해 하청과 외주화라는 왜곡된 노동시장의 모습을 확인하게 한다. 〈사복으로 갈아입히고〉(2023)에서는 최근의 여러 산재 사고들, 즉 구의역 스크린도어 수리 사고, 태안화력발전소 사고, SPC 계열사 제빵공장 소스 배합기 사고, 안성 물류창고 붕괴 사고와 같이 구멍 난 사회 시스템으로 인해 희생된 형상들이 그림자처럼 움직인다. 〈사복으로 갈아입히고〉, 〈큰 회사〉(2023)에는 작가의 회화에 줄곧 등장해 말을 하는 하얀 사각형을 대신하여 캔버스 표면에 얇은 천이 포스트잇처럼 부착된다. 하얀 사각형이 공간을 분할하고 침묵의 말하기를 시도했다면, 표면에 부착된 사각의 천 위에는 산업재해 피해자의 증언을 받아씀으로써 발화, 즉 '말하기의 기능'을 강화한다. 〈탑〉(2023)은 해병대 인터넷 카페에서의 월남전 당시 찍은 사진을 원용한 작품이다. 국가는 베트남 전쟁을 통해 근대화와 자본이 팽창하는 기회로 삼았다. 국가의 개입 하에 자본을 확장하려는 욕망은 성장 중심의 자본주의 모습을 드러낸다. 작가는 참전 용사들의 건장한 신체와 산업재해 피해자의 취약한 신체를 겹쳐 그리며, 의수와 의족을 끼고 아슬아슬한 포즈로 서로를 지탱하고 있는 몸의 탑을 통해 한국 산업노동의 모순을 재현한다.

* 그림에는 다음의 기사, 인터뷰, 사진 등을 참고 자료로 활용하였습니다.

- KBS 노동자의 날 특별기획 「김진숙의 마지막 버스」, 『KBS』, 2021년 4월 30일 방송.
- 「김진숙을 만나다」, 『경향신문』, 2021년 4월 30일 기사.
- 월남전 파병 해병대 사진, 다음 카페 '나의사랑 해병대', 작성자: 해병908期성지훈.
- 「11년 만에 해결된 삼성 반도체공장 백혈병 분쟁... 이를 쭉 지켜본 누군가의 아버지는 말합니다」, 『비디오머그』, 2018년 11년 26일 방송.
- 「삼성 백혈병의 진실 1, 2부」, 『한겨레다큐』, 2010년 한겨레 TV 방송.
- 「사복 갈아입고 병원 이송... 산재은폐 더욱 진화」, 『오마이뉴스』, 2013년 10월 23일 기사.



Industrial disasters are events that reveal underlying labor conditions and the disregard for human dignity under capitalism. Nho's series of works on this topic relates the real stories of individuals told by mass media outlets—such as newspapers and news media shows—and closely documents the lives of these individuals who are also citizens, students, and workers who have been injured or deceased in industrial accidents. Contemporary citizens spend each day ensuring that their bodies conform to the demands of the capitalist labor system. However, these bodies caught in the economic system are barely visible in everyday life. Industrial disasters leave clear marks that lay behind the fantasy that the capitalist system provides; this discrepancy becomes conspicuous through countless reports of disablement and deaths. Through its engagement with the suffering bodies and testimonies of survivors, Nho's series presents a clear image of the distorted labor market, which is characterized by subcontracting and outsourced labor. In *Dressing Them in Civilian Clothes* (2023), victims of recent industrial disasters—such as the Guui Station Accident, the Taean Power Plant tragedy, the fatal sauce mixer accident at an SPC Group factory, and the construction site accident at an Anseong warehouse—appear to move as if they are shadows. In her previous works, Nho has employed white squares as spoken words. In *Dressing Them in Civilian Clothes* (2023) and *Large Corporation* (2023), however, Nho attaches thin fabric squares to the canvas like sticky notes. While the white squares divide space and represent a silent speech, the fabric squares that are attached on the surface, in contrast, are inscribed with the testimonies of industrial disaster victims, reinforcing their function of conveying a message, of speaking. *Tower* (2023) utilizes a photograph taken during the Vietnam War that was circulated among the South Korean Marine Corps internet community. The nation took advantage of the Vietnam War as a chance to further modernize the country and increase its financial assets. South Korea's intention to build its wealth through government intervention reveals the cutthroat nature of capitalism. In the painting, Nho overlaps the solid bodies of war veterans with the feeble bodies of industrial disaster victims. The tower made of bodies with prosthetic arms and legs precariously sustaining each other, represents the conflicting reality of Korean industrial labor.

* The following articles, interviews, and photographs were used as references for the making of paintings.

- "The Last Bus that Kim Jin-suk Took," KBS Special Program for Labor Day, April 30, 2021 on KBS.
- "Meeting Kim Jin-suk," *Kyunghyang Shinmun*, April 30, 2021.
- Photograph of Korean troops dispatched to the Vietnam War from Daum Cafe community My Love ROK Marine Corps, posted by Seong Ji-Hoon (908th generation of the ROK Marine Corps)
- "Dispute over the Samsung Semiconductor Factory Leukemia Case Finally Resolved after 11 Years ... Fathers Speak Out," *Video Mug*, November 26, 2018.
- "The Truth Behind 'Samsung Leukemia' Part 1 and Part 2," *Hankyoreh Documentary*, 2010 on Hankyoreh TV.
- "Taken to the Hospital in Civilian Clothes ... Improved Strategies for Hiding Industrial Disasters," *OhmyNews*, October 23, 2013.





제1전시실

Gallery 1





제2전시실

한국 사회에서 일어난 젠더 문제들이 가시화되고 일련의 사건들이 소용돌이칠 때 노원희는 여성으로서 자신을 일깨우고 여성 서사에 관심을 기울이기 시작했다. 일상과 사적 공간에 침투하는 폭력과 억압, 그리고 혐오의 정치를 목격하며 작가는 사회 현실과 미래 세대에 대한 걱정과 불안을 내비친다. 여성 개인이 지닌 서사를 담고 있는 노원희의 작품들은 남성 중심적 사회에서 당연하게 여겨지는 관습에 질문을 던진다. 작가가 미디어에서 접한 정보를 바탕으로 그린 이주 여성 이야기, 베트남 전쟁 참전 후 고엽제 피해를 입은 남편의 가정폭력으로 얼룩진 가정사는 여성 인권의 문제가 정치사회적 문제와 밀접한 연관성이 있음을 확인하게 한다. 한편, 사회 재생산에 있어 실질적 역할을 하는 여성의 노동은 쉽게 비가시화되거나 사적 차원으로 축소되곤 한다. 2001년 〈오래된 살림살이〉에서는 살림살이에 발을 딛고 있는 위태한 모습으로 가사노동에 대한 작가의 부담감을 내비쳤다. 2018년 〈무기를 들고〉는 "가사노동에 대한 임금 캠페인" (Wages for Housework Campaign)이라는 1970년대 미국 여성운동을 떠올리며 그린 것이다. 살림살이를 무기처럼 들고 항의하는 인물들은 당시 한국의 미투 운동(Me Too Movement)을 지지하는 여성들의 강한 의지를 보여준다.

* 그림에는 다음의 영상을 참고 자료로 활용하였습니다.
「부부—국가유공자 남편의 끝나지 않은 전쟁」, 『달라졌어요』, 2013년 12월 16일 EBS 방송.

Gallery 2

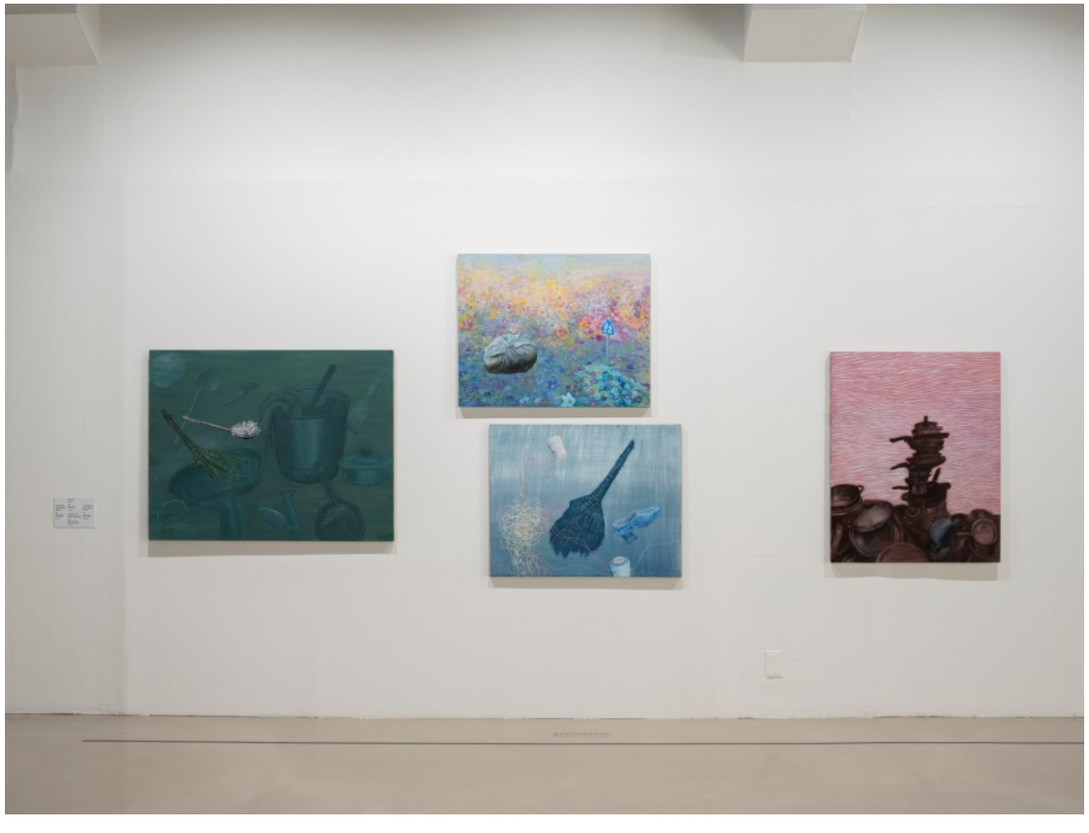
At a time when a whirlwind of high-profile events had urged South Korean society to be more aware of gender issues, Nho had an awakening as a woman and became more inclined to female narratives. Witnessing the politics of violence and repression that permeate daily life and the private sphere, Nho reflected on her concerns and anxiety regarding social conditions and future generations. Her works dealing with women's personal stories raise questions about the social and cultural norms of a male-centered society. Her works that are based on the stories she encounters in the media—such as stories about immigrant women, and those abused by their Vietnam War-veteran husbands who suffer from defoliant exposure—confirm that women's rights are closely entwined with political and social issues. A female's work—which is the sustaining force of social reproduction—tends to be invisible or easily dismissed as a taken-for-granted part of life. *Old Household Goods* (2001) features an individual balancing on top of household objects, a metaphor for the pressure the artist feels regarding housework. *Taking up a Weapon* (2018) was inspired by the "Wages for Housework Campaign" led by American feminist movements in the 1970s. Nho's work depicting women protesters holding household objects as if they were weapons is meant to represent the women supporting the Korean #MeToo Movement at the time.

* The following program was used as reference for the making of painting.
"Husband and Wife: Unfinished War by Husband Who Was Awarded the Order of National Security Merit," *Things Have Changed*, December 16, 2013, on EBS.









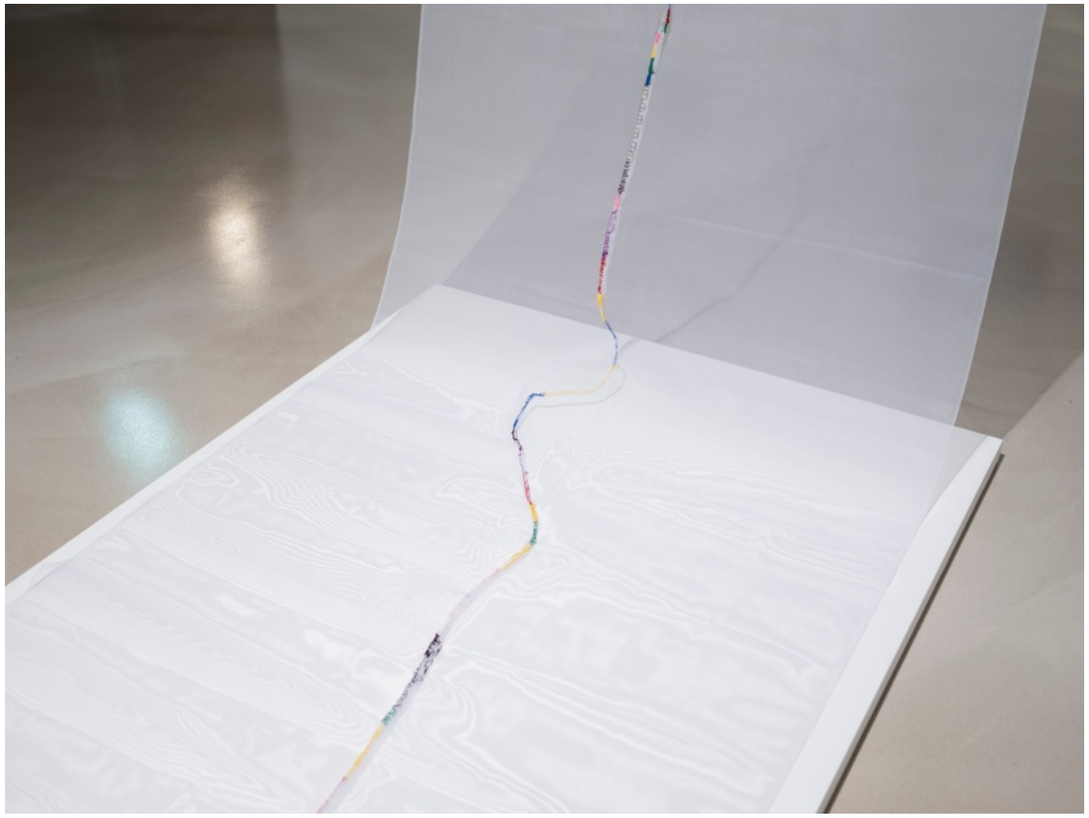
노원희는 〈청천하늘에 잔 별도 많고〉(2008)에서 끊임없이 고안되고 생산되는 사물과 도구의 세계를 실루엣으로 그리며 자본주의의 무서운 힘과 생명력을 표현했다. 앞선 작업에서 세상의 만물을 담아내고자 했다면 〈몸 53〉은 끝없는 생명력의 발현이라는 관점에서 몸짓의 형상을 통해 인간사, 세상사를 상상하는 파노라마를 제시한다. 제1전시실의 〈몸〉 연작(2018–2019)에서는 굴욕감, 수치심, 절망, 분노, 좌절감 등 개인적, 사회적 인간관계에서 발생하는 정동을 인물의 몸짓으로 표현한다. 이는 〈몸 53〉으로 이어지며 삶을 살아가는 인간의 보편적 감정과 몸짓을 떠오르게 한다.

Nho expresses the frightening power and vitality of capitalism in *Little Stars in the Night Sky* (2008) through the silhouettes of endlessly developed and produced ob jects and tools. While Nho's previous works reveal an interest in worldly creations, *Body 53* presents a panoramic view of global human affairs by presenting various physical movements that accentuate the persistence of life. Her *Body* series (2018-2019) in Gallery 1 presents different body movements reflecting different permutations of affect in personal and social relationships, including humiliation, shame, despair, rage, and frustration. This series was reorganized into *Body 53*, a work evoking the universal emotions and body language of human beings.









〈즐거운 바느질 시간〉, 2020(2023년 설치), 천에 실, 실크스크린, 디지털 사진 재가공, 가변 크기

* 《그림과 말 2020》(학고재, 2020) 연계 프로그램의 공동 제작 작업을 재가공 및 설치

〈즐거운 바느질 시간〉은 현실과 발언 40주년 전시 《그림과 말 2020》(학고재, 2020)에서 관람객이 분리된 천을 색실로 잇는 작업을 릴레이로 진행한 공동작업으로, 이번 전시에서는 설치로 선보인다. 공동작업에 참여한 참여자들의 서명과 바느질로 이어진 한 사람 한 사람의 짧은 시간들은 상념과 함께 길고 느슨하게 연결된다.

Time to Enjoy Sewing, 2020 (installation completed in 2023), thread on fabric, silkscreen, video comprised of photographic documentation, dimensions variable

* *Art and Words 2020* (Hakgojae, 2020), a collaborative piece for exhibition-related programs, reproduced and installed for the exhibition *Nho Wonhee: You were there*.

Time to Enjoy Sewing is a collaborative work where audience members collaborate with one another while sewing fabric pieces together using colored thread. This work was performed at *Art and Words 2020*, an exhibition held at Hakgojae in 2020 to commemorate the fortieth anniversary of the founding of Reality and Utterance. For this exhibition, the piece is reintroduced as an installation. Participants' signatures and stitches connecting the pieces of fabric reflect the accumulation of time, including the time spent by each person, which is loosely and slowly put together with fleeting thoughts.

신문 연재 소설『바리데기』 삽화

이번 전시에서는 소설『바리데기』 연재 당시의 신문 스크랩북과 삽화를 선보인다. 노원희는『한겨레』 신문에 연재되었던 황석영의 소설『바리데기』(2007년 1월 3일－6월 20일)를 위한 삽화를 그렸다. 이 삽화는 소설의 원고를 1회분씩 받아 그림을 그려야 하는 삽화 작업의 특성상 연재 기간 동안 매일 그려졌다. 노원희의 삽화는 황석영의 소설에 호응하며 121회를 끝으로 막을 내린다. 소설『바리데기』의 묘미인 현실과 환상을 넘나드는 판타지적 묘사와 함께 노원희의 삽화는 이국적이고 초현실적인 장면을 담아낸다. 105회 삽화는『바리데기』 소설의 주인공인 바리의 꿈속에서 실종된 남편 알리가 닭장 같은 철망 안에 갇혀 웅크리고 있는 장면을 그렸는데, 이 인물의 형상은〈몸〉 연작의 출발점이 된다.『바리데기』 삽화 연작은 작가의 기존 회화와는 다른 경향의 작품이지만, 주인공 바리처럼 영겁의 삶을 담담하고 묵묵하게 살아가는 인간의 서사는 노원희가 그동안 주목했던 개인의 삶의 형상을 비춰 볼 수 있게 한다.

소설『바리데기』(황석영 저, 창비, 2007)

『바리데기』는 전 지구적 사회문화 현상을 배경으로 바리공주 설화, 동물, 아시아 신화, 무속, 타자적 위치에 있는 아시아 이주여성 노동자, 세대, 인종, 종교 등 전통과 현대가 교차하는 이야기다. 바리의 탄생부터 한국전쟁으로 인한 중국으로의 이주, 가족과 반려동물과의 헤어짐, 영국으로의 이주를 겪으며 역경을 넘어 살아가는 바리의 삶을 그리고 있다. 이주여성 노동자의 삶을 살아가는 바리는 꿈과 저승의 경계를 넘어서는 특별한 능력을 통해 다른 문화권과 인종, 종교를 매개하는 인물로 등장한다. 이승과 저승의 경계를 오가며 생명수를 찾는 바리공주와 마찬가지로 바리는 밀물과 썰물처럼 찾아오는 희로애락의 과정을 거치며 다시 희망을 간직하기도, 또 새로 시작된 절망의 역사를 통과하기도 하면서 일생의 서사를 주도적으로 이끌어 나간다.

Illustrations for *Princess Bari*, a novel serialized in the newspaper

This exhibition features a scrapbook of newspaper cut-outs and original illustrations by Nho Wonhee for *Princess Bari*. Written by Hwang Sok-yong, this piece was serialized in the newspaper, *Hankyoreh*, from January 3 to June 20, 2007. Nho drew an illustration daily for the series while it was being written, and she completed the final 121st painting to correspond with the final installment in the story. Her illustrations that accompanied Hwang's distinctive descriptions of crossing between reality and fantasy present unusual and surreal sights. Nho's painting for the 105th installment portrays Ali, Bari's husband, who is lost in Bari's dream, curled up inside a crate resembling a chicken coop. This character's pose became the starting point for another series titled *Body*. Nho's paintings for *Princess Bari* are technically distinctive from her usual works, but her thematic interest in individual lives persists in the narrative of Bari, living her eternal life solemnly and diligently.

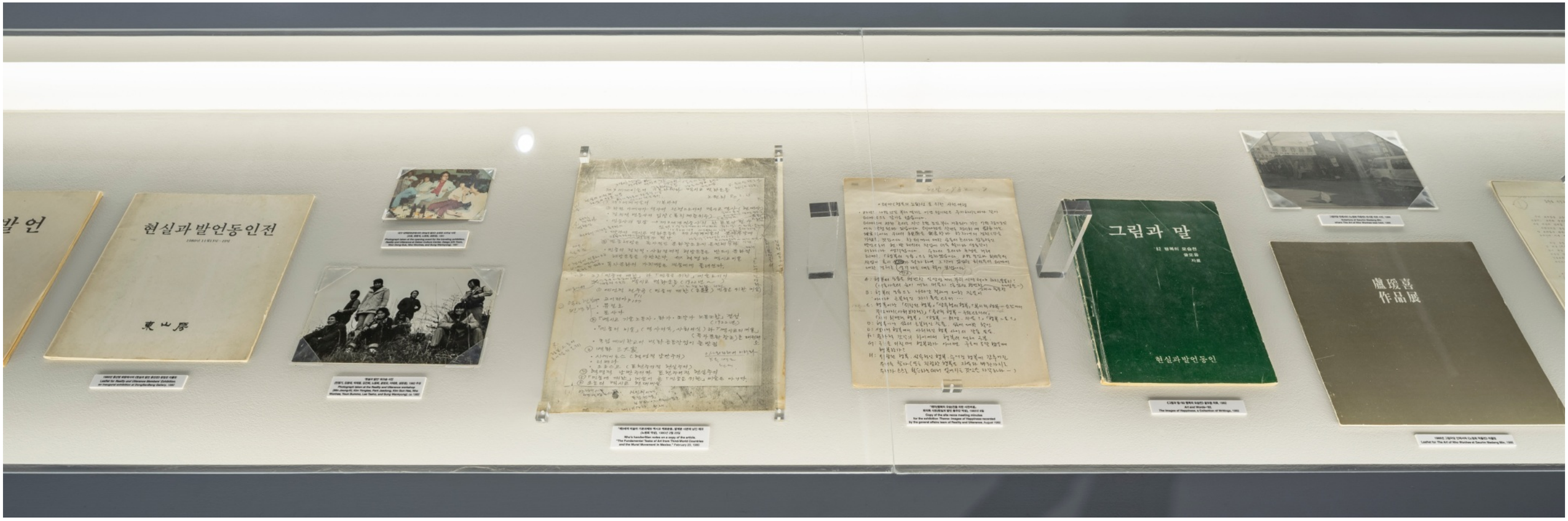
Princess Bari (a novel by Hwang Sok-yong, published by Changbi in 2007)

The novel *Princess Bari* takes place against the backdrop of various social and cultural developments across the globe. Traditional and modern elements comingle within the story, such as the tales of Princess Bari, animals, Asian mythologies, shamanism, Asian immigrant workers who are situated in the realm of otherness, generations, races, and religions. The novel portrays the life of a woman named Bari from her birth, following her various acts of perseverance—including migrating to China after the Korean War, parting with her family and companion animal, and relocating to the UK. Bari, an immigrant worker, can cross the border between dreams and the afterlife, mediating between different cultures, races, and religions. Like Princess Bari of the folktale, who seeks life-giving water while crossing the border that separates the two worlds, Bari experiences the various human emotions that come and go. While passing through new cycles of hope and despair, she takes the initiative to lead her own life.








현실과발언동인전
東山展
그림과 말
현실과발언동인
盧瑗喜
作品展

“집안 형편이 여의치 못해 고등학교 졸업과 동시에
취업한 젊은 여성들이 대다수다. 약자이자 관습의
희생자, 이 또한 젠더 문제임이 분명하다. 첨단산업의
가장 위험한 지역에 내몰린 노동의 문제와 가족 내
여성의 지위 문제가 결합된 이중모순을 드러낸다.
고통에 대한 잔혹한 무시, 이를 방치하는 병든 자본주의
시스템이 버젓이 작동하고 있다.”
— 작가노트 (2018.3.25.)

“Most of these young women are fresh out of high school and must find jobs to support their families. They are the weak, the victims of the social conventions, which is certainly a gender issue. The dissonance of the women’s status is noteworthy: Young women’s labor is demanded in the most dangerous part of the high-tech industry, but their place is down low in the family hierarchy. Their suffering is brutally dismissed and neglected, yet this broken capitalist system operates shamelessly.”
— From the artist’s notes (March 25, 2018)



작가 인터뷰
Artist Interview

노해나 처음 작업을 시작하면서 사회적인 주제들을 미술 안에서 풀어낸 계기가 있으셨는지 궁금합니다.

노원희 대학교 그리고 대학원 시절에는 추상 표현주의에 가까운 작업을 했어요. 1970년대 박정희 군부 통치 시절에 많은 사회 문제가 발생하고 이로 인해 고통을 당하는 사람들이 있었는데, 1973년 당시는 대학원을 마치고 귀향해 대구에 머물렀던 시기였습니다. 그때 1960년대 후반부터 발간되었던『창작과 비평』같은 잡지를 보면서 현실을 인식하게 되었고, 당대의 사회 분위기 속에서 문학하는 분들이 현실에 대응하는 모습을 보면서 많은 생각을 하게 됐어요. 그런 가운데 1974년에 번역된『문학과 예술의 사회사』라는 책을 읽으면서 예술이 당대의 사회 문화적 바탕을 반영하는 것이고, 예술 또한 그 기능이나 역할을 충분히 발휘할 수 있음을 인식하게 되면서 사회 현실을 어떻게 그림으로 표현할 수 있는지에 대해 고민하기 시작했습니다. 그래서 1977년 첫 개인전에서 '4.19'와 '동학혁명' 같은 사건을 거의 추상 표현주의 작업 할 때와 유사한 방식으로 표현했어요. 말하자면, 추상에서 재현적 리얼리즘으로 넘어가는 일종의 과도기라 할 수 있죠. 생각은 현실을 매우 날카롭고 예리하게 표현해야 한다는 쪽으로 가고 있었지만 이것을 실제 미술 작품으로 구현하기가 굉장히 어려웠는데, 그래서 첫 전시회에 선보인 작품들은 말하자면 비몽사몽간에 나온 결과물이라 할 수 있을 것 같아요. 그러다가 조금씩 거리 취재도 하게 되면서 1980년 개인전에는 보다 확실하게 리얼리즘에 가까운 방향으로 가게 된 것 같습니다.

노해나 1980년대 초반 작품에는 심리적 풍경들, 당대에 지녔던 정동이나 사회적 분위기가 담겼습니다. 1990년에 그려진 〈아이 1〉, 〈아이 2〉는 이전과 다른 그림의 서사 형식이 엿보입니다. 이 작업은 어떻게 그리게 되셨는지 듣고 싶습니다.

노원희 우리가 흔히 1980년대 미술 운동을 얘기할 때, 당시 미술 운동을 견인한 그룹으로 '현실과 발언'을 말하잖아요. 그런데 1979년에 창립된 '자유미술인협회'라는 그룹이 있었고, 1982년에 발족한 '두렁'처럼 전통문화에서 모티브를 얻어 표현하는 조형 방식을 탐구하던 그룹이 있었어요. 그런 그룹에서 제안한 민화나 불교의 탱화처럼 한 화면에 여러 이야기를 조합함으로써 단순한 서사가 아닌 보다 입체적이면서 상황을 설명적으로 확연하게 인식할 수 있는 표현 방식이 '두렁' 이나 다른 그룹의 활동에 자극을 받아 시도했던 작품들이에요. 한 화면에 일터에서 일하는 노동자도 있고, 데모하다가 다치고 희생당한 사람들도 있고…. 아주 작은 크기임에도 이야기를 중층적으로 제시해서 전체적으로 당대를 인식할 수 있도록 구성한 작품이죠.

노해나 정확히 구분할 수는 없겠지만, 1980년대가 정치적 변혁기였다면 1990년대에 들어서면서 1980년대의 정치·사회적 이슈가 문화 담론으로 전이되는 시기로 시대적 분위기가 바뀌는 경향들이 나타났습니다. 미술 운동에서도 변화가 있었는데요. 현실과 발언이 1990년에 해체되었고, 당시 도록과 자료에 적힌 "1990년대에 새로운 도약과 변화를 맞이해야 한다"와 같은 말들에서 새로운 언어를 향한

미술 현장의 열망이 느껴졌습니다. 선생님께서 그 당시에 주목했던 작업은 어떤 것이었는지, 당시 분위기에 따라 작업에도 변화가 있었는지 궁금합니다.

노원희 1990년대로 들어오면서 문화적으로는 포스트모더니즘이 유입됐지만, 사실 1990년대 초반까지도 학생들이 분신하는 사건이 연쇄적으로 일어났고, 1987년 대통령 직선제에 대한 논의를 일체 중단시키기 위한 전두환의 4.13호헌조치에 반대하기 위해 많은 학생과 시민이 참가한 6·10민주항쟁 같은 사회적 저항 운동이 있었습니다. 그 이후에도 미술계에 민중문화 운동 등 사회운동 전반에 걸친 이념 논쟁이 있었어요. NL(National Liberation, 민족해방파)과 PD(People's Democracy Revolution, 민중민주파)를 여기서 자세히 설명할 수는 없지만, 사회 현실을 고민하다 보면 독재가 그토록 오랫동안 지속될 수 있었던 이유는 분단 현실이라는 상황과 관련이 깊다는 것을 알게 되죠. 이러한 권위주의적 사회 속에서 분단을 극복해야 밝은 미래가 열릴 수 있다는 생각을 가졌기 때문에 우리 민족이 분단을 극복하고 해방되어야 한다는 '민족해방론'과 남한 사회의 모순이 해결되기 위해서는 노동 해방이 먼저 이루어져야 한다는 두 가지 입장이 있었어요. 이런 민족해방, 노동해방이라는 기치를 걸고 변혁운동을 이끌어간 것이죠. 미술 평론 내부에서도 그런 얘기가 있었지만, 노동자의 당파성이라고 할 때, 이는 단순히 산업사회의 노동자만을 말하는 것이 아니라 집약적 의미의 노동자를 의미하는 것으로 우리 모두가 다 포함된다고 할 수 있죠. 노사관계에서의 모순이나 사회적 모순을 해결하고자 할 때 기득권층처럼 이미 다 가진 사람들에게 기대할 수 있는 건 없어요. 자기의 모든 걸 버리고 저항할 수는 없잖아요. 가진 것이 없는 기층민중들이 역사의 주체가 된다는 점에서 노동자가 단결하여 그 앞길을 열어가야 한다는 것이 노동자 당파성이라 할 수 있습니다. 노동자라는 특정 위치에서 발휘할 힘과 능력에 기댈 수 있어야 역사를 진전시킬 수 있다고 생각했죠. 저 역시 이념적으로는 동의하지만 그걸 작품으로 구현하기가 쉬운 일은 아니잖아요. 그러다 보니 당시 작품들은 굉장히 단순하고 흔들리기도 했던 것 같습니다. 노동자가 깃발춤을 추는 장면을 그린 작업 [〈더 높이 더 힘차게〉(1990)]은 제가 앞서 이야기한 노동자가 주체가 되어 사회 변화를 이끌어 나가는 모습을 담은 것입니다. 하지만 이념에 관해 정확하게 인식했어야 하는데 충분히 공부하지는 못했던 것 같아요. 사회가 어떻게 구성되는지를 탐구하는 사회구성체 논의가 있었는데, 소위 오피니언 리더라 불리면서 논의를 주도하던 사람들이 말한 "우리는 신식민주의 국가독점자본주의 사회에 살고 있다."는 표현은 사실 굉장히 맞는 이야기입니다. 신식민지라는 말에는 우리가 미국의 식민지나 마찬가지라는 생각이 표현돼 있어요. 상당히 설득력 있는 이론으로 받아들여서 거기에 찬동하면서도 이를 작품으로 구현하는 건 굉장히 어려운 일이었고, 그래서 제대로 되지는 않았던 것 같습니다.

노해나 말씀하신 담론적 이야기들을 배경으로 하고 있지만 선생님 작품에 등장하는 사람들은 구체적 얼굴을 지닌 개인들로 표현됩니다. 〈작은 풀밭〉(1987)과 〈일터〉(1988), 〈낙동강〉(1989), 〈공단 부근〉(1990) 등을 보면 노동자와 농민, 어머니의 모습 등 구체적 인물들이 등장합니다. 이후에는 〈역마살〉 연작(1992－1996)을 그리셨는데요. 〈역마살〉 연작은 당사주 이야기 방식을 원용하신 걸로 알고 있는데, 이 작품을 시작하신 계기와 1980년대를 지나 1990년대 작업에는 어떤 개인적 배경이 작품에 영향을 주었는지 궁금합니다.

노원희 '개인사 없는 사회사가 없고 또 사회사를 바탕으로 하지 않는 개인사는 없다.'가 제 기본 생각이에요. 개인의 얼굴을 그리면서 개인과 사회 사이에 발생하는 그늘이나 명암이 표현되면 좋겠다는 생각에 노동자와 피폐해 가는 농촌을 지키는 어머니상 등을 그렸죠. 당사주책을 원용해서 그린 〈역마살〉 연작에는 개인적인 계기가 있습니다. 1994년과 1995년 무렵에 저희 아버지와 제가 무척 따르고 저를 너무나 아껴주던 사촌 언니가 돌아가시면서 실제로 죽음을 가까이에서 경험하게 되었어요. 인간의 삶은 사회사를 바탕으로 하지만 개인사와 사회사의 연결이 끊어진 지점에 또 다른 개인사가 있어요. 예를 들어, 사회문제로 인해 병이 드는 경우도 있지만 유전적 요인이나 여러 가지 원인으로 병이 들 수도 있잖아요. 개인의 운명이라는 것에 대해 생각하면서 굉장히 울적한 기분으로 그린 작품이에요. 당사주책은 이야기 방식과 그림이 재밌어서 여러 권 사서 봤는데, 인간 삶의 길흉화복, 희로애락 같은 것들이 중심적으로 표현되어 있더군요. 그걸 바탕으로 〈역마살〉 작업을 한 거죠.

〈역마살〉 연작 중에는 당시 운문댐 건설로 인해 수몰되기 직전에 철거된 집들, 쓰러져 간 집들을 직접 촬영하고 그린 작품들이 있습니다. 또 다른 하나는 이주노동자에 대한 이야기가 담긴 작업이에요. 조선시대에 선비들이 세상을 알기 위해 '주유천하'(周遊天下)라는 걸 하잖아요. 여기저기 다니면서 자연경관을 즐기기도 하지만 이 지역 사람들은 어떻게 살고, 저 지역 사람들은 어떻게 사는지와 같이 공동체의 구성 방식 등을 살피고 다녀요. 이들이 실재를 제대로 알아야 한다는 사고를 지닌 채 돌아다니는 것에 반해 이주노동자는 그런 게 아니죠. 자기가 원치 않은 지역에 와서 밥벌이 노동을 해야 돼요. 그런 내용을 조그마한 크기로 그린 적도 있어요.

노해나 당시 수몰된 지역이나 철거된 지역을 취재하시면서 사진도 많이 찍으셨고, 도시 재개발 같은 문제를 목격하면서 수몰되거나 철거 위기에 놓인 집들 혹은 가족들의 모습을 많이 그리셨던 것 같아요. 우연히 얻게 된 공원 사진 더미를 통해 가족 연작이 나온 것으로 알고 있습니다.

노원희 지금이야 휴대전화로 사진을 찍고, 그 이전에는 디지털카메라를 들고 다니면서 사진을 찍었지만, 1980년대까지만 해도 일반 서민들은 카메라를 갖는 것이 어려웠기 때문에 공원에 전속 사진사가 있었어요. 공원 사진사가 사진을 찍고 인화한 다음 사람들이 알려준 주소로 보내줬죠. 사진사 앞에 세워져 있는 광고판 사진을 보고 혹시 이 사진들을 얻어갈 수 있는지 물었어요. 아저씨가 사무실로 따라오라고 하시더니 사진 한 상자를 주더라고요. 그런데 모두 주소 불명이나 이사, 수취인 불명 등으로 반송된 사진들이었어요.

당시 주거 사정이 너무 나빠 이사를 자주 다니다 보니 사진을 받아야 할 사람들이 본인의 주소를 제대로 외우지 못했던 것 같아요. 지금은 1980년대처럼 거의 10명이나 되는 가족들이 모여 공원에 가는 일이 거의 없잖아요. 당시에는 지금보다 사는 것이 풍족하지 않았고 자동차 보급률이 낮았기 때문에 가까운 공원에 버스를 타고 놀러 가는 분들을 보면서 반송되어 온 사진들이 원래 도착했어야 할 집들은 어디에 있나, 그 사람들이 살고 있는 집은 어떤 집일까 하는 생각에 공원 사진에 끌렸던 것 같아요. 당시만 해도 도시 대로변에는 큰 빌딩들이 있지만, 대로변 뒤에는 2층으로 지어져 위층에는 세입자가, 아래층에는 주인이 사는 독특한 건축 양식의 집들이 많이 있었거든요. 또 변두리에 나지막하면서 아주 초초하게 엎드린 것 같은 작은 집들을 어린 시절에 많이 봤었죠. 실제로 그런 집에서 살았고요. 그래서 그런 집들을 그리게 된 것 같아요. 제가 "광대한 우주, 무한한 시간"(칼 세이건, 『코스모스』)이라는 문구를 좋아하는데요. 이 집들에 담긴 삶의 영혼 속에 영원한 것이 존재하면 좋겠다는 생각을 표현하고자 집 뒤에 한없이 뻗어 나가는 나무들을 그린 것입니다. 그리고 한동안 집을 많이 취재하러 다니면서 도시 변두리에 남아 있는 집들을 많이 발견했는데, 지금은 그런 집들이 많이 없어요. 빌라가 지어졌다가 없어지고, 이제는 아파트 대단지가 되는 과정이 계속 반복되고 있죠.

노해나 이번 전시에서 볼 수 있는 〈공원을 떠나는 시간〉(2016)에서는 시대적 배경과 분위기가 전환되는 국면이 공원을 떠나는 사람들의 뒷모습이나 풍경으로 보여졌다고 생각됩니다. 다음으로, 이번 전시에 새롭게 선보인 산업재해 관련 작품 이야기를 나눠보고자 하는데요. 어떤 계기로 산업재해와 관련된 문제들을 다루시게 되었나요?

노원희 우리 사회에서 가장 강렬하게 문제 제기된 산업재해 중 하나는 2008년도에 삼성 반도체 공장에서 일하다가 사망한 황유미 씨 사건이에요. 이 사건을 계기로 산업 현장에서 발생한 죽음에는 어떤 문제들이 있다는 사실을 인식하면서부터 산업재해에 계속 관심을 두고 있었습니다. 하지만 그것을 그림으로 그리게 된 정확한 시기는 잘 모르겠어요. 이후 2018년 태안화력발전소 노동자 김용균 씨 사망 사건을 접하게 되었는데요, 정말 참혹한 산업재해라 생각하면서 유튜브나 뉴스 기사 같은 걸 찾아봤습니다. 그러면서 산업재해에 관심을 가진 사람들이 의외로 매우 많다는 사실을 알게 됐어요. 그런데 산업재해를 들여다보니 산업자본주의 중심에는 인간 존중이라는 개념이 없다는 것을 알게 되었습니다. 이렇게 밖에 표현이 안 돼요. 굉장히 죽음을 경시하고 그 문제에 대해 고민을 안 한다는 느낌이 들어 문송면 군 사건을 한번 찾아봤습니다. 1988년에 16살 소년이 체온계 만드는 공장에서 일하다 수은에 중독돼서 죽은 사건이에요. 우리가 모르고 방심하는 사이에 산업재해는 엄청난 큰 문제로 나타나고 있다는 생각이 듭니다. 질병과 현장 즉사 사고까지 합친 통계 자료를 살펴보면, 어떤 곳은 1년에 800명, 어떤 곳은 2,000명까지 추산돼요. 엄청나게 많은 사람들이 산업재해로 희생되고 있다는 걸 알 수 있죠.

구의역 스크린도어 사건을 다룬 〈기념비 자리 2〉(2018)처럼 산업재해를 보여주는 작업을 꾸준히 해왔지만, 강한 정동을 느끼게 해준 것은 김용균 청년이 나온 영상이었습니다. 태안화력발전소에 취직돼서 부모님이 사준 양복에 구두를 신고 굉장히 어색하고 쑥스러운 미소를 띠면서 모델처럼 몸을 돌리는 영상이 있어요. 비극성을 절실하게 느낄 수 있는 영상이에요. 그걸 보고 나서 더 절실하게 이 문제를 다뤄야겠다고 생각했습니다. 유튜브 방송이나 뉴스 등 여러 자료를 살펴봤는데, 가장 심각한 문제가 하청, 하도급 문제였어요. 예를 들어, 20만 원짜리 일을 하청주면 18만 원이 되고, 그러면서 제작(단가도) 몇 단계가 내려가는 거죠. 하루에 열 개의 물건을 만들면 되는 것을 스무 개 정도는 만들어야 수지가 맞는 거예요. 그러니까 일을 빨리하다 보니 덜 조심하게 되고 여러 가지 문제로 스트레스도 심해지고…. 그래서 사고가 자주 나는 거죠.

또 다른 사고로, 2022년에 현대제철 당진공장에서 일하던 50대 노동자가 480도가 넘는 도금 포트에 빠져 숨진 일이 있었어요. 안전시설에 들어가는 비용을 아끼기 때문에 울타리나 안전대를 제대로 설치하지 않고 관리자도 없다 보니 새벽에 혼자 작업하다가 480도가 넘는 용광로에 빠져 사망하게 된 사건이에요. 처음에는 사고 직후에 연기가 너무 많이 나서 화재로 신고가 됐다고 해요. 사람이 빠졌는데…. 소방대가 진화한 뒤에야 인명사고라는 걸 알게 된 거죠.

원청이라는 건 소위 말해 '종합건설사'고, 전문건설업체는 '단종'이라 한대요. 현대건설 같은 큰 종합건설사에서 전문 분야로 일을 쪼개서 나눠주는 거죠. 장비 지원이 안 돼서 죽는 경우도 많고 여럿이서 할 일을 혼자 하다가 사고가 났을 때 바로 구제하지 못하는 경우도 많은데, 이런 사고가 발생하면 원청에서 단종을 찍어 누른다는 거예요. "산재 처리를 하지 말고 공상으로 처리해라."라는 식으로요. 단종 회사경비로 치료하고 사고를 구제하는 것을 '공상 처리'라 하더군요. 비용을 줄이기 위해 두 개 박아야 할 걸 한 개만 박는다든지, 두 단계로 해야 할 일을 한 단계로 줄이면서 여러 가지 문제가 발생하는 겁니다. 그러니까 산업재해는 안전시설 비용 문제와 연관이 있는데, 기존 시설을 해체하고 안전 관련 시설을 설치하면 품을 더 들여야 하는 거죠. 노동자들의 일을 '품'이라 하잖아요. 건설 현장에서 품은 추가 비용으로 보기 때문에 이를 최소화하기 위해 형식적으로만 하다가 추락 사고 등 여러 가지 사고들이 일어나는 거예요. 노동 현장의 다단계, 불법 물량, 하도급 구조 속에서 일하는 노동자에게 "왜 안전모를 안 쓰냐, 왜 안전고리 안 매고 일하냐"라고 말하는 것은 모순이라는 이야기입니다.

노해나 산업재해는 단순히 개인의 안전 문제가 아닌 제도적이고 구조적인 문제입니다. 기업의 하도급 구조에서 누수된 구멍과 같은 것이죠. 산업재해는 우리 사회가 인간의 존엄성이나 인권 등을 어떻게 취급하고 있는지 보여주는 현상 같습니다. 이번 신작에서는 국가독점자본주의부터 기업 중심의 산업자본주의까지 이어지는 오늘날의 모습을 겹쳐 보여주기도 하셨는데요. 〈탑〉(2023)은 한 블로그에서 찾은 베트남 전쟁 시기 건장한 신체를 가진 남성들이 인간 탑 쌓기를 하며 묘기처럼 보여주는 사진을 원용한 것으로, 사진 속 베트남 참전용사들의 신체를 산업재해로 인해 다치거나 불구가 된 모습으로 바꿔

그림으로써 과거부터 이어지는 자본주의의
징후를 겹쳐 산업재해의 구조적인 취약성을
보여주는 작업이었습니다.

마지막 질문으로, 그림 안에서 말을
전달하는 방식에 대한 선생님의 고민을 듣고
싶습니다.

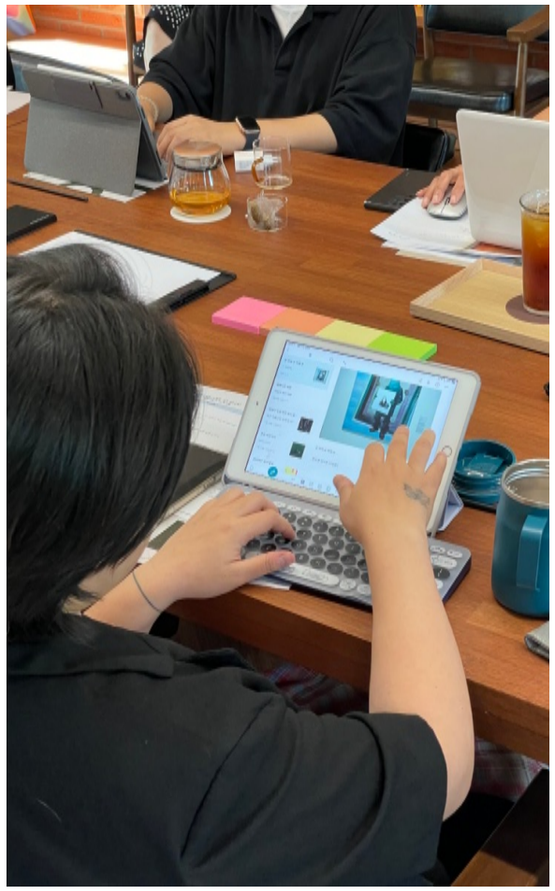
노원희 이런저런 방식을 실험해봤는데요.
일종의 피켓 또는 스크린 또는 A4용지 같은
종이나 포스트잇 같은 여러 가지 의미의 흰색
사각형을 고안하면서 이야기의 전달이 한결
쉬워졌다고 할까요. 서술하는 게 좀 더 편해졌다는
걸 느꼈습니다. 이번 그림에서는 포스트잇을
의미하는 흰 사각형에 무엇인가 쓰다가 지운
것도 있고 아예 처음부터 안 쓴 것도 있고 또
약간 비치게 한 것도 있는데요. 사람들의 말이
철철 넘치거나 자유롭지 못할 때도 있잖아요.
뭔가를 표현하는 것이 그렇게 쉬운 일이
아니기에 머뭇거리기도 하고 침을 꿀꺽 삼키기도
하고 잠시 말문이 막혀 가만히 있는 것을
표현했습니다. 〈사복으로 갈아입히고〉(2023)
에서는 그냥 천에다가 적나라하게 말을 쓰기도
했어요. 여러 가지 사회 현상이 있을 때 거기에
참여하는 방법으로 포스트잇을 사용하잖아요.
그런 수단으로 쓴 겁니다.

그림을 그리는 모든 사람이 현실에 대해
이야기하거나 저항 운동의 방식으로 미술을
생각할 필요는 없어요. 그림뿐만 아니라 어떤
예술 활동이든 자기 자신으로부터 나오는
것이기 때문에 그 표현 방식이 획일화될 수도
없고요. 다만, 획일화되지 않는 가운데서도
사회 현실에 대해 관심을 가지고 이야기하는
작가들이 조금 더 있었으면 하는 것이 저의
바람입니다.

“김진숙에 대해서 생각한다. 그는 동시대의
가장 위대한 삶, 위대한 여성이라고 생각된다.
37년 동안 복직 투쟁을 하면서 노동자의 투쟁들에
앞장섰다. 소수자의 권리투쟁에 동참했으며 죽음을
무릎쓴 비폭력 인고의 투쟁을 통해 수많은 사람으로
하여금 연대의 강물을 이루는 일대 장관을 일으키게
하기도 했다. 강고한 자본주의 철벽을 두드리고
또 두드린 그 모습은 이 사회에서 노동자의 위치가
어떠한 것인지 보여주는 동시에 자본주의의 부조리에
맞선 인간 정신의 존엄을 나타내는 상징과 같다.”
— 작가노트 (2022.9.12.)

“I think about Kim Jin-suk. She is the most
extraordinary woman of our time who lived the most
remarkable life. She was at the forefront of the labor
movement, strongly opposing the massive layoffs
by Hanjin for thirty-seven years. She firmly stood
with minorities fighting for their rights. She held
non-violent protests while putting her own life
at risk. Her actions inspired people to gather
to support the cause, resulting in a huge crowd,
which was quite a sight. Kim’s persistent challenge of
capitalism reveals where workers stand in this social
hierarchy. She symbolizes the triumph of human
dignity over the oppression of capitalism.”
— From the artist’s notes (September 12, 2022)

전시 연계 프로그램
Exhibition Related Programs





「작품 해설 쓰기」 워크숍

일시 2023년 8월 31일(목) 14:00–17:00
장소 예술가의집 2층 라운지
강사명 어딘(김현아)
결과물

「작품 해설 쓰기」 워크숍은 참여자들이《노원희: 거기 계셨군요》에서 선보이는 회화 작품에 대해 저마다의 시선으로 작품 해설을 작성하는 워크숍입니다. 노원희는 1980년대 '현실과 발언' 동인 활동을 토대로 대중과의 소통이 가능한 미술 활동을 지향해왔습니다. 이번 프로그램은 작가가 가진 대중과의 소통 의지를 확장하여 관람객이 직접 작품 해설 쓰기를 경험하고, 작품에 대한 다양한 관점의 보기/읽기를 시도했습니다. 이 워크숍은 작가 어딘(김현아)의 진행으로, 작품 감상 키워드 도출, 작품해설 쓰기, 합평회를 통해 참여자 본인의 고유한 생각과 언어를 발견하고 회화 작품을 바라보는 기회를 가졌습니다.





읽기 모임「거기서 읽고 계셨군요」

일시 2023년 9월 16일(토) 14:00–16:00
장소 아르코미술관 및
예술가의집 2층 라운지
진행자 김치현(책방 풀무질 대표)
도서 『필경사 바틀비』(세움출판사)
& 『나무를 심은 사람』 개정판 (두레출판사)

읽기 모임「거기서 읽고 계셨군요」는 아르코미술관과 책방 풀무질이 협력하여 1980년대에서 찾을 수 있는 읽기 문화의 역사를 공유하며 같이 읽고 생각을 나눠보는 프로그램입니다. 1980년대는 많은 사회과학 서점에서 새로운 세상을 꿈꾸며 책을 읽던 '같이 읽기'의 문화가 있었습니다. 청년들이 삼삼오오 모이던 사회과학 서점의 이러한 문화에 책방 풀무질도 함께 했습니다. 읽기모임「거기서 읽고 계셨군요」에서는 노원희 작가가 제안한 2권의 책 『필경사 바틀비』와 『나무를 심은 사람』을 책방 풀무질(김치현)의 진행으로 책과 작품으로부터 온 자신의 생각을 이어보는 시간을 마련했습니다.

* 아르코아카이브가 기획하는「아르코 리딩 클럽」은 독서를 통해 아르코미술관의 전시를 탐구하고 의견을 공유하는 읽기 모임입니다.





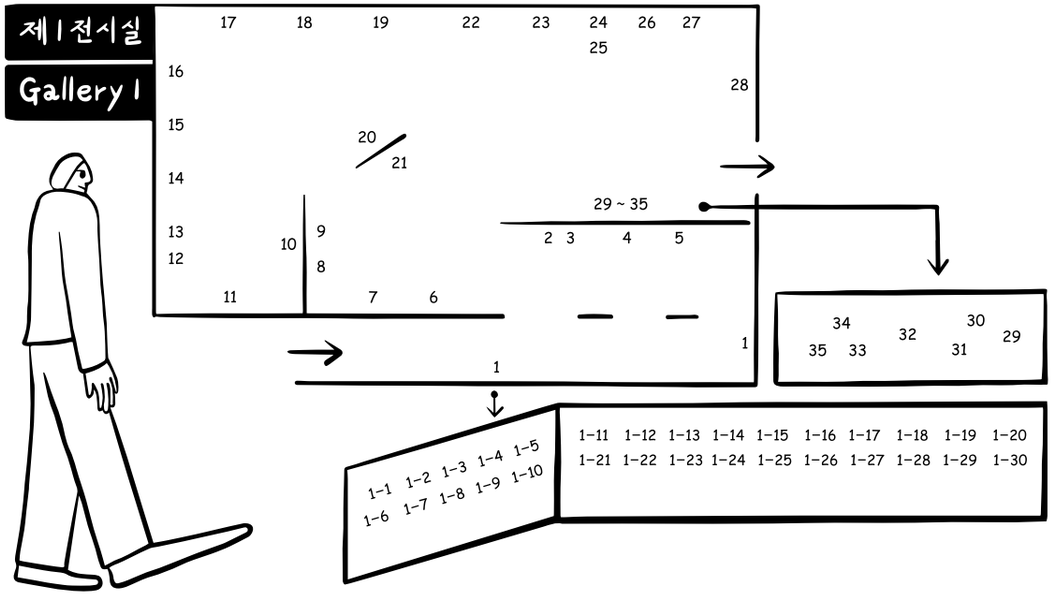
작가와의 대화「그림의 태도들: 거기 계셨군요」

일시 2023년 10월 21일(토) 14:00–16:00
장소 아르코미술관 1층, 공간열림
모더레이터 김진주(작가, 큐레이터)
패널 노원희, 방정아, 이우성, 이제, 장파

작가와의 대화「그림의 태도들: 거기 계셨군요」에서는 노원희와 세대와 개성을 달리하는 여러 작가들이 모여 노원희의 그림이 오늘의 세상과 미술에 닿는 의미, 그리고 미술의 언어와 태도에 대한 공통적이면서도 서로 다른 생각을 함께 나눕니다. 노원희의 작업에서 출발하여 작가가 또 다른 작가를 바라보며 얻는 깨달음, 그리고 현실과 삶을 그림으로 그리는 회화란 무엇인지를 펼쳐 본 이 대화는 패널들의 숨겨진 질문이 더해져 더욱 진지하고 흥미로운 자리였습니다. 회화에 매진하는 작가들이 마주한 현실의 모습과 이를 그려나가는 미술의 태도에 대해 이야기했습니다.

출품작 및 아카이브 목록
List of Works and Archives





1 〈몸〉, 2018-2019 (30)

1−1 〈몸 50〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.7×45.5cm
1−2 〈몸 21〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm
1−3 〈몸 42〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−4 〈몸 17〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm
1−5 〈몸 24〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 34×45.5cm
1−6 〈몸 47〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33×45.5cm
1−7 〈몸 49〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
1−8 〈몸 32〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm
1−9 〈몸 35〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.3×45cm
1−10 〈몸 27〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
1−11 〈몸 22〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−12 〈몸 19〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−13 〈몸 16〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30.5×45cm
1−14 〈몸 8〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−15 〈몸 6〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−16 〈몸 11〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−17 〈몸 10〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−18 〈몸 5〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45cm
1−19 〈몸 46〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30.5×45cm
1−20 〈몸 1〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 34×45.5cm
1−21 〈몸 48〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−22 〈몸 38〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
1−23 〈몸 41〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×46cm
1−24 〈몸 30〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38.5×45.5cm
1−25 〈몸 43〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
1−26 〈몸 34〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 37.5×45.5cm
1−27 〈몸 45〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×46cm
1−28 〈몸 31〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
1−29 〈몸 15〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
1−30 〈몸 26〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45cm

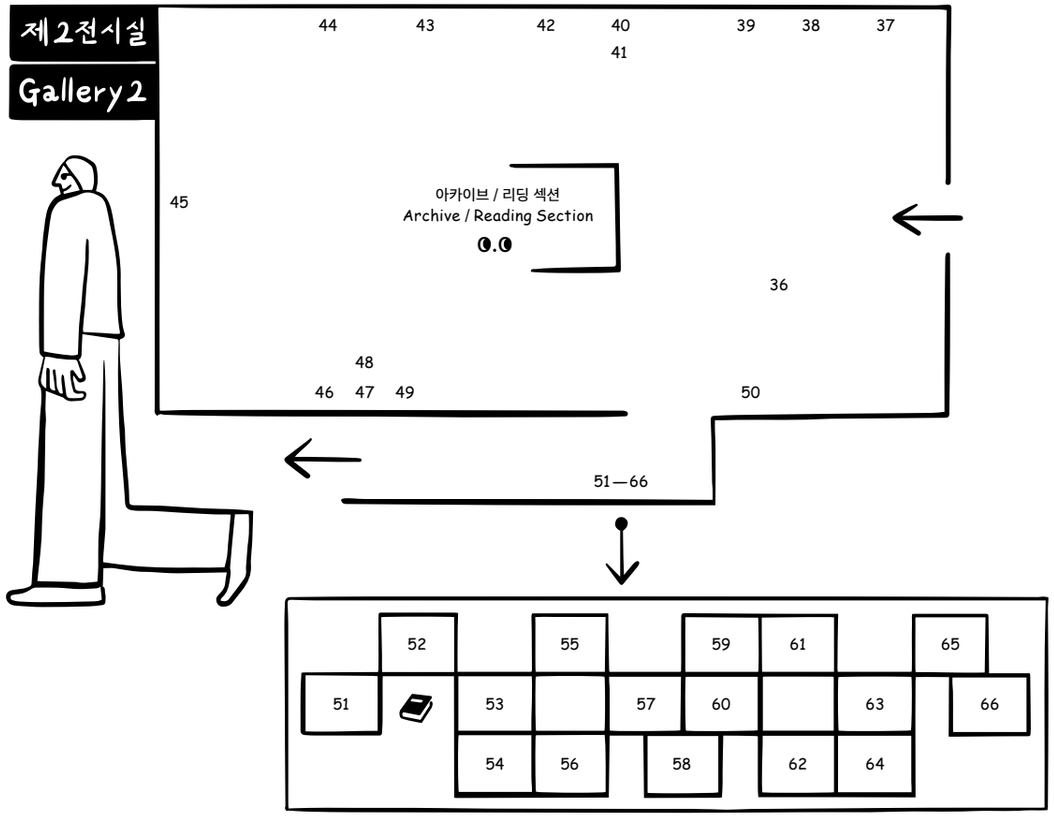
1 *Body*, 2018-2019 (30)

1−1 *Body 50*, 2019, acrylic on canvas, 33.7×45.5cm
1−2 *Body 21*, 2019, acrylic on canvas, 30×45.5cm
1−3 *Body 42*, 2019, acrylic on canvas, 30×45cm
1−4 *Body 17*, 2018, acrylic on canvas, 30×45.5cm
1−5 *Body 24*, 2019, acrylic on canvas, 34×45.5cm
1−6 *Body 47*, 2019, acrylic on canvas, 33×45.5cm
1−7 *Body 49*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm
1−8 *Body 32*, 2019, acrylic on canvas, 38×45.5cm
1−9 *Body 35*, 2019, acrylic on canvas, 33.3×45cm
1−10 *Body 27*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm
1−11 *Body 22*, 2019, acrylic on canvas, 30×45cm
1−12 *Body 19*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−13 *Body 16*, 2018, acrylic on canvas, 30.5×45cm
1−14 *Body 8*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−15 *Body 6*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−16 *Body 11*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−17 *Body 10*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−18 *Body 5*, 2018, acrylic on canvas, 33.5×45cm
1−19 *Body 46*, 2019, acrylic on canvas, 30.5×45cm
1−20 *Body 1*, 2018, acrylic on canvas, 34×45.5cm
1−21 *Body 48*, 2019, acrylic on canvas, 30×45cm
1−22 *Body 38*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm
1−23 *Body 41*, 2019, acrylic on canvas, 38×46cm
1−24 *Body 30*, 2019, acrylic on canvas, 38.5×45.5cm
1−25 *Body 43*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm
1−26 *Body 34*, 2019, acrylic on canvas, 37.5×45.5cm
1−27 *Body 45*, 2019, acrylic on canvas, 38×46cm
1−28 *Body 31*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm
1−29 *Body 15*, 2018, acrylic on canvas, 30×45cm
1−30 *Body 26*, 2019, acrylic on canvas, 33.5×45cm

2 〈아이 1〉, 1990, 캔버스에 아크릴릭, 53.5×45.5cm
3 〈아이 2〉, 1990, 캔버스에 아크릴릭, 65.5×53cm
4 〈공원을 떠나는 시간〉, 2016, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
5 〈사라지는 모습〉, 2001, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.1cm. 서울시립미술관 소장
6 〈창〉, 1980, 캔버스에 유채, 59×71cm. 국립현대미술관 소장
7 〈나무〉, 1982, 종이에 유채, 77×432cm. 서울시립미술관 소장
8 〈한길〉, 1980, 캔버스에 유채, 130.3×162.1cm. 국립현대미술관 소장
9 〈거리에서〉, 1980, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm. 개인 소장
10 〈긴급뉴스〉, 1986, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.1cm. 개인 소장
11 〈출물무대〉, 2017, 캔버스에 유채, 130.5×162.5cm
12 〈거리벽화 연습 1−심리전의 심리〉, 2013, 캔버스에 유채, 60.5×73cm
13 〈청와대 길목 1〉, 2014, 캔버스에 아크릴릭, 72.5×91cm
14 〈화력발전소〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm
15 〈기념비자리−불타는 망루〉, 2010, 캔버스에 아크릴릭, 파스텔, 91×117cm
16 〈말의 시작〉, 2015, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130.5cm
17 〈국가의 무력〉, 2017, 캔버스에 유채, 162×130cm. 개인 소장
18 〈얇은 땅 위에〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130.5cm (2)
19 〈기념비 자리 2〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 130.5×162cm
20 〈37년〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm
21 〈탑〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 130×162cm (3)
22 〈큰 회사〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 천 콜라주, 80×100cm
23 〈사복으로 갈아입히고〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 천 콜라주, 162×130cm (3)
24 〈병원 1〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm
25 〈씩씩한 청년〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
26 〈과로사〉, 2020, 캔버스에 아크릴릭, 53×73cm
27 〈출근〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm
28 〈보호자〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 130×162cm
29 〈라면 먹는 사람들〉, 2002, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 116.5×91cm
30 〈낮잠 좀 자지 마세요〉, 2005, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 60×73cm
31 〈사발면이 든 배낭〉, 2016, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
32 〈아침운동 2023〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 130×162cm
33 〈너나 열심히 하세요〉, 2015, 캔버스에 아크릴릭, 파스텔, 72.5×91cm
34 〈청년의 봄〉, 2003, 캔버스에 아크릴릭, 60.5×72.5cm
35 〈아침운동〉, 1999, 캔버스에 아크릴릭, 91×116.5cm



2 *Children 1*, 1990, acrylic on canvas, 53.5×45.5cm
3 *Children 2*, 1990, acrylic on canvas, 65.5×53cm
4 *Time That Leaves the Park*, 2016, acrylic and oil on canvas, 91×117cm
5 *A Disappearing Figure*, 2001, acrylic on canvas, 130.3×162.1cm. Seoul Museum of Art Collection
6 *Window*, 1980, oil on canvas, 59×71cm. National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Collection
7 *Tree*, 1982, oil on paper, 77×432cm. Seoul Museum of Art Collection
8 *A Main Street*, 1980, oil on canvas, 130.3×162.1cm. National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Collection
9 *On the Street*, 1980, oil on canvas, 60.6×72.7cm. Private Collection
10 *Breaking News*, 1986, acrylic on canvas, 130.3×162.1cm. Private Collection
11 *Haunted Stage*, 2017, oil on canvas, 130.5×162.5cm
12 *Mural Practice 1—Psychology of Psywar*, 2013, oil on canvas, 60.5×73cm
13 *Street Corner Near the Blue House 1*, 2014, acrylic on canvas, 72.5×91cm
14 *The Coal Power Plant*, 2022, acrylic and oil on canvas, 162×130cm
15 *The Monument's Place—A Burning Watchtower*, 2010, acrylic and pastel on canvas, 91×117cm
16 *The Beginning of Words*, 2015, acrylic and oil on canvas, 162×130.5cm
17 *The Nation's Armed Forces*, 2017, oil on canvas, 162×130cm. Private Collection
18 *On Thin Land*, 2019, acrylic and oil on canvas, 162×130.5cm (2)
19 *The Monument's Place 2*, 2018, acrylic on canvas, 130.5×162cm
20 *37 Years*, 2022, acrylic and oil on canvas, 162×130cm
21 *Tower*, 2023, acrylic on canvas, 130×162cm (3)
22 *Large Corporation*, 2023, acrylic on canvas, fabric collage, 80×100cm
23 *Dressing Them in Civilian Clothes*, 2023, acrylic on canvas, fabric collage, 162×130cm (3)
24 *Hospital 1*, 2022, acrylic on canvas, 91×117cm
25 *Courageous Young People*, 2023, acrylic and oil on canvas, 91×117cm
26 *Gwarosa (Death by Overwork)*, 2020, acrylic on canvas, 53×73cm
27 *Leaving for Work*, 2022, acrylic on canvas, 91×117cm
28 *The Guardian*, 2022, acrylic and oil on canvas, 130×162cm
29 *People Having Ramen*, 2002, acrylic and oil on canvas, 116.5×91cm
30 *Please Do Not Take a Nap*, 2005, acrylic and oil on canvas, 60×73cm
31 *Backpack Packed with Instant Ramen*, 2016, acrylic and oil on canvas, 91×117cm
32 *Morning Workout 2023*, 2023, acrylic on canvas, 130×162cm
33 *Mind Your Own Business*, 2015, acrylic and pastel on canvas, 72.5×91cm
34 *Spring of Youth*, 2003, acrylic on canvas, 60.5×72.5cm
35 *Morning Workout*, 1999, acrylic on canvas, 91×116.5cm



36 〈즐거운 바느질 시간〉, 2020(2023년 설치), 천에 실, 실크스크린, 디지털 사진 재가공, 가변 크기

* 《그림과 말 2020》(학고재, 2020) 연계 프로그램의 공동 제작 작업을 재가공 및 설치

37 〈생애 2〉, 2010, 캔버스에 아크릴릭, 130.5×162cm

38 〈홍제천에서 1〉, 2021, 캔버스에 아크릴릭, 73×91cm

39 〈근본불안〉, 2022–2023, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm

40 〈참전이야기 1—밥상깨는 남자〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 80.5×100cm

41 〈참전이야기 2—맏딸이 아파요〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 112×145cm

42 〈인류의 고민〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 91×116.5cm

43 〈무기를 들고〉, 2018, 캔버스에 유채, 162×130.5cm (2)

44 〈포럼〉, 2017, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 130.5×162cm

45 〈몸 53〉, 2023, 천에 젯소, 337×955cm

* 제작 참여: 윤결, 정덕현

46 〈오래된 살림살이 2〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 100×80.5cm

47 〈수수께끼〉, 2004, 캔버스에 아크릴릭, 71.5×91cm

48 〈대청소를 할 때에〉, 2003, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 71.5×91cm

49 〈오래된 살림살이〉, 2001, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm

50 〈자화상 '95 (자화상 2)〉, 1995, 캔버스에 아크릴릭, 73×100cm

36 *Time to Enjoy Sewing*, 2020 (installation completed in 2023), thread on fabric, silkscreen, video comprised of photographic documentation

* *Art and Words 2020* (Hakgojae, 2020), a collaborative piece for exhibition-related programs, reproduced and installed for the exhibition

37 *Life 2*, 2010, acrylic on canvas, 130.5×162cm

38 *At Hongjecheon Stream 1*, 2021, acrylic on canvas, 73×91cm

39 *Fundamental Anxiety*, 2022–2023, acrylic and oil on canvas, 162×130cm

40 *Story from the War 1— Man Breaking the Dinner Table*, 2018, acrylic and oil on canvas, 80.5×100cm

41 *Story from the War 2— My First Daughter is Sick*, 2018, acrylic and oil on canvas, 112×145cm

42 *Human Agony*, 2018, acrylic on canvas, 91×116.5cm

43 *Taking Up a Weapon*, 2018, oil on canvas, 162×130.5cm (2)

44 *Forum*, 2017, acrylic and oil on canvas, 130.5×162cm

45 *Body 53*, 2023, gesso on fabric, 337×955cm

* Assistant | Yoon Gyeol, Jeong Deokhyeon

46 *Old Household Goods 2*, 2019, acrylic on canvas, 100×80.5cm

47 *Puzzle*, 2004, acrylic on canvas, 71.5×91cm

48 *While Housecleaning*, 2003, acrylic and oil on canvas, 71.5×91cm

49 *Old Household Goods*, 2001, acrylic on canvas, 91×117cm

50 *'95 Self Portrait (Self Portrait 2)*, 1995, acrylic on canvas, 73×100cm

신문 연재 소설 『바리데기』 스크랩북

51 〈3회: 내다 버렸으니 '바리'라고 부르지비〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm

52 〈10회: 환갑의 흰둥이가 새끼 일곱을 낳았다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm

53 〈19회: 바리야, 나 죽을 뻔 했어〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm

54 〈17회: '나랏님'이 돌아가신 해부터 기근이〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm

55 〈29회: 현이 몸 위에 검은 연기같은 것이〉, 2007, 캔버스에 크레파스, 연필, 30×45cm

56 〈31회: 밥 해먹구 빨래허구 하던 그 물이 약수다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm

57 〈37회: 불지옥 산속을 기듯이 헤치고〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm

58 〈27회: 공안 단속을 피해 산에 움집을 지었다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm

59 〈40회: 발마사지 업소에서 잔심부름을 했다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm

60 〈54회: 늘어진 시신들은 바다에 내던져지고〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm

61 〈68회: 검은 구름과 무더기로 쓰러진 흑인 아녀자들이 떠올랐다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm

62 〈85회: 우리는 잠무 카슈미르에 살았지〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45.5cm

63 〈89회: 신이여 두 사람을 축복하소서〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45cm

64 〈90회: 많은 사람들이 결혼을 축복하며〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45cm

65 〈91회: 아가야 우주 섭리는 하나란다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 연필, 33×45cm

66 〈99회: 형을 못 만났어요? 헤어졌소, 만나자마자〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm

◐.◐ 아카이브 / 리딩 섹션

Scrapbook of illustrations from a novel serialized in a newspaper

51 *Episode 3: Let's Call This Abandoned Child Bari*, 2007, acrylic on canvas, 38×45.5cm

52 *Episode 10: At Age 60, Whitey Gives Birth to Seven Pups*, 2007, acrylic on canvas, 38×45.5cm

53 *Episode 19: I Almost Died, Bari*, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

54 *Episode 17: Famine Begins When the King Passes Away*, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

55 *Episode 29: Smoke-like Thing above Hyun-Yi*, 2007, crayon and pencil on canvas, 30×45cm

56 *Episode 31: The Water Used for Washing Rice and Clothes Is Mineral Water*, 2007, acrylic on canvas, 30×45.5cm

57 *Episode 37: Crawling through Burning Hell on the Mountain*, 2007, acrylic and crayon on canvas, 30×45cm

58 *Episode 27: I Set Up a Shack for Avoiding Police Crackdowns*, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

59 *Episode 40: Running Errands at the Foot Massage Shop*, 2007, acrylic and crayon on canvas, 30×45cm

60 *Episode 54: Sagging Bodies Thrown into the Sea*, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

61 *Episode 68: A Group of Black Women Went Down in Black Smoke but Floated Back Up*, 2007, acrylic and crayon on canvas, 30×45cm

62 *Episode 85: We Lived in Jammu and Kashmir*, 2007, acrylic on canvas, 33×45.5cm

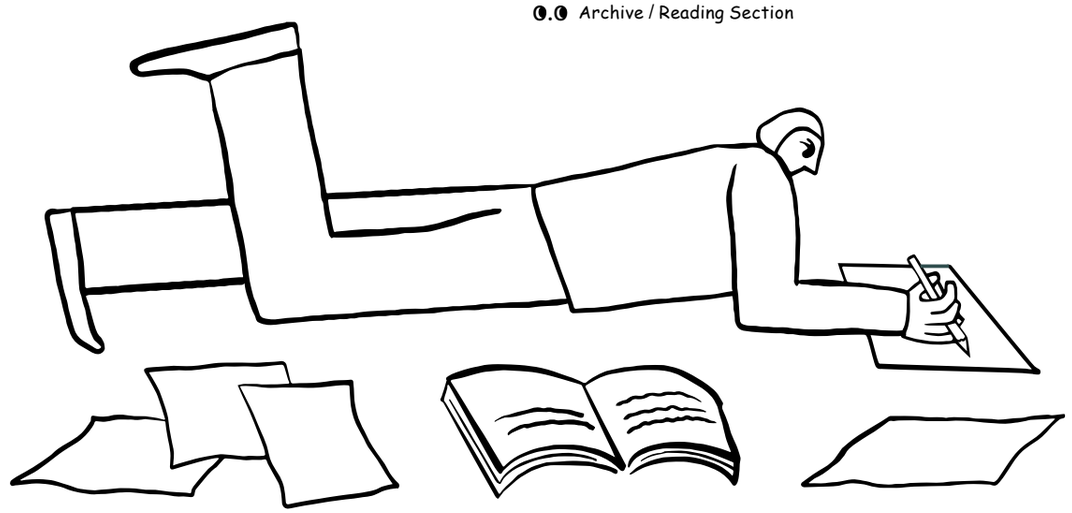
63 *Episode 89: Dear God, Please Bless These Two*, 2007, acrylic on canvas, 33×45cm

64 *Episode 90: The Newlyweds Are Blessed by the Guests*, 2007, acrylic on canvas, 33×45cm

65 *Episode 91: Child, There Is Only One Universal Truth*, 2007, acrylic and pencil on canvas, 33×45cm

66 *Episode 99: Haven't You Met Your Brother? We Parted as Soon as We Saw Each Other*, 2007, acrylic on canvas, 33.5×45.5cm

◐.◐ Archive / Reading Section





〈몸 50〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.7×45.5cm



〈몸 21〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm



〈몸 42〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 17〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm



〈몸 24〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 34×45.5cm



〈몸 47〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33×45.5cm

몸, 2018-2019 (30)
Body, 2018-2019 (30)



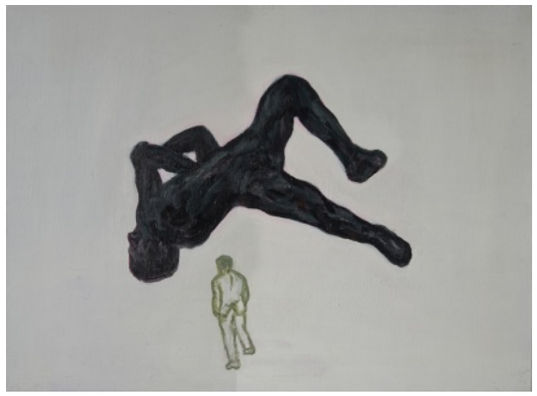
〈몸 49〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm



〈몸 32〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm



〈몸 35〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.3×45cm



〈몸 27〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm



〈몸 22〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



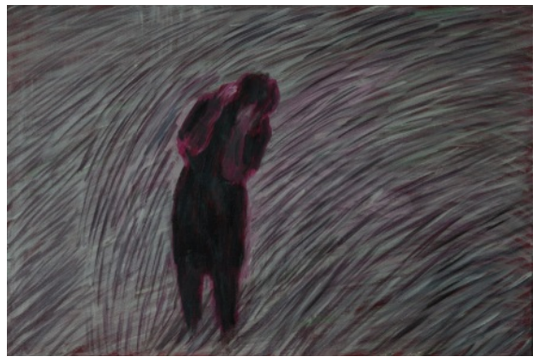
〈몸 19〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 16〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30.5×45cm



〈몸 8〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 6〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 11〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



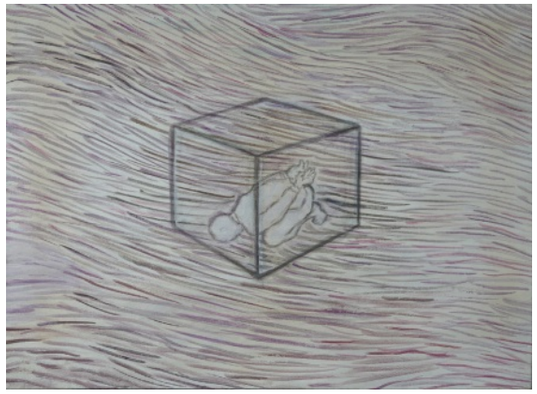
〈몸 10〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 5〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45cm



〈몸 46〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30.5×45cm



〈몸 1〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 34×45.5cm



〈몸 48〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



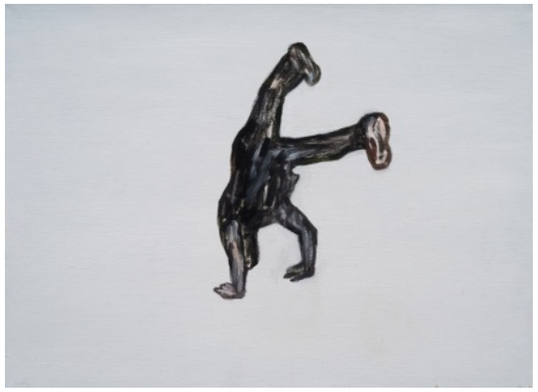
〈몸 38〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm



〈몸 41〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×46cm



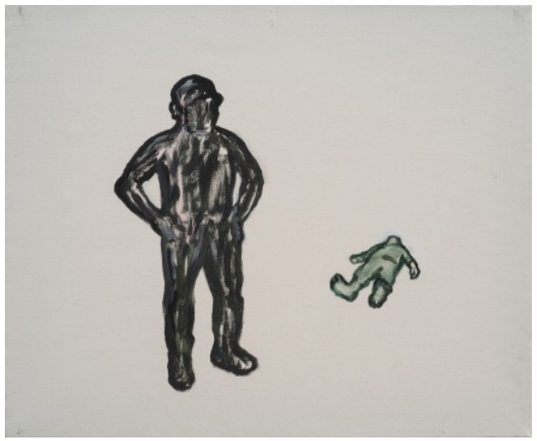
〈몸 30〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38.5×45.5cm



〈몸 43〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm



〈몸 34〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 37.5×45.5cm



〈몸 45〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 38×46cm



〈몸 31〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm



〈몸 15〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm



〈몸 26〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45cm



〈아이 1〉, 1990, 캔버스에 아크릴릭, 53.5×45.5cm
Children 1, 1990, acrylic on canvas, 53.5×45.5cm



〈아이 2〉, 1990, 캔버스에 아크릴릭, 65.5×53cm
Children 2, 1990, acrylic on canvas, 65.5×53cm



〈공원을 떠나는 시간〉, 2016, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
Time That Leaves the Park, 2016, acrylic and oil on canvas, 91×117cm



〈사라지는 모습〉, 2001, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.1cm. 서울시립미술관 소장
A Disappearing Figure, 2001, acrylic on canvas, 130.3×162.1cm. Courtesy of Seoul Museum of Art



〈창〉, 1980, 캔버스에 유채, 59×71cm. 국립현대미술관 소장
Window, 1980, oil on canvas, 59×71cm. Courtesy of National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

〈나무〉, 1982, 종이에 유채, 77×432cm. 서울시립미술관 소장
Tree, 1982, oil on paper, 77×432cm. Courtesy of Seoul Museum of Art





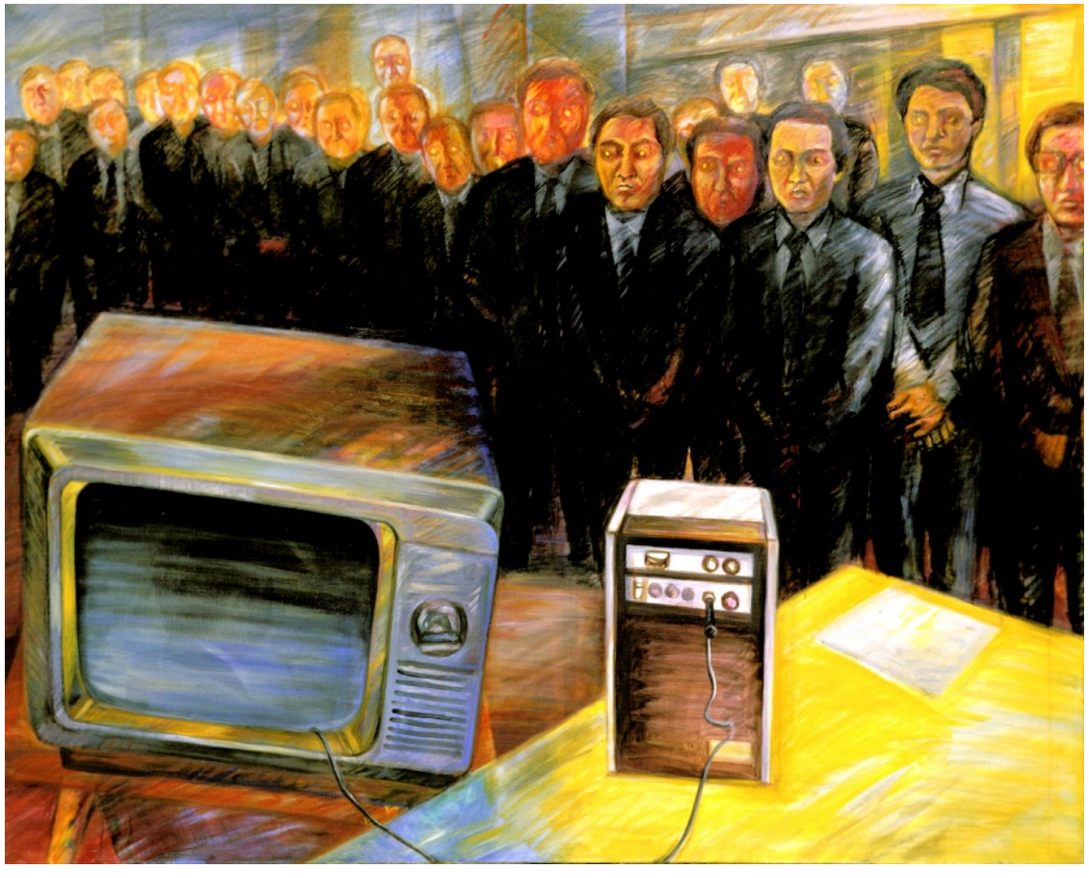
〈한길〉, 1980, 캔버스에 유채, 130.3×162.1cm. 국립현대미술관 소장

A Main Street, 1980, oil on canvas, 130.3×162.1cm. Courtesy of National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea



〈거리에서〉, 1980, 캔버스에 유채, 60.6×72.7cm. 개인 소장

On the Street, 1980, oil on canvas, 60.6×72.7cm. Private Collection



〈긴급뉴스〉, 1986, 캔버스에 아크릴릭, 130.3×162.1cm. 개인 소장
Breaking News, 1986, acrylic on canvas, 130.3×162.1cm. Private Collection



〈출몰무대〉, 2017, 캔버스에 유채, 130.5×162.5cm
Haunted Stage, 2017, oil on canvas, 130.5×162.5cm



〈거리벽화 연습 1—심리전의 심리〉, 2013, 캔버스에 유채, 60.5×73cm
Mural Practice 1—Psychology of Psywar, 2013, oil on canvas, 60.5×73cm



〈청와대 길목 1〉, 2014, 캔버스에 아크릴릭, 72.5×91cm
Street Corner Near the Blue House 1, 2014, acrylic on canvas, 72.5×91cm



〈화력발전소〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm
The Coal Power Plant, 2022, acrylic and oil on canvas, 162×130cm



〈기념비자리—불타는 망루〉, 2010, 캔버스에 아크릴릭, 파스텔, 91×117cm
The Monument's Place—A Burning Watchtower, 2010, acrylic and pastel on canvas, 91×117cm



〈말의 시작〉, 2015, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130.5cm
The Beginning of Words, 2015, acrylic and oil on canvas, 162×130.5cm



〈국가의 무력〉, 2017, 캔버스에 유채, 162×130cm. 개인 소장
The Nation's Armed Forces, 2017, oil on canvas, 162×130cm. Private Collection



〈얇은 땅 위에〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130.5cm (2)
On Thin Land, 2019, acrylic and oil on canvas, 162×130.5cm (2)



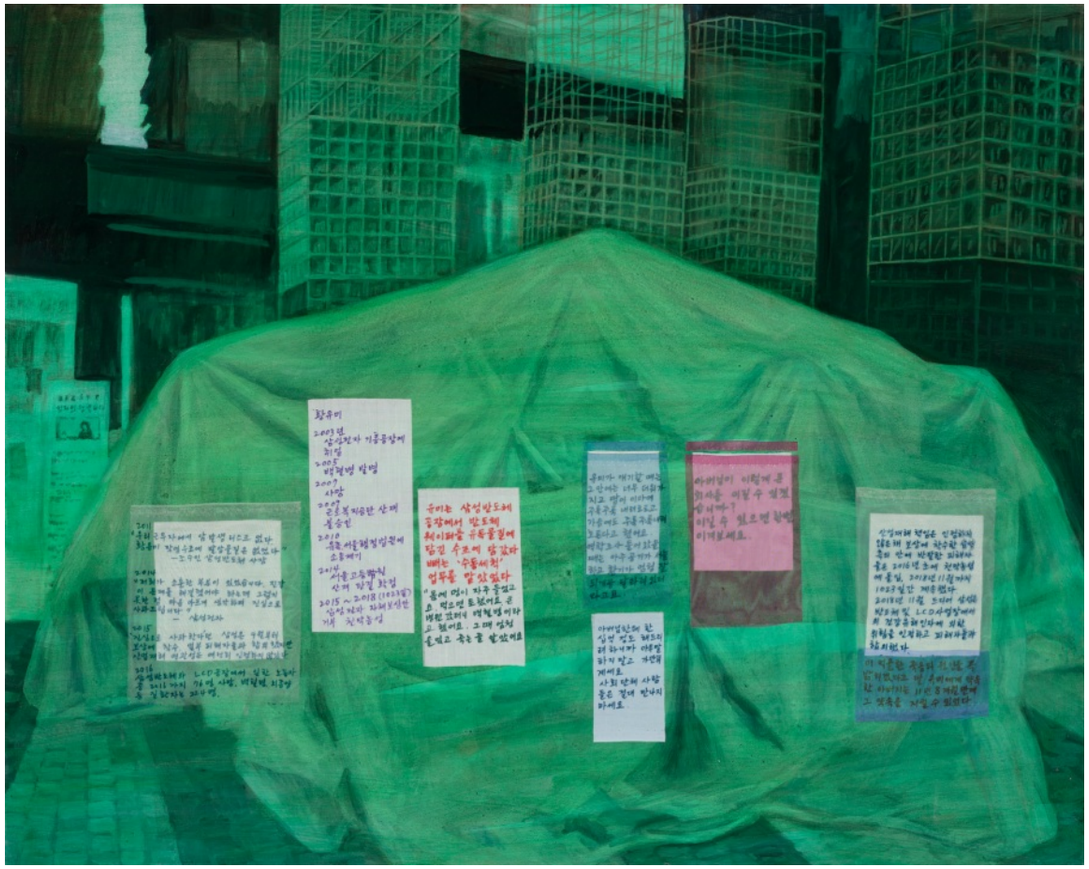
〈기념비 자리 2〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 130.5×162cm
The Monument's Place 2, 2018, acrylic on canvas, 130.5×162cm



〈37년〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm
37 Years, 2022, acrylic and oil on canvas, 162×130cm



〈탑〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 130×162cm (3)
Tower, 2023, acrylic on canvas, 130×162cm (3)



〈큰 회사〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 천 콜라주, 80×100cm
Large Corporation, 2023, acrylic on canvas, fabric collage, 80×100cm



〈사복으로 갈아입히고〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 천 콜라주, 162×130cm (3)
Dressing Them in Civilian Clothes, 2023, acrylic on canvas, fabric collage, 162×130cm (3)



〈병원 1〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm
Hospital 1, 2022, acrylic on canvas, 91×117cm



〈씩씩한 청년〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
Courageous Young People, 2023, acrylic and oil on canvas, 91×117cm



〈과로사〉, 2020, 캔버스에 아크릴릭, 53×73cm
Gwarosa (Death by Overwork), 2020, acrylic on canvas, 53×73cm



〈출근〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm
Leaving for Work, 2022, acrylic on canvas, 91×117cm



〈보호자〉, 2022, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 130×162cm
The Guardian, 2022, acrylic and oil on canvas, 130×162cm



〈라면 먹는 사람들〉, 2002, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 116.5×91cm
People Having Ramen, 2002, acrylic and oil on canvas, 116.5×91cm



〈낮잠 좀 자지 마세요〉, 2005, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 60×73cm
Please Do Not Take a Nap, 2005, acrylic and oil on canvas, 60×73cm



〈너나 열심히 하세요〉, 2015, 캔버스에 아크릴릭, 파스텔, 72.5×91cm
Mind Your Own Business, 2015, acrylic and pastel on canvas, 72.5×91cm



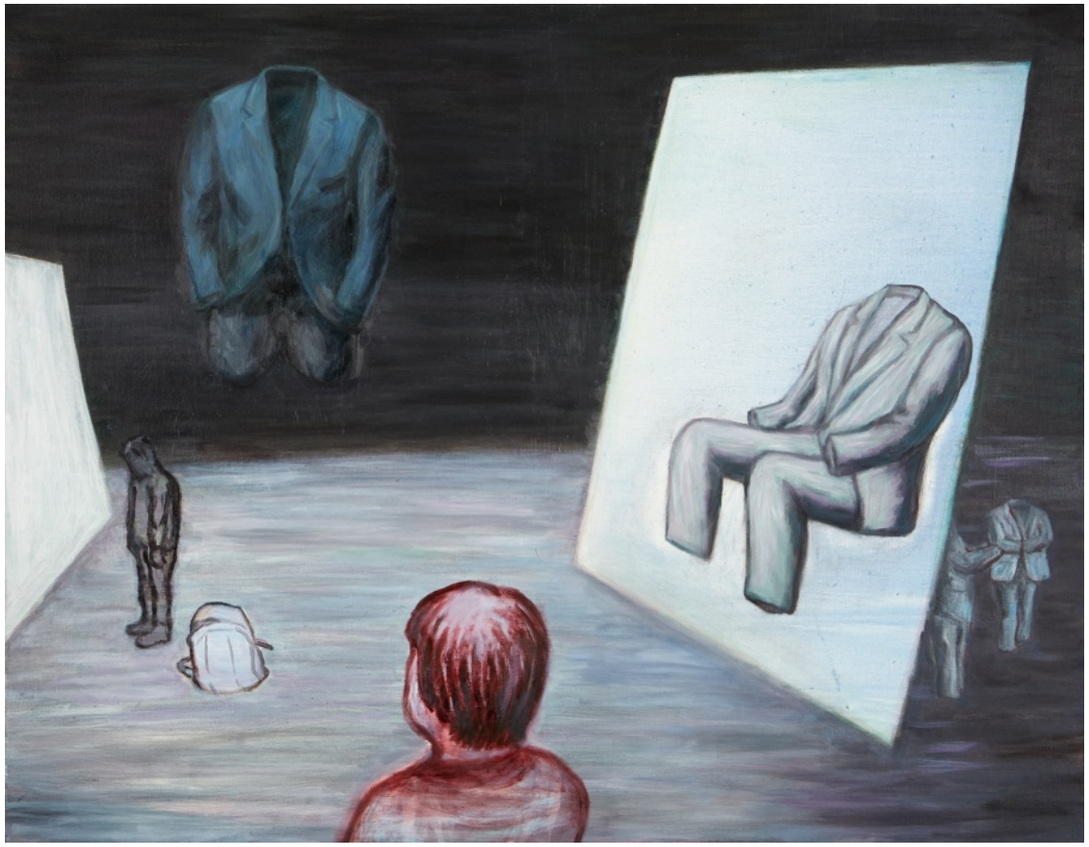
〈아침운동〉, 1999, 캔버스에 아크릴릭, 91×116.5cm
Morning Workout, 1999, acrylic on canvas, 91×116.5cm



〈아침운동 2023〉, 2023, 캔버스에 아크릴릭, 130×162cm
Morning Workout 2023, 2023, acrylic on canvas, 130×162cm



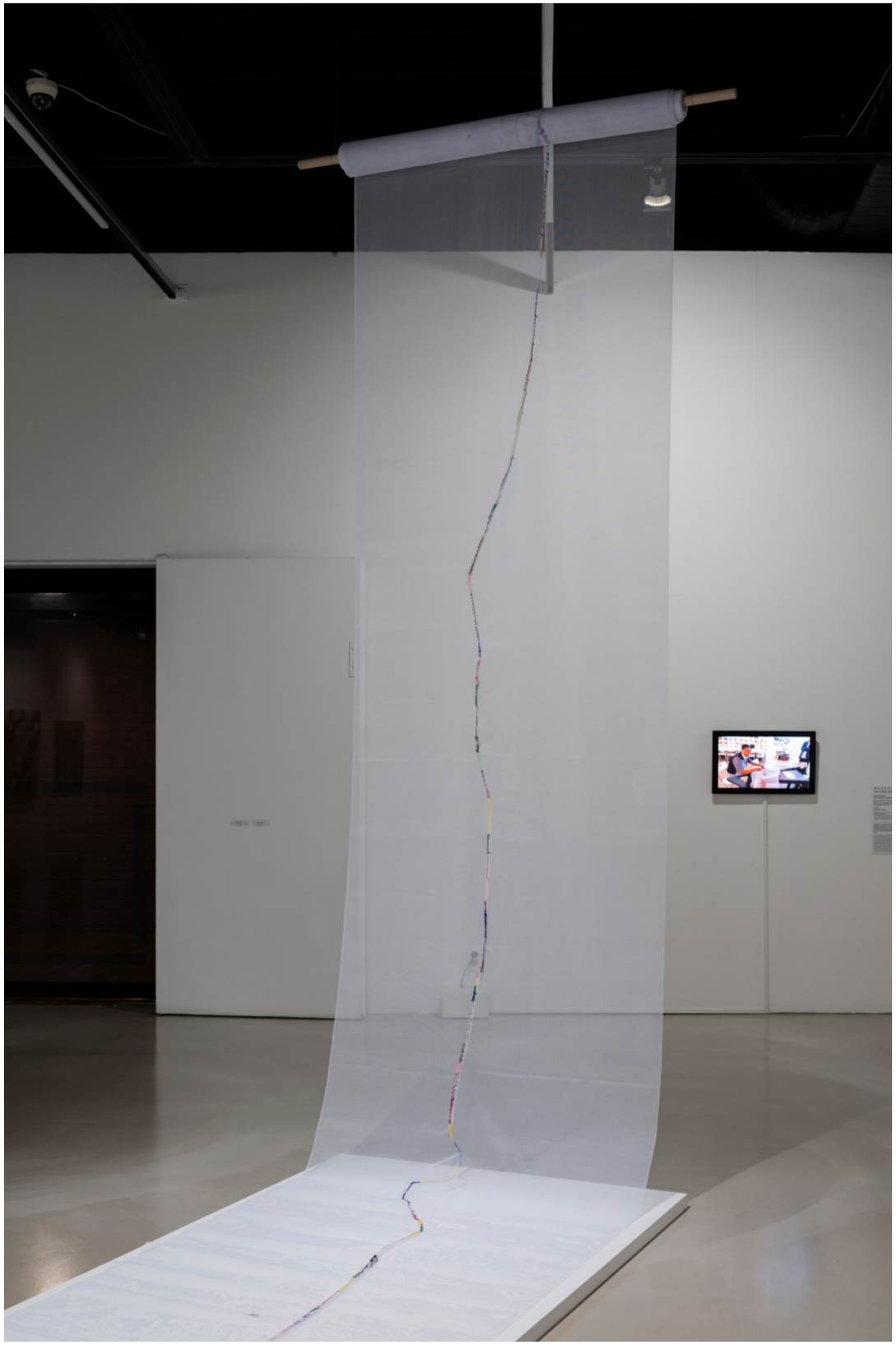
〈청년의 봄〉, 2003, 캔버스에 아크릴릭, 60.5×72.5cm
Spring of Youth, 2003, acrylic on canvas, 60.5×72.5cm



〈사발면이 든 배낭〉, 2016, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 91×117cm
Backpack Packed with Instant Ramen, 2016, acrylic and oil on canvas, 91×117cm



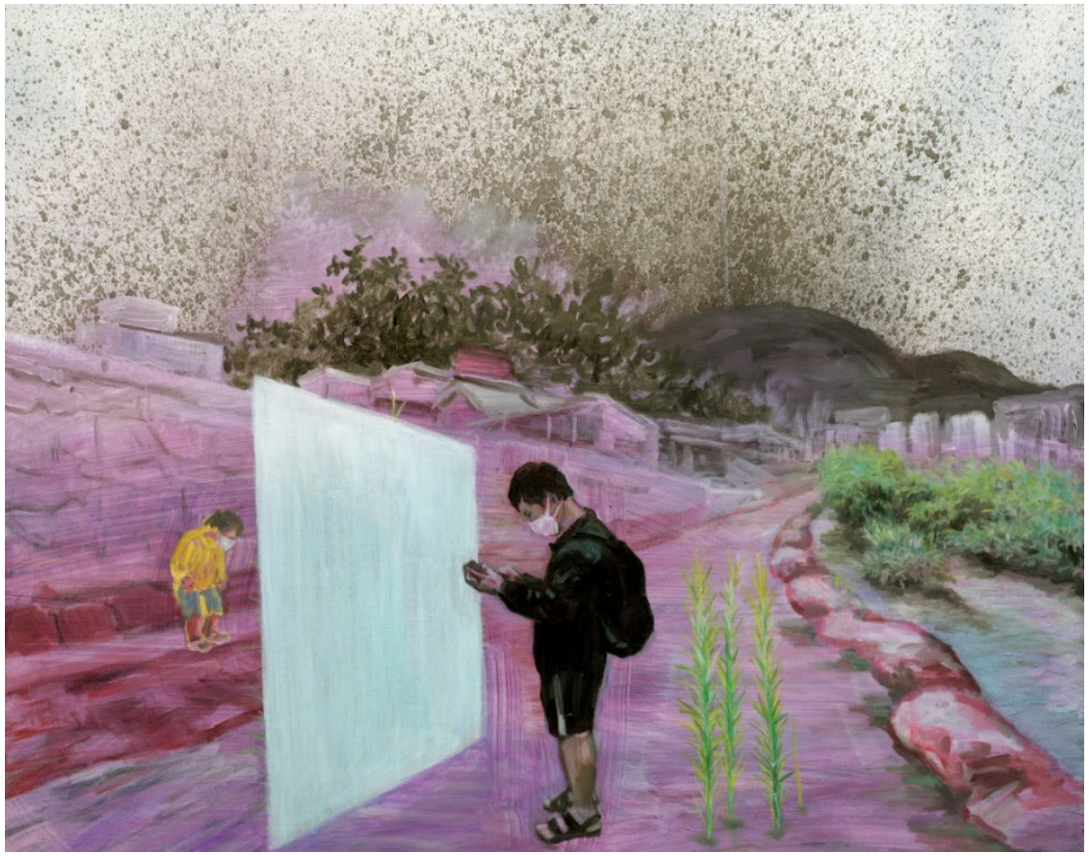




〈즐거운 바느질 시간〉, 2020(2023년 설치), 천에 실, 실크스크린, 디지털 사진 재가공, 가변 크기
Time to Enjoy Sewing, 2020 (installation completed in 2023),
thread on fabric, silkscreen, video comprised of photographic documentation, dimensions variable



〈생애 2〉, 2010, 캔버스에 아크릴릭, 130.5×162cm
Life 2, 2010, acrylic on canvas, 130.5×162cm



〈홍제천에서 1〉, 2021, 캔버스에 아크릴릭, 73×91cm
At Hongjecheon Stream 1, 2021, acrylic on canvas, 73×91cm



〈참전이야기 1—밥상깨는 남자〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 80.5×100cm

Story from the War 1— Man Breaking the Dinner Table, 2018, acrylic and oil on canvas, 80.5×100cm



〈참전이야기 2—맏딸이 아파요〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 112×145cm

Story from the War 2— My First Daughter is Sick, 2018, acrylic and oil on canvas, 112×145cm



〈근본불안〉, 2022-2023, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 162×130cm
Fundamental Anxiety, 2022-2023, acrylic and oil on canvas, 162×130cm



〈인류의 고민〉, 2018, 캔버스에 아크릴릭, 91×116.5cm
Human Agony, 2018, acrylic on canvas, 91×116.5cm



〈무기를 들고〉, 2018, 캔버스에 유채, 162×130.5cm (2)
Taking Up a Weapon, 2018, oil on canvas, 162×130.5cm (2)



〈오래된 살림살이〉, 2001, 캔버스에 아크릴릭, 91×117cm
Old Household Goods, 2001, acrylic on canvas, 91×117cm



〈오래된 살림살이 2〉, 2019, 캔버스에 아크릴릭, 100×80.5cm
Old Household Goods 2, 2019, acrylic on canvas, 100×80.5cm



〈몸 53〉, 2023, 천에 젯소, 337×955cm
Body 53, 2023, gesso on fabric, 337×955cm



〈포럼〉, 2017, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 130.5×162cm
Forum, 2017, acrylic and oil on canvas, 130.5×162cm



〈자화상 '95 (자화상 2)〉, 1995, 캔버스에 아크릴릭, 73×100cm
'95 Self Portrait (Self Portrait 2), 1995, acrylic on canvas, 73×100cm



〈수수께끼〉, 2004, 캔버스에 아크릴릭, 71.5×91cm
Puzzle, 2004, acrylic on canvas, 71.5×91cm



〈대청소를 할 때에〉, 2003, 캔버스에 아크릴릭, 유채, 71.5×91cm
While Housecleaning, 2003, acrylic and oil on canvas, 71.5×91cm





〈3회: 내다 버렸으니 '바리'라고 부르지비〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm
Episode 3: Let's Call This Abandoned Child Bari, 2007, acrylic on canvas, 38×45.5cm

〈10회: 환갑의 흰둥이가 새끼 일곱을 낳았다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 38×45.5cm
Episode 10: At Age 60, Whitey Gives Birth to Seven Pups, 2007, acrylic on canvas, 38×45.5cm

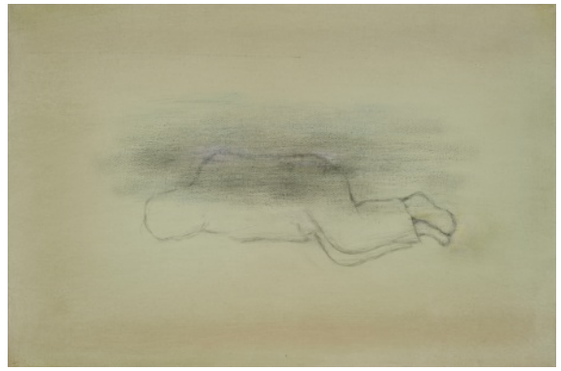




〈17회: '나랏님'이 돌아가신 해부터 기근이〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
Episode 17: Famine Begins When the King Passes Away, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

〈19회: 바리야, 나 죽을 뻔 했어〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
Episode 19: I Almost Died, Bari, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm





〈27회: 공안 단속을 피해 산에 움집을 지었다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
Episode 27: I Set Up a Shack for Avoiding Police Crackdowns, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm

〈29회: 현이 몸 위에 검은 연기같은 것이〉, 2007, 캔버스에 크레파스, 연필, 30×45cm
Episode 29: Smoke-like Thing above Hyun-Yi, 2007, crayon and pencil on canvas, 30×45cm





〈31회: 밥 해먹구 빨래허구 하던 그 물이 약수다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45.5cm
Episode 31: The Water Used for Washing Rice and Clothes Is Mineral Water, 2007, acrylic on canvas,

〈37회: 불지옥 산속을 기듯이 헤치고〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm
Episode 37: Crawling through Burning Hell on the Mountain, 2007, acrylic and crayon on canvas, 30×45cm





〈40회: 발마사지 업소에서 잔심부름을 했다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm
Episode 40: Running Errands at the Foot Massage Shop, 2007, acrylic and crayon on canvas, 30×45cm

〈54회: 늘어진 시신들은 바다에 내던져지고〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 30×45cm
Episode 54: Sagging Bodies Thrown into the Sea, 2007, acrylic on canvas, 30×45cm





〈68회: 검은 구름과 무더기로 쓰러진 흑인 아녀자들이 떠올랐다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 크레파스, 30×45cm
Episode 68: A Group of Black Women Went Down in Black Smoke but Floated Back Up, 2007, acrylic and crayon on canvas,

〈85회: 우리는 잠무 카슈미르에 살았지〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45.5cm
Episode 85: We Lived in Jammu and Kashmir, 2007, acrylic on canvas, 33×45.5cm





〈89회: 신이여 두 사람을 축복하소서〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45cm
Episode 89: Dear God, Please Bless These Two, 2007, acrylic on canvas, 33×45cm

〈90회: 많은 사람들이 결혼을 축복하며〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33×45cm
Episode 90: The Newlyweds Are Blessed by the Guests, 2007, acrylic on canvas, 33×45cm

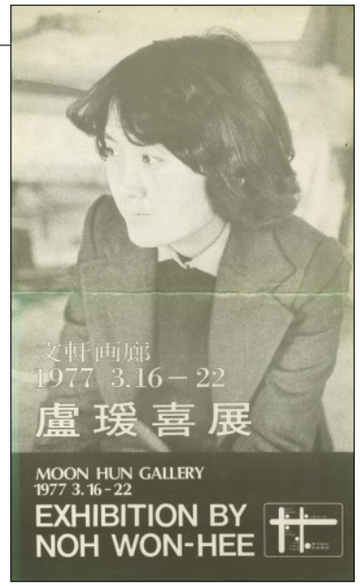




〈91회: 아가야 우주 섭리는 하나란다〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 연필, 33×45cm
Episode 91: Child, There Is Only One Universal Truth, 2007, acrylic and pencil on canvas, 33×45cm

〈99회: 형을 못 만났어요? 헤어졌소, 만나자마자〉, 2007, 캔버스에 아크릴릭, 33.5×45.5cm
Episode 99: Haven't You Met Your Brother? We Parted as Soon as We Saw Each Other, 2007, acrylic on canvas, 33.5×

– 1977년 문헌화랑에서의 《노원희전》 포스터
Poster for *Nho Wonhee Exhibition* at Munheon Gallery, 1977 ■



– 1980년 문화예술진흥원 미술회관에서의 《현실과 발언》 창립전 리플릿
Leaflet for *Reality and Utterance*, an inaugural exhibition at Misulheogwan, 1980 ■



– 1980년 동산방 화랑에서의 《현실과 발언 동인전》 창립전 리플릿
Leaflet for *Reality and Utterance Members' Exhibition*, an inaugural exhibition at DongSanBang Gallery, 1980 ■



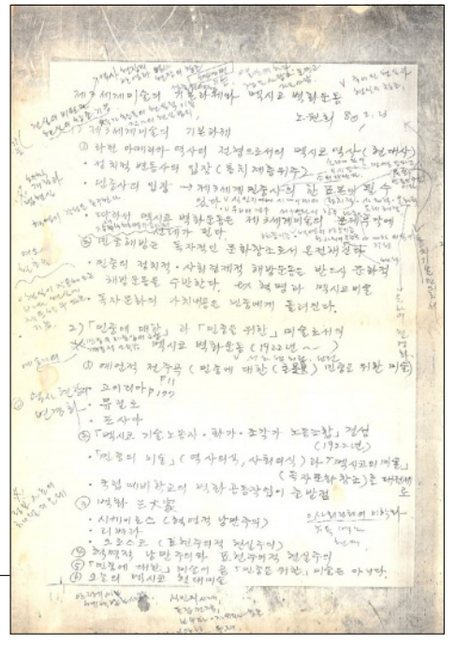
– 대구 대백문화관에서의 《현실과 발언》 순회전 오프닝 사진(오윤, 원동석, 노원희, 성완경), 1981
Photograph taken at the opening event for the traveling exhibition, *Reality and Utterance* at Debec Culture Center, Daegu (Oh Yoon, Won Dong-Suk, Nho Wonhee, and Sung Wan-kyung), 1981 ■



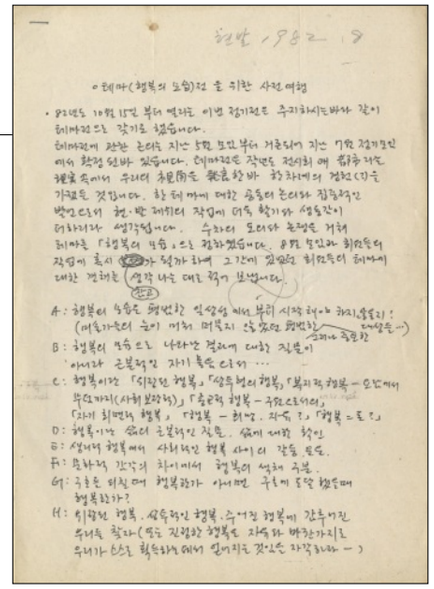
– 현실과 발언 워크숍 사진(민정기, 김용태, 박재동, 김건희, 노원희, 윤범모, 이태호, 성완경), 1982 추정
Photograph taken at the Reality and Utterance workshop (Min Jung-Ki, Kim Yongtae, Park Jaedong, Kim Gun Hee, Nho Wonhee, Yoon Bummo, Lee Taeho, and Sung Wan-kyung), ca. 1982



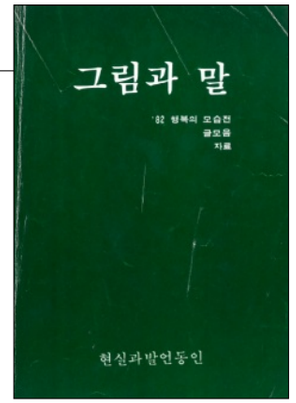
– 「제3세계 미술의 기본과제와 멕시코 벽화운동」 발제문 사본에 남긴 메모(노원희 작성), 1980년 2월 23일
Nho's handwritten notes on a copy of the article, "The Fundamental Tasks of Art from Third-World Countries and the Mural Movement in Mexico," February 23, 1980 ■



– 「테마(행복의 모습)전을 위한 사전여행」 회의록 사본(현실과 발언 총무단 작성), 1982년 8월
Copy of the site recce meeting minutes for the exhibition *Theme: Images of Happiness* recorded by the general affairs team of Reality and Utterance, August 1982 ■



– 《그림과 말-'82 행복의 모습전》 글모음 자료, 1982
Art and Words-'82, The Images of Happiness, a collection of writings, 1982 ■

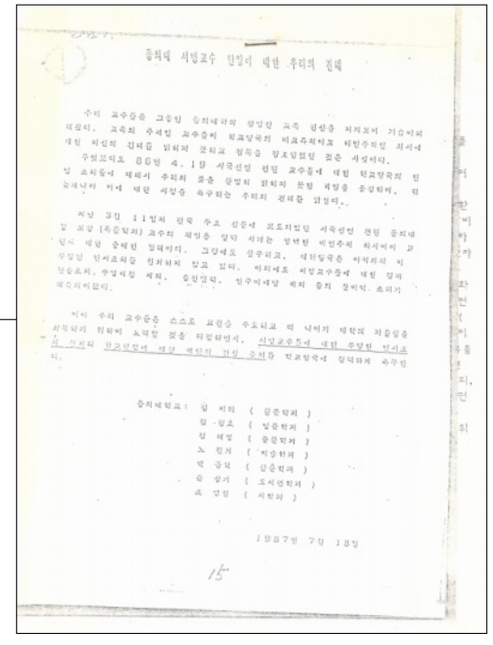


– 그림마당 민에서의 《노원희 작품전》 전시장 외관 사진, 1986
Exteriors of the Geurim Madang Min where *The Art of Nho Wonhee* was held, 1986 ■



– 1986년 그림마당 민에서의 《노원희 작품전》 리플릿
Leaflet for *The Art of Nho Wonhee* at Geurim Madang Min, 1986

– 「동의대 서명교수 탄압에 대한 우리의 견해」 문서 사본, 1987년 7월 18일
Copy of *Regarding the Repression of Dong-Eui Professors Who Signed the Petition*, July 18, 1987 ■



아카이브 섹션 Archive Section

– 노원희, 「우리들의 인권보고서」, 『국제신문』 신문자료, 1991년 11월 29일
Nho Wonhee, "Our Human Rights Report," *Kukje Newspaper*, November 29, 1991


1991년 11월29일 金曜日

제7회 부산건축大展

〈To the ocean〉

·장인식씨 공동作…市廳자리 재개발 시도

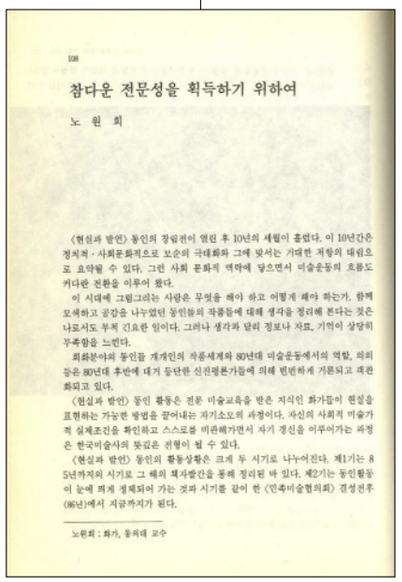
造形측면 수준향상·획일화 아쉬워

모두75점 입상·내달7일까지 전시

우리들의 人權보고서

노 원 희

– 노원희, 「참다운 전문성을 획득하기 위하여」, 『민중미술을 향하여』 도서, 1990
Nho Wonhee, "To Obtain True Expertise," in Reality and Utterance Editorial Board, *Toward Minjung Art*, 1990


108

참다운 전문성을 획득하기 위하여

노 원 희

〈현실과 발언〉 동인의 창립전이 열린 후 10년의 세월이 흘렀다. 이 10년간은 정치적·사회문화적으로 보수의 극대화와 그에 맞서는 기대한 저항의 대립으로 요약될 수 있다. 그런 사회 문화적 맥락에 당으면서 미술운동의 흐름도 커다란 전환을 이루어 왔다.

이 시대에 그림그리는 사람은 무엇을 해야 하고 어떻게 해야 하는가. 함께 모색하고 공감을 나누었던 동인들의 작품들에 대해 생각을 정리해 본다는 것은 나로서도 부복 긴요한 일이다. 그러나 생각과 달리 정보나 자료, 기억이 상당히 부족함을 느낀다.

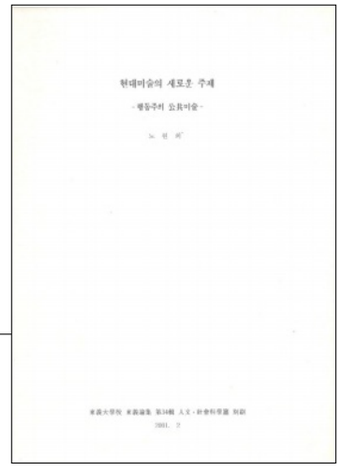
회화분야의 동인을 개개인의 작품세계와 80년대 미술운동에서의 역할, 의의 등은 80년대 후반에 대거 등단한 신진평론가들에 의해 빈번하게 거론되고 재판 회되고 있다.

〈현실과 발언〉 동인 활동은 전문 미술교육을 받은 지식인 화가들이 현실을 표현하는 가능한 방법을 끌어내는 자기소모의 과정이다. 자신의 사회적 미술가적 실체조건을 확인하고 스스로를 비판해가면서 자기 정신을 이루어가는 과정은 한국미술사의 뜻깊은 전형이 될 수 있다.

〈현실과 발언〉 동인의 활동상황은 크게 두 시기로 나누어진다. 제1기는 85년까지의 시기로 그 때의 체사쌓인 활동을 통해 정리된 바 있다. 제2기는 동인활동이 눈에 띄게 정체되어 가는 것과 시기를 같이 한 〈민족미술협의회〉 결성전후(86년)에서 지금까지가 된다.

노원희 : 화가, 동의대 교수

– 노원희, 「현대미술의 새로운 주제-행동주의 공공미술」, 『동의대학교 동의논집』 논문, 2001
Nho Wonhee's academic essay, "The New Subject for Contemporary Art – Activist Public Art," *A Collection of Dong-Eui University Members' Essays*, 2001


현대미술의 새로운 주제

-행동주의 공共미술-

노 원 희


현대미술의 새로운 주제

-행동주의 공共미술-

노 원 희

– 작업의 참고 사진
Referenced Photographies for Painting



리딩 섹션 Reading Section

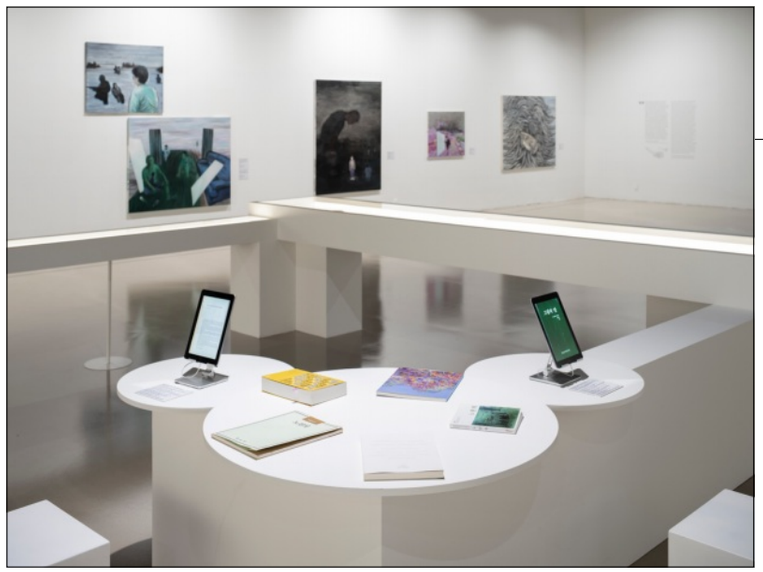
– 노원희, 「그림과 말-'82 행복의 모습전 글모음 자료집」, 『현대작가선 3-노원희』, 박현기 편집(서울: 학고재, 1991)에 재수록, 『그림과 말-'82 행복의 모습전(글모음 자료)』, 현실과 발언 동인 지음, 1982
Nho Wonhee, "Art and Words-'82, The Image of Happiness, a Collection of Writings," in Park Hyun-Ki ed., *Contemporary Artist 3 – Nho Wonhee* (Seoul: Hakgojae, 1991), First published 1982 by Reality and Utterance members

– 노원희, 「스노비즘과 폐물정보로서의 비평: 작가가 본 70년대 한국미술비평의 허구성」, 『시각과 언어 2: 한국현대미술과 비평』, 최민 외 지음(파주: 열화당, 1985)
Nho Wonhee, "Criticism as Snobbism and Impractical Information: An Artist's View on the Fabrication of the Korean Art Criticism of the 1970s" in Choi Min et al., *Vision and Language 2: Korean Contemporary Art and Criticism* (Paju: Yeolhwadang, 1985)

– 노원희, 「참다운 전문성을 획득하기 위하여」, 『민중미술을 향하여: 현실과 발언 10년의 발자취』, 현실과 발언 편집위원회 지음(서울: 과학과 사상, 1990)
Nho Wonhee, "To Obtain True Expertise," in Reality and Utterance Editorial Board, *Toward Minjung Art: The Footprints of 10 Years of Work by Reality and Utterance*, ed. Reality and Utterance (Seoul: Science and Ideas, 1990)

– 노원희, 「현대미술의 새로운 주제-행동주의 공공미술」, 『동의대학교 동의논집』 논문, 2001
Nho Wonhee's academic essay, "The New Subject for Contemporary Art – Activist Public Art," *A Collection of Dong-Eui University Members' Essays*, 2001

– 노원희, 「작품의 뼈와 살, 비평의 공간: 안소현의 「다른 모양의 현실」을 중심으로」, 『포럼A』 제1호, 김선옥 외 지음(서울: 포럼에이, 2018)
Nho Wonhee, "Flesh and Bones of Work, Space for Criticism: Regarding Sohyun Ahn's Essay 'Reality in a Different Shape'" in Kim Seon-Ok et al., *Forum A* no. 1 (Seoul: Forum A, 2018)



“나의 사랑하는 종족 여성들의 고난이여. 여성들만의 수난이여. 모성은 성 불평등의 묘판이다. 부엌에 손잡이 있는 모든 것은 세상의 모순을 척결하는 혁명의 무기로 충분히 가치 있다. 모성과 여성의 인권은 함께 보호받아야 한다. (…) 프라이팬을 든 여성 군중. 상상 혁명을 그리려고 한다. 프라이팬을 든 여성 군중의 행렬을 꿈꾼다. 모든 모순의 척결을 외치는 소리 없는 함성을 그리겠다.”
— 작가노트 (2018.6.16.)

“My dear tribe of fellow women, who must withstand suffering that only we women are subject to. Maternal instinct is a nursery for sexism. Anything in the kitchen with a handle is valuable enough to be used as a weapon for revolution to slay the contradictions of the world. Maternal instinct and women’s rights must be equally protected … I want to paint the revolution that I dream of, which features a crowd of women holding frying pans. I imagine women walking with frying pans. I will paint the silent cries for the eradication of every contradiction in the world.”
— From the artist’s notes (June 16, 2018)

작가 약력

노원희

노원희는 1948년 경북 대구 출생으로 서울대학교 미술대학 회화과에서 학사와 석사 학위를 받았다. 1977년 문헌화랑에서 첫 개인전을 열었고, 1980년 '현실과 발언'의 창립동인으로 1990년 해체될 때까지 동인전에 참여했다. 1982년부터 2013년까지 부산 동의대학교 교수로 재직하며 교육자이자 작가로 활동했다. 노원희의 회화는 시대의 변천에 따른 역사 인식, 현실 인식을 토대로 개인과 집단이 만들어 낸 사회와 정치, 문화의 정황을 심리적 풍경으로 포착했다. 개인전으로 《얇은 땅 위에》(2019, 학고재), 《담담한 기록: 인간사, 세상살이, 그리고 사건》(2017, 아트 스페이스 풀), 《남아있는 풍경: 노원희 1991년 이후》(2006, 숙명여자대학교 문신미술관), 1986년 그림마당 민에서의 개인전 등 17회의 개인전을 열었다. 단체전으로는 《미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 1막–4막》(2022–2023, 아트선재센터, 오르후스미술관), 《2020 부산비엔날레: 열 장의 이야기와 다섯 편의 시》(2020, 부산현대미술관), 《그림과 말 2020》(2020, 학고재), 《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s–1990s》(2019, 국립현대미술관 과천), 《베트남에서 베를린까지》(2018, 국립아시아문화전당 문화창조원), 《2012 부산비엔날레 - 배움의 정원》(2012, 부산시립미술관), 《민중의 고동: 한국미술의 리얼리즘 1945–2005》(2007–2008, 후추시 미술관, 오타니 기념미술관, 미야코노조 시립미술관), 《'99 여성미술제–팥쥐들의 행진》(1999, 예술의전당 한가람미술관), 《광주비엔날레 특별전–광주 5월 정신》(1995, 광주시립미술관), 《민중미술 15년: 1980–1994》(1994, 국립현대미술관) 등에 참여했다.

1948 대구 출생
1970 서울대학교 미술대학 회화과 학사 졸업
1973 서울대학교 미술대학 회화과 석사 졸업
1982 – 2013 부산 동의대학교 미술학과 교수 재직

개인전

2019 《얇은 땅 위에》, 학고재, 서울
2017 《담담한 기록: 인간사, 세상살이, 그리고 사건》, 아트 스페이스 풀, 서울
2016 《민중미술 2016 - 민중미술가열전 3 노원희》, 민주공원, 부산
2010 《노원희 작품전》, 수가화랑, 부산
2007 《노원희 연재 삽화전: 바리데기》, 아트스페이스씨, 제주
2006 《남아있는 풍경: 노원희 1991년 이후》, 숙명여자대학교 문신미술관, 서울
2003 《노원희 작품전》, 공간화랑, 부산(재전시)
2002 《노원희》, 앞산갤러리, 대구
1998 《노원희》, 전경숙갤러리, 부산
1997 《노원희》, 예술마당 솔, 대구(재전시)
1996 《노원희》, 동의대학교 효민갤러리, 부산
1991 《노원희》, 학고재, 서울
1990 《노원희 작품전》, 타워미술관, 부산
1986 《노원희 작품전》, 그림마당 민, 서울
1981 《노원희》, 맥향화랑, 대구(재전시)
1980 《노원희》, 관훈미술관, 서울
1977 《노원희》, 문헌화랑, 서울

단체전

2022 《미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 3막–4막》, 오르후스미술관, 오르후스, 덴마크
《미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 1막–2막》, 아트선재센터, 서울

2021 《김수영 탄생 100주년 기념전-거대한 뿌리》, 인사아트센터, 서울
《audio–scape》, BGA 마루, 서울
《김윤수 선생 3주기 추모-현실주의(리얼리즘) 미학 정신展》, 인사아트프라자 갤러리, 서울
《여권통문의 날 기념》, 토포하우스, 서울
《국립현대미술관 – 수원시립미술관 협력기획: 바람보다 먼저》, 수원시립아이파크 미술관, 수원
《무색사회: 중앙정보부 60》, 스페이스99, 서울
《거대한 일상: 지층의 역전》, 부산시립미술관, 부산

2020 《2020 여섯 번째 보고 싶은 얼굴: 분단을 보듬다》, 이한열기념관, 서울
《2020 부산비엔날레 : 열 장의 이야기와 다섯 편의 시》, 부산현대미술관, 부산
《가나아트 컬렉션 기획상설전: 허스토리 리뷰》, 서울시립미술관, 서울
《BMA 소장품 하이라이트2_우리는 모두가 위대한 혼자였다》, 부산시립미술관, 부산
《그림과 말 2020》, 학고재갤러리, 서울
《인간전》, 정문규미술관, 안산
《우울한가요》, 서울대학교미술관, 서울

2019 《한국 근대인물화 – 인물, 초상 그리고 사람》, 갤러리 현대, 서울
《김윤수 선생 1주기 추모: 이 시대의 리얼리즘을 위하여》, 가나아트 옥션하우스, 서울
《포지션민제주 개관기념전 Ⅰ – 민씨연대기(民氏年代記)》, 포지션민제주, 제주
《소화(素畵) - 한국 근현대 드로잉》, 소마미술관, 서울
《세월호 참사 5주기 추념전 - 바다는 가라앉지 않는다》, 안산문화예술의전당 화랑전시관, 안산; 공간:일리, 서울; 통의동 보안여관, 서울; 하트, 서울; 공간291, 서울; 아트 스페이스 풀, 서울
《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s–1990s》, 국립현대미술관, 과천

2018 《얼굴로부터》, 2/W, 서울
《2017 SeMA 신소장품전: 하늘 땅 사람들》, 서울시립미술관, 서울
《베트남에서 베를린까지》, 국립아시아문화전당 문화창조원, 광주

2017 《민중미술 2017 – 민중미술 소장작품전》, 민주공원, 부산

2014 《한국의 초상미술: 기억을 넘어서》, 전북도립미술관, 완주
《김용태와 함께한 미술인들의 출판기념전: 함께 가는 길》, 가나아트센터, 서울
《바람을 흔들다: (역)사적 그림을 위하여》, 부산시립미술관, 부산

2013 《키워드 부산미술》, 미부아트센터, 부산
《동의대학교 미술학과 노원희교수 정년퇴임 기념전: 강은 흐른다》, 해운대문화회관, 부산
《파사드 부산 2013》, 부산시립미술관, 부산
《한국민예총! 오늘, 해는 다시 떠오른다》, 아라아트센터, 서울

2012 《경기도미술관 소장품 기획전: 미술에 꼬리 달기》, 경기도미술관, 안산
《2012 부산비엔날레 – 배움의 정원》, 부산시립미술관, 부산
《매핑 더 리얼리티스: SeMA 컬렉션으로 다시 보는 1970-80년대 한국미술》, 서울시립미술관, 서울
《한국현대미술_거대서사 1》, 국립현대미술관, 과천
《페이스 투 페이스》, 킴스아트필드미술관, 부산

2011 《일본군 '위안부' 할머니 수요집회 1000회 기념 전시회》, 갤러리 아트가, 서울
《창작과 비평-평론가 선정 5人전》, 갤러리 오늘, 대구

2010 《현실과 발언 30년 – 사회적 현실과 미술적 현실》, 인사아트센터, 서울
《노란선을 넘어서》, 경향갤러리, 서울

《박병제 추모전 "아름다운 동행"》, 갤러리 석류원, 부산
《아트갤러리유 이전개관기념초대전 - 2010 계속되는 항해일지》, 아트갤러리유, 부산

2009 《제4회 전국환경미술제: 강-생명의 노래》, 울산문화예술회관, 울산
《아트로드 77 – 9인의 발견》, 갤러리 한길, 파주

2008 《송년기념 학고재 소장전》, 학고재, 서울
《한국민족예술인총연합 20주년 기념 – 다 함께》, 다보성갤러리, 서울
《아트 인 대구 2008: 이미지의 반란》, KT&G 별관창고, 대구
《민중의 고동: 한국미술의 리얼리즘 1945 – 2005》, 후추시 미술관, 후추, 일본; 오타니 기념미술관, 니시노미야, 일본; 미야코노조시립미술관, 미야코노조, 일본
《부산에서 본 겸재의 박연》, 롯데화랑, 부산
《부산미술 80년, 부산의 작가들》, 부산시립미술관, 부산

2007 《작은 그림에 담은 예술혼》, 한국미술센터, 서울
《2007 원불교미술제》, 부산문회화관, 부산
《민중의 고동: 한국미술의 리얼리즘 1945 – 2005》, 니가타현립 반다이지마 미술관, 니가타, 일본; 후쿠오카 아시아 미술관, 후쿠오카, 일본
《숙명여자대학교 박물관 현대미술 기획전: 나를 만나다》, 숙명여자대학교 박물관 청파갤러리, 서울
《청관재 민중미술컬렉션: 민중의 힘과 꿈》, 가나아트갤러리, 서울
《2006 아시아의 지금》, 아라리오 베이징, 베이징, 중국

2006 《부산민예총 2006 기금마련을 위한 전시회: 도약을 여는 희망》, 장갤러리, 부산
《2006 아시아의 지금》, 대안공간 루프, 서울; 쌈지스페이스, 서울; 갤러리 숲, 김포
《갤러리 자미원 개관 3주년 기념 – 교수회화展》, 자미원갤러리, 부산
《신소장품 2006》, 국립현대미술관, 과천
《한국미술 100년 2부 – 전통, 인간, 예술, 현실》, 국립현대미술관, 과천
《우리시대의 얼굴展》, 김해문화의전당, 김해

2005 《어린이와 함께 하는 재미있는 미술》, 민주공원, 부산
《광복60주년 기념 문화사 60년: 문화로 읽는 희망 대구, 평화 한국》, 국립대구박물관, 대구
《울산민족미술인협의회 10주년 기념전: 지역 현실주의 미술의 현재와 전망, 울산문화예술회관, 울산
《서울대학교 미술대학동문전》, 금정문화회관, 부산
《동학농민혁명참여자 명예회복기념 미술전시회: 갑오세 갑오세》, 동덕아트갤러리, 서울

2004 《대구·경북도민들과 함께하는 사랑·나눔·자비·평화의 합창전: 재소자들에게 희망의 빛을》, 대구문화예술회관, 대구
《우리들의 전태일》, 민주화운동기념사업회 전시실, 서울
《부산민족미술인협회 10주년 기념전 - 부산민족미술제 희(喜)》, 부산문화회관, 부산
《2004 원불교미술제》, 청주예술의전당, 청주
《영·호남 현대미술초대전 - 영산강에서 낙동강까지》, 거제문화예술회관, 거제
《우봉미술관 이전개관 기념초대전: 대구 형상미술의 동향》, 우봉미술관, 대구
《66 동기전 – 연건 회화》, 공화랑, 서울

2003 《반전·평화 – 침묵과 발언》, 민주공원, 부산
《부산민족미술인협회 정기전 – 합(合)》, 부산시립미술관 M갤러리, 부산
《부산민예총기획전: 민(民) & 역(域)》, 동보서적 4층 문화홀, 부산

2002 《서울대학교 미술대학동문전》, 경성대학교미술관, 부산
《21세기와 아시아 민중》, 광화문갤러리, 서울
《부산민족미술인협회 정기전 – 변화(變化) & 불변(不變)》, 부산민주공원, 부산
《2002 원불교미술제》, 남도문화예술회관, 광주
《2002 소장작품전》, 서울시립미술관, 서울

《그림으로 부르는 노래들》, 고양꽃전시관, 고양
《봄에 온 비》, 갤러리 pfo, 부산

2001 《부산민족미술인협회 '통일' - 산점투시 33장면》, 민주공원, 부산
《김윤수 선생 『민족미술의 어제·오늘·내일』 출판기념전: 민족미술의 어제, 오늘, 내일》, 학고재, 서울
《오월정신: 행방불명》, 광주시립미술관, 광주
《서울미술관 살리기: 기초/전망》, 서울미술관, 서울

2000 《서울대학교 미술대학 재부 동문전》, 부산대학교 예술대학 미술관, 부산
《영·호남 민족미술교류전 – 동서에서 남북으로》, 울산문화예술회관, 울산; 민주공원, 부산; 남도문화예술회관, 광주; 전북학생종합회관, 전주
《21 워커》, 최장호갤러리, 부산
《부산민족미술인협회 정기전 – 민족, 그 담론의 확장을 위하여》, 가야미술관, 부산
《2000 원불교미술제》, 부산시민회관, 부산
《5·18 광주민중항쟁 20주년 – 생명·나눔·공존》, 궁동갤러리, 광주; 카톨릭 미술관, 광주; 인재미술관, 광주
《생명의 불꽃》, 공간화랑, 부산
《형상미술, 그 이후 - 형상, 민중, 일상》, 부산시립미술관, 부산
《2000 움직이는 미술관》, 국립현대미술관 순회전시

1999 《한·일 국제미술교류전》, 대우백화점 대우갤러리, 마산
《뒷모습 – 사람의 거울, 시대의 정면》, 대안공간 섬, 부산
《가마골미술인협의회전 – 전통과 현실의 지평에서》, 스페이스월드, 부산
《'99 여성미술제 – 팥쥐들의 행진》, 예술의전당 한가람미술관, 서울
《'99 원불교미술제》, 대구문화예술회관, 대구
《갤러리 누보 신춘기획 4인전》, 갤러리 누보, 부산
《서울대학교 미술대학동문전》, 현대아트홀, 부산
《자아표현과 미술치료》, 부산일보사 갤러리, 부산
《'대안공간 풀' 설립을 위한 기금마련전》, 대안공간 풀, 서울
《99 움직이는 미술관》, 국립현대미술관 순회전시

1998 《가마골미술인협의회전 – 작은 그림》, 갤러리 누보, 부산
《세계인권선언 50주년 기념전》, 예술의전당 한가람미술관, 서울
《일본 벳부대학창립 90주년 기념: 국제교류미술전》, 벳푸대학, 벳푸, 일본

1996 《동의대학교 효민갤러리 개관 기념 교수작품전》, 동의대학교 효민갤러리, 부산
《존재의 탐구 – 희망의 꿈》, 갤러리라비스, 김해
《제4회 교수신문자 주최 34인의 교수 작품전: 한국 지성의 표상》, 공평아트센터, 서울

1995 《해방 50년 역사미술전 – 우리는 어디에 있는가》, 예술의전당 한가람미술관, 서울
《광주비엔날레 특별전 – 광주 5월 정신》, 광주시립미술관, 광주
《가마골미술인협의회 창립 기념전 – 해방 50년, 바람부는 들녘》, 눌원 갤러리, 부산
《한국, 100개의 자화상: 조선에서 현대까지》, 서울미술관, 서울; 국립청주박물관, 청주
《나의 자화상》, 스페이스월드, 부산

1994 《빛도 없이 이름도 없이》, 갤러리포커스, 서울
《동의대학교 교수작품전》, 부산문화회관, 부산
《한국현대미술 27인의 아포리즘》, 갤러리 월드, 부산
《동학농민혁명 100주년 기념전시회 – 새야 새야 파랑새야》, 예술의전당 한가람미술관, 서울
《민중미술 15년: 1980 – 1994》, 국립현대미술관, 과천

1993 《코리아통일미술전 작품집》, 도쿄센트랄미술관 아넥스, 도쿄, 일본; 오사카부립현대미술센터, 오사카, 일본
《신작초대전: 한국 현대 미술의 꽃》, 그림마당 민, 서울

1992 《우리 시대의 표정 – 92 인간과 자연》, 그림마당 민, 서울
《삶의 일상과 그 해석적 접근》, 금화랑, 부산
《다다갤러리 개관 2주년 기념전: 일구구이공이일》, 다다갤러리, 부산
《장기수 후원을 통한 통일전》, 가톨릭센터, 부산

1991 《90년대 우리미술의 단면전》, 가람화랑, 서울; 갤러리 상문당, 서울; 학고재, 서울; 현화랑, 서울
《80년대 미술 대표작 30선》, 예술마당 솔, 대구
《페미니즘 아트, 세계 해석의 독자성》, 갤러리 누보, 부산
《제5회 여성과 현실 – 열려있는 길, 나아가야 할 길》, 그림마당 민, 서울
《개관 1주년 기념: 혼돈의 숲에서》, 자하문미술관, 서울
《우리 시대의 표정 – '91 인간과 자연》, 그림마당 민, 서울

1990 《뒤 돌아 보는 80년대 미술》, 그림마당 민, 서울
《한국모더니즘의 전개: 근대의 초극》, 금호미술관, 서울
《현실과 발언 대표작전(10년전)》, 관훈미술관, 서울

1989 《현실과 발언 동인 신작전》, 그림마당 민, 서울

1988 《민족예술의 자리매김을 위하여》, 그림마당 민, 서울
《제7회 현실과 발언 – 한반도는 미국을 본다》, 그림마당 민, 서울
《서울대학교 미술대학 재부동문전》, KBS 부산방송국 전시장, 부산
《JALLA》, 도쿄도미술관, 도쿄, 일본

1987 《민족통일회관 기금마련전시》, 그림마당 민, 서울

1986 《우리시대의 작가 22인》, 그림마당 민, 서울
《제6회 현실과 발언》, 그림마당 민, 서울
《그림마당 민 개관기념 40대 22인》, 그림마당 민, 서울

1985 《JALLA – 민중의 아시아》, 도쿄도미술관, 도쿄, 일본
《현실과 발언 – 판화》, 동덕미술관, 서울

1984 《80년대 미술대표작품전》, 인사동갤러리, 서울; 이화갤러리, 서울
《관훈미술관 개관 5주년 기념 – 젊은 작가 23인 초대전》, 관훈미술관, 서울

1983 《제5회 현실과 발언 – 6.25》, 아랍미술관, 서울
《현실과 발언 판화전》, 한화랑마당, 서울
《제4회 현실과 발언》, 관훈미술관, 서울

1982 《1982년 문제작가 작품전》, 서울미술관, 서울
《82, 인간 11인전》, 관훈미술관, 서울

1981 《제3회 현실과 발언 - 행복의 모습》, 덕수미술관, 서울
《현실과 발언 동인전》(순회전), 대백문화관, 대구
《현실과 발언 동인전》(순회전), 아카데미미술관, 광주
《제2회 현실과 발언 - 도시와 시각》, 롯데화랑, 서울
《제2회 현대미술 워크숍 기획전》, 동덕미술관, 서울

1980 《계간미술이 선정한 새 구상화가 11인 초대전》, 롯데화랑, 서울
《현실과 발언 창립전》, 동산방화랑, 서울

2023 수상
제8회 박수근미술상

소장

국립현대미술관, 과천 | 경기도미술관, 안산 | 숙명여자대학교 박물관, 서울 | 부산시립미술관, 부산 | 경남도립미술관, 창원 | 민주공원, 부산 | 국립해양박물관, 부산

Artist Biography

Nho Wonhee

Nho Wonhee was born in Daegu, Gyeonsangbuk-do in 1948 and earned her bachelor's and master's degree in painting at the College of Fine Art, Seoul National University. She held her first solo exhibition at Munheon Gallery in 1977. As a founding member of Reality and Utterance, she participated in various group exhibitions until the group disbanded in 1990. From 1982 to 2013, Nho remained active as an artist while also serving as an educator, holding a professorship at Dong-Eui University in Busan. Nho's painting captures the psychological landscape of how society, politics, and culture are shaped through the individual's and communities' perception of history and reality that shifts over time. She has held seventeen solo exhibitions, including *On Thin Land* (Hakgojae Gallery, 2019), *Documentary Persistence: Human Affairs*, *Ways of Living, and Crisis* (Art Space Pool, 2017), *Remaining Scenery: Nho Wonhee, After 1991* (Moonshin Museum of Art at Sookmyung Women's University, 2006), and an exhibition at Geurim Madang Min in 1986. Her group exhibitions include *Minimalism-Maximalism-Mechanissmmm Act 1–Act 4* (Art Sonje Center, ARoS Aarhus Art Museum, 2022–2023), *2020 Busan Biennale: Words at an Exhibition – an exhibition in ten chapters and five poems* (Museum of Contemporary Art, Busan, 2020), *Art and Words 2020* (Hakgojae Gallery, 2020), *Awakening: Art in Society in Asia, 1960s–1990s* (National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Gwacheon, 2019), *From Vietnam to Berlin* (Asia Culture Center Creation, 2018), *Art Toward Society: Realism in Korean Art 1945–2005* (Fuchu Art Museum, Otani Memorial Art Museum, Miyakonojo City Museum of Art, 2007–2008), *Women's Art Festival 99: Patjis on Parade* (Seoul Arts Center, 1999), *Gwangju Biennale Special Exhibition – The Spirit of Gwangju Resistance in May* (Gwangju Museum of Art, 1995), and *The 15 Years of Korean Minjoong Art: 1980–1994* (National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 1994).

1948 Born in Daegu, Korea
1970 BFA, Department of Painting, College of Fine Arts, Seoul National University, Seoul
1973 MFA, Department of Painting, College of Fine Arts, Seoul National University, Seoul
1982–2013 Professor, College of Art & Design, Dong-Eui University, Busan

Solo Exhibitions

2019 *On Thin Land*, Hakgojae Gallery, Seoul
2017 *Documentary Persistence: Human Affairs*, *Ways of Living, and Crises*, Art Space Pool, Seoul
2016 *Minjung Art 2016 — Lives of Minjung Artists 3 Nho Wonhee*, Democracy Park, Busan
2010 *Nho Wonhee*, Suka Artspace, Busan
2007 *Nho Wonhee: BARIDEGI*, Art Space C, Jeju
2006 *Remaining Scenery: Nho Wonhee*, *After 1991*, Sookmyung Women's University Moonshin Museum, Seoul
2003 *Nho Wonhee*, Kongkan Gallery, Busan (re-exhibition)

2002 *Nho Wonhee,* Apsan Gallery, Daegu
1998 *Nho Wonhee,* Jeon Kyung Sook Gallery, Busan
1997 *Nho Wonhee,* Yesulmadang Sol, Daegu (re−exhibition)
1996 *Nho Wonhee,* Hyomin Gallery, Dong−Eui University, Busan
1991 *Nho Wonhee,* Hakgojae Gallery, Seoul
1990 *Nho Wonhee,* Tower Museum, Busan
1986 *Nho Wonhee,* Geurim Madang Min, Seoul
1981 *Nho Wonhee,* Gallery Maek−Hyang, Daegu (re−exhibition)
1980 *Nho Wonhee,* Kwanhoon Gallery, Seoul
1977 *Nho Wonhee,* Munheon Gallery, Seoul

Group Exhibitions

2022 *Minimalism−Maximalism−Mechanissmmm Act 3−Act 4*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark
Minimalism−Maximalism−Mechanissmmm Act 1−Act 2, Art Sonje Center, Seoul
2021 *Commemorative Exhibition for Kim Su-Young's 100th Birthday—A Colossal Root*, Insa Art Center, Seoul
audio−scape, BGA MARU, Seoul
Kim Yun-Su 3rd Anniversary Memorial Exhibition—The Spirit of Realist Aesthetic, Insa Art Plaza Gallery, Seoul
Commemorating Yeo Kwon Tong Moon—The First Korean Declaration of Women's Rights, Topohaus, Seoul
MMCA−SUMA Collaborative Exhibition: Before the Wind, Suwon Museum of Art, Suwon
Colorless Society—Korean Central Intelligence Agency 60, Space 99, Seoul
Greatness of Everyday: Reversing The Narratives, Busan Museum of Art, Busan
2020 *The 6th Unforgettable Faces: Embracing The Division*, Lee Han Yeol Memorial Museum, Seoul
Busan Biennale 2020: Words at an Exhibition—an exhibition in ten chapters and five poems, Museum of Contemporary Art Busan, Busan
Special Permanent Exhibition of GanaArt Collection: Herstory Review, Seoul Museum of Art, Seoul
BMA Collection Highlight II—All of Us Were Great Loners, Busan Museum of Art, Busan
Art and Words 2020, Hakgojae Gallery, Seoul
Human Art Festival 2020, Chungmunkyu Art Museum, Ansan
Are You Depressed?, Seoul National University Museum of Art, Seoul
2019 *Portrait, Figure and People—Modern and Contemporary Figure Paintings of Korea*, Gallery Hyundai, Seoul
Kim Yun−Su 1st Anniversary Memorial Exhibition: Towards a New Era of Realism, Gana Art Auction House, Seoul
Position Min Jeju Inaugural Exhibition I—Chronicles of the People, Position Min, Jeju
Drawing—Korean Modern and Contemporary Drawings, Seoul Olympic Museum of Art, Seoul
Memorial exhibition for the 5th Anniversary of the Sewol ferry disaster: The Sea Will Not Sink, Ansan Arts Center, Ansan; space illi, Seoul; Artspace BOAN1942, Seoul; HArt, Seoul; Space 291, Seoul; Art Space Pool, Seoul
Awakenings: Art in Society in Asia, 1960s—1990s, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon

2018 *From the Face*, 2/W, Seoul
2017 SeMA's New Acquisitions: Heaven, Earth & Man, Seoul Museum of Art, Seoul
From Vietnam To Berlin, Asia Culture Center Creation, Gwangju
2017 *Minjung Art 2017—Minjung Art Collection*, Democracy Park, Busan
2014 *Korean Portraiture, Beyond Memories*, Jeonbuk Museum of Art, Wanju
Walking the Path Together: Exhibition Celebrating the Publication of Kim Young Tae with His Collaborators and Friends, Gana Art Center, Seoul
What makes the wind sway…: For Personal or Socio-Historic Paintings, Busan Museum of Art, Busan
2013 *KEYWORD BUSAN ART*, Miboo Art Center, Busan
The River Flows: Exhibition Celebrating the Retirement of Nho Wonhee, Professor of Fine Arts at Dong−eui University, Haeundae Cultural Center, Busan
FACADE BUSAN 2013, Busan Museum of Art, Busan
Korean Federation of People's Art Associations! Today, *The Sun Rises Again*, Ara Art Center, Seoul
2012 *GMoMA Collections Exhibition: Tagging Art Works*, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan
2012 Busan Biennale—Garden of Learning, Busan Museum of Art, Busan
Mapping the Realities: Korean art in the 1970s—1980s from the SeMA collection, Seoul Museum of Art, Seoul
Korean Art from the Museum Collection_Grand—Narrative Part 1, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon
Face to Face, Kim's Artfield Museum, Busan
2011 *Commemorative Exhibition for the 1,000th Wednesday Meeting for Elderly Women Who Were Japanese Military Sexual Slaves*, Gallery Artga, Seoul
Creation and Criticism—5 Selected Artists by Critics, Gallery Oneul, Daegu
2010 *30 Years of Reality and Utterance—Reality for the Society and Art*, Insa Art Center, Seoul
Cross Over the Yellow Line, Kyunghyang Gallery, Seoul
Park Byeongje Memorial Exhibition—A Beautiful Companion, Gallery Seokryuwon, Busan
Art Gallery U Relocation Celebratory Invitational Exhibition—2010 the Ongoing Voyage, Art Gallery U, Busan
2009 *The 4th National Environmental Arts Festival: River−Songs of Life*, Ulsan Culture & Arts Center, Ulsan
Art Road 77—Discovery of 9 Artists, Gallery Hangil, Paju
2008 *End−of−the−Year Exhibit from the Hakgojae Collection*, Hakgojae Gallery, Seoul
The 20th Anniversary of The Korea Federation of People's Art Association - Together, Daboseong Gallery, Seoul
Art in Daegu 2008: Uprising of the Images, KT&G Annex, Daegu
Art toward the Society: Realism in Korean Art 1945—2005, Fuchu Art Museum, Fuchu, Japan; *Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya*, Japan; Miyakonojo City Museum, Miyakonojo, Japan
Gyeonjae's Bakyeon Falls, a View in Busan, Lotte Gallery, Busan
Busan Art Now: Since 1928, Busan Museum of Art, Busan
2007 *An Art Soul Contained in a Small-piece Painting*, Korea Art Center, Seoul
2007 Won Buddhism Art Exhibition, Busan Cultural Center, Busan
Art Toward the Society: Realism in Korean Art 1945—2005, The Niigata Bandaijima Art Museum, Niigata, Japan; Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan

Sookmyung Women's University Modern Art Exhibition: Meeting Me, Cheongpa Gallery, Sookmyung Women's University Museum, Seoul
Cheonggwanjae Minjung Art Collection: Power and Dream of the People, Gana Art Gallery, Seoul
2006 Asia Art Now, Arario Gallery Beijing, Beijing, China

2006 *Fundraising Exhibition for Busan Federation of People's Art: Hope that Opens New Leaps*, Jang Gallery, Busan
2006 Asia Art Now, Alternative Space LOOP, Seoul; Samzie Space, Seoul; Gallery Soop, Gimpo
The 3rd Anniversary of Gallery Jamiwon—An Academic Roundtable and Exhibition, Jamiwon Gallery, Busan
New Acquisitions 2006, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon
100 Years of Korean Art (Part 2)—Tradition, Human, Art, Reality, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon
Faces of Our Generation, Gimhae Arts & Sports Center, Gimhae

2005 *Making Art Fun with Kids*, Democracy Park, Busan
60 Years of Cultural History on the 60th Anniversary of Liberation: Reading Hope Daegu, Peace Korea via Culture, Daegu National Museum, Daegu
The 10th Anniversary Exhibition of Ulsan Federation of People's Art: Present and Future of Regional Realist Art, Ulsan Culture & Arts Center, Ulsan
Seoul National University, College of Fine Arts Alumni Exhibition, Geumjeong Cultural Center, Busan
100 Years Commemoration of the Donghak Peasant Revolution, Dongduk Art Gallery, Seoul

2004 *Love, Sharing, Mercy, and Choir of Peace*, Daegu Arts Center, Daegu
Our Chun Tae-il, Korea Democracy Foundation Exhibition Hall, Seoul
The 10th Anniversary of Busan People's Artist Association Periodic Exhibition—Busan People's Art Festival, Happiness, Busan Cultural Center, Busan
2004 Won Buddhism Art Exhibition, Cheongju Arts Center, Cheongju
Yeongnam-Honam Contemporary Art Invitational Exhibition—From Yeongsangang River to Nakdonggang River, Geoje Arts Center, Geoje
Currents of Figurative Art in Daegu, Woobong Art Museum, Daegu
'66 Alumni Exhibition—Yeongeon Paintings, Gong Art Space, Seoul

2003 *Anti-war and Peace: Silence and Utterance*, Democracy Park, Busan
Busan People's Artist Association Periodic Exhibition—Altogether, M Gallery, Busan Museum of Art, Busan
People & Land: Exhibition by Busan Federation of People's Art, Dongbo Bookstore 4th Floor Culture Hall, Busan

2002 *Seoul National University, College of Fine Arts Alumni Exhibition*, Kyungsung University Art Gallery, Busan
21st Century & the People of Asia, Gwanghwamun Gallery, Seoul
Busan People's Artist Association Periodic Exhibition—Change & Permanence, Democracy Park, Busan, Korea
2002 Won Buddhism Art Exhibition, Namdo Cultural Art Center, Gwangju, Korea
2002 Collections Exhibition, Seoul Museum of Art, Seoul
Singing with Paintings, Goyang Flower Center, Goyang, Korea
Rain that Comes in Spring, Gallery pfo, Busan, Korea

2001 *Busan Ethnic Art Association "Unification"—33 Scenes from Scattered Focal Point Perspective*, Democracy Park, Busan
Past, Present, and Future of People's Art, Hakgojae Gallery, Seoul
The Spirit of May: Missing, Gwangju Museum of Art, Gwangju, Korea
Foundations_Perspectives, Seoul Museum, Seoul

2000 *Busan Alumni Exhibition of Fine Arts College, Seoul National University*, Museum of College of Art, Pusan National University, Busan
Yeongnam and Honam People's Art Regional Exchange—From East and West to South and North, Ulsan Culture & Arts Center, Ulsan; Democracy Park, Busan; Namdo Cultural Art Center, Gwangju; Jeonbuk Student Hall, Jeonju
21 Worker, Choi Jang Ho Gallery, Busan
Busan People's Artist Association Periodic Exhibition—People, for the Expansion of its Discourse, Gaya Art Museum, Busan
2000 Won Buddhism Art Exhibition, Busan Citizen's Hall, Busan
Life·Sharing·Coexistence, Injae Art Museum, Gwangju; Goongdong Art Museum, Gwangju; Catholic Art Museum, Gwangju
Flames of Life, Kongkan Gallery, Busan
After the Figuration Art—Figuration, People, Everyday Lives, Busan Museum of Art, Busan
Traveling Art Museum 2000, Traveling Exhibition of National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

1999 *Korea·Japan International Fine Art Exchange Exhibition*, Daewoo Gallery, Masan
Appearance from the Back—Mirror of Human, Front of the Era, Alternative Space Sum, Busan
Exhibition of Gamagol Artists Association—On the Horizon of Tradition and Reality, Space World, Busan
Women's Art Festival 99: Patjis on Parade, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
'99 Won Buddhism Art Exhibition, Daegu Arts Center, Daegu
Shinchoon 4—Persons Exhibition, Gallery Nouveau, Busan
Seoul National University, College of Fine Arts Alumni Exhibition, Hyundai Art Hall, Busan
Self-Expression and Art Therapy, Busan Ilbo Gallery, Busan
Fundraising Exhibition for Founding Alternative Space Pool, Alternative Space Pool, Seoul
Traveling Art Museum 99, Traveling Exhibition of National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

1998 *Council of Artists Gamagol Exhibition—Small Paintings*, Gallery Nouveau, Busan
The 50th Anniversary of the Universal Declaration of Human Rights, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
International Fine Art Exchange Exhibition, Beppu University, Beppu, Japan

1996 *Opening Commemoration Exhibition of Professors for Hyomin Gallery at Dong-Eui University*, Hyomin Gallery, Dong-Eui University, Busan
Seeking Existence—A Dream for Hope, Gallery Lavis, Gimhae
The Emblem of Intellectuals in Korea, Gongpyeong Art Center, Seoul

1995 *The 50th Anniversary of Liberation: Historical Paintings Exhibition—Where We Are*, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
Gwangju Biennale Special Exhibition—The Spirit of Gwangju Resistance in May, Gwangju Museum of Art, Gwangju

Celebratory Exhibition for the Establishment of Council of Artists Gamagol— 50th Anniversary of Liberation, the Windy Field, Nulwon Gallery, Busan
Korea, 100 Self-Portraits: from Joseon to Contemporary, Seoul Museum, Seoul; Cheongju National Museum, Cheongju
My Self-Portrait, Space World, Busan

1994 *No Lights, No Names*, Gallery Focus, Seoul
Dong-Eui University Professors of Art Department Exhibition, Busan Cultural Center, Busan
Aphorism of 27 Artists in Korean Contemporary Art, Gallery World, Busan
The 100th Anniversary Exhibition of Donghak Peasant Revolution—Hey there birdie, birdie, a blue birdie, Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, Seoul
15 Years of Minjung Art: 1980—1994, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon

1993 *Collection from the Korean Unification Art Exhibition*, Tokyo Central Museum Annex, Tokyo, Japan; Osaka Contemporary Art Center, Osaka, Japan
Invitational Exhibition: The Pinnacle of Contemporary Korean Art, Geurim Madang Min, Seoul

1992 *Faces of Our Times—92 Human and Nature*, Geurim Madang Min, Seoul
Everyday Life and Interpretive Approaches About It, Geum Gallery, Busan
The 2nd Anniversary of Dada Gallery: 1992021, Dada Gallery, Busan
Fundraising Unification Art Exhibition for Long-Term Prisoners, Busan Catholic Center, Busan
Cross Sections of 90's Korean Art, Garam Gallery, Seoul; Gallery Sang Moon Dang, Seoul; Hakgojae Gallery, Seoul; Hyun Gallery, Seoul; Ondara Art Museum, Jeonju

1991 *30 Representative Artworks from 1980s*, Yesulmadang Sol, Daegu
Feminism Art, Identity in Interpretation of the World, Gallery Nouveau, Busan
The 5th Womenhood and Reality Exhibition—Roads That Are Open, Roads That Must Be Paved, Geurim Madang Min, Seoul
In the Forest of Confusion, Zaha Art Museum, Seoul
Faces of Our Times—91 Human and Nature, Geurim Madang Min, Seoul
Looking back at '80s Art, Geurim Madang Min, Seoul

1990 *Development of Korean Modernism: Conquest of Modern*, Kumho Museum of Art, Seoul
Reality and Utterance Representative Works, Kwanhoon Museum, Seoul
New Works of Reality and Utterance, Geurim Madang Min, Seoul

1989 *For the Establishment of People's Art*, Geurim Madang Min, Seoul

1988 *The 7th Reality and Utterance—The Korean Peninsula Looks at the United States*, Geurim Madang Min, Seoul
Busan Alumni Exhibition of College of Fine Arts at Seoul National University, KBS Busan Exhibition Hall, Busan
JAALA, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan
Fundraising Exhibition for National Reunification Center, Geurim Madang Min, Seoul

1987 *22 Artists of Our Times*, Geurim Madang Min, Seoul

1986 *The 6th Reality and Utterance*, Geurim Madang Min, Seoul
22 Artists in Their 40s, Geurim Madang Min, Seoul
JAALA, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo, Japan

1985 *Reality and Utterance Print Exhibition*, Gallery Dongduk, Seoul
'80s Representative Artworks, Insadong Gallery, Seoul; Ewha Gallery, Seoul

1984 *The 5th Anniversary of Opening: Invitational Exhibition for 23 Young Artists*, Kwanhoon Gallery, Seoul
The 5th Reality and Utterance—6.25, Arab Cultural Center, Seoul

1983 *Reality and Utterance Print Exhibition*, Hanhwarang Madang, Seoul
The 4th Reality and Utterance, Kwanhoon Gallery, Seoul
1982 Problematic Artists, Seoul Museum, Seoul

1982 *Human: 11 Artists*, Kwanhoon Gallery, Seoul
The 3rd Reality and Utterance—Images of Happiness, Deoksu Museum, Seoul

1981 *Reality and Utterance* (Traveling Exhibition), Debec Culture Center, Daegu
Reality and Utterance (Traveling Exhibition), Academy Museum, Gwangju
The 2nd Reality and Utterance—City and the Sight, Lotte Gallery, Seoul
The 2nd Contemporary Art Workshop, Dongduk Museum, Seoul
11 Artists of New Figurative Art Selected by Gyeganmisul, Lotte Gallery, Seoul

1980 *Reality and Utterance—Inaugural Exhibition*, DongSanBang Gallery, Seoul

Award

2023 The 8th Park Soo Keun Art Award

Collections

National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Gwacheon
Seoul Museum of Art, Seoul
Busan Museum of Art, Busan
Gyeongnam Art Museum, Changwon
Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan
Sookmyung Women's University Museum, Seoul
Democracy Park, Busan
National Maritime Museum of Korea, Busan

2023 아르코미술관 기획초대전
《노원희: 거기 계셨군요》
2023. 8. 11.— 11. 19.

작가: 노원희
글: 노해나, 김현주, 우아름, 야콥 파브리시우스, 이영욱
프로그램 참여: 김현아(어딘), 김치현(풀무질), 김진주,
노원희, 방정아, 이우성, 이제, 장파

위원장: 정병국
사무처장: 송시경
미술관장: 임근혜
미술관운영부장: 최혜주
큐레이터: 노해나
코디네이터: 이현주
인턴: 김석민
홍보: 박상은
뮤지엄 매니저: 이상미
전시 관리 요원: 고은아, 권은선, 김예빈, 김태영, 문지원,
박상언, 박재은, 신나래, 심세연, 안수빈,
오은재, 최보라, 한다은, 한솔비
도슨트: 김태영, 전혜경
시설: 윤천학
시설 관리: 전성광, 오진균, 장규식, 최재원, 손진한,
박동원, 김부형, 한진희

그래픽 디자인: 마카다미아 오!
편집 디자인 도움: 이기석
공간 디자인: 김연세
전시장 조성: 스페이스 다울
작품 운송·설치: 피아앤컴퍼니
슬라이드 영상 제작: 강우혁
국영문 에디터: 장서윤, 김하민
영문번역: 이수진, 양다솜, 인가희, 전민지, 헬렌 화연
영문감수: 캠브릿지 프루프리딩 앤 에디팅
영상번역: 조용경
사진기록: 홍철기
영상 제작: 이의록, 이희인
인쇄: 서울문화인쇄
주최: 한국문화예술위원회

발행처 : 한국문화예술위원회 아르코미술관
발행일: 2023년 12월
발행인: 정병국
ISBN: 978-89-6583-183-9
가격: 20,000원

© 2023 한국문화예술위원회 아르코미술관
이 책은 한국문화예술위원회 아르코미술관에서 개최한 《노원희: 거기 계셨군요》 전시 도록으로 제작되었습니다. 책에 수록된 글과 이미지의 저작권은 아르코미술관, 작가 및 해당 저자에게 있습니다. 저작권법에 의해 보호를 받는 저작물이므로 무단 전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.

감사의 말씀
국립현대미술관, 서울시립미술관, 학고재, 개인소장자, 이설희, 박재경 님께 감사의 말씀을 드립니다.

2023 ARKO Art Center Invitational Exhibition
Nho Wonhee: You were there
August 11—November 19, 2023

Artist: Nho Wonhee
Contributors: Noh Haena, Kim Hyeonjoo, Woo Areum, Jacob Fabricius, Lee Youngwook
Exhibition Related Programs' Participants: Kim Hyuna, Kim Chihyeon (Poolmoojil),
Kim Jinjoo,Nho Wonhee, Bang Jeong A,
Lee Woosung, Leeje, Jang Pa

Chairperson: Choung Byoung-Gug
Director General of Secretariat: Song, Si Kyeong
General Director: Jade Keunhye Lim
Director of Operation: Choi Hyeju
Curator: Noh Haena
Coordinator: Lee Hyeonju
Intern: Kim Seokmin
PR Communications: Park Sang Eun
Museum Manager: Lee Sangmi
Management Staffs: Go Euna, Kwon Eunsun, Kim Yebin, Kim Taeyoung, Moon Jiwon,
Park Sang Eon, Park Jaeeun, Shin Narae, Shim Seyeon, An Soobin,
Oh Eunjae, Choi Bora, Han Daeun, Han Solbi
Docents: Kim Taeyoung, Jeon Haekyung
Facility Manager: Yoon Cheonhak
Facilities: Jeon Sungkwang, Oh Jinkyun, Jang Kyusik, Choi Jaewon, Son Jinhan,
Park Dongwon, Kim Boohyung, Han Jinhee

Graphic Design: Macadamia Oh!
Edit Design Assistance: Lee Kiseok
Exhibition Design: Kim Yeon Se
Construction: Spacedawol
Transportation and Installation: Pia & Company
Slide Video Production: Kang Woohyunk
Editor: Chang Seoyoun, Kim Hamin
Translation: Lee Sujin, Yang Dasom, In Gahee,
Chun Minji, Helen Hwayeon Kim
English Proofreading: Cambridge Proofreading & Editing
Video Subtitle Translation: Helen Cho
Photography: Hong Cheolki
Videography: Lee Heein, Lee Uirock
Pringting: Seoul Munhwa Printing
Hosted by: Arts Council Korea

Published by Arts Council Korea ARKO Art Center
Publication Date: December 2023
Publisher: Choung Byoung-Gug
ISBN: 978-89-6583-183-9
Price: 20,000 KRW

© 2023 Arts Council Korea ARKO Art Center
This book is published on the occasion of *Nho Wonhee: You were there* (August 11—November 19, 2023). All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photographing, recording or any other information storage and retrieval system without prior permission in writing from prospective copyright holders.

Acknowledgements
ARKO Art Center would like to express our sincere thanks to MMCA, SeMA, Hakgojae, private collector, Lee Seolhui, Bak Jaegyoung and all of whom generously loaned their works.

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

ARKO Art Center
3, Donsung-gil, Jongno-gu, Seoul 03087
+82-2-760-4850
www.arko.or.kr/artcenter

