



JUNG-YEON MIN  
HIBERNATION



JUNG-YEON MIN  
HIBERNATION

GALERIE KASHYA HILDEBRAND



# Contents

Theaters of Thought <i>Jonathan Goldman</i>	7
Passages of Time in the Paintings of Jung-Yeon Min <i>Robert C. Morgan</i>	15
A World of Her Own: Presentational Realism in the Work of Jung-Yeon Min <i>Jolaine Frizzell</i>	21
Unlikely Collisions <i>Airyung Kim</i>	27
Paintings	31
Sketches	141
Translations: French / Korean	163
Biography	201



## Theaters of Thought

"I want my work to be disturbing." So says Jung-Yeon Min, a young artist educated in Korea and France and now living in Paris. Her paintings enact a theater; in which almost anything that can be imagined can happen. Deeply interested in the painter Hieronymous Bosch, an early Netherlandish painter famous for his apocalyptic fantasies, Min denies any easy affiliation with the more recent influence of Surrealism, although she admits, "Bosch... put so much imagination in his works, it became a kind of pre-Surrealism." An end-of-the-world flair is available in Min's paintings, which describe imaginary sites that signal an unrest with the human condition, which is often seen as continuing on in a world that is harsh and visually distant from the one we know. The gothic, nearly medieval stance Min takes in regard to contemporary experience allows her to build worlds bordering on the mythical; Min exults in depicting the real as imagined and the imagined as real, skewing the balance between the two, so that what most of us would juxtapose in fact becomes merged within the fantastic boundaries of her art. Such a merger implies special benefits for the imagined, which idiosyncratically betrays the life of the artist's mind. Min effects a genuine continuum between what is seen and what is thought, while the Boschian influence makes certain that her intelligence is poised to trouble or, as she puts it, to disturb.

So it happens that Min prefers to question rather than to appreciate the more sinister of culture, which I think she sees as caging the imagination. Min comments, "I consider that we live nowadays in a constant exchange between the real and the virtual." Indeed, she goes on to say, "For me it is a kind of modern Surrealism, so if my works look like 'traditional' Surrealism, the idea behind it [my Surrealism] is somehow different." Min's affiliation with subconscious imagery results in what may be best described as a dream vision that owes its force to historical Surrealist influences, which enable her to free her awareness from its conscious boundaries. As a result, Min's brilliant tableaus of the dreamlike include the chaos of an earlier period, as well as the isolated sensuality of our own. Her inner landscapes often are expressed in bizarre and distorted patterns, which construct a stage whereby the mind is called upon to leave the restrictions of reason, its false sleep and alarming vacuity. Min's refusal to be closely tied to Surrealism does not stem from an anxiety of influence so much as it echoes her belief that it is up to the artist to go her own way and create something new.

It can be said that Min's independence represents the current time's preoccupation with originality, which acts as the bottom line for our present obsession with being new. Min, who has a thorough art education, beginning with an arts high school in Korea, four years at Hong Ik University in Seoul, and then three years at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris, clearly has mastered the technical means with which she creates her imagery. From high school through the first two years of Korean university, she worked "only on real things: landscapes, models, still lifes." In her third and fourth year, Min began painting "spontaneously" from



fig. I  
*Metamorphose-Attendre* 2006  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm

her imagination, "without wondering why I was painting this or that." Despite the biomorphic incongruity, to the point of weirdness, of Min's tableaus, the specificity with which they are completed denies a purely imaginative realm – even if her environments have no comparable existence on earth. One of the great strengths, then, of Min's imagination is her ability to take the strange and make it almost seem commonplace. Her art encompasses the bizarre as if it were entirely convincing – a paradox she makes good on.

This is not to say that Min's mind constructs worlds that in fact exist to be seen and experienced; her environs are simply too strange to be accepted out of hand. Yet Min's idiosyncrasies remain complex, combining the seen with the unknown. The latter is made reasonable by the rigorous technical studies Min subjected herself to while in school in Korea; her Asian training is supplemented by what she calls "the open mind of the European way." According to Min, "It helped me to understand that what Koreans consider separately can be mixed together in a very harmonious way, and that it was possible to put together things that were supposed to be separate." Typically, Min yokes together different styles into a seamless content. Nature plays an important role in her esthetic, most likely because she spent her childhood in the countryside; Min comments, "I used to look at botanical books; if I hadn't become a painter, I would probably be a botanist. Nature in my paintings is a kind of created space expressing where I would like to be." In Min's art the hoped-for synthesis of Western and Asian painting doesn't seem to have quite the weight felt in the work of other artists; clearly, Min works within the imagistic boundaries of Western art. Yet that recognition doesn't take away her achievement so much as it allows her to develop without conscious reference to both traditions.

Indeed, with the passage of time, contemporary reference to Asian or Western legacies in someone's art seems increasingly inaccurate, in the sense that what the artist does with her influences is more important than realizing what these backgrounds mean. Like any good artist, Min remains larger, and more enigmatic than the sum of her cultural choices. She is attempting to erect a personal mythology, one that breaks free of the past. Of course the danger is that this independent route will become enigmatic, even indecipherable in the face of more readily known, more readily realized imageries. Her landscapes are inhabited by a camel or hunched-over individuals, both of which are dwarfed by their surroundings. Min's odd shapes and cavelike environments emphasize strangeness, so that her enigmatically patterned stalactites and stalagmites threaten to overgrow the spaces in which they are exposed. But the artist is aware of cultural backgrounds: Min cites her attraction to the bear, often present in North Asian mythology: in one story, the bear became a woman who married with a god; their son then became the ancestor of the first Korean king. Min mentions that bears occur frequently in shamanism, a visionary religious practice in which shamans, or religious guides, act as mediators between the worldly and spiritual realms. As Min says, "I like to imagine myself becoming a bear; as a return to origins."

Min also has a ready response to the disproportionately small figures that populate her landscapes: "The person in my paintings is often me. I use myself first for reasons of convenience, because I'm the only one who knows exactly the kind of posture to use in my art. But it's also me because my paintings tell about my life." The small size of her figures results from her desire to suggest a story as well as suggest scale within the composition. Min also declares, "I like the idea of the microscopic becoming enormous and the macroscopic becoming small." Like Alice in Wonderland, Min revels in changes of proportion, in part because she doesn't want her paintings to become portraits: "Persons in my paintings occur in spaces that reflect Western perspective." This single point-of-view tends to convince her audience that the situation in her paintings is somehow reasonable, even if it is hard to read clearly. Even so, there are allusions to identifiable objects – Min as a girl was surrounded by primitive organisms because her father collected fossils, and she comments, "I often wonder about similarities organic and mineral entities, such as the intestines and caves, not only in a visual sense but also in terms of function." What counts is the ability to interpret what is seen in light of one's own imagination: "The common point between my paintings and abstraction is that people have the freedom to imagine their own story, as happens in the reading of abstract art."

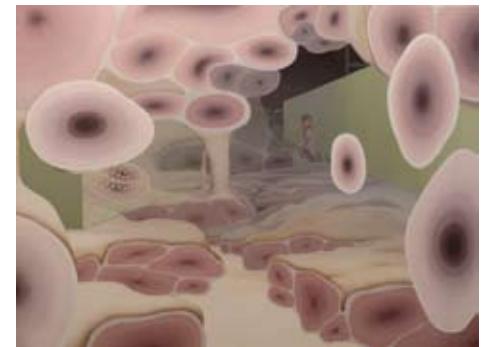


fig. 2  
Vide, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm

It is possible to see this esthetic working regularly in Min's art – in, for example, what is usually an exotic landscape in which visual references to the stomach or esophagus are made in the background, while off to the right the viewer sees conventionally made houses. In the middle ground one finds a series of cell-like bodies that float in the air; covered with circular arrangements of dots, the cells highlight the generally puzzling arrangement of forms to which Min has committed herself. The houses are backed by dark, thin vertical stripes; the home nearest to the viewer is fronted by two white stripes, which are an extension of the background behind the houses. Part of the stomach creates a pattern in the far background; Min's audience has the sense that she is constructing a brave new world – one that is realistic and science fiction-like at the same time. Her designs allow her, as she says, "to express feelings, atmosphere. It's somehow theatrical." Perhaps this is the key to Min's subjectivity; she creates theaters of thought wherein outlandish surroundings reminiscent of caves and the digestive system act as sites in which her figures take on mythic importance – despite the smallness of their size. The contextualization of her sensibility is essentially dramatic in nature, proving Min to be a kind of director of her own imagination. Her self-reference therefore needs an audience that will provide her with a reason for being, without which her art would become technically deft but facile. That she aims to personalize her paintings results in a body of work that makes public her private interest in systems and self, no matter whether that self is represented by a human body or creature.

There is something as well of the whimsical in the range of Min's imagery. The implications of her art do not necessarily suggest an end-of-the-world scenario, even when the elements of her art are as strange as can be. In another of Min's paintings we come upon what looks like a snowy scene with a river cutting through the center of the composition. Light tan images reminiscent of the digestive system's organs crowd both sides of the white banks of the river, whose surface takes on the black color of an abyss. On the left, in the middle of the painting, an inner earlike representation holds out just above the water's edge; beneath it there is an object that looks like a dark brown platform, sitting directly on the river itself. The crowded nature of the work suggests a forest, yet the components of the painting remain at a considerable distance from a natural scene. Min's great skill in making the absurd commonplace, that is, completely believable, makes her paintings striking in nonfigurative ways. She asserts that she works quickly, although she acknowledges that she can carry an idea in her mind for as long as a year before the details become clear. Like Bosch, Min's realism occurs in the service of a corrective vision that borders on the unknown and the unreal. Her style remains convincing because the particulars of her sensibility naturally occupy a realm in which the imagination finds parallels in genuine systems of the body. As can be seen, her painting demonstrates the extraordinary as something utterly authentic. Min's proposals don't make fun of eccentricity so much as they symbolize what the mind can contain – without the references to Christianity taken up by an artist such as Bosch.

"My work," Min comments, "often seems calm, but there is always the some disturbing point. Somehow the work is ironic; despite the soft colors and tranquil ambience, there is always something that breaks the harmony." By troubling the waters – that is, by destroying the psychic unity of her paintings – Min makes use of the traditional in order to underscore the contemporary. Her art doesn't quote her favorite earlier artists so much as incorporate them into the particulars of her style. Central to Min's position as a current artist is her reliance on an absurdist reading of painting, which despite (or perhaps because of) its eccentricity nonetheless builds imaginary worlds of convincing power. In another vista whose components border on the bizarre, Min has rendered a kind of landscape with a dark, cavelike opening on the left, while clouds that are tan in color, or are the repository of numerous dots within their organic shapes, float over a light-colored ground with some patches of a darker tan. Here as elsewhere Min allows her meticulous style to speak for a believable tableau, even if that tableau is composed of forms found rarely, if at all, on earth. Min's pictorial strength in this and other works derives from an extended perspective, whose point of view delineates a long sightline.

The imaginative expansiveness of her paintings adds to their calm acceptance of absurdity, which she seeks to incorporate into the attributes of her imagination.

As viewers, it is up to us to decide just how coherent Min's pictures are. The artist insists on calling aspects of her work "nonfigurative," as opposed to abstract. She finds the term more accurate, in that the "nonfigurative is a figurative thing seen in a strange way." Abstraction suggests imagery at a distance from what is found in nature, while nonfiguration intimates that Min's style first encapsulates what can be seen and then renders it different from our expectations, so that the remove from the real is not so palpably different from its origins. In consequence, it is fair to say that Min's blend of the real and the strange finally fits within a figurative concept, even if we do not easily recognize the origins of her allusion. By balancing her art on the line between the recognizable and the unexpected, Min can move nicely from one suggestion to the next, without straining her audience's wish to have something to believe in. Min herself claims that her nonfigurative patterns enable her to express a broad range of feeling, without which her art would become sterile and small. Her speed of execution allows her to render complex forms relatively quickly; she says that once the image is clear in her mind, she can realize it on canvas within two weeks.

On the whole, then, Min delivers to us art that is understandable. Some of her shapes seem outlandish, but they never truly cut their ties to the actual system or object they are based on. Again and again the viewer sees Min produce an art that takes us to places that seem archetypal, composed as they are of primitive forms. In another painting that looks unreal, Min includes a highly developed image of a hand, which nearly takes center stage in the work's arrangement. Biomorphic imagery predominates, again with suggestions of the human body's inner workings. Painted on light tan ground, with darker tan and brown patches as well, the painting's midpoint is its darkest, off of which the hand and other forms rotate. It is hard to tell here just exactly what the artist means, but we know that the internal logic of the piece builds upon its audience's acceptance of Min's style as something realistically convincing. Rather than submit to a tried and true significance, Min looks to the edges of the imagination; at the same time, the boundaries of her mind are acknowledged as inherent limitations her dream forms do not exceed. Min produces a merger that invests her views with genuine power; her work struggles against any easy identification with the things we actually see or the things we visualize only in our mind.

In another of Min's paintings, we face an environment crowded with what looks like overlapping skin cells, which form both a floor and a ceiling. Deep into the painting's perspective, where the surroundings, backed by a green wall, are darker; a naked woman stands, her hands raised to the sides of her head. The diminutive figure registers as uncanny, a bit of human trouble in an otherwise quiet and peaceful, if strangely conceived, atmosphere. It would appear that she cannot, in the vulnerability of her nakedness, accept the situation she is in. I think that part of Min's attractiveness as a painter has to do with her penchant for undermining the very values she accepts as true; just as there is a strain between the real and the unreal in her thought, so there is a stress between our casual acceptance of the painting and our acknowledgment that something somewhere is very wrong. Approaching this work, the viewer thinks of 1950s science fiction movies in which people are shrunk to tiny proportions; however, Min is not in the business of campily recalling popular culture from years ago. There is a genuine anxiety in a lot of her work, which is proposed, as she says, more or less dramatically for the benefit of the viewer. One never really accommodates the off note in Min's art; instead, we learn to accept the discrepancy or trouble in her work as part of her sensibility.

The naked girl, or in another painting the tiny camel flanked by what seem to be parts of faces, most likely act as stand-ins for Min herself, who seems to watch over what she has made. Her avatars create an air of intrigue and also demand that we understand them as substitutes for the artist herself; their presence underscores Min's understanding of her own work. Interestingly, their



fig. 3  
*Somnolence*, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm

existence as personages or creatures in art give them their air of permanency – an eternal present exists in these paintings, which narrate allegories of the imaginative life. In fact, the dramatic element of Min's paintings results in a stage where almost anything can (and does) take place. Creativity becomes a kind of performance, whereby the audience and the artist reflect upon the reality of what takes place. This element of looking in on a diorama that is more or less convincingly genuine, despite the oddity of the elements with which Min peoples her landscape, affords the viewer the chance to contemplate Min's eccentric but affecting world. In the long run her murals undermine the very facts of their making, in the sense that she plants a visitor – a version of herself – to oversee the surroundings she has so assiduously constructed. Watching and being watched combine in her art, with the result that her spectators must submit a bit to disbelief, without which the implications of her paintings would not survive.

The camel painting takes place in the middle of a desertlike scene; to the left of the animal there is a complicated series of folds suggestive of limbs and overlapping skin – the implications seem pretty sexual. Closer to the camel Min's signature cells appear: elongated ovals with dots surrounding a single-color center. The different images in this painting do not closely relate to each other; instead, they seem to function within spheres of their own influence. The disconnect is troubling because Min's seamless style, and similar color scheme of tans and browns, argues for coherency rather than disorder. The conflict between these two kinds of effects communicates itself along subtle lines. The camel is the only easily recognizable creature in this tableau, although a worthy interpretation of its meaning comes only with difficulty. Min's essentially flat surface intensifies the suggestion that the act of painting is not quite as important as the concomitant existence of images within differing planes of meaning. Min's technical aptitude is considerable without being facile; her text is mysterious, however. This is where her critics might well cite the influence of surrealism, which presupposes an atmosphere of imagistic discrepancy to make its points. Min realizes that she is building a world of her own, albeit not one so far from coherency that the paintings lose their sense of purpose. Consequently, she may be thought of an independent, someone who forgoes any easy affiliation with other schools.

In another compelling work, Min sets up an image of a naked woman in the foreground; it seems inevitable that we read the woman as the artist herself. On the far left is a wall that extends to the background of the painting; it is covered with the organic shapes and patterns we have become accustomed to. Behind the female figure is an unsettling construction of treelike tubules, which move horizontally in both directions; the green-brown branches move above her, while those on the floor are just behind her, threatening to swallow her up. Another organic structure, light tan in color, also occupies the center of the painting, but its branches move in the opposite direction, toward the right of the composition. The nude woman, stretched out upon the floor, holds up her head with her right hand; it is as if she is imprisoned by the dark forces of her imagination, which supply a context that both defines and restricts her. As viewers, we are not meant to become entirely comfortable with what we see, which approximates a bad dream in its combination of readability and chaos. It is true, as Min says, that she is dramatizing her inclination toward a world that demonstrates discomfort with the way things are. While she offers little solace and no advice on escaping the paradoxes of her art, there is something positive – or at least not negative – in her determination to reify a general feeling of disorder, which has been subtly set up to communicate psychic disruption. The chaotic structure of her paintings can in fact feel liberating.

Min is most exceptional and most moving when she takes it upon herself to incorporate into her paintings the vulnerability of the human as it faces overpowering circumstances. In a strong work that has fairy tale or mythic overtones, two female figures bend over in what looks like a snowy landscape overtaken by three large circular holes. This time the organic shapes are more or less entirely vertical, with darkness in the background, so that it looks as if the two women are surrounded by a forest. It is hard not to see this as an allegory involving a dangerous loss of direction, with psychological implications that echo the forest Min has rendered.

What exactly are the figures doing? Their posture implies discomfort, as if they had been forced to walk bent over while searching for something. The three holes, with encircling stripes of white, look ominous and unfathomable. Part of the painting's strength derives from Min's ability to leave its denotative aspect mysterious, so that we can no longer say with certainty what the composition refers to. It is not that Min is deliberately obscure; rather, the ambiguity of her art stems from her willingness to allow the theater of her intentions simply to be. Her viewers follow her into a labyrinth of their own making, cognizant but not certain of the ramifications with which they are faced.

In summary, Min effectively explores the role of the magician, who conveys an air of anonymous secrecy in the dictates of her art. Her flair for the theatrical does not lessen her desire to keep alive opposing ideas active in the same situation. Maintaining a conflict's integrity in the world of painting strikes me as a very hard thing to do; it makes sense only if the artist appreciates yoking the contrasting examples of thought together by placing them in a singular landscape. Although no one travels easily within the confines of her scenario, her audience recognizes the spell she puts on us as a world of magic realism, in which anything that might happen does indeed occur. Min's symbolism is private, but not so personal that nothing can be gained by a symbolic interpretation of what she does. These paintings feel nearly like they have been lost in time, echoing without precedents the enduring truths of the imagination. Symbolism may be difficult in the sense that the meaning of Min's icons, while plausible to her, often remains unknown to her audience; however, the purposeful context of her art encourages her viewers to contemplate as well as admire her art. That we consider at length, over time, Min's intentions intimates that we are convinced of her fundamental seriousness. The feeling of incongruity, so central to her art, never leaves us, with the result that we find ourselves believing her disjointed imagery and counsel, without which Min would be less persuasive as a painter. Her magic thus belongs above all to the contemporary, its penchant for loss and anxious intuition.

Jonathan Goodman



fig. 4  
Amnésie, 2007  
acrylic on canvas, 150 x 200 cm





## Passages of Time in the Paintings of Jung-Yeon Min

Upon seeing a group of evocative phantasmagorical paintings by the young Korean artist Jung-Yeon Min, I was immediately struck by how consistently her language matches the process embedded within the work she describes. The crossover between painting and writing is not as easy as one might presume. It is often difficult to put into words exactly what one hopes to express in visual terms. Many viewers – including artists – will become entangled in some form of theory or interpretation long before they begin to describe precisely what is happening in relation to the actual work. In one of her statements, Min makes reference to the French word “*somnolence*” as a state of conscious slumber, but not really sleep. Within this in-between zone – “this state of confusion between two worlds … dream and reality” – there is a fragile, uncertain, shifting, and unfocused penumbra. Eventually the subject chooses one side or the other; either to fall into sleep or accept waking reality. From the artist’s point of view, the feelings that occur as a consequence of this decision will inevitably contribute to one’s experience.

For the idea of “*somnolence*” to have any metaphorical significance, it is necessary that the paintings of Jung-Yeon Min provide a context for the viewer’s experience. Only by seeing the actual work can the viewer grasp the meaning behind the metaphor. Collectively titled, *Passages*, Min’s paintings give a clear dimensionality to the conflict she feels between the virtual and tactile world. Indeed, “*somnolence*” is a good word to describe Jung-Yeon Min’s work. As a Korean artist living in Paris, she feels a clear separation from her indigenous homeland. Her painting, *Somnolence* (2007), includes a young woman (who is presumably the artist) and three dogs. One of the dogs is reclining near the woman while the other two appear as mutants flying above her with dragonfly wings. The scenario within the painting might be described as a kind of theater. In the middle of the stage is a white area that could be a patch of snow or a cumulous cloud or even a pile of refined cotton. Surrounding this area, a series of black and white vaginal forms are covered with hundreds of small circles and dots. Interspersed between these shapes is a forest of green bamboo stalks. Are we to presume that this is some kind of Freudian dream wreathed in innocence? Or is it merely another kind of place, somewhere within the virtual world where time has slowed down? Is it possible that within this dream-world nexus a mythic state of awareness has awakened, a shamanistic power that is as much primordial as ultra-modern, a science fiction world suspended beyond the ordinary realm of tactile involvement?

The symbolic content in Jung-Yeon Min’s visual “passages” requires a few words at the outset. There are cloud-like biomorphic forms, animals, human figures, architectural structures, dot patterns, simulated flora and fauna, all contained within a strange, often eerie metamorphosis. The imagery in Min’s paintings functions as an ensemble that offers a fascinating glimpse of an imaginary interplay with the senses. They are forms contingent on the senses as the senses turn inward toward the extended body, that is,



fig. I  
*Somnolence*, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm

toward the imaginary space of the self as a means of grappling with reality. Reality, in turn, is perpetually in the process of redefining itself less in terms of Western psychoanalysis than in relation to Korean signs of transition between a mythological heaven and earth. The signs and images found in the paintings of Jung-Yeon Min encompass a kind of resignation to the hieratic world where the senses denote not only power but euphoric memory of a delicate protocol and sensuality once beheld in the great courts of the ancient Goreyo and Silla Dynasties. In *Somnolence*, these qualities are given a secular appearance that suggests the inwardness of reflection among Koreans as their industry and economy have clearly evolved into a burgeoning international center of trade and entertainment. The imagery in Min's paintings floats within a pictorial space enveloped in paradox. It moves poetically between the virtual and tactile domains of experience, the median zone of the somnolence that is well known in Korean culture. This kind of experience is intrinsic to life in the celestial peninsula where people aspire toward fulfillment and abundance not only through a deeply embedded spiritual tradition but also through an appropriation of Western idealism. No matter which direction life moves, the dream world and its material counterpart are enshrouded in some aspect of mysticism.

In another painting, *Partir* (2006), a friendly pathos pervades the painting. Here the artist's persona sits with a suitcase as if waiting for a train in an architectural space that is both indoors and outdoors. This indoor/outdoor resonance is accentuated by softly flowing amorphous shapes and familiar regulated dot patterns. These shapes are, in fact, a kind of signature form that recurs within the luxurious habitats, hidden forests, and glandular gardens that equivocate between visceral organs and transmuting animal, human, and plant-like shapes. In *Partir* the shapes appear to be moving everywhere, piercing through the space into oblivion of non-figuration.

*Promenade* (2006) is filled with optical dots, suggestive of early work by the optical painter Richard Anuszkiewicz, as a young man positioned in the background walks a dog on a long leash that appears in the foreground. The undulating shapes around them are biomorphic and amorphous, yet are relatively restricted within the architectural frame that at times appears as an exhaustive space vacillating between openness and closure. In one sense, *Partir* and *Promenade* are complementary narratives, a kind of romantic sequence or an interlude expressed through the juxtaposition of irregular and complex spatial interiors. Min's paintings instrumentalize space in such a way as to create both a semblance and a dissemblance that is slightly off balance, yet in a purely descriptive mode. Through these descriptive modes, the paintings incite a somewhat disquieting metaphor of metaphorical time and a pragmatic approach to temporality. The figures are engaged with time, yet distraught by the temporality they endure. In either case, there is stillness with the momentum of time, a languid, often haunting monotone that resonates throughout the space. This optical space perpetually opens and closes as the viewer proceeds to find one's way through a virtuality of infinite forms and color cadences. In contrast, the corridors of space found in her large diptych, *Rencontre* (2007), reveal both flat and perspectival views side by side. This interplay between the openings and vestibules, the immeasurable ceilings and disappearing floors, emits a paradoxical vision of space that again carries a certain reference to those created by Escher and Vasarely from an earlier, pre-digital period of high Modernism.

Jung-Yeon Min is from the city of Gwangju – the fifth largest city in the Republic of Korea. Gwangju is surrounded by the sacred mountains of Tamyan in the northeast. It is situated in the province of Jeollanam-do, which is bordered by the China Sea in the southwest. Jeollanam-do is considered one of most important and most traditional regions in Korea.

Many of the great Celadon ceramicists and calligraphers worked in this region during the late Goreyo and early Joseon Dynasties of the fourteenth and fifteenth centuries. In later years, the adjacent mountainous region of Tamyan was considered a recluse and sanctuary for exiled poets and musicians. The shamanistic tradition – both healers and spiritual guardians – still inhabits many parts



fig. 2  
*Promenade*, 2006  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm

of Jeollanam-do. In more recent years, this geographical, historical, and cultural location, became the seat of a massive student and worker uprising in 1980 – referred to as the Gwangju Massacre – where over six hundred Korean citizens lost their lives in defense of their civil rights. Many historians regard Gwangju as the living pulse of Korea, as the source and inspiration for the resistance that brought democracy to the lower half of the peninsula and secured the growth of modernization and economic prosperity in the Republic of Korea.

Today Jung-Yeon Min works in her quiet studio surrounded by the vibrant, electric transcultural environment of Paris. "Being a stranger sometime in your life," remarks Min, "not only gives you some knowledge about another place, but allows you to have a different point of view on yourself, and of what your roots really mean to you. This is why you see so many symbols such as umbilical cords or waiting rooms. It also explains why I am so often the main character in my paintings." Upon finishing her graduate studies at the Ecole-Nationale Supérieure des Beaux-Arts (2006), Min has continued to pursue her investigations into a type of visionary architectonic style of painting. One might refer to this recent work as signifying organic mutations within the geometric confines of an extended space. Vast nodules and optical surfaces, using non-figurative forms that contain human and animal life, regularly intercept this paradoxical spatiality. Often these non-figurative forms (a term she uses instead of abstraction) will exist in the process of a metamorphosis, not in the existential sense of Kafka, but in a cyber-spatial context.

Take a look at *Marécage* (2007). One might interpret this painting as a complete biomorphic infestation. Virtually every shape in the painting appears in a state of transmutation. Nothing is static, or even solid. Each entity is in perpetual motion. There is no human or animal presence, yet there are inferences. Some shapes appear in a state of becoming animals or distended human appendages or revolving ligaments. There is a certain quality of abandonment, a microscopic playfulness transformed into an orgy with each undulation becoming a part of another, as if sharing a molecular circuitry of transmission in time – what the philosopher Jean Baudrillard might have conjured as "the ecstasy of communication." Yet there are other paintings that appear more intimate, more emotional in their solitariness.

For example, in *Le Repas* (2006), a woman contemplates her space as if her body were extending into it. Synthetic shapes surround her at every angle. Are these shapes comforting or dangerous? We do not know. But they are irreconcilable. An inverted small volcano is gently spewing out embers or menstrual fluid. There are familiar simulations of vaginal shapes, the systemic placement of black dots on a white floor; and equally familiar twisting organic shapes weaving through ambiguous chambers of open-ended, yet claustrophobic space. "All my paintings represent unlikely links between opposite worlds," explains the artist, "but, after all, everything in our lives is hazardous what makes like fantastic is the energy created by these differences."

Min has often referred to the symbol of the bear. In *Passages #2* (2006), a polar bear crosses over a suspension bridge, moving from the distance (the past) into the foreground (the present). Gigantic mushroom shapes, fungi, and other mutations from nature, suggesting the presence of the virtual world of applied cybernetics and genetic engineering, surround the white bear. This has a curious relation to the Korean myth where a bear was transformed into a woman who married with an omnipotent male divinity whose son became the ancestor of the first Korean king. Min reminds us that bears are often present in northern Asian shamanism and mythology as, for example, the symbol of the Panda in China. With a note of ironic sentiment, she recounts: "I like to imagine myself as becoming a bear, like a return to origins."

At the outset of the twenty-first century, one may consider the omnipresence of information made infinitely accessible through advanced media and the acceleration of communications technologies. This, of course, represents the virtual world. For many, there is the assumption that we are communicating better today than ever before. A more sober look at the condition of global

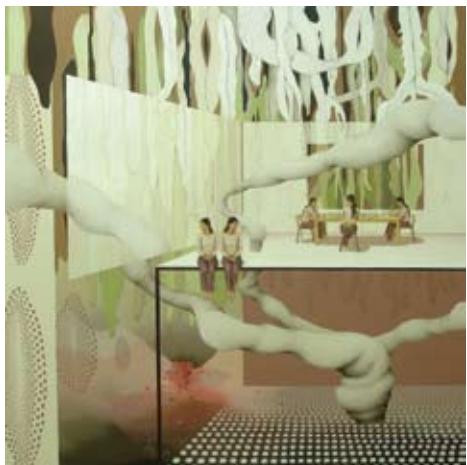


fig. 3  
*Le Repas*, 2006  
acrylic on canvas, 130 x 130 cm

environment today would indicate quite the opposite. There is more than a semantic difference in saying that the assumptions made in favor of the information industry do not necessarily conform to the increased ability that allow human beings to communicate. One might consider this brave new world of excess and speed has brought us into the virtual dimension of time and space, but has also diminished our confidence in the human tactile ability to sense feeling. This argument can be extended into the world of Jung-Yeon Min's paintings. To reiterate once again: Her language comes close to the kind of innovative experience that one may feel directly in the presence of the work. "I try in my paintings, to give back a materiality to the past that leaves so many tracks in us. We are still a part of where we went, no matter if it's in our memories or in other people's memories. Time doesn't flow: it is like layers one over the former one ... Looking at my paintings, you necessarily think about my patience, about the millions of dots I make one by one. What you are watching is my time, the stratification of my hours, of my days, of my weeks, of my months. This sensation, computers are completely unable to transmit."

Robert C. Morgan



fig. 4  
*Passage #2*, 2006  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm





# A World of Her Own: Presentational Realism in the Work of Jung-Yeon Min

Jung-Yeon Min's artworks are highly imaginative and rich. One finds multiple worlds, the extraordinary and the realistic, fullness and lack, notions of micro and macro, and manipulations of space and time in her work. Specifically, her practice offers two equal but divergent investigations. On the one hand, she envisions and explores a mysterious and fantastical world. In a separate but concurrent investigation, she examines the effect of time in the pictorial realm. Sometimes colliding, these two points of inquiry form an intriguing basis for a closer reading of Min's works as opening up places of potential and possibility.

Min's works have been profoundly influenced by the theories of French philosopher Gilles Deleuze. Her engagement with Deleuze complicates and enriches the viewing experience to make it one of intellectual engagement, as well as aestheticism. Highlighting some of his ideas helps to illuminate the work of Min. Deleuze writes about the power of difference, what makes things unique and different from one another; in order to foster a discourse of *becoming* – the way in which we evolve in order to transform the way we think. Critic Claire Colebrook rightly identifies the major question confronting Deleuze and his colleague Félix Guattari in their text *Anti-Oedipus* as "What stops us from creating new values, new desires, or new images of what it is to be and think?"<sup>11</sup> Similarly, this question is crucial for Min's art practice. Deleuze challenges the artist to think in terms of possibility or what one may be able to do when one's imagination is stretched to the utmost. For Min, this utmost exists in the realm between the real and the virtual; the presentation of her imaginary worlds requires that we search for their specific force, their capacity for rupturing and transforming life. Tracing this force within her works offers an understanding of what her artwork achieves and her vision of our potential.

Min's work *Untitled*, a mountainous landscape with screens of red dots and a root structure floating above a river with grass, marks a significant departure from her previous work due to her creation of a fantastical or, as Deleuze would define it, virtual world within her paintings. Understanding her virtual world, the world not as it is but the world beyond any specific observation or experience, involves questioning the very possibilities of life. For this reason, *Untitled* lays the foundation, as a sort of preparatory work, and helps to trace out Min's construction of this new investigative space. Here, the landscape recedes into the background. There are obvious markers of a perspectival view, a technique first used by Renaissance artists to depict the real world pictorially. However, unlike the Renaissance artists, Min's use of perspective is not subtle. She calls our attention to the strange floating root in the foreground by using the screens of red dots to focus our attention between what is in the foreground and what is in the background. These screens block all escape into the naturalist mountain range of the background and concentrates our gaze onto that which is strange, the root. Min does not want us to see her worlds simply as familiar experiences; while she uses perspective as a technique to produce a sense of comfort and familiarity, she jolts us with a sense of the strange at the same time.

In the centre of the work there is an unfamiliar root structure, which can be conceived of in Deleuzian terms by the idea of a rhizome. In scientific terms, a rhizome refers to plants, such as potato, ginger, grass, etc., whose root systems are horizontal and not vertical. For Deleuze and Guattari, this biological function can be metaphoric: "The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers ... any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be." In this work, the root connects to the red-dotted screens and to the water below.<sup>2</sup> In the root, we see two openings or fissures: "A rhizome may be broken, shattered at a given spot, but it will start up again on one of its old lines, or on new lines."<sup>3</sup> These breaks, far from being negative, show that the rhizome is breathing; it will continue to make connections in order to grow and to develop. The breakages force new evolutions in the ebb and flow of life. These fissures offer the possibility of new beginnings and for the continuity of life. Throughout Min's work, this root structure persists. *Untitled* shows Min's integration of the familiar world with that of the strange. While she uses perspective to demarcate the division between the world that we know and the virtual world, she emphasizes seeing strangeness in an environment that is known and safe.

In *Untitled*, one is presented with a familiar world where the appearance of the root signifies the occurrence of something strange; however, in *Métamorphose – le Moment est Arrivé*, one is caught up in an unfamiliar environment in which a supernatural transformation of a known creature takes place. The polar bear, our only identifiable point of reference, is dissolving before our eyes into the root-like rhizome structure that is now becoming a recognizable part of this peculiar world. The familiar red dots lead us toward the vanishing point, a red square doorway. However, the roots do not seem to be heeding the encouragement of the red pathways leading to the doorway in the background. Rather, the transformation and the roots floating in the foreground seem to be content to forge their own path, suggesting a break with convention or tradition.

The bear seems to represent the dissolution of self into the flow of things. While alluding to Ovid's poem *Métamorphoses*, about a universe in flux in which humans are continually transformed into animals or natural objects by the gods, Min more specifically references Deleuze's concept of "becoming-animal" by starting the transformation at the animal, rather than human, level. Deleuze and Guattari conceive of the activity of becoming-animal as a way to imagine oneself from the animal point of view. For example, "the wolf is not a signifier of some human quality or figure; it is another mode of perception or becoming. In perceiving the wolf we perceive differently, no longer separated from the world in the human point of view."<sup>4</sup> In Min's work, becoming-animal, then, defines a process of an alternative way to explore new worlds, to make the familiar unfamiliar; to explore a different perspective, to open up a fantastical or Other world within our own world.

Passages #3 presents Min's most experimental creation of an Other world in so far as she develops a self-contained expression of a fully fleshed-out tactile environment with a labyrinth of passageways and secret areas. In this way, her visioning allows for a believable narrative to unfold, or, as Alastair Fowler remarks, "good stories – however improbable – have generally had what C. S. Lewis calls 'touches' of 'presentational realism'...distinguishable from realism of content."<sup>5</sup> The Realism of Presentation can be defined as "the art of bringing something close to us, making it palpable and vivid, by sharply observed or sharply imagined detail."<sup>6</sup> While the world is strange and exciting the repetition and development of Min's vocabulary provide a visual safety net and foster an experimental intensity producing new styles of perception and seeing anew. Moreover, Min's use of polar bears in this painting gives validity to this new world by controlling the scale, while her precise detailing of the various objects offers a sense of the depth and atmosphere to the world. The polar bears facilitate the presentation of realism in this creative scene.

There is a crossing over of spaces signified by a huge blank section on the left, as though part of the painting or world had been wiped away. The starkness of the blank space directly contrasts with both the depth of the fantastic world and the curvy and bulbous

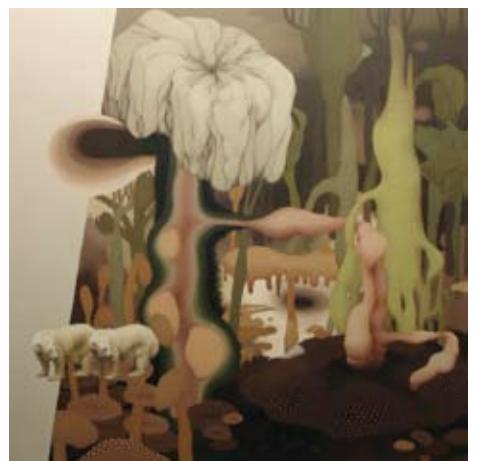


fig. I  
Passage #3, 2006  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm

forms. As the two bears look back with what appears to be nostalgic longing, they look back at a secret world to which they are losing access, a world that is both comfortable and strange. Near the top of the blank surface and in the center of the work, brown holes that burrow into or under a surface – perhaps rhizomes shown from the inside – are present. These holes suggest possible reentry points into and out of the world; thus, the fantastic world never really is lost as it continues with limitless opportunity.

In *Cache-Cache*, human figures enter this world in the form of the artist as a self-portrait. The two female figures, one of which is Min, take shelter – one woman is exposed while the other is protected. Huge flower-like plants surround the women and they appear to be standing on the tops of them. The difference in scale is unlike what we have seen up to this point – the figures are extremely small in a massive, almost overwhelming and claustrophobic environment. Though the female figures are small, they do not appear disconcerted by this fact. The physical response of both figures in this environment is quite calm. This use of contrast between large and small inevitably bears comparison with Lewis Carroll's *Alice's Adventure in Wonderland*. However, it is interesting to consider the difference between this kind of story and Min's work. Most striking is the lack of visual discomfort that the female figures exhibit in this constructed world. Neither offers a position articulating any desire to return home. In narratives such as *Alice's Adventure in Wonderland*, *The Wizard of Oz*, and Hayao Miyazaki's *Spirited Away*, the theme of entering a new and strange world is always coupled with the eventual desire to return home. In the work of Min, I suggest that this desire is absent, or, as in *Passage #3*, this desire seems to be the opposite because the polar bears appear to look back longingly at the magical world. They do not express fear of it, nor do they express a yearning to leave it. On the other hand, the fantastic worlds of *Alice's Adventure in Wonderland*, *The Wizard of Oz*, and *Spirited Away* may appear exciting initially, or even at times, but they inevitably cease to be appealing and become off-putting or potentially dangerous. Because this desire to return to the familiar, known world is absent in the work of Min, her attention to this difference suggests an openness to permanently changing one's way of being in the world, or to the possibility of change in one's life. The darkness or potentially ominous aspect of Min's worlds does not negate a possibility of existing there indefinitely. Min's world not only represents a specific world in itself, but it also represents all the possible worlds that one could enter.

In contrast to the above works, *Métamorphose-Attendre* presents us with another way of conceptualizing the creation of a new world. This new conceptualization centers on the deconstruction of time by the use of repetitive elements. It is the avoidance of any dramatic focal point and the repetition of material and character that impede any worldly specificity. The title indicates that the figures here are waiting for a metamorphosis to occur, thereby emphasizing temporality. If we consider this work in contrast to *Métamorphose – le Moment est Arrivé*, a title that implies that the moment of metamorphosis has arrived and is happening now, we notice that Min shifts from an event unfolding to what can be considered its opposite: waiting for something to happen. By displaying various perspectives of time and temporality in works such as these, she seems to interrogate the concept of time and its effects. Moreover, we are left questioning what in the painting is waiting for a transformation to occur? Min never settles this question for us, leaving us unsettled about what exactly we are supposed to see, what we are supposed to be waiting for. Thus, she disturbs our conventional understanding of time as a progression, from one event or occurrence to another; to a more multi-layered perspective.

The egg-like or tablet-shaped objects are particularly interesting. On the ground, they appear to function as large pebbles, giant seeds or giant eggs in comparison with the diminutive size of the figure, while, in the air, they function as tree leaves, snow-capped trees, or even clouds. An initial glance at the work does not immediately provoke an assessment as strange or uncanny. However, upon further view, they seem somewhat peculiar. What are these objects? Why are there eggs on trees? Why is the form repeated on the ground? And, why is the figure repeated? According to Colebrook, for Deleuze, "Repetition is not the reoccurrence of the same old thing over and over again; to repeat something is to begin again, to renew, to question, and to refuse remaining the same."<sup>7</sup>



fig. 2  
*Cache-Cache*, 2007  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm

In this way, both the white seed and the repeated figures are placeholders, holding the meaning of something else. At first, they appear to provide us with enough visual information to arrive at an understanding, a recognition, of these objects. This recognition is, in fact, a misrecognition that leads to the uncanny. What remains is a puzzle of these repetitive moments. The figures of Min document the poses of waiting: a brief nap, staring out from boredom, and leaning against a wall or tree. This series of postures allows us to refine our definition of time to expand it beyond chronological measurement.

In *Le Repas*, a combination of temporal investigation and otherworldly landscape construction takes place. As with the earlier work *Métamorphose-Attendre*, there are multiple Min figures, signifying an experiment of a temporal dimension. At the same time, we have an explosion caused by a root or rhizome bursting, a moment that could happen only once. Thus, we confront this multiplicity of both a single moment and multiple moments being represented together. Min and her multiples are sitting around a table making micro-interventions in the space. The gestures of the Min figures suggest many different moments. For example, at the left of the table, with her arms folded, the Min figure seems to be either waiting to begin, or is finished. On the other side of the table, she is eating with a utensil in her hand. At the table, we have the passage of time presented. In front of the table, the two Mins sitting down are almost mirror images of one another, which would suggest the same moment; yet, the slight differences suggest that this is not a mirror portrait of the same Min, but rather two varying moments of contemplation. Thus, time is disrupted, as though it is at once moving backwards and forwards and standing still.

In stark comparison to these multiple moments, below and to the left, we have a rupture of the root. This explosion is in progress. The moment has been suspended, like a television freeze frame. We become witnesses to a moment often just missed – such as a car crash, or an accident – we do not notice it until after it has happened. Min depicts this view so that we can take notice of it. Min's depiction of several mundane moments, as well as the bursting root, produces varied levels of intensity in this new space. Among these incongruous moments, the sharing of the same space offers another way of seeing and another disturbance of our conventional understanding of time. Environments and time converge and the depth and potential of what is possible seem limitless.

If we consider the metaphor of the Deleuzian rhizome, a dominant presence in Min's works, connections between what is and what is possible come to light. Min toys with notions of the familiar and uncanny to unsettle them. The presence of realism allows the fantastical world to make sense, so what would otherwise seem strange becomes familiar and inviting. She disarms resistance to this otherness, change and difference. Her worlds offer a way of being that breaks out of boundaries, both geographical and temporal, and that challenges us to envision a life beyond convention.

Jolaine Frizzell

<sup>1</sup> Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002. 5.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 7.

<sup>3</sup> Deleuze. 9.

<sup>4</sup> Colebrook. 135.

<sup>5</sup> Alastair Fowler, *Renaissance Realism : Narrative Images in Literature and Art*. Oxford: Oxford University Press,

2003. page 47.

<sup>6</sup> C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism..* Cambridge: Cambridge University Press, 1961. 57.

<sup>7</sup> Colebrook. 8.



fig. 3

*Le Repas*, 2006

acrylic on canvas, 130 x 130 cm





## Unlikely Collisions

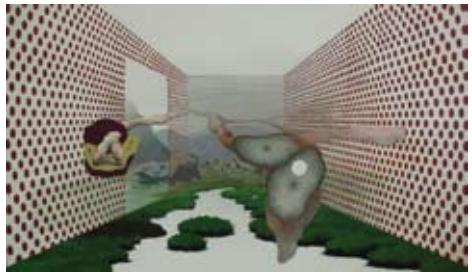


fig. I  
*Agrandir Mon Territoire 2*, 2006  
acrylic on canvas, 139 x 200 cm

By representing both the two and three dimensional, the organic and the architectural, the imaginary and the fantastic, along with scenes from everyday life, artist Jung-Yeon Min creates an unfamiliar and complex world that is in a constant state of metamorphosis. Textures and forms merge in what becomes an unlikely collision blurring the boundary between interior and exterior, and open up an intricate maze of opportunity within the canvas. What makes one so irresistibly drawn to Min's works is the variety of sensory experiences within her mysterious yet strangely familiar spaces. I would like highlight the transformation of Min's practice from her early work at École de Beaux-Arts in Paris until today.

In 2004, Min had her very first solo exhibition at the Korean Cultural Center of France while she was still attending École de Beaux-Arts in Paris. The works at this time focused on narrative story telling. She did not title her works; instead, her paintings were decorated and "woven" with countless dots and lines which told of fantastical and dreamy stories. For instance, the sea was illuminated with two bright suns; or, the red earth was covered with people clothed in white for a ceremonial parade; or, fossil-like gold animals swam in the dark waters under a transparent canopy of branches and leaves; or, a cold image where writhing people, transformed into leaves, frantically cling on to branches; or, people falling in a shaft looking like the insides of an organism. Min's originality came through in the immaculate perfection of colors, forms, texture and composition. Presence in her work came from the rich and delicate techniques and expression rather than on her telling of a richly detailed story.

Min's practice encountered a turning point in the year 2005 by showcasing a temporal and spatial shift. Not only did Min start to move freely into and out of the canvas with more freedom, she gave form to her own memories, experiences and premonitions in her work. Min began to explore the canvas by opening, twisting, converging and expanding the surface. The foundation of her new work motto became *Agrandir Mon Territoire* which was also the title of four works.

Min's generation lives comfortably in an abundant bottom-less ocean of images, yet Min does not and is not forced to choose between the duality of apparent conflicting concepts such as the concrete and the abstract, the geometric and the organic, and the micro and the macro. Instead, to her, every image has value and she is interested in their interaction and how they coexist. The combination of these images gave a freedom to Min's expansion within the pictorial space. The self-portrait became a repeated motif and ushered the viewers into a world of familiar experiences also suggesting that the images unveiled on the canvas were representations of Min's own experiences.

Min's work in the year 2006 created new world environments that coexisted and blended together by using everyday situation in combination with dreams and memories. The kitchen, bathroom and bedroom were no longer solid, concrete spaces consisting of

four walls with ceilings and floors. Rather, they became dismantled boxes floating in the air. Strange, unknown objects with an organic and dynamic force infiltrated the small realistic rooms. These organic forms permeated all surfaces and didn't differentiate between inside and outside, micro and macro, fiction or reality. Rather, they demolished the last remnants of reality, the final fringes of the realistic world that the artist situated herself within. The "territory" of Min continued to push against the boundaries suggested with titles of work such as *Passage*, *Souvenir du passé*, *Amnésie*, *Somnolence*, *Rêve* and *Conscience Quake*. With fragments of actual experiences as the basis of these works, the mechanism of dreams and memories were presented in a fresh way without irony according to the logic of desire. One encountered an unexpected connection to a poetic experience where metaphors and symbols were uncovered.

Min's inquisition in her practice lies between the consciousness and unconsciousness, memories and oblivion, the mechanism of dreams and thoughts on other worlds. This could be thought of as a legacy of surrealism because her paintings focused on visual narration and on discovering new poetic expressions. Min's works are sensory experiences, exploring the physical, tactile, and, even at times, auditory senses. For instance, in *Vide*, there is a crescendo created by a well-sharpened knife cutting at the surface of a ham in combination with a character that clutches at his ears in a cringing pose. Together these actions make us hear the sharp sounds filling the whole canvas. Or, in *Trou Noir*, the shape of a hand is inconspicuously drawn on an oozy organic puddle around a black hole and makes our vision tingle with the sense of touch. The earthy yet fleshy forms in *Desert* are created through color. Min uses pink, a dominant color in her work, and the mid-brown shades to add a voluptuous feel to her images. Here, as the colors mix with the neutral bright green, color creates mood and atmosphere. It corresponds to a balanced impression of nature, where both the external and internal nature can be shown. On the other hand, the monotone surfaces, floating objects showing both outside and inside, repetitive circles and stripes create disruption within this consistent space. Ultimately, Min's techniques lead to what she describes as "an extreme or paradoxical dialogue between two contrasting worlds." The intended discord provides an opportunity for the canvas to find its own dynamic force. Min appropriately places and uses the perceived and the sensed, allowing the painting itself to become dynamic and expand into an unknown world. In turn, this ushers the viewers to develop various forms of senses. When the works become a trigger for sensory receptors, then the paintings supersedes an imitative representation of reality.

The artist, who has been painting as long as she remembers, has undergone drastic stylistic and thematic changes over the last numbers of years. Her accumulated talents and skills have finally found an outlet and flood onto the canvas expanding and deepening into all corners. The robust structure also provides persuasion toward a contemporary surrealist-inspired image. The artist has invented methods to link a physical reality with an imagined reality, and as she travels in and out of the paintings with an ever-increasing vocabulary. This allows her works to become even more richly layered and complex. The continual metamorphosis in the painting of Min is rewarding and one is eager to anticipate the next dimensions that Min will open for investigation.

Airyung Kim



fig. 2  
*Amnésie*, 2007  
acrylic on canvas, 150 x 200 cm





# Paintings

The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

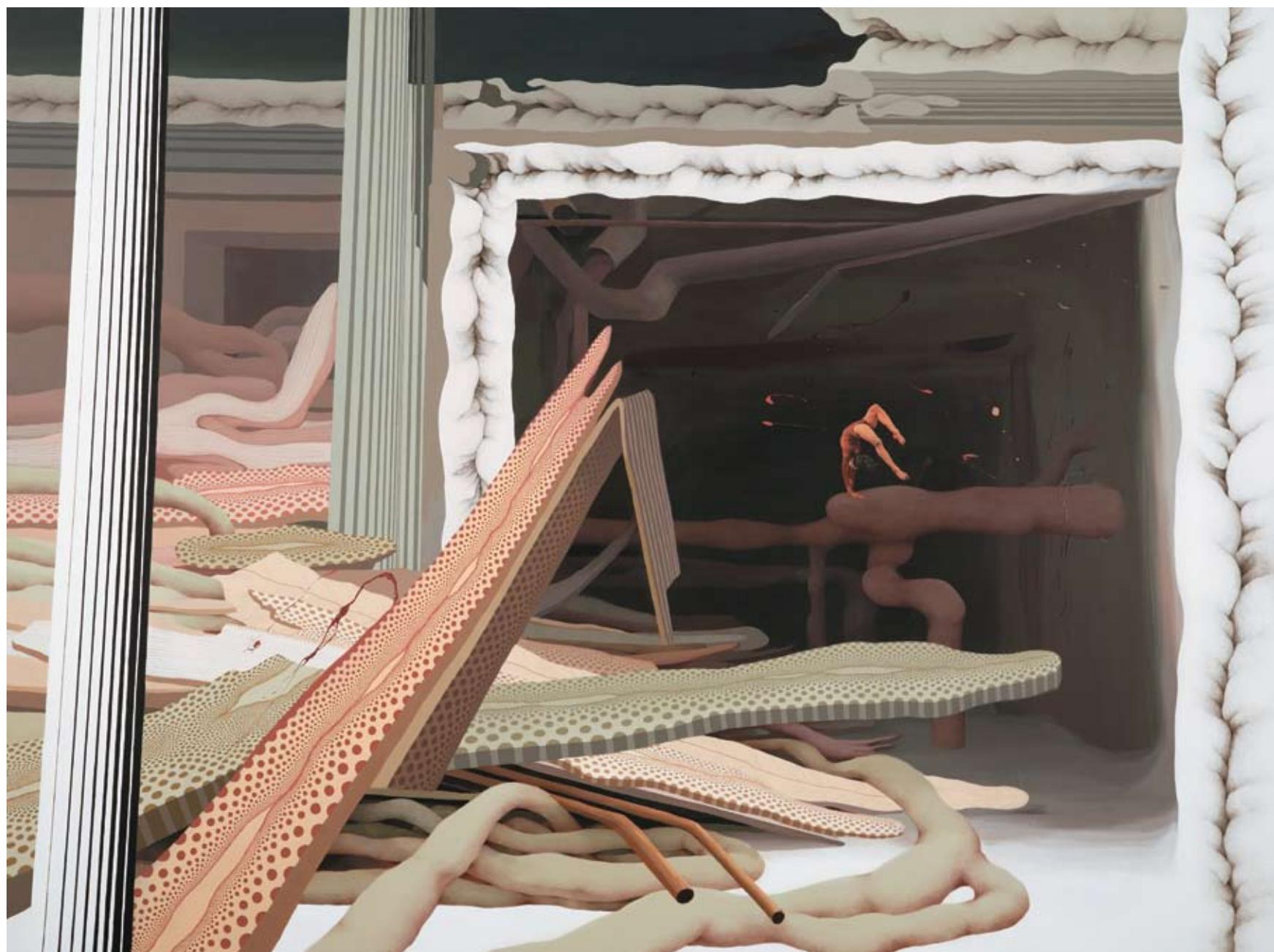
4 Minutes | 2009 | acrylic on canvas | 200 × 150 cm

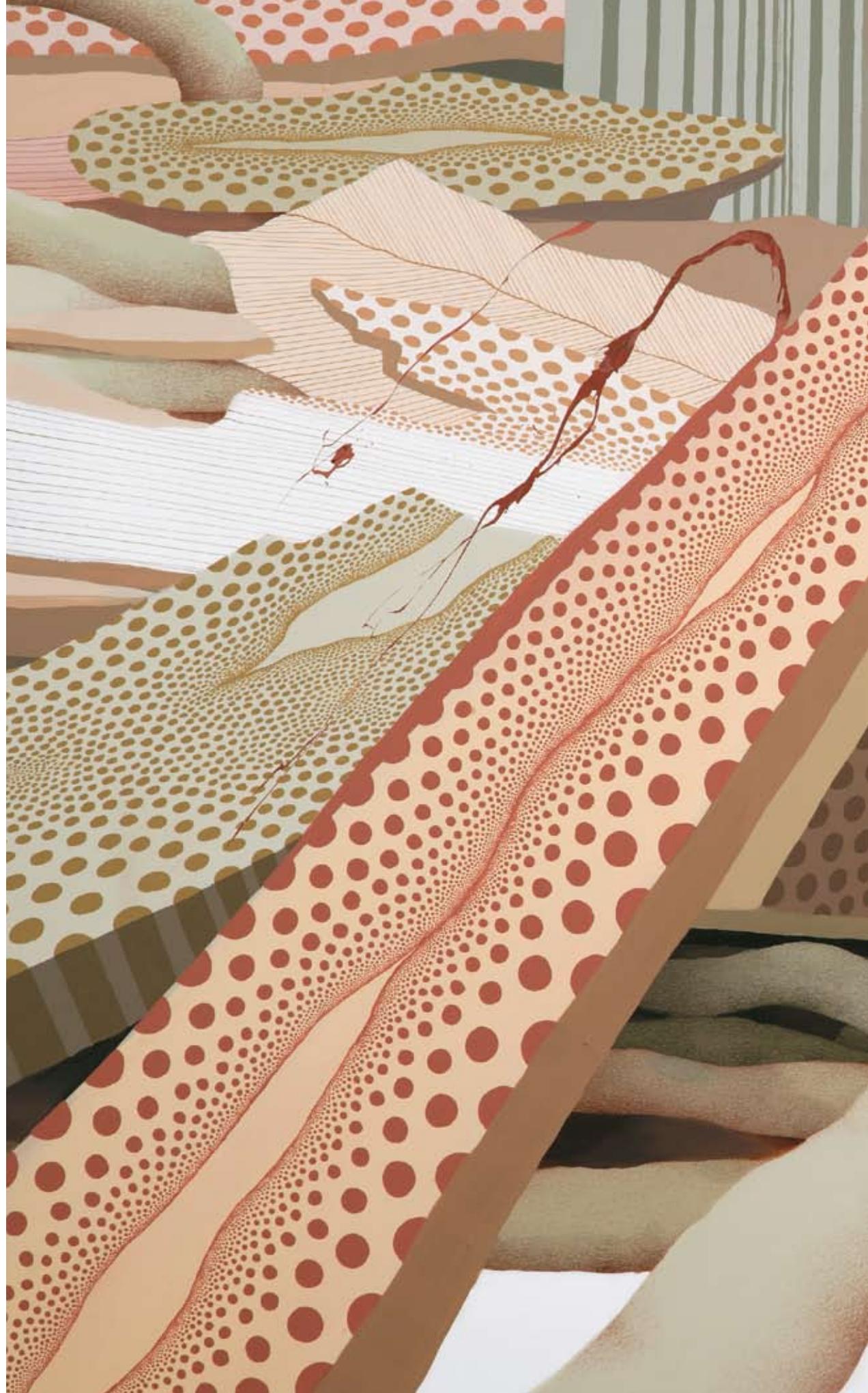


Amnésie | 2007 | acrylic on canvas | 150 × 200 cm

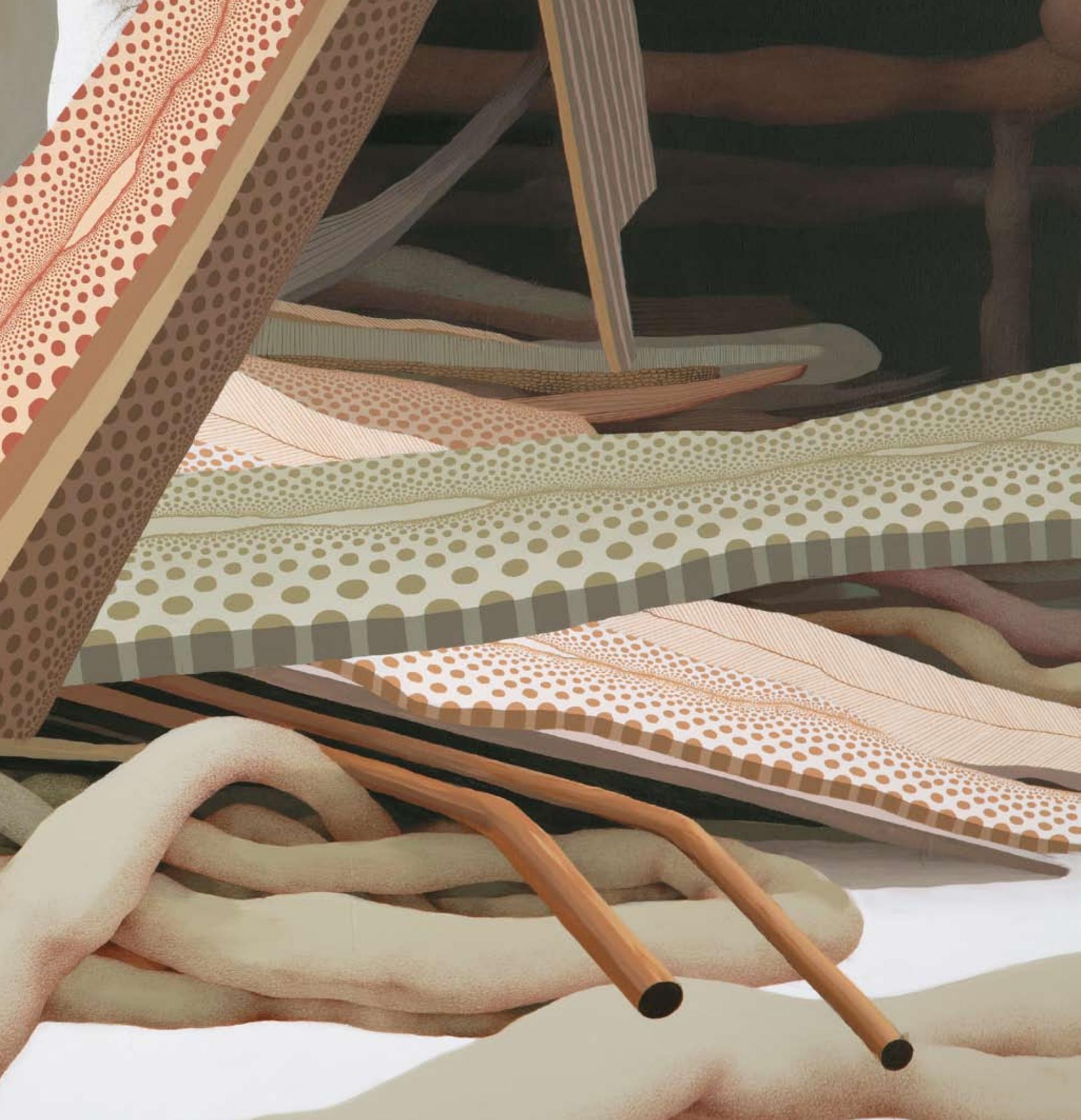


*Conscience Quake* | 2008 | acrylic on canvas | 150 × 200 cm





Conscience Quake (Detail)



*Conscience Quake* (detail) | 2008 | acrylic on canvas | 150 × 200 cm



*Conscience Quake 2* | 2008 | acrylic on canvas | 150 x 200 cm



An abstract painting composed of a grid of small, light-colored squares. The colors are primarily white, cream, and light beige, with occasional darker beige and light brown accents. The overall effect is minimalist and geometric.

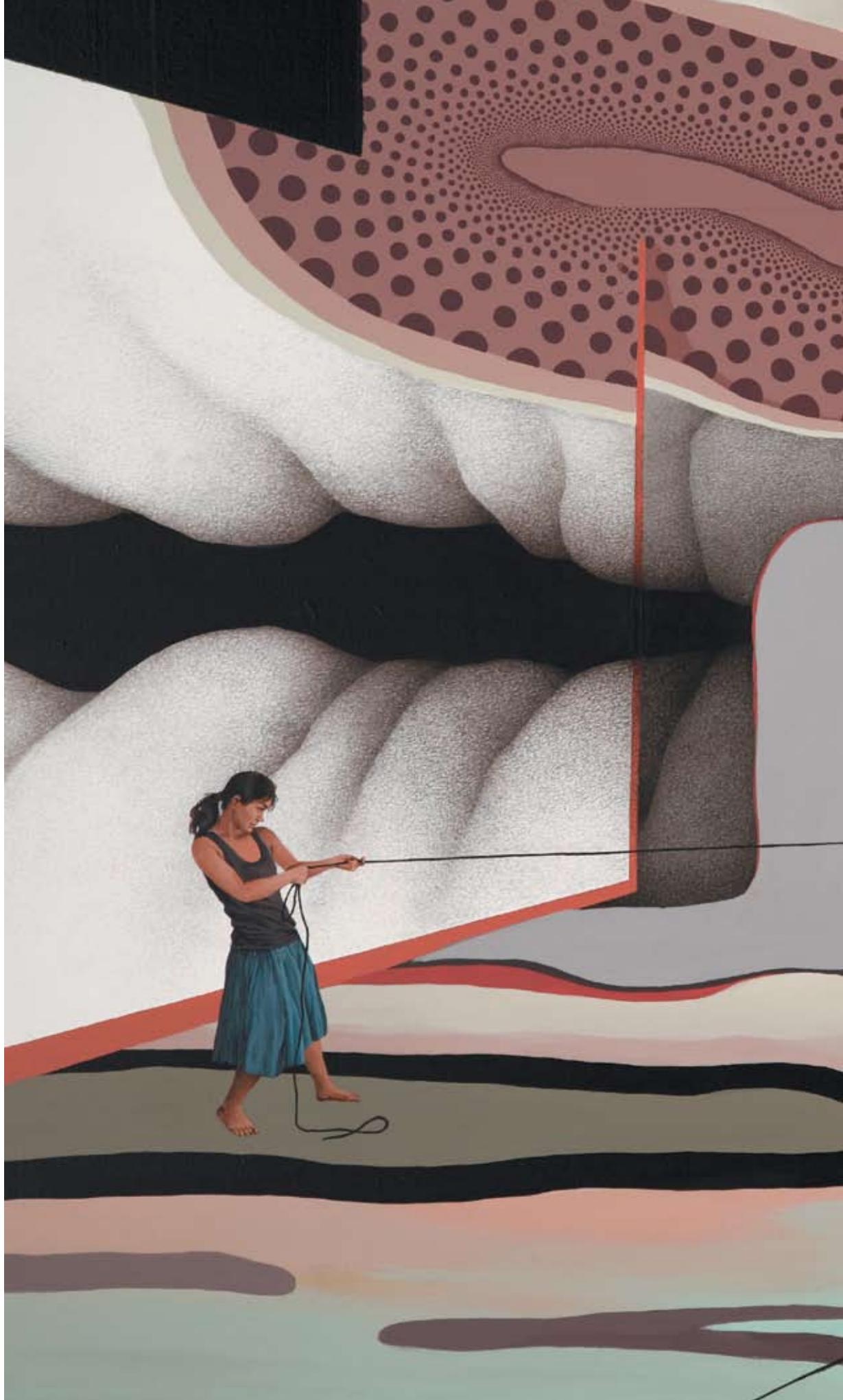
*Apparition* | 2008 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



*Lutte* | 2008 | acrylic on canvas | 130 × 200 cm

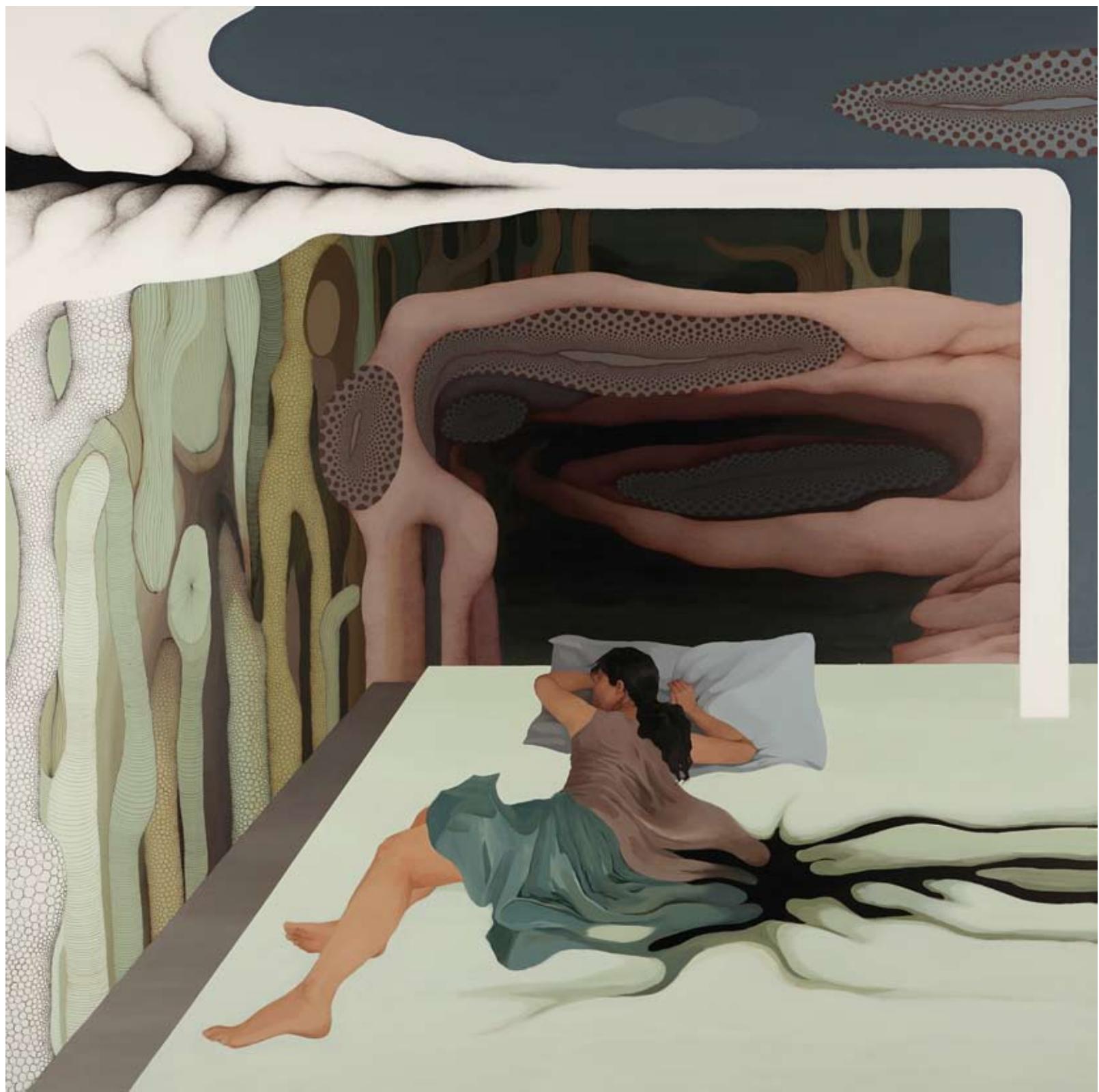


*Lutte* (detail)



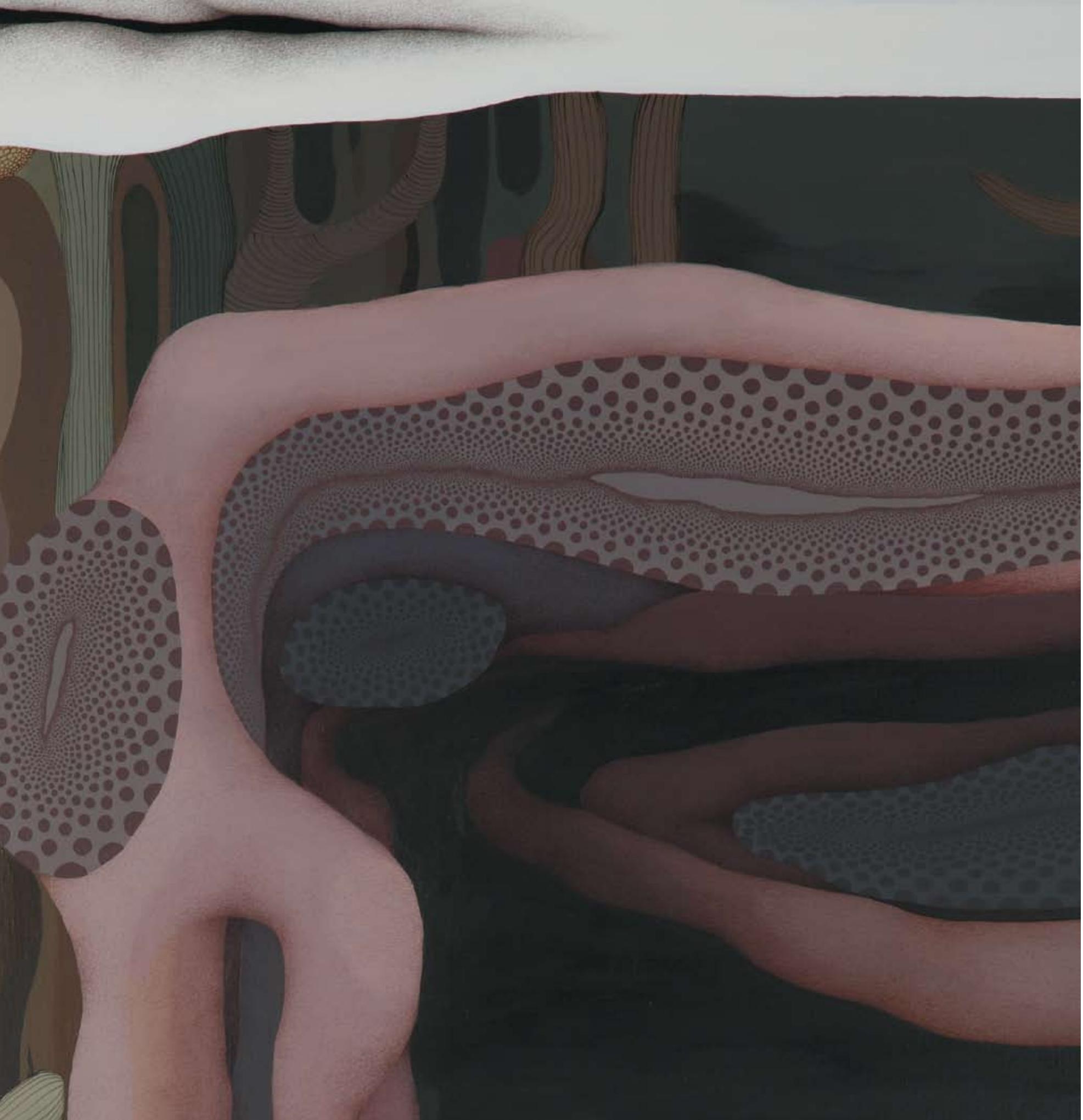


*Au Début du Cauchemar* | 2008 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



*Au Début du Cauchemar* (detail)







Chute Vers Mille Soleils | 2008 | acrylic on canvas | 150 x 300 cm





Cyrille et Chronos | 2008 | acrylic on canvas | 150 x 300 cm



A large, abstract painting titled "Promenade 2" from 2009. The artwork is composed of a dense, textured surface with a color palette dominated by earthy tones like browns, tans, and grays. It features subtle, organic shapes and patterns that suggest a landscape or architectural scene, possibly a bridge or a path through trees. The brushwork is visible and expressive throughout the piece.

Promenade 2 | 2009 | acrylic on canvas | 130 × 130 cm

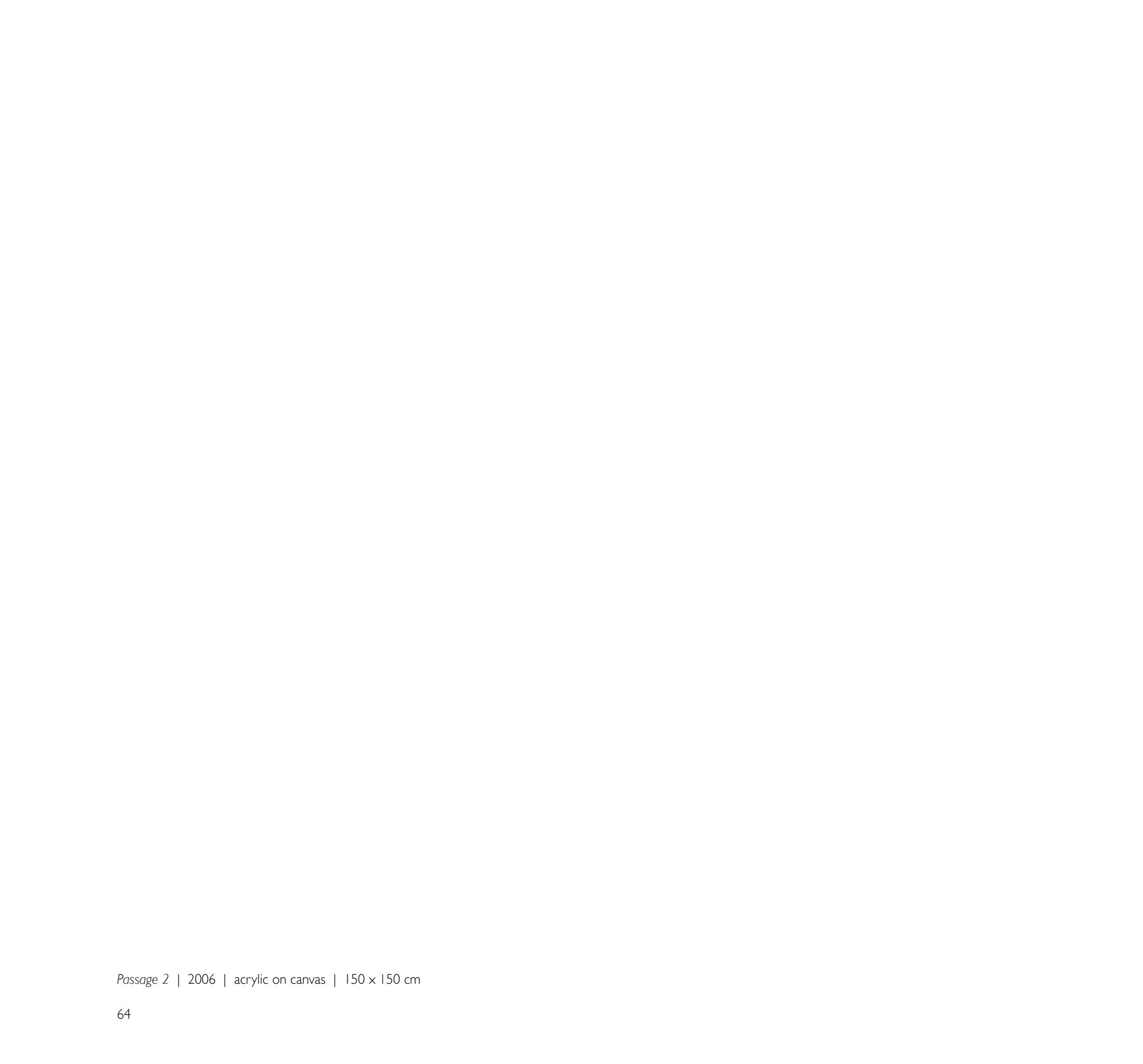


*Intuition* | 2007 | acrylic on canvas | 130 × 130 cm



*Passage 3* | 2007 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



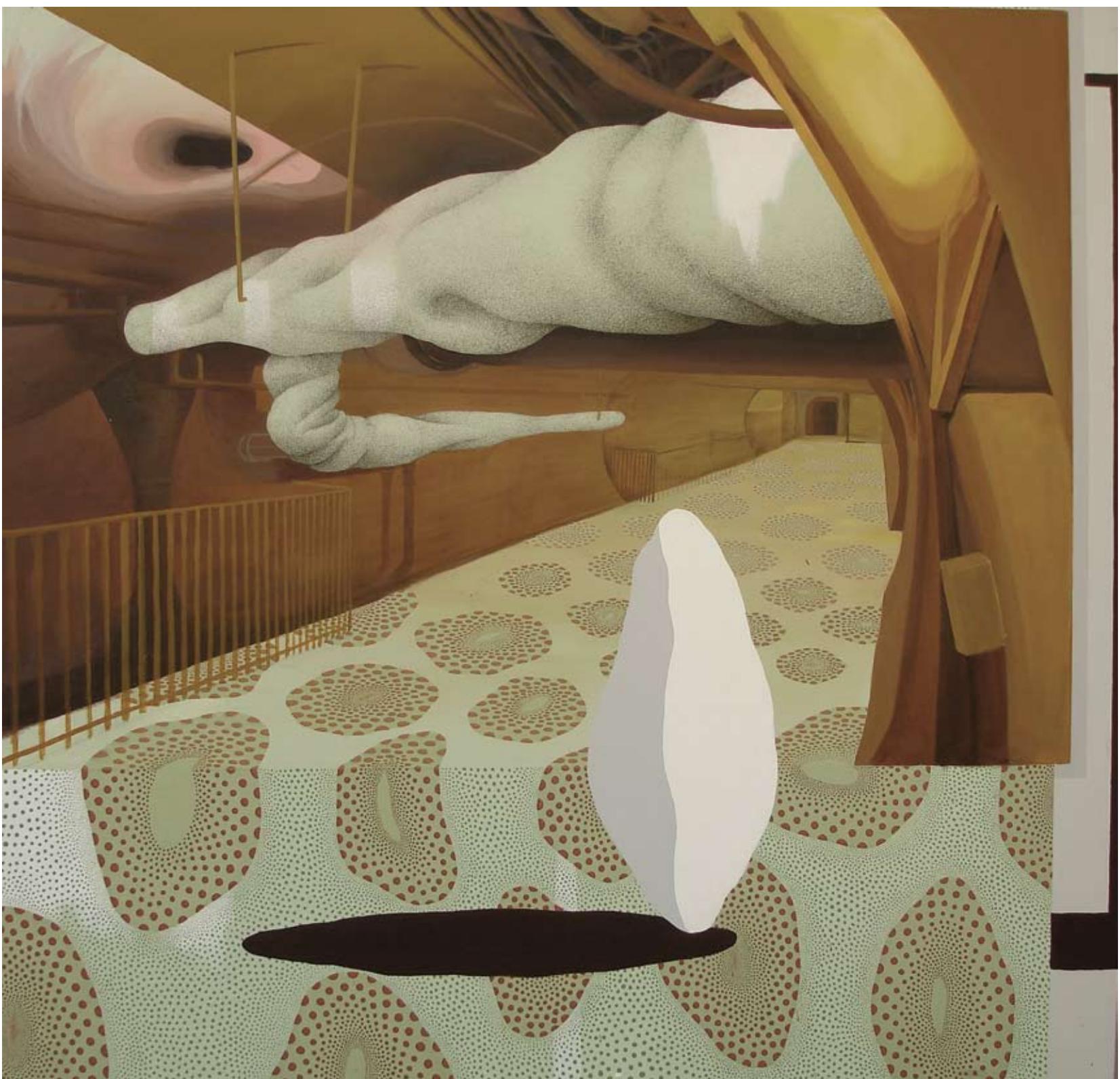
The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Passage 2 | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

*Passage* | 2006 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm



*Cache Cache* | 2007 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm





Partir | 2006 | acrylic on canvas | 130 x 130 cm x 2 (diptych)



*Apparition* | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



*Salle de Bain* | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm

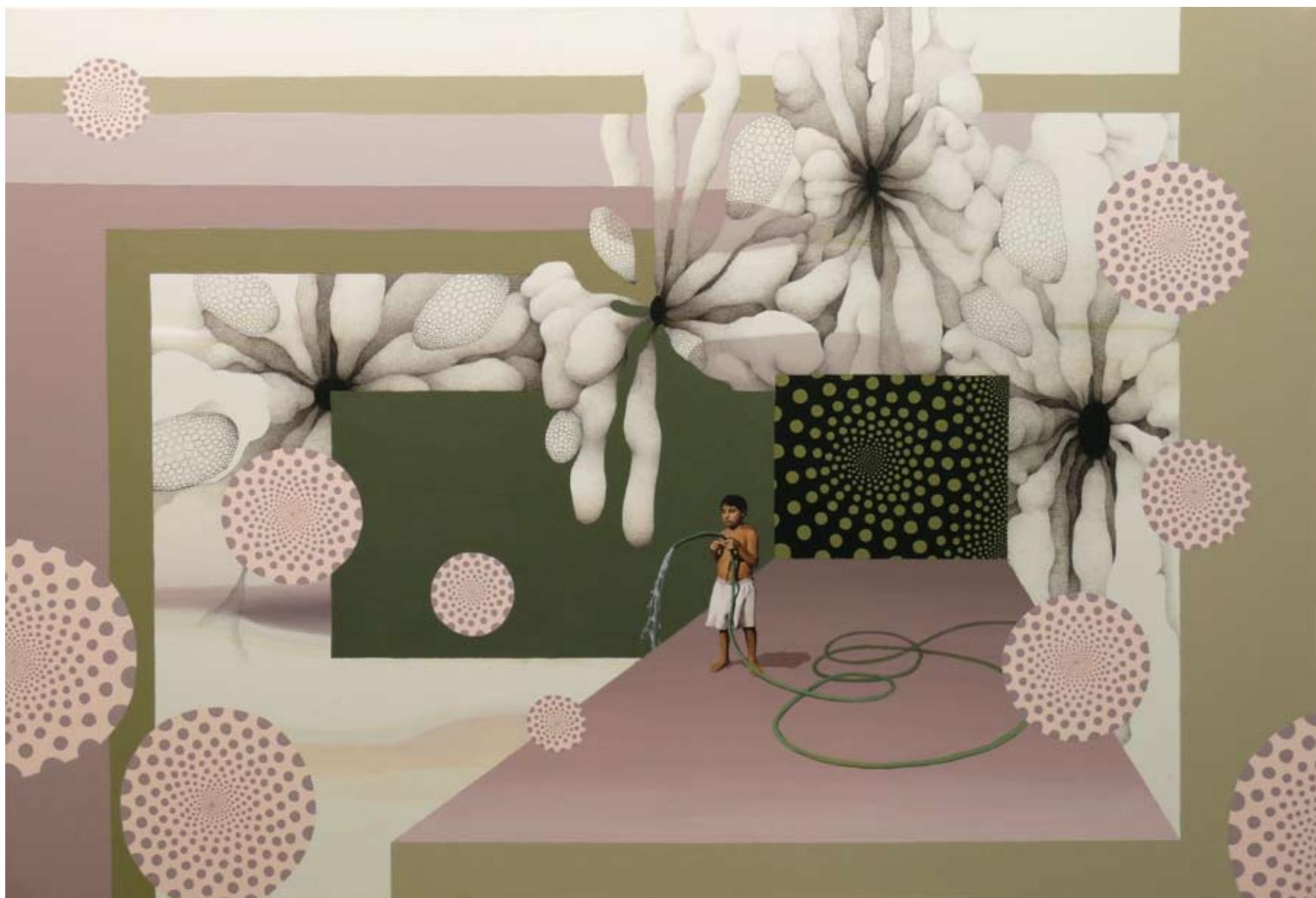


*Trou Noir* | 2007 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm



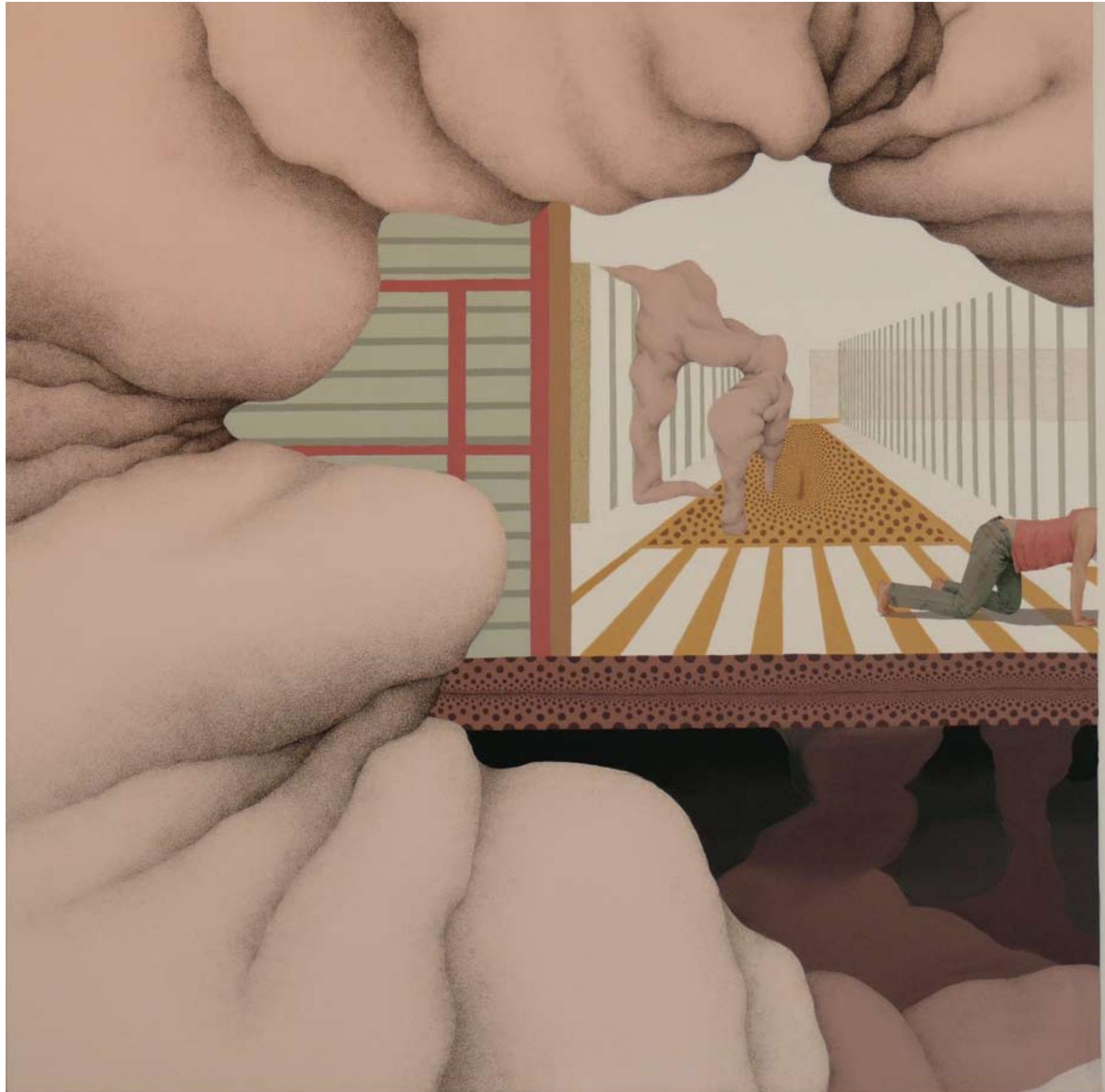
The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Arrosage | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



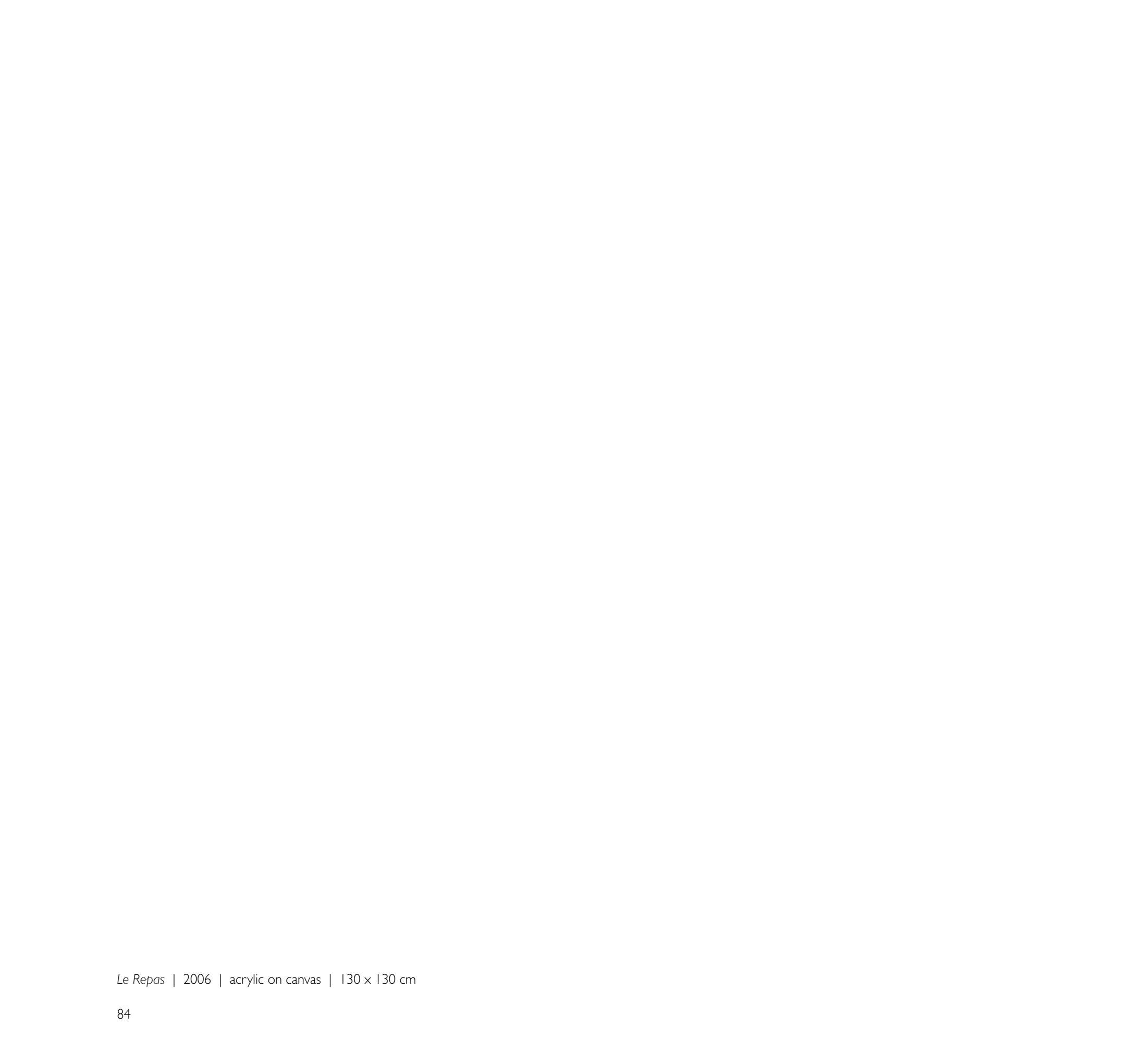
*Maison d'une Fille Capricieuse* | 2006 | varnished acrylic on canvas | 130 × 130 cm



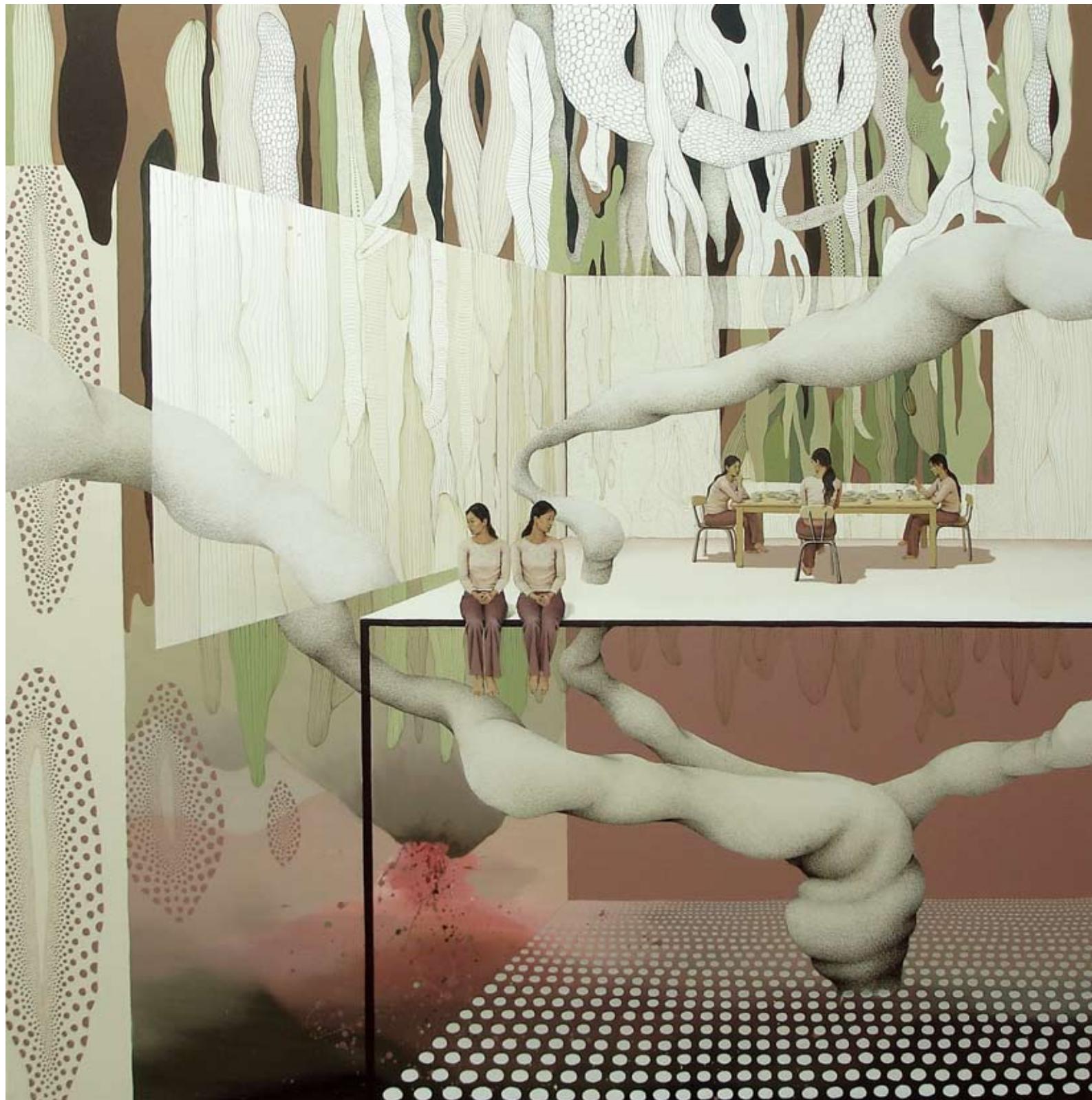


Rencontre | 2007 | acrylic on canvas | 130 x 130 cm x 2 (diptych)



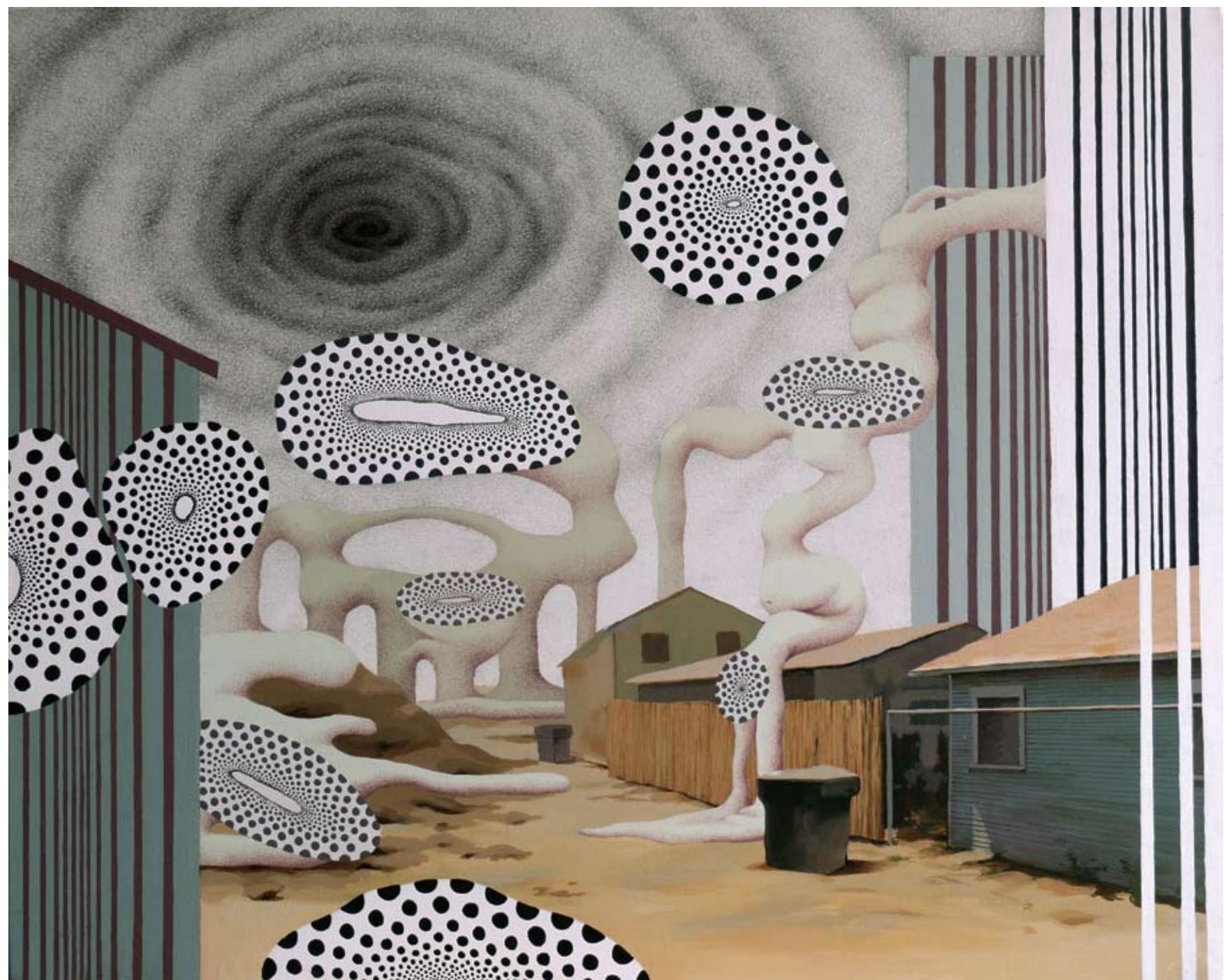
The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Le Repas | 2006 | acrylic on canvas | 130 x 130 cm

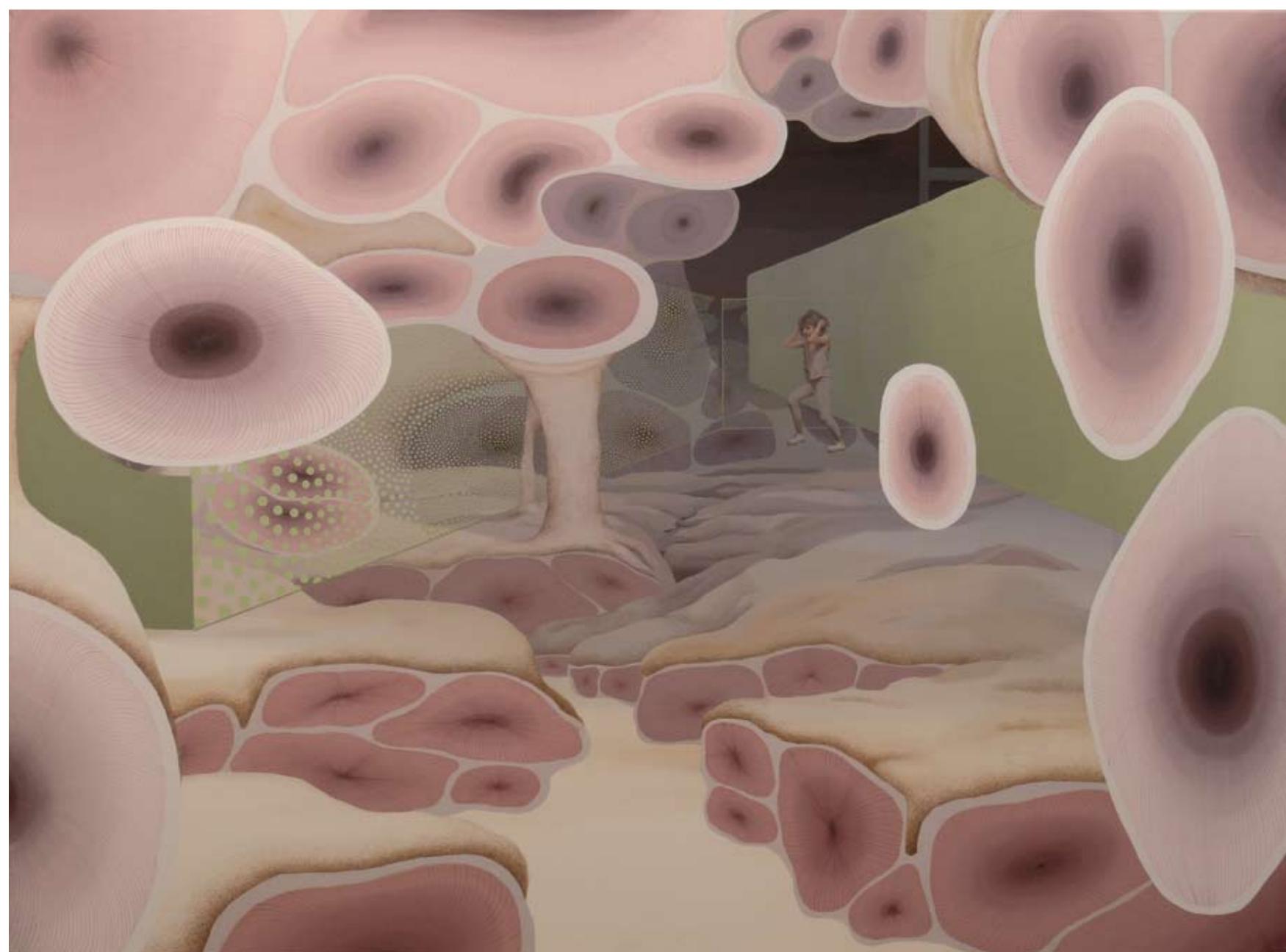




*Avant La Pluie* | 2007 | acrylic on canvas | 81 x 65 cm



*Vide* | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



An abstract painting titled "Fosse" from 2007. The artwork is composed of various overlapping layers of color, primarily in shades of blue, green, and white. It features a prominent diagonal band of light blue across the middle-left, a dark green triangular shape in the upper right, and a cluster of white and light blue shapes in the lower center. The overall effect is one of depth and movement.

Fosse | 2007 | acrylic on canvas | 163 × 130 cm



*Chien En Bois* | 2007 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm



The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

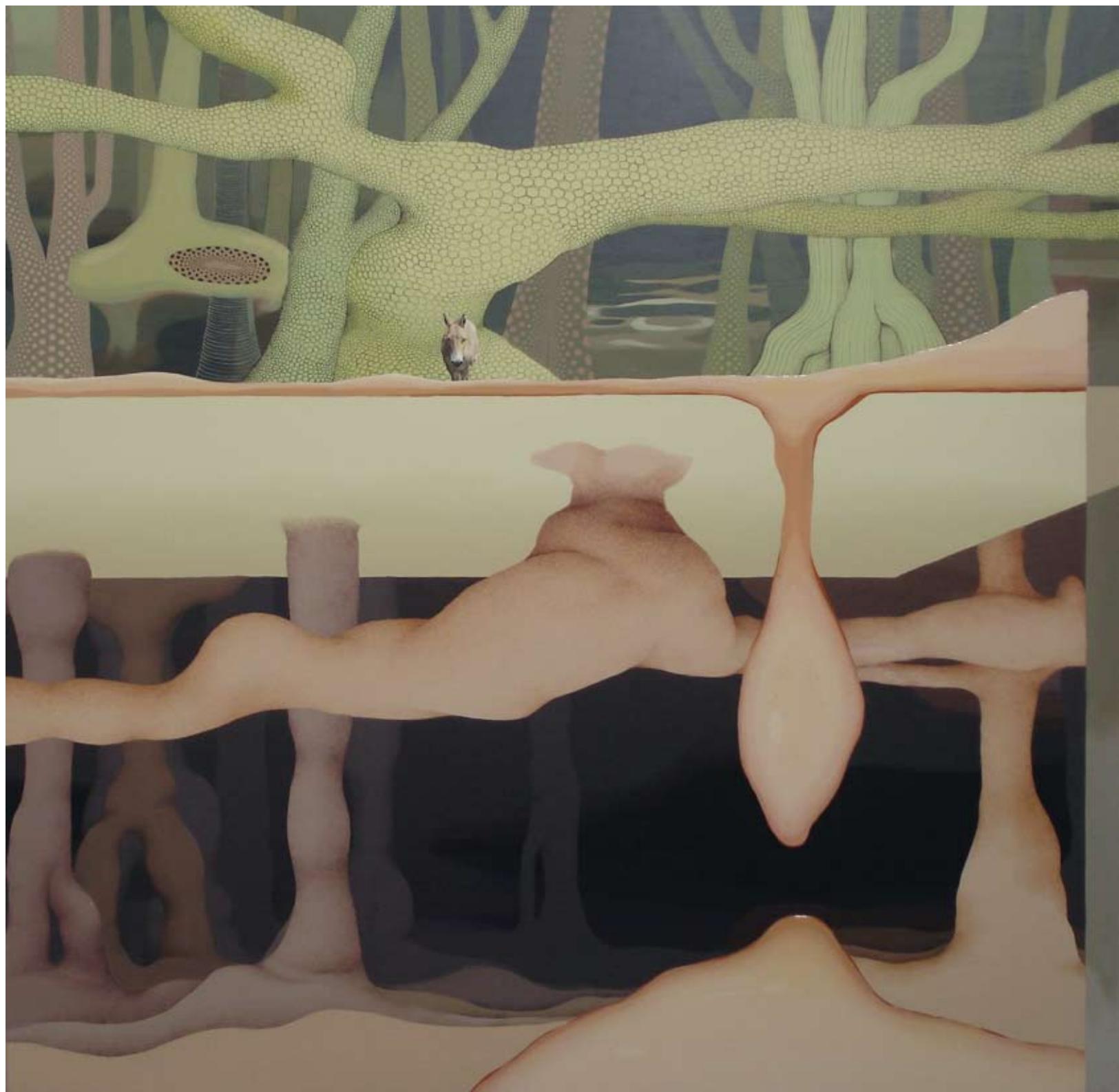
Desert | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



*Quand Va T'il Arriver?* | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



*Frontière* | 2007 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm



*Au Bord du Lit* | 2006 | acrylic and varnish on canvas | 130 × 130 cm



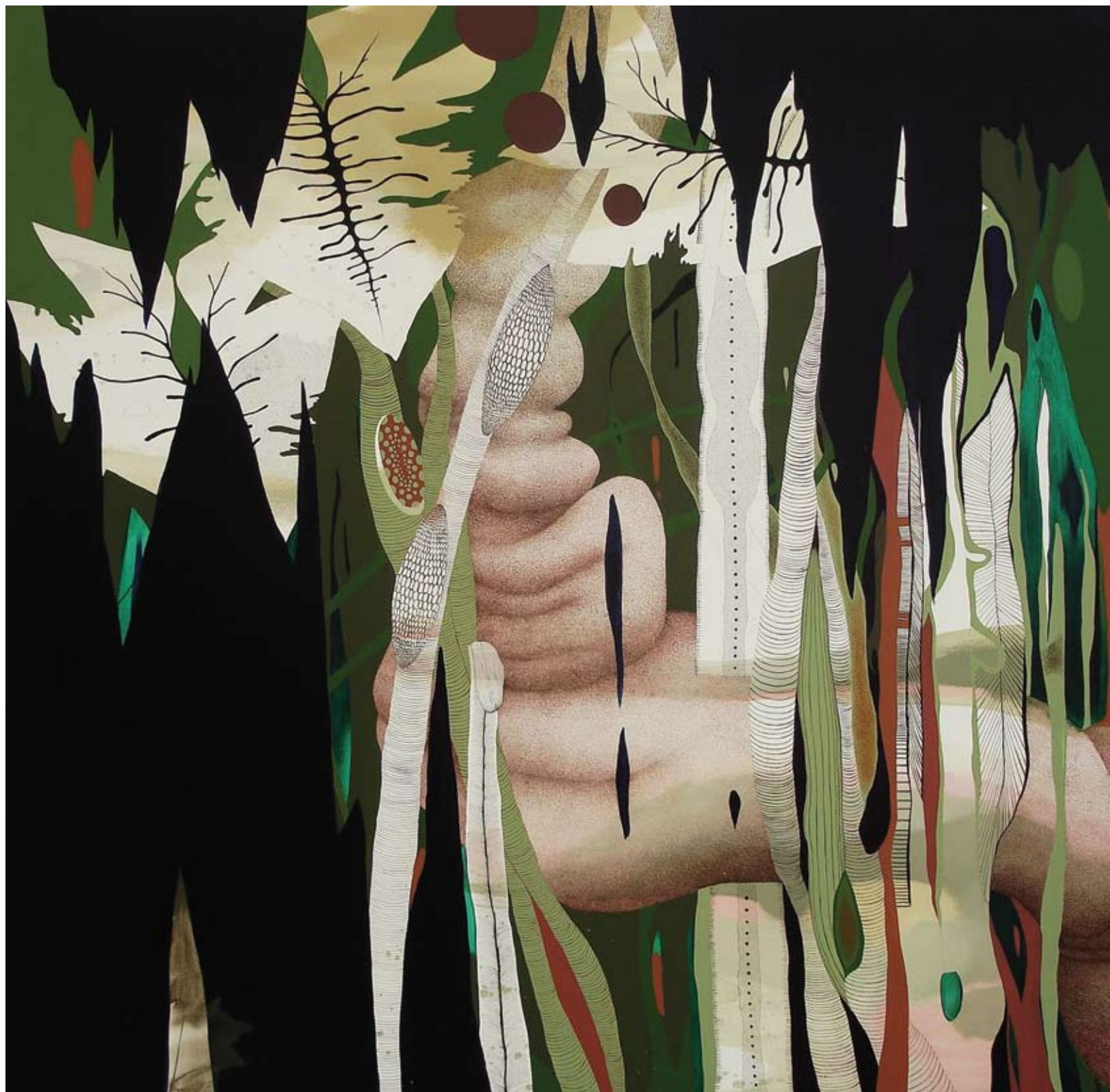
*Marécage 2* | 2007 | acrylic and varnish on canvas | 130 × 130 cm



*Marécage* | 2007 | acrylic on canvas | 115 x 160 cm



*Le Forêt* | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



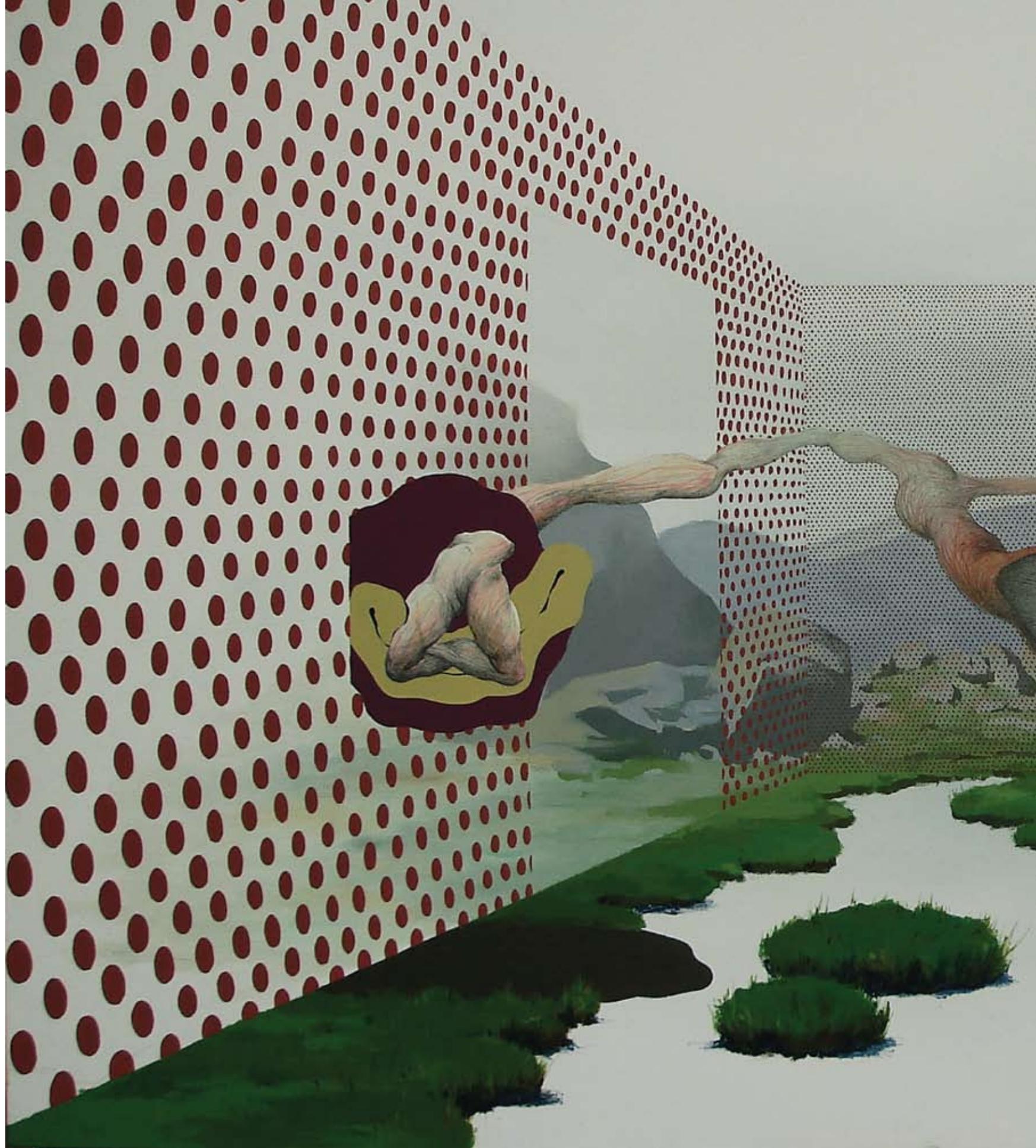
The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Promenade | 2006 | acrylic and varnish on canvas | 97 x 130 cm

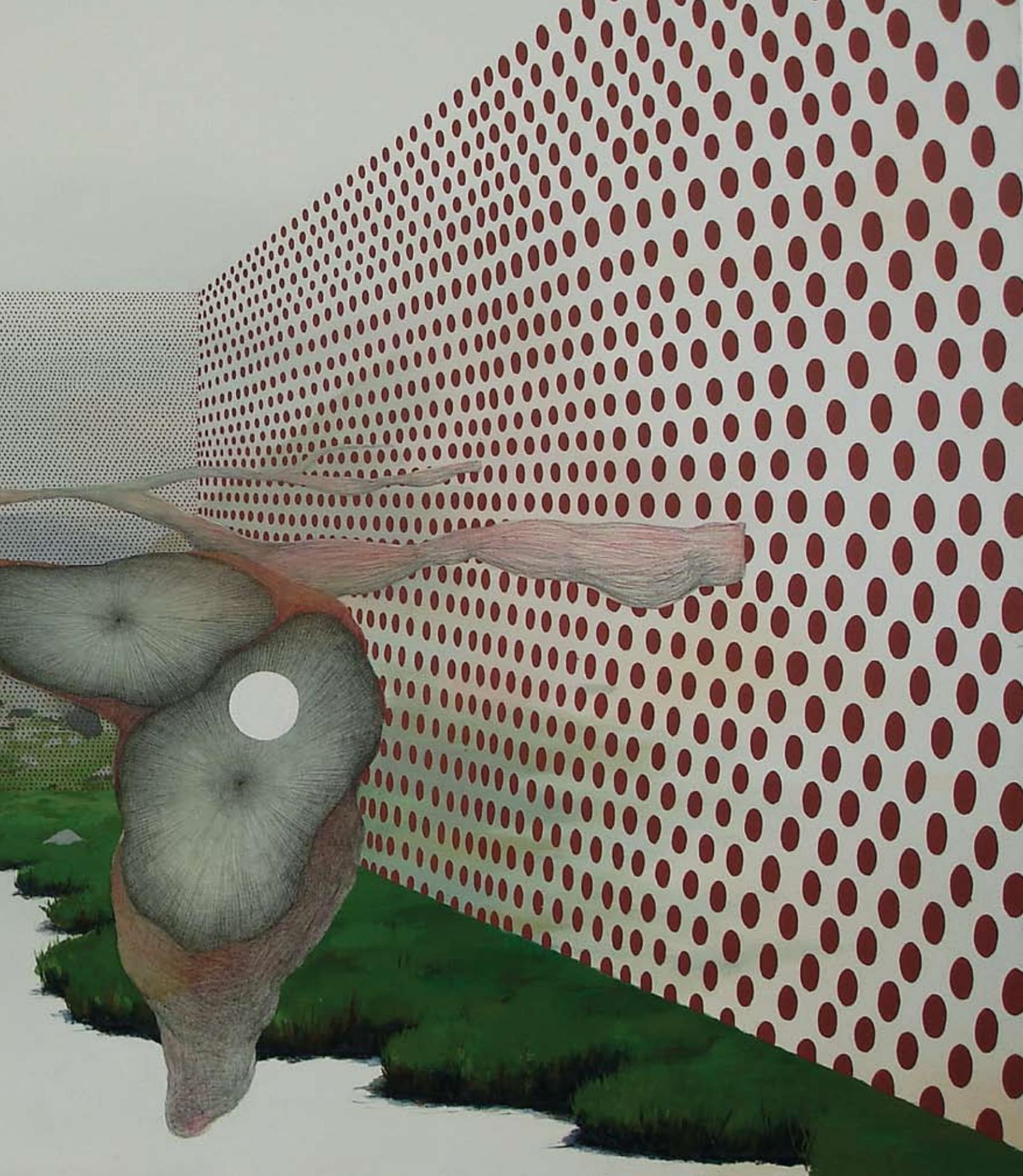


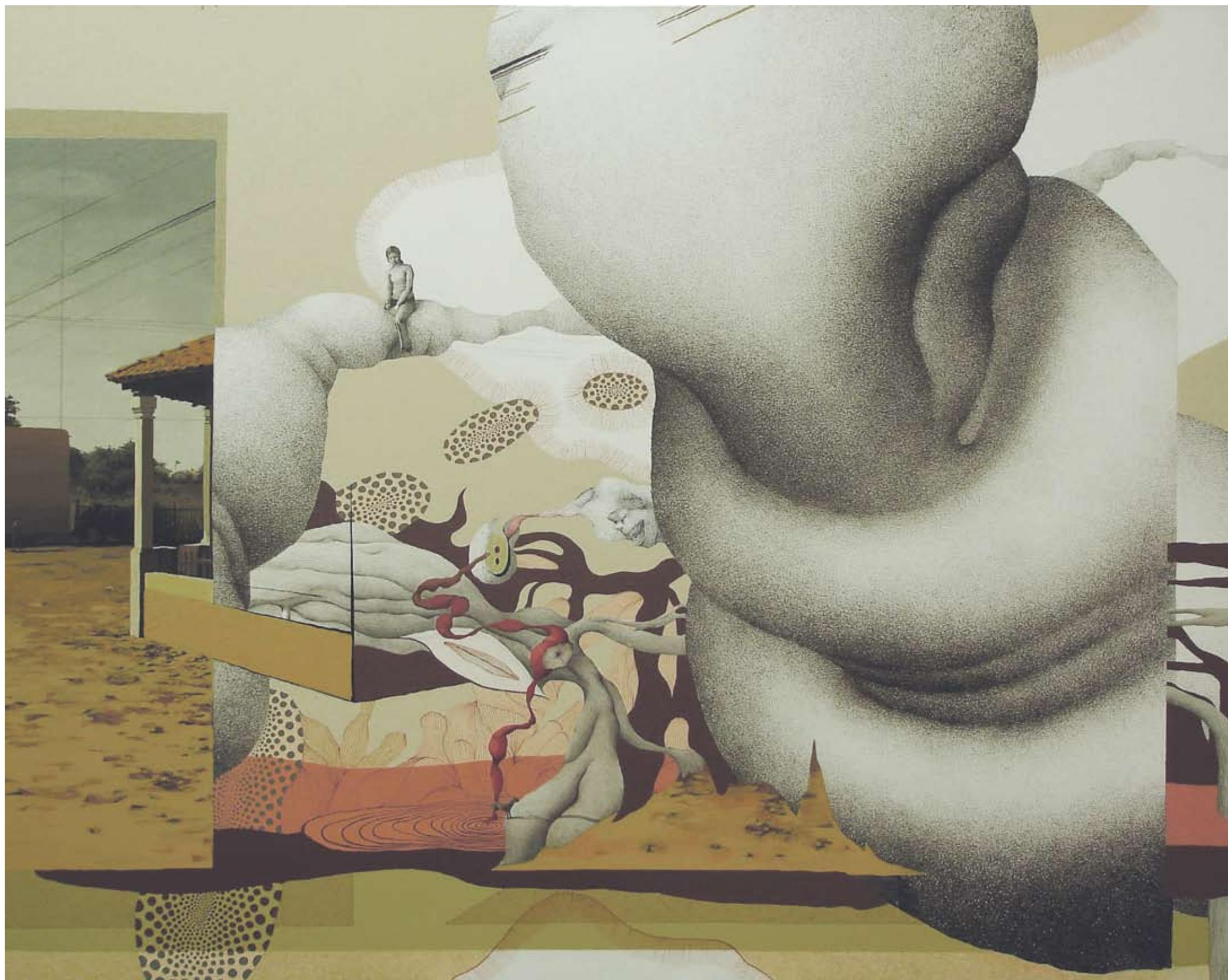
*Agrandir Mon Territoire 3* | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm





Agrandir Mon Territoire 2 | 2006 | acrylic on canvas | 139 x 200 cm





Agrandir Mon Territoire I | 2006 | acrylic on canvas | 130 × 163 cm × 2 (diptych)



*Somnolence* | 2007 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



*Somnolence 2* | 2007 | acrylic on canvas | 130 × 130 cm



*Souvenir du Passé* | 2006 | acrylic and varnish on canvas | 116 × 89 cm





*Métamorphose – le Moment est Arrivé* | 2006 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm





Métamorphose-Attendre | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



*Métamorphose-Partir* | 2006 | acrylic on canvas | 150 × 150 cm



31

*Pendant Que Je* | 2006 | acrylic on canvas | 150 x 150 cm



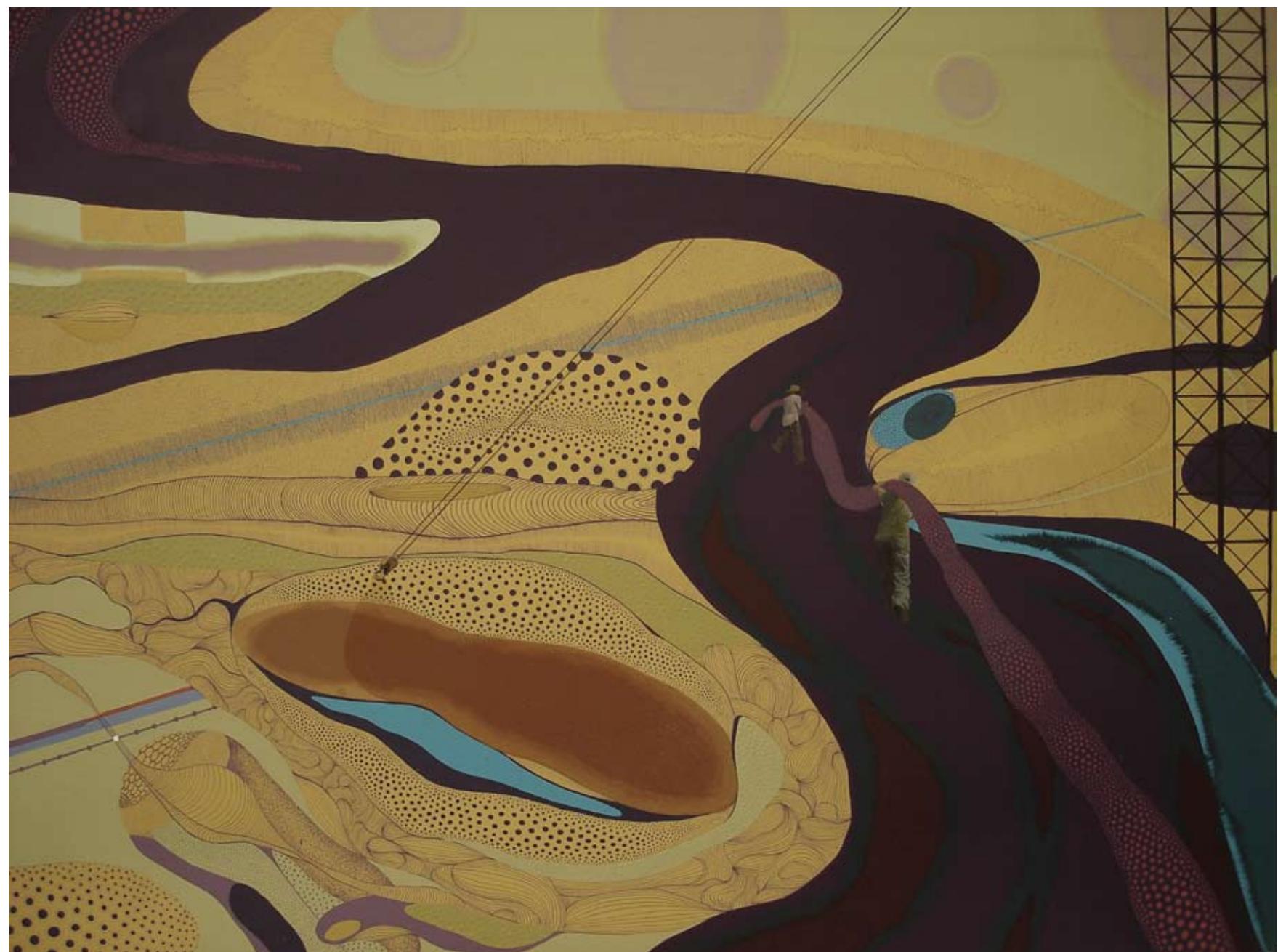
*Après La Pluie* | 2007 | acrylic on canvas | 81 x 65 cm



Rêve | 2006 | acrylic on canvas | 130 × 128 cm

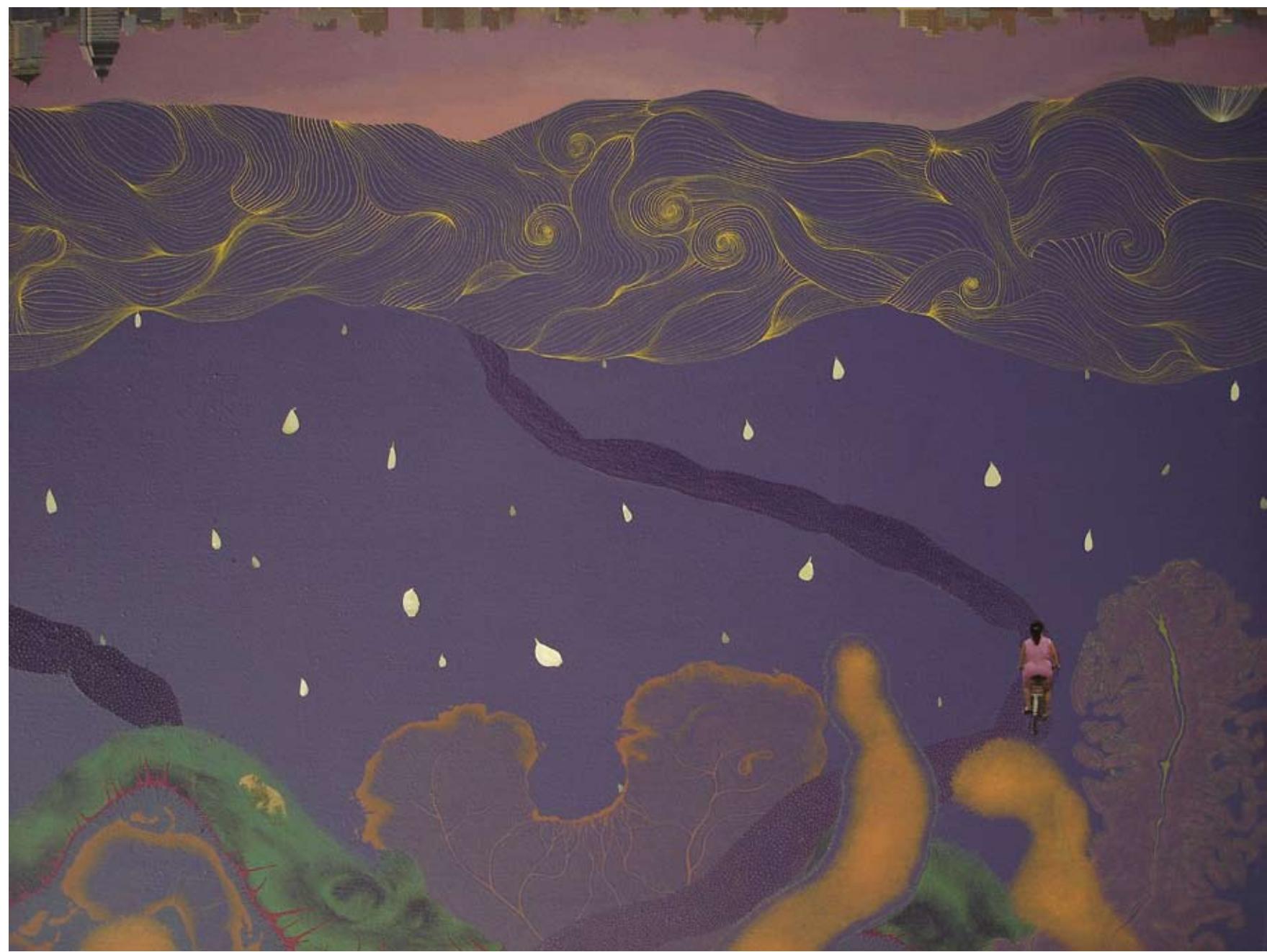


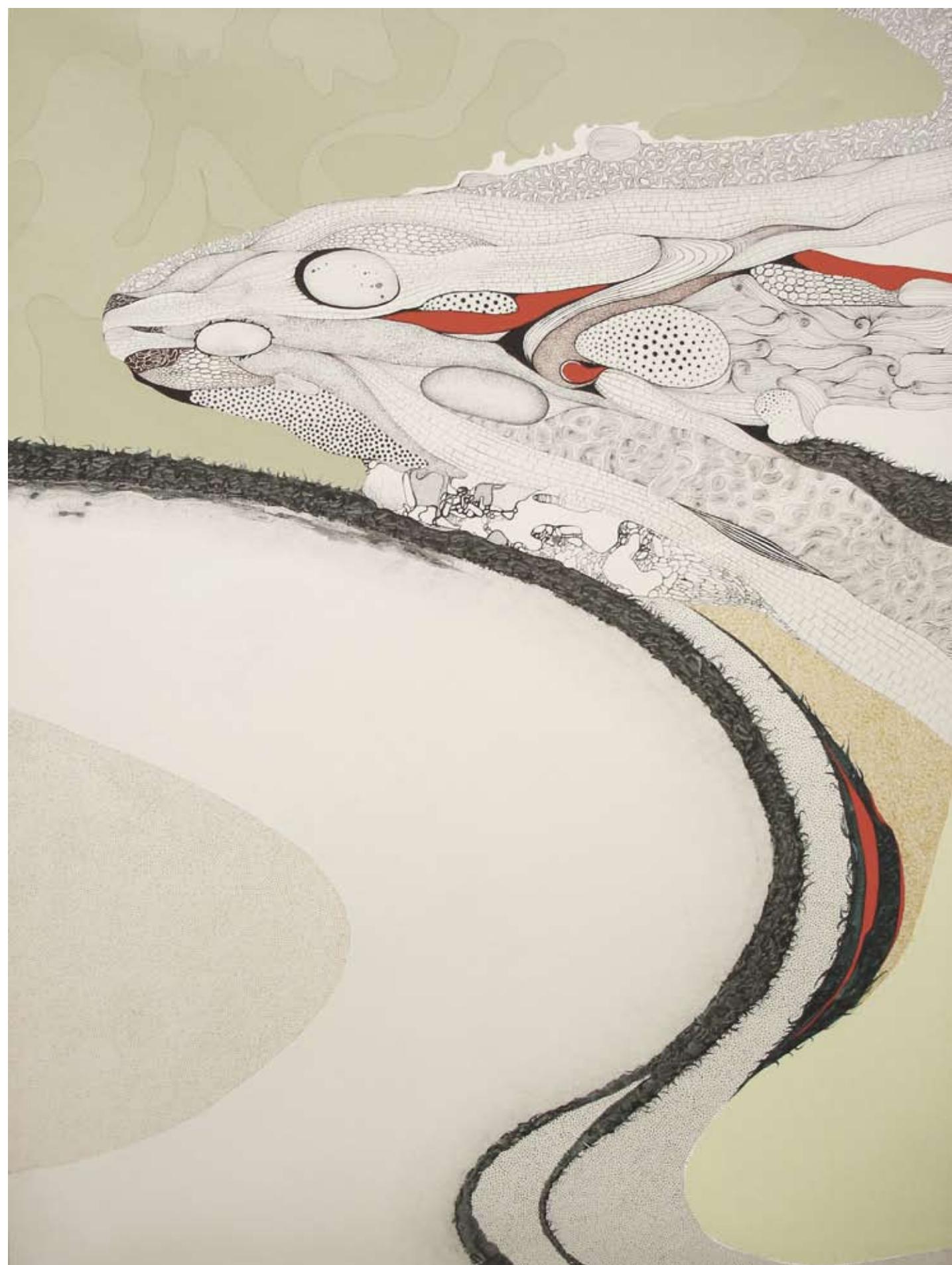
*Travaux* | 2006 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm



The image is a completely blank white page with no visible content, text, or markings.

Voyage | 2006 | acrylic on canvas | 97 x 130 cm





Diptych | 2006 | acrylic on canvas | 116 x 114 cm x 2



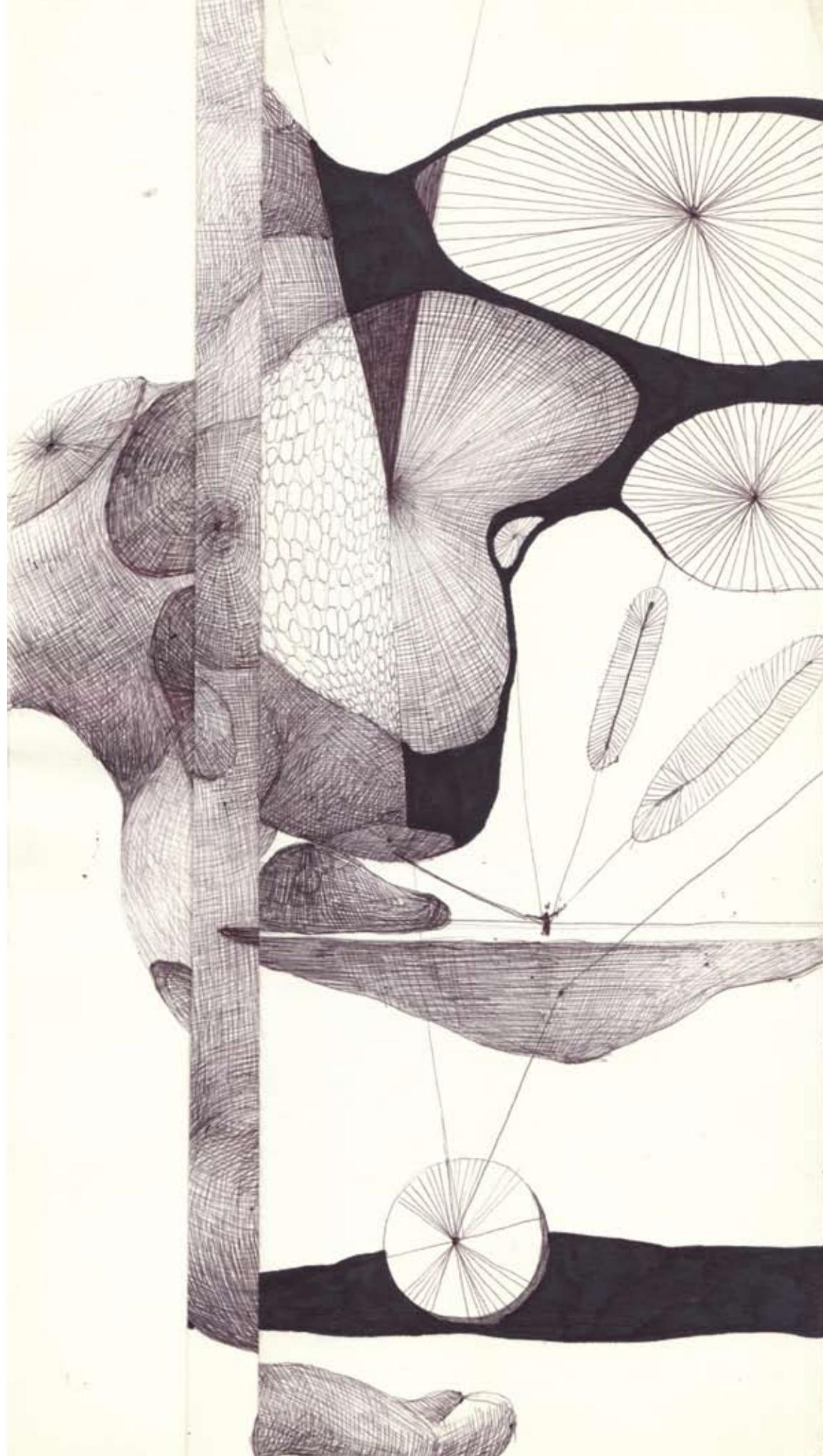


# Sketches

Sketch for Desert



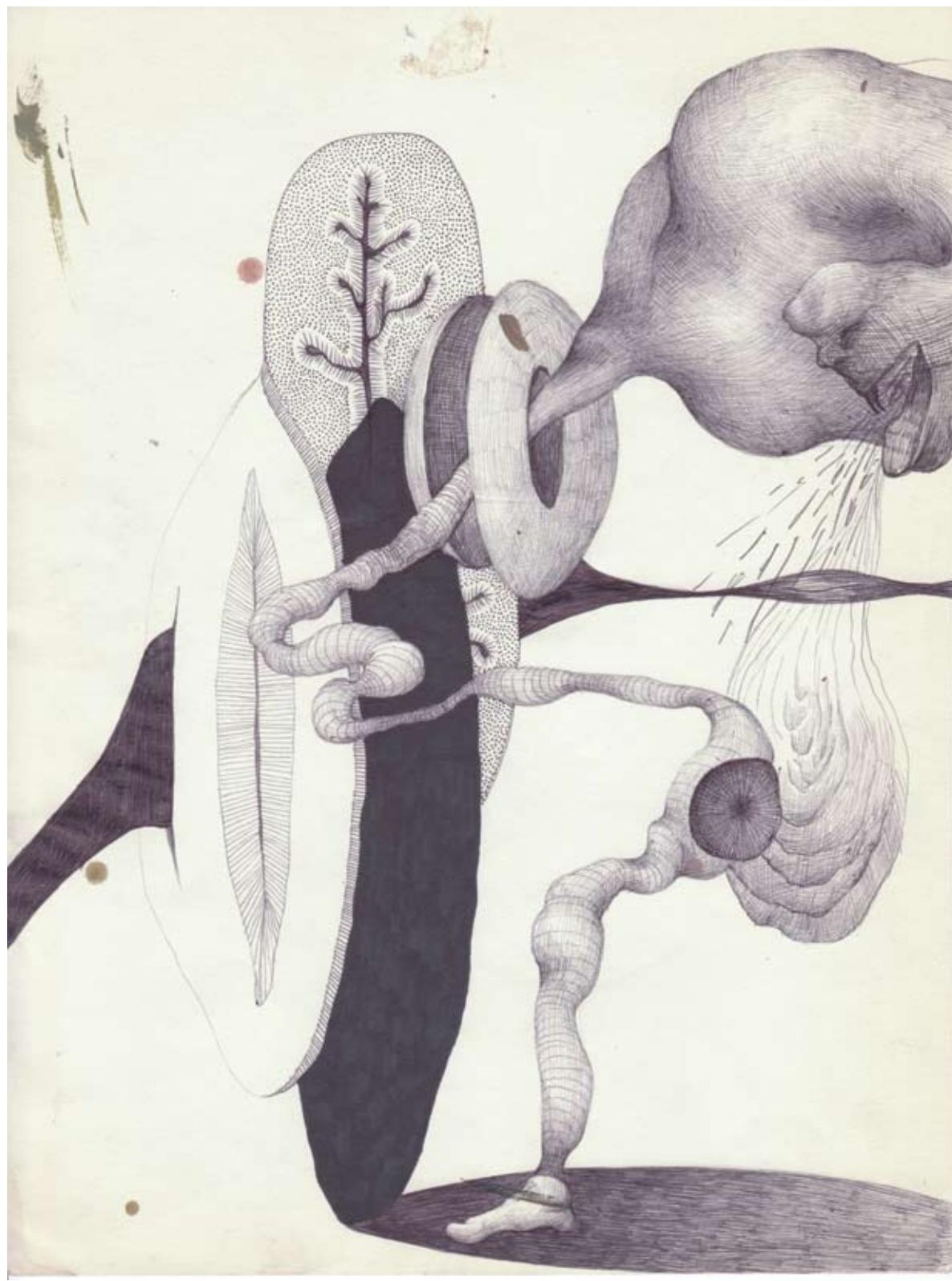
Sketch



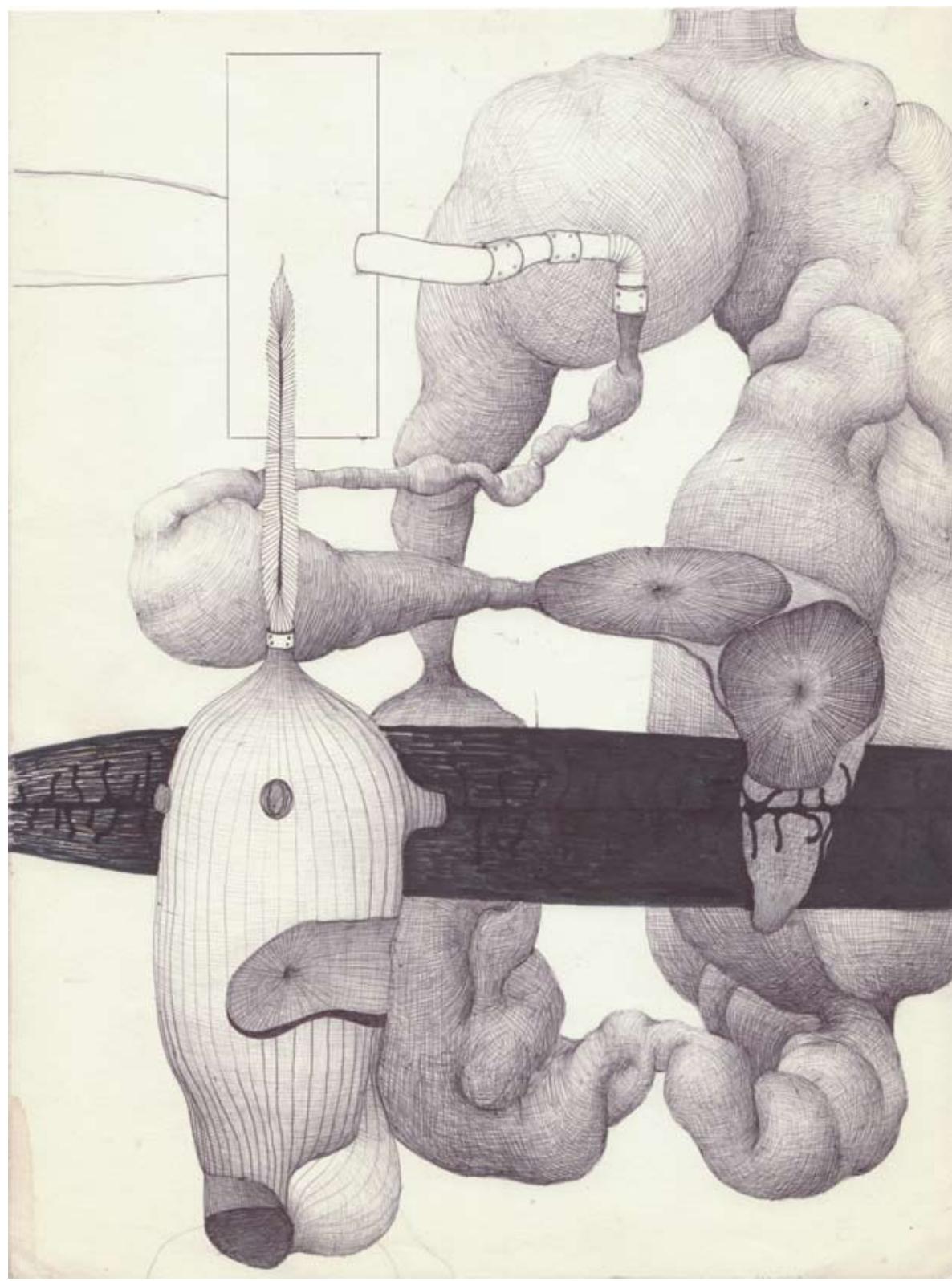
Sketch for *Cyrille et Chronos*



Sketch for *Agrandir mon Territoire* 3



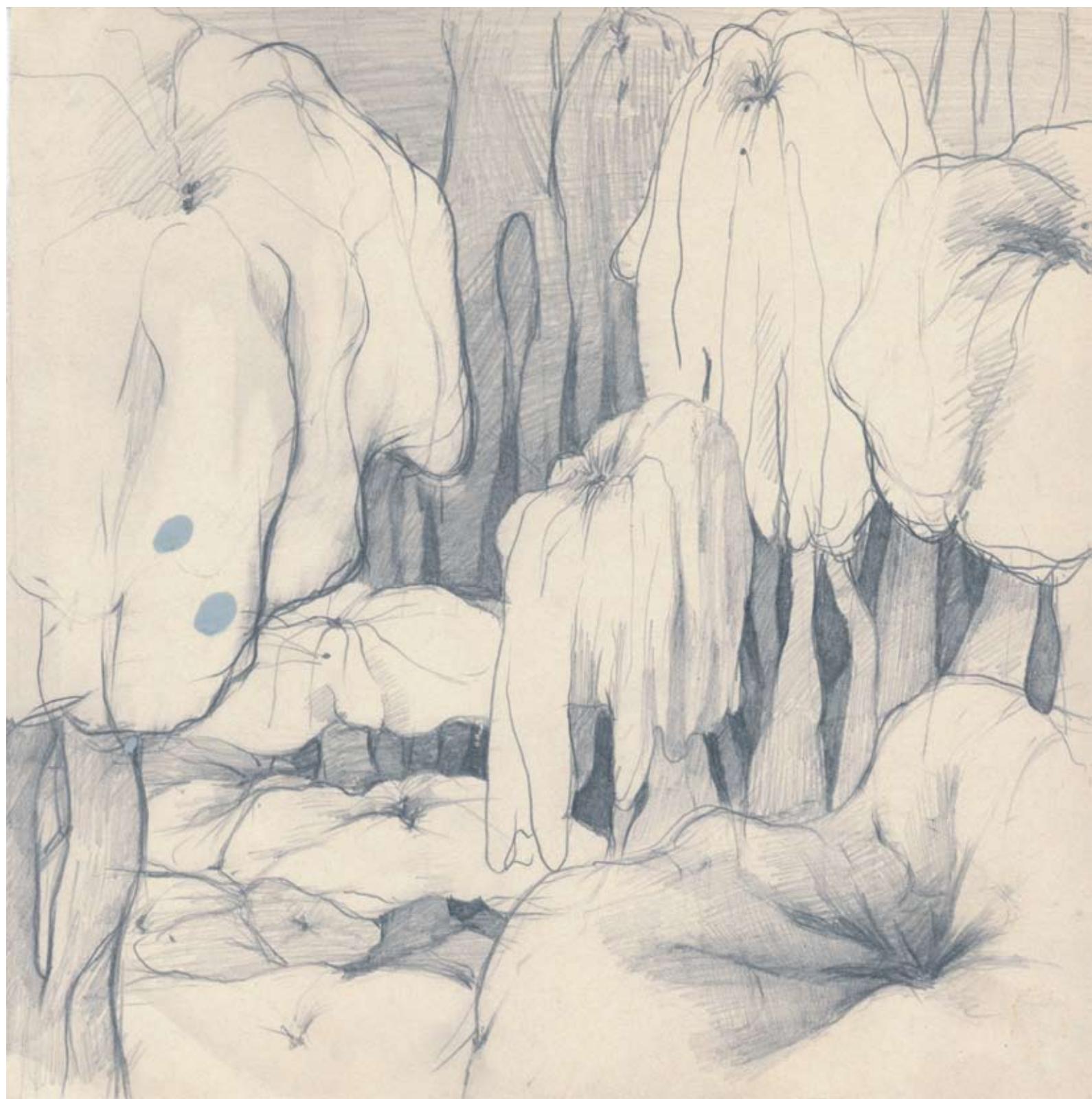
Sketch







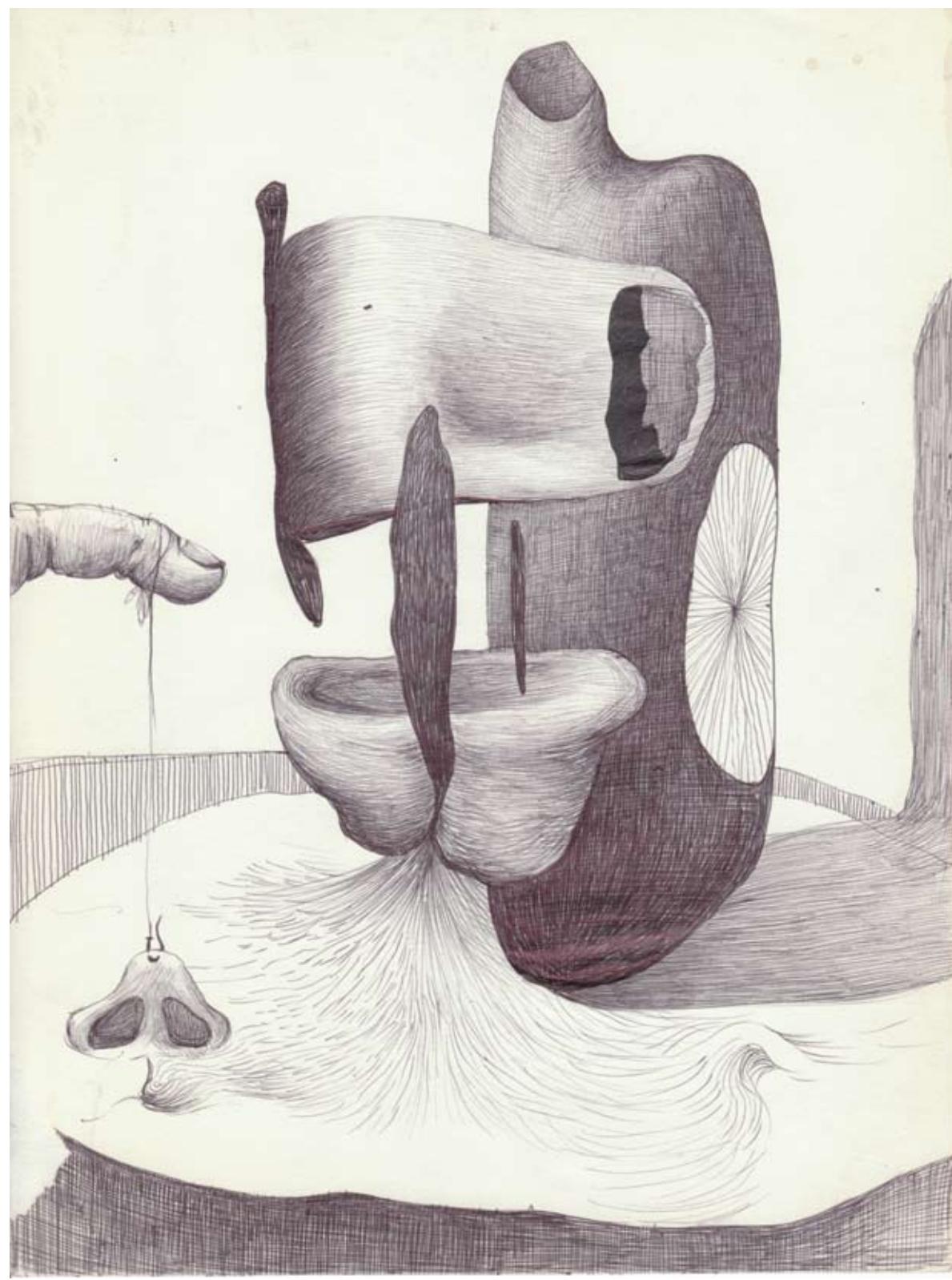
Sketch for *Cache Cache*



Sketch for *Lutte*



Sketch









# Translations



## Les théâtres de la pensée

Les tableaux de Jung-Yeon Min forment un théâtre de la pensée, dans lequel presque tout ce que l'on peut imaginer peut se produire. L'une des plus grandes qualités de l'imagination de Min est sa capacité à s'emparer de l'étrange pour en faire quelque chose de banal. De même, ses affiliations stimulent l'imagination, tout en reposant fortement sur elle. Ses paysages intérieurs renvoient aussi bien à l'inconscient qu'au numérique. Pourtant, le contenu de ses tableaux est tout sauf high-tech – son théâtre met en scène une mythologie personnelle, un univers créé à partir d'images à la fois troublantes et apaisantes. En effet, ses idiosyncrasies suggèrent des narrations plus logiques sur le plan intuitif que représentatives de l'ordre rationnel. Min peint avec réalisme des images provenant d'un royaume purement imaginaire, à tel point que le bizarre finit par devenir plausible.

Ses paysages construisent un théâtre d'idées, dans lequel l'esprit est contraint de quitter les limites de la raison. Malgré ses incongruités biomorphiques, originales au point de devenir étranges, l'univers de Min conserve une certaine crédibilité. «La nature, dans mes tableaux, est une sorte d'espace créé, représentant l'endroit où j'aimerais être», témoigne Min. Ses paysages sont peuplés d'animaux et d'individus, rendus minuscules par les milieux environnants. Dans les tableaux de Min, les formes excentriques et les décors aux allures de grottes suggèrent une aliénation visuelle, à tel point que les stalactites et stalagmites, aux motifs énigmatiques, se détachent délibérément et menacent de sortir de leur cadre. Quel que soit leur caractère étrange, les personnages de son théâtre sont représentés de manière réaliste, dans un style alliant idiosyncrasie et précision détaillée.

Le caractère indépendant de Min ne veut pas dire qu'elle n'a aucune conscience des origines culturelles, en particulier de l'héritage des traditions coréennes. Min avoue sa fascination pour l'ours, une créature familière dans la mythologie du nord de l'Asie. Une légende raconte que l'ours s'est un jour transformé en femme, puis a épousé un dieu ; l'enfant qui naîtra de leur union sera l'ancêtre du premier roi coréen. Min souligne que l'ours apparaît très souvent dans le chamanisme, une pratique visionnaire dans laquelle des chamans, ou guides religieux, jouent le rôle de médiateurs entre les mondes matériel et spirituel. «J'aime m'imaginer en train de devenir ours, dans une sorte de retour aux origines», confie Min. Outre la présence de créatures fabuleuses, ces mondes imaginaires sont également peuplés d'êtres, qui sont en fait des doublures de l'artiste : «Le personnage figurant dans mes tableaux est souvent moi ; j'utilise mon image d'abord pour des raisons de commodité, car je suis la seule à savoir exactement quelle position prendre dans mes tableaux. Mais je me représente également pour la simple raison que mon art raconte ma vie», explique Min. À propos de la taille minuscule de ses personnages, l'artiste répond : «J'aime l'idée d'un microscopique devenant énorme et d'un macroscopique devenant tout petit». Telle Alice au Pays des Merveilles, Min s'amuse à modifier les proportions, donnant ainsi à ses tableaux une réelle notion d'étrangeté. Cependant, ce qui compte le plus dans l'art de Min, c'est la capacité de son public à



fig. I  
Métamorphose-Attendre 2006  
acrylique sur toile, 150 x 150 cm

interpréter les peintures en faisant appel à son imagination. Les spectateurs de Min sont libres d'imaginer tout ce qu'ils veulent, car ils sont plongés dans un univers de conte de fées ; les tableaux prennent l'allure de scénarios, qui se rapprochent de l'allégorie.

On a l'impression que Min cherche à créer une sorte de meilleur des mondes, où les modifications génétiques, maîtrisées par les technologies, génèrent des formes de vie entièrement nouvelles. Cependant, aussi étranges que puissent paraître les éléments de ses tableaux, les sous-entendus de son art n'impliquent pas forcément un scénario de fin du monde. Son réalisme devient exotique à travers la science-fiction ; ses créations lui permettent «d'exprimer des sentiments, une atmosphère. C'est en quelque sorte théâtral». Peut-être est-ce là la clé de la subjectivité de Min : elle érige des théâtres de la pensée, dans lequel des mondes mystérieux, semblables à des grottes et des tubes digestifs, servent de décor aux personnages pour leur donner une importance mythique, tel un théâtre de l'absurde. Min met en scène sa propre imagination. Dès lors, son auto-référence nécessite un public pour confirmer les sous-entendus de son imagerie. Min s'efforce de personnaliser ses tableaux, afin de dévoiler davantage son attrait pour les systèmes et le moi, quelle que soit la forme choisie pour représenter le moi, un corps humain ou une créature fantastique. Le dramatique, en revanche, est implicite, dans la mesure où il est suggéré, et non exprimé ; le spectateur doit alors compléter lui-même la signification, en puisant dans le monde imaginaire de l'artiste.

L'imagerie de Min est non seulement dramatique, elle est aussi excentrique. Ceci est particulièrement vrai dans *Fosse*, une sorte de paysage enneigé, traversé par une rivière. Des formes jaune pâle, rappelant le tube digestif, hantent les deux côtés de la rivière. La surface de l'eau est sombre, tel un abysse. La nature encombrée suggère une forêt ; pourtant, les éléments du tableau sont loin de composer une scène naturelle. Le réalisme de Min semble être au service d'une vision corrective, dont le champ englobe l'inconnu et le réel. Son style reste convaincant, puisqu'elle peint un monde où l'imagination établit des parallèles avec des systèmes réels du corps. Son tableau décrit l'extraordinaire comme quelque chose de profondément authentique et, peut-être plus important encore, de parfaitement envisageable. Ainsi, les œuvres de Min ne cherchent pas tant à bouleverser l'excentricité qu'à symboliser les méandres de l'esprit.

«Mon art, commente Min, invoque souvent la tranquillité, mais il renferme toujours une source de perturbation». Min détruit volontairement l'unité psychique du tableau, atteignant ainsi le domaine de l'absurde, tout en construisant des mondes imaginaires d'une puissance convaincante. Min commence par représenter ce qui est réellement visible dans le monde, puis elle réinterprète ses sujets pour qu'ils soient différents des attentes du public, même s'ils sont issus directement de la réalité. Son mélange de représentatif et d'absurde finit par s'inscrire dans la figuration, même s'il n'est pas toujours évident de reconnaître les origines de son allusion. Min s'approche des frontières de l'imagination ; les horizons de son esprit sont alors considérés comme des limites intrinsèques, que ses formes imaginaires ne peuvent franchir. Dans *Vide*, le spectateur est confronté à un environnement peuplé de formes, à l'image des cellules de la peau, qui se chevauchent pour former un sol et un plafond. Plus loin dans la perspective, dans un arrière-plan plongé dans l'obscurité, se trouve une femme nue, les mains levées à la hauteur de la tête. La minuscule silhouette paraît étrangère, telle une source de perturbation humaine dans une atmosphère sinon calme et paisible. D'une certaine manière, Min ébranle les valeurs qu'elle représente dans son art. Son œuvre fait naître un conflit entre le réel et l'irréel, un conflit qui rejaillit dans nos difficultés à accepter son imagerie. Le contenu dramatique des tableaux de Min se transforme en scène, où presque tout peut (et finit par) arriver. La créativité devient une sorte de performance, qui permet au public et à l'artiste de réfléchir à la réalité des scénarios du tableau.

Dans l'esthétique de Min, il n'y a presque plus aucune distinction entre observer et être observé, et face aux allusions excentriques de ses tableaux, les spectateurs sont contraints de mettre de côté leurs doutes. Son inclusion, d'elle-même, sous différentes formes,

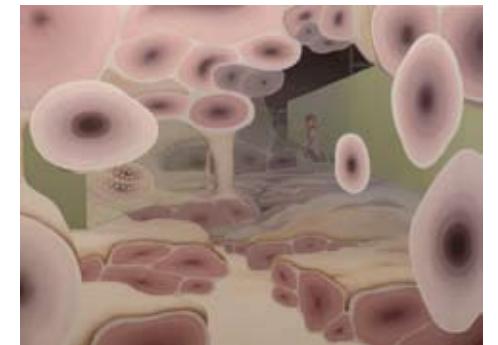


fig. 2  
*Vide*, 2007  
acrylique sur toile 97 x 130 cm



fig. 3  
*Somnolence*, 2007  
acrylique sur toile, 97 x 130 cm



fig. 4  
*Amnésie*, 2007  
acrylique sur toile, 150 x 200 cm

ajoute une notion de spectatorialité – nous l'observons en train d'observer la scène, telle qu'elle l'a créée. Dans *Somnolence*, Min introduit l'image d'une femme nue. A l'extrême gauche, un mur se déroule vers l'arrière-plan du tableau ; il est couvert de formes et de motifs organiques. Derrière le personnage féminin, des tubules, qui font penser à des arbres, semblent se déplacer horizontalement, dans les deux directions. Un autre élément organique, de couleur jaune pâle, trône au milieu du tableau ; il est doté de branches se déployant vers la droite. La femme, allongée sur le sol, soutient sa tête de la main droite. Nous vivons la scène tel un cauchemar, frappés par son mélange de clarté et de chaos. Comme elle le décrit elle-même, Min cherche manifestement à dramatiser son intérêt pour un monde mal à l'aise face à l'évolution des choses. L'artiste offre peu de réconfort, ni même aucun conseil sur la manière d'échapper aux paradoxes de son art ; cependant, il y a quelque chose de positif – du moins rien de négatif – dans sa détermination à réifier un climat général de désordre, subtilement introduit pour communiquer un trouble psychique.

Les œuvres de Min peuvent être considérées comme des portraits de la vulnérabilité humaine dans des circonstances oppressantes. Dans *Amnésie*, une œuvre aux accents de conte de fée ou de mythe, deux femmes apparaissent au milieu de ce qui semble être un paysage enneigé, en partie avalé par trois larges trous circulaires. Dans ce tableau, les formes organiques sont plus ou moins parfaitement à la verticale ; l'arrière-plan est plongé dans l'obscurité, comme si une forêt entourait les deux femmes. Cette scène est manifestement une allégorie, représentant une perte dangereuse de direction, avec des implications psychologiques dans l'imagerie de la forêt. Les trois immenses cavités, formées par une série de cercles blancs, sont inquiétantes et impénétrables. L'art de Min accentue la prédominance de l'imagination.

Les tableaux de Min semblent véritablement s'être égarés dans le temps ; ils reflètent sans précédent les vérités profondes de l'imagination. Le sentiment d'incongruité, si essentiel à son art, ne quitte jamais le spectateur. Son imagerie décousue et ses allusions incohérentes deviennent dès lors parfaitement crédibles. En fait, un sentiment d'incongruité ne nous quitte jamais face à son art, même si le scénario en lui-même paraît plausible en tant que gestalt. Son imagerie est aussi incroyable que profondément réelle. Min peint le vraisemblable et l'extraordinaire.

Jonathan Goodman



## Les passages du temps dans les tableaux de Jung-Yeon Min

A la vue d'une série de tableaux allégoriques et fantasmagoriques de la jeune artiste coréenne Jung-Yeon Min, j'ai été immédiatement frappé par la cohérence parfaite entre son langage et la technique inhérente à l'œuvre qu'elle décrit. L'interaction entre peinture et écriture n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît. Bien souvent, il est difficile de trouver les mots justes pour exprimer ses espoirs en termes visuels. De nombreux observateurs – y compris des artistes – se perdent dans une sorte de théorie ou d'interprétation, bien avant de chercher à décrire avec précision l'effet produit par l'œuvre. Dans l'une de ses déclarations, Min emploie le terme *somnolence* pour évoquer un état de repos conscient, par opposition au sommeil profond. Dans cette zone de transition, «cet état de confusion entre deux mondes... rêve et réalité», il règne une pénombre fragile, incertaine, instable et vague. Le sujet finira par pencher d'un côté ou de l'autre : il choisira de plonger dans le sommeil ou au contraire d'accepter la réalité consciente. Du point de vue de l'artiste, les sentiments suscités par une telle décision influenceront forcément l'expérience individuelle.

Pour donner à la notion de *somnolence* une signification métaphorique, les œuvres de Jung-Yeon Min doivent impérativement fournir un contexte à l'expérience du spectateur : c'est seulement en présence de l'œuvre que le spectateur pourra saisir tout le sens de la métaphore. Les tableaux de Min intitulés *Passages* apportent une dimensionnalité précise au conflit qui habite l'artiste entre le monde virtuel et le monde tactile. En effet, *somnolence* décrit avec justesse le travail de Jung-Yeon Min. Artiste coréenne basée à Paris, Min ressent un profond éloignement par rapport à son pays d'origine. *Somnolence* (2007) est un autoportrait, où l'artiste figure en compagnie de trois chiens. L'un des chiens s'appuie contre la jeune femme, tandis que les deux autres la survolent, tels deux mutants aux ailes de libellules. Le scénario qui émane de ce tableau peut être assimilé à une forme de théâtre. Au centre de la scène, s'étend une zone blanche, qui pourrait être interprétée comme une plaque de neige, un cumulus ou encore un amas de coton raffiné. S'agit-il d'un endroit totalement inconnu, quelque part perdu dans un monde virtuel, où le temps semble avoir ralenti ? Est-il possible que dans cette zone de transition entre le monde réel et le monde des rêves, s'éveille un état mythique de conscience, une puissance chamanistique aussi primitive qu'ultramoderne, un monde de science-fiction suspendu au-delà du royaume ordinaire de la reconnaissance tactile ?

Le contenu symbolique des «passages» visuels de Jung-Yeon Min nécessite tout d'abord quelques mots d'introduction. On y voit des formes biomorphiques ressemblant à des nuages, des animaux, des figures humaines, des structures architecturales, des motifs à pois, une faune et une flore fictives. Tous sont engagés dans une métamorphose bizarre, la plupart du temps mystérieuse. L'imagerie jaillissant des œuvres de Min forme un ensemble, un tout, qui offre un aperçu fascinant d'une interaction imaginaire avec les sens. Les formes semblent obéir aux sens, tandis que les sens se tournent vers l'intérieur du corps hypertrophié, c'est-à-dire vers l'espace



fig. I  
*Somnolence*, 2007  
acrylique sur toile, 97 x 130 cm

imaginaire du moi pour mieux saisir la réalité. La réalité, quant à elle, est en perpétuelle redéfinition d'elle-même, moins en termes de psychanalyse occidentale que dans le respect des symboles coréens de transition, entre un paradis mythologique et la terre. L'imagerie des tableaux de Min flotte à l'intérieur d'un espace pictural rempli de paradoxes. Elle va et vient poétiquement entre les domaines virtuel et tactile de l'expérience, la zone médiane de la somnolence, largement répandue dans la culture coréenne. Cette forme d'expérience est intrinsèque à la vie dans la péninsule céleste, où les individus aspirent à l'épanouissement et à la profusion, en s'appuyant non seulement sur une tradition spirituelle profondément ancrée, mais aussi sur une appropriation de l'idéalisme occidental. Que la vie évolue dans un sens ou dans l'autre, le monde des rêves et son pendant matériel sont engloutis par une vague de mysticisme.

Dans un autre tableau intitulé *Partir* (2006), un pathos chaleureux envahit la scène. Ici, l'artiste est représentée assise avec une valise, comme si elle attendait un train, dans un espace architectural à la fois intérieur et extérieur. Cette résonance entre l'intérieur et l'extérieur est accentuée par la présence de formes amorphes, légèrement flottantes, et de motifs à pois réguliers, à l'aspect familier. Il s'agit en fait d'une sorte de signature, qui se répète dans les habitats luxurieux, les forêts cachées et les jardins glandulaires. Tous usent d'équivoques pour représenter tantôt des organes viscéraux, tantôt des silhouettes transmutantes d'animaux, d'êtres humains et de plantes. Dans *Partir*, les formes semblent bouger dans toutes les directions, s'infiltrant à travers l'espace dans l'oubli de la non-figuration.

*Promenade* (2006) se compose d'une multitude de points optiques. Un jeune homme à l'arrière-plan promène un chien au premier plan, au bout d'une longue laisse. Les formes ondulantes autour des personnages sont biomorphiques et amorphes, tout en étant relativement restreintes par le cadre architectural : celui-ci apparaît parfois comme un espace limité, vacillant entre ouverture et fermeture. Dans un certain sens, *Partir* et *Promenade* sont des narrations complémentaires, une sorte de séquence romantique, un interlude exprimé par la juxtaposition d'intérieurs spatiaux irréguliers et complexes.

Les tableaux de Min instrumentalisent l'espace pour créer aussi bien une ressemblance qu'une dissemblance, qui apparaît légèrement déséquilibrée, mais dans un sens purement descriptif. À travers ces modes descriptifs, les tableaux développent une métaphore quelque peu troublante d'un temps métaphorique, doublée d'une approche pragmatique de la temporalité. Les personnages sont portés par le temps, tout en étant bouleversés par la temporalité qu'ils subissent. Dans tous les cas, ce dynamisme temporel dégage une certaine quiétude, une monotonie languissante, souvent obsédante, qui résonne à travers l'espace. Cet espace optique s'ouvre et se ferme en permanence, tandis que le spectateur s'efforce de trouver son chemin à travers une virtualité de formes infinies et de rythmes colorés. Par contraste, les couloirs du temps qui caractérisent le large diptyque *Rencontre* (2007) juxtaposent les perspectives avec ou sans relief. L'interaction entre les ouvertures et les vestibules, les plafonds infinis et les sols fuyants, procure une vision paradoxale de l'espace.

Poursuivant ses recherches, Min a développé un style de peinture architectonique visionnaire. Ces études récentes peuvent être considérées comme des mutations organiques symboliques, qui se déploient dans les limites géométriques d'un espace élargi. De vastes nodules et surfaces optiques, usant de formes non figuratives porteuses de vie humaine et animale, s'emparent sans relâche de cette spatialité paradoxale. Bien souvent, ces formes non figuratives (un terme employé par l'artiste pour décrire l'abstraction) persistent à travers une métamorphose, non dans le sens existentiel de Kafka, mais dans un contexte cyberspatial.

Observez *Marécage* (2007). Cette œuvre peut être interprétée comme une infestation biomorphe complète. Presque toutes les formes du tableau apparaissent dans un état de transmutation. Aucun élément n'est statique, ni même solide. Chaque entité est en mouvement perpétuel. Il n'y a aucune présence humaine ni animale, mais il existe des interférences : certaines silhouettes

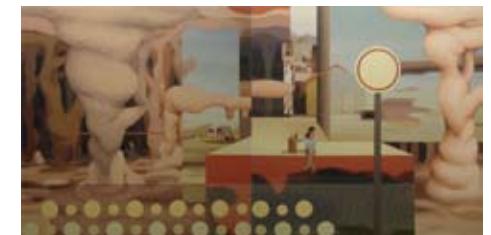


fig. 2  
*Partir*, 2006  
 acrylique sur toile, 2 x 130 x 130 cm



fig. 3  
*Rencontre*, 2007  
acrylique sur toile

semblent sur le point de se transformer en animal ou en appendice humain hypertrophié, en ligament torsadé. Il y a une certaine notion d'abandon, une allégresse microscopique transformée en orgie par toutes les ondulations qui se mêlent les unes aux autres, comme si elles partageaient un circuit moléculaire de transmission du temps – ce que le philosophe Jean Baudrillard aurait pu définir comme «l'extase de la communication». Toutefois, d'autres tableaux apparaissent plus intimes, plus émouvants par leur côté solitaire.

En ce début du 21<sup>ème</sup> siècle, nous sommes frappés par l'omniprésence des informations, rendues accessibles à l'infini par les moyens avancés des médias et l'accélération des technologies de communication. Il est légitime de penser que ce meilleur des mondes, avide de profusion et de vitesse, nous entraîne dans la dimension virtuelle du temps et de l'espace, mais il a également ébranlé notre confiance en la capacité tactile de l'homme à éprouver des sensations. Le langage de Min peut être assimilé à une forme d'expérience innovante, que l'on peut vivre directement en présence d'une œuvre. «J'essaye, dans mes tableaux, de donner de la matérialité à ce passé qui laisse en nous tant de marques. Partout où nous allons, nous laissons notre empreinte, que ce soit dans nos souvenirs ou ceux des autres. Le temps ne s'écoule pas : c'est comme s'il formait une couche, l'une après l'autre... A la vue de mes tableaux, vous pensez forcément à ma patience, aux millions de petits points que j'ai dessinés l'un après l'autre. Ce que vous voyez, c'est une représentation de mon temps, la stratification de mes heures, de mes jours, de mes semaines, de mes mois. Cette sensation, les ordinateurs sont absolument incapables de la transmettre».

Robert C. Morgan



# Un monde à elle : le Réalisme de présentation dans l'œuvre de Jung-Yeon Min

Les œuvres artistiques de Jung-Yeon Min sont pleines d'imagination et riches. On y trouve de nombreux univers, l'extraordinaire et le réalisme, le vide et le plein, des notions de micro et de macro, et des manipulations de l'espace et du temps. En particulier, son œuvre offre deux types de recherche à la fois identiques et divergents. Elle envisage et explore un monde mystérieux et fantastique. Dans une recherche séparée mais simultanée, elle étudie l'effet du temps dans le domaine pictural. Se heurtant parfois, ces deux points de questionnement forment une base intéressante pour une lecture plus approfondie des œuvres de Min amenant la réflexion sur le potentiel et la possibilité.

Les œuvres de Min ont été profondément influencées par les théories du philosophe français Gilles Deleuze. Son engagement avec Deleuze complique et enrichit l'expérience du regard pour en faire un engagement intellectuel et esthétique. Souligner certaines idées de Deleuze aide à éclairer l'œuvre de Min. Deleuze écrit sur le pouvoir de la différence, ce qui rend toute chose unique et différente des autres, de façon à engendrer un discours du devenir; la façon dont nous évoluons pour changer notre façon de penser. La critique Claire Colebrook identifie immédiatement la question principale suivante, qui se présente à Deleuze et à son collègue Félix Guattari dans leur texte *L'Anti-Oedipe* : «Qu'est-ce qui nous empêche de créer de nouvelles valeurs, de nouveaux désirs ou de nouvelles images de ce qu'est être et penser ?»<sup>1</sup> Cette question est également essentielle pour Min dans la pratique de son art. Deleuze défie l'artiste de penser en termes de possibilité ou de ce que l'on peut faire quand sa propre imagination s'étire à l'extrême. Pour Min, cet extrême existe dans l'espace situé entre le réel et le virtuel ; la présentation de ses mondes imaginaires exige que nous recherchions leur force spécifique, leur capacité à faire voler la vie en éclat et à la transformer. Retrouver la trace de cette force dans ses œuvres offre une compréhension de ce que son œuvre artistique atteint et de sa vision de notre potentiel.

L'œuvre de Min intitulée *Untitled*, paysage montagneux avec des écrans de pois rouges et une structure radiculaire flottant au-dessus d'une rivière parsemée d'herbe, marque une rupture significative avec son œuvre précédente, due à sa création d'un monde fantastique ou, comme Deleuze le décrirait, d'un monde virtuel dans ses peintures. Comprendre son monde virtuel, le monde non pas tel qu'il est mais au-delà de toute observation ou expérience particulière, demande que l'on s'interroge sur les véritables possibilités de la vie. Pour cette raison, *Untitled* instaure la base, comme une sorte d'œuvre préparatoire, et aide à définir la construction de ce nouvel espace de recherche créé par Min. Ici, le paysage s'estompe dans l'arrière-plan. Il y a des repères évidents d'une vue en perspective, technique utilisée au départ par les artistes de la Renaissance pour décrire le monde réel en peinture. Cependant, contrairement aux artistes de la Renaissance, l'utilisation de la perspective par Min n'est pas subtile. Elle attire notre attention sur la racine étrange qui flotte au premier plan en utilisant les écrans de pois rouges pour attirer notre regard sur ce qui se trouve entre le

premier plan et l'arrière-plan. Ces écrans empêchent toute évasion vers la chaîne de montagnes naturaliste de l'arrière-plan et concentrent notre regard sur cette étrangeté représentée par la racine. Min ne veut pas que nous considérons ses univers simplement comme des expériences familières ; tandis qu'elle utilise la perspective comme technique pour produire un sentiment de confort et de familiarité, elle nous bouscule en même temps avec un sentiment d'étrangeté.

Au centre de l'œuvre, se trouve une structure radiculaire bizarre qui peut être imaginée par l'idée d'un rhizome, selon les termes de Deleuze. En terme scientifique, un rhizome se réfère aux plantes, comme la pomme de terre, le gingembre, l'herbe etc. dont les systèmes radiculaires sont horizontaux et non verticaux. Pour Deleuze et Guattari, cette fonction biologique peut être métaphorique : «Le rhizome lui-même prend des formes très diverses, de l'extension ramifiée en surface dans toutes les directions à la concrétion dans des bulbes et des tubercules... tout point d'un rhizome peut être relié à tout autre chose, et doit l'être.»<sup>2</sup> Dans cette œuvre, la racine est reliée aux écrans à pois rouges et à l'eau qui est en dessous. Dans la racine, nous voyons deux ouvertures ou fissures : «Un rhizome peut être cassé, brisé à un point précis, mais il redémarrera à partir d'une de ses anciennes ou nouvelles ramifications.»<sup>3</sup> Ces cassures, loin d'être négatives, montrent que le rhizome respire ; il continuera à construire des liens de façon à grandir et à se développer. Les cassures obligent à de nouvelles évolutions dans le flux et le reflux de la vie. Ces fissures offrent la possibilité de nouveaux départs et cela tout au long de la vie. A travers l'œuvre de Min, cette structure radiculaire persiste. *Untitled* montre l'intégration de l'univers familial de Min dans celui de l'étrange. Tandis qu'elle utilise la perspective pour délimiter le monde que nous connaissons du monde virtuel, elle met l'accent sur l'étrangeté dans un environnement connu et sûr.

Dans *Untitled*, on présente un univers familial où l'apparition de la racine signifie la présence de quelque chose d'étrange ; cependant, dans *Métamorphose-le Moment est Arrivé*, on est pris dans un environnement inconnu dans lequel on assiste à la transformation surnaturelle d'une créature connue. L'ours polaire, notre seul point de référence identifiable, disparaît sous nos yeux dans la structure radiculaire du rhizome qui devient maintenant une partie reconnaissable de ce monde curieux. Les pois rouges familiers nous conduisent vers le point de disparition, une embrasure de porte carrée rouge. Cependant, les racines ne semblent pas suivre l'invitation des sentiers rouges menant à la porte située à l'arrière plan. Mais il semble plutôt que la transformation et les racines flottantes du premier plan se contentent de créer leur propre sentier, suggérant une rupture avec les convenances ou la tradition.

L'ours semble représenter la dissolution de soi dans le cours des choses. Tout en faisant allusion au poème d'Ovide *Les métamorphoses*, à propos d'un univers en perpétuel changement dans lequel les humains sont constamment transformés en animaux ou en objets naturels par les dieux, Min fait référence plus précisément au concept de Deleuze du «devenir-animal» en commençant la transformation au niveau de l'animal, plutôt qu'au niveau de l'humain. Deleuze et Guattari conçoivent l'activité du devenir-animal comme une façon de s'imaginer soi-même à partir du point de vue de l'animal. Par exemple, «le loup n'est pas un signifiant d'une quelconque qualité ou figure humaine ; c'est un autre mode de perception ou de devenir. En comprenant le loup, nous comprenons différemment, n'étant plus séparé du monde perçu selon le point de vue humain.»<sup>4</sup> Dans l'œuvre de Min, le devenir-animal, définit alors un procédé d'une façon différente d'explorer de nouveaux mondes, pour rendre le familier non-familier, pour explorer une perspective différente, pour ouvrir un monde fantastique ou un Autre monde dans notre propre monde.

Passages #3 offre la création de Min la plus expérimentale d'un Autre monde dans la mesure où elle développe une expression réservée d'un environnement tactile pleinement étayé d'un labyrinthe de passages et d'endroits secrets. Sa vision permet ainsi à un récit crédible de se livrer ou, comme Alastair Fowler le remarque, «les bonnes histoires, aussi improbables qu'elles soient, ont généralement eu ce que C.S. Lewis appelle des «instants» de «réalisme de présentation»...distincts du réalisme de contenu.»<sup>5</sup> Le



fig. I  
*Métamorphose; le Moment est Arrivé* 2006  
acrylique sur toile, 150 x 150 cm



fig.2

*Cache-Cache*, 2007

acrylique sur toile, 150 x 150 cm

Réalisme de présentation peut être défini comme étant «l'art d'approcher quelque chose de nous, en le rendant palpable et vivant, par un détail observé ou imaginé avec acuité.»<sup>6</sup> Alors que le monde est étrange et excitant, la répétition et le développement du vocabulaire de Min fournissent un filet de sécurité visuel et favorisent une intensité expérimentale qui produit de nouveaux styles de perception et un regard nouveau. De plus, l'introduction d'ours polaires dans cette peinture donne du crédit à ce nouveau monde en instaurant une échelle, pendant que la précision des détails qu'elle donne aux différents objets offre une profondeur et une atmosphère au monde. Les ours polaires facilitent la présentation du réalisme dans cette scène créative.

Il y a une traversée des espaces indiquée par une grande section vide sur la gauche, comme si une partie de la peinture ou du monde avait été effacée. La nudité de l'espace vide contraste directement avec la profondeur du monde fantastique et les formes ondulées et bulbeuses.

Quand les deux ours se retournent, empreints, semble-t-il, d'une expression de désir nostalgique, ils se retournent vers un monde secret dont ils perdent l'accès, un monde qui est à la fois confortable et étrange. En haut de la surface vide et au centre de l'œuvre, on note des orifices marrons qui se creusent à l'intérieur ou en dessous d'une surface et qui peuvent être des rhizomes montrés de l'intérieur. Ces orifices suggèrent peut-être des points d'entrée et de sortie du monde ; ainsi, le monde fantastique ne disparaît-il jamais vraiment puisqu'il perdure par une opportunité sans limite.

Dans *Cache-Cache*, des figures humaines entrent dans ce monde sous la forme de l'artiste dans un autoportrait. Les deux figures féminines, dont l'une représente Min, se mettent à l'abri. Une femme est exposée pendant que l'autre est protégée. Des sortes de plantes fleuries énormes entourent les femmes et elles semblent se tenir debout sur leur sommet. La différence d'échelle est l'inverse de ce que nous avons vu jusqu'à présent ; les figures sont toutes petites dans un environnement écrasant, presque envahissant et claustrophobe. Bien que les figures féminines soient petites, elles ne semblent pas en être décontenancées. La réponse physique des deux figures dans cet environnement est très calme. Cette utilisation du contraste entre le grand et le petit rappelle inéluctablement *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Cependant, il est intéressant de considérer la différence entre ce genre d'histoire et l'œuvre de Min. Le plus frappant est l'absence de malaise visuel que les figures féminines témoignent dans ce monde fabriqué. Aucune des deux n'affiche une attitude traduisant un désir de rentrer chez soi. Dans des récits comme *Alice au Pays des Merveilles*, *Le Magicien d'Oz* et *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, le thème de l'entrée dans un monde nouveau et étrange est toujours doublé du désir à long terme d'un retour chez soi. Dans l'œuvre de Min, je pense que ce désir est absent ou, comme dans *Passage #3*, que ce désir est l'inverse car les ours polaires semblent se retourner avec nostalgie vers le monde magique. Ils n'expriment ni peur, ni désir ardent de le quitter. D'un autre côté, les univers fantastiques d'*Alice au pays des merveilles*, *du Magicien d'Oz* et *du Voyage de Chihiro* peuvent sembler excitants au départ et même par moments, mais ils cessent inévitablement d'être attirants et deviennent peu engageants ou potentiellement dangereux. Parce que ce désir de retourner vers un monde familier et connu est absent de l'œuvre de Min, son attention à cette différence suggère une ouverture au changement permanent de comportement dans le monde ou à la possibilité de changement dans la vie. La noirceur ou l'aspect potentiellement inquiétant des univers de Min n'annihile pas une possibilité d'y exister indéfiniment. L'univers de Min ne représente pas seulement un monde spécifique en lui-même mais il représente aussi tous les univers possibles dans lesquels on pourrait entrer.

Par opposition aux œuvres ci-dessus, *Métamorphoses-Attendre* nous offre un aspect différent de conceptualisation de la création d'un nouveau monde. Cette nouvelle conceptualisation se concentre sur la déconstruction du temps par l'utilisation d'éléments répétitifs. C'est le refus de tout point central dramatique et la répétition d'objets et de personnages qui gênent toute spécificité

propre à ce monde. Le titre indique que les personnages ici attendent une métamorphose, soulignant ainsi la temporalité. Si nous considérons cette œuvre par opposition à *Métamorphose-le Moment est Arrivé*, titre qui implique que le moment de la métamorphose est arrivé et qu'il a lieu en ce moment, nous notons que Min dévie d'un événement qui se dévoile vers ce que nous pouvons considérer comme son opposé : attendre que quelque chose se passe. En disposant différentes perspectives de temps et de temporalité dans des œuvres comme celles-ci, elle semble interroger le concept de temps et ses effets. De plus, nous nous demandons quel est le sujet en attente de transformation dans la peinture. Min ne traite jamais cette question, nous laissant dans l'expectative de ce que nous sommes censés voir exactement, de ce que nous sommes supposés attendre. Ainsi, elle trouble notre compréhension conventionnelle du temps comme une progression, d'un événement ou d'un fait vers un autre, vers une perspective plutôt établie sur plusieurs niveaux.

Les objets en forme d'œuf ou de tablette sont particulièrement intéressants. Sur le sol, ils semblent jouer le rôle de gros galets, de graines géantes ou d'œufs géants en opposition à la taille minuscule du personnage, pendant que dans l'air, ils jouent le rôle de feuilles d'arbre, d'arbres recouverts de neige ou même de nuages. On ne ressent pas une sensation d'étrangeté ou de stupéfaction dès le premier regard sur l'œuvre. Cependant, par une étude plus approfondie, ils ont l'air quelque peu curieux. Que sont ces objets ? Pourquoi y a-t-il des œufs sur les arbres ? Pourquoi la forme est-elle répétée au sol ? Et, pourquoi y a-t-il une répétition du personnage ? Selon Colebrook, pour Deleuze, «la répétition n'est pas le ressassement d'un même vieux truc ; répéter quelque chose c'est recommencer, renouveler, questionner, et refuser de rester identique.»<sup>7</sup> De cette façon, la graine blanche et les figures répétées sont des variables, détenant le sens de quelque chose d'autre. Au départ, elles semblent nous fournir assez d'informations visuelles pour atteindre une compréhension, une reconnaissance de ces objets. Cette reconnaissance est, en fait, une fausse reconnaissance qui conduit à l'étonnant. Ce qui reste est un puzzle de ces moments répétitifs. Les représentations de Min renseignent sur les attitudes d'attente : une brève sieste, le regard dans le vague provoqué par l'ennui et l'adossement à un mur ou à un arbre. Cette série de postures nous permet d'affiner notre définition du temps pour l'étendre au-delà de la mesure chronologique.

Dans *Le Repas*, on trouve à la fois une étude du temps et une construction du paysage de l'au-delà. Comme avec l'œuvre précédente *Métamorphose-Attendre*, il y a de nombreuses représentations de Min, indiquant une expérience d'une dimension temporelle. En même temps, nous avons une explosion causée par une racine ou un rhizome jaillissant, moment qui ne pourrait avoir lieu qu'une seule fois. Ainsi, on nous montre cette multiplicité d'un seul moment et de nombreux moments représentés ensemble. Min et ses multiples sont assis autour d'une table faisant des micro interventions dans l'espace. Les gestes des représentations de Min suggèrent de nombreux moments différents. Par exemple, à gauche de la table, les bras pliés, le personnage de Min semble soit attendre de commencer, soit avoir déjà terminé. De l'autre côté de la table, elle mange avec un ustensile à la main. A la table, le passage du temps est représenté. En face de la table, les deux Min assises sont presque des images se réfléchissant l'une l'autre, ce qui suggèrerait qu'il s'agisse du même moment ; cependant, les légères différences laissent penser que ce n'est pas un portrait dans le miroir de la même Min, mais plutôt deux moments distincts de contemplation. Ainsi, le temps est interrompu, comme s'il reculait, avançait et se tenait immobile, tout cela en même temps.

En comparaison avec ces nombreux moments et de façon saisissante, en dessous et à gauche, nous avons une rupture de la racine. Cette explosion est en cours. Le moment a été suspendu, comme une image télévisuelle figée. Nous devenons des témoins d'un moment que nous venons souvent de rater, comme un accident de voiture ou autre ; nous n'en prenons conscience qu'après l'événement. Min décrit cette vue pour que nous y prêtons attention. La description de Min de plusieurs moments ordinaires, de même que la racine qui éclate, produit différents niveaux d'intensité dans ce nouvel espace. Parmi ces moments incongrus, le partage

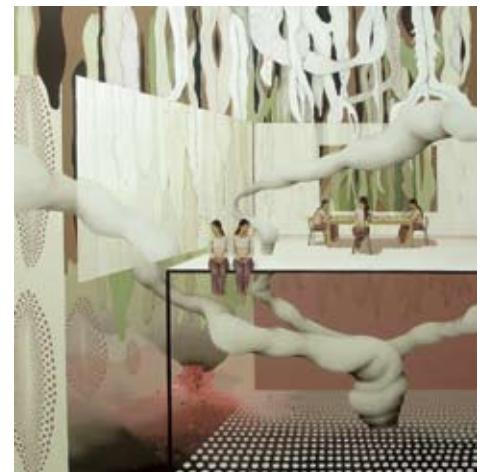


fig. 3  
*Le Repas*, 2006  
acrylique sur toile, 130 x 130 cm

du même espace offre une autre façon de voir et un autre bouleversement dans notre compréhension conventionnelle du temps. Les environnements et le temps convergent, la profondeur et le potentiel de ce qui est possible semblent sans limites.

Si nous considérons la métaphore du rhizome deleuzien, présence dominante dans les œuvres de Min, nous trouvons des connexions entre le réel et le possible. Min joue avec des notions du familier et de l'étonnant pour les déstabiliser. La présence de réalisme permet au monde fantastique d'avoir du sens, donc ce qui aurait semblé étrange devient familier et accueillant. Elle désarme la résistance à cette étrangeté, à ce changement et à cette différence. Ses univers offrent une façon d'être qui franchit les limites, à la fois géographiques et temporelles, et cela nous met au défit d'envisager une vie au-delà des conventions.

Jolaine Frizzell

<sup>1</sup> Claire Colebrook , *Gilles Deleuze*, Routledge, Londres, 2002 ; page 5.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*.

Référence version américaine: *A Thousand Plateaus : Capitalism and Schizophrenia*, traduit du français par Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987 ; page 7.

<sup>3</sup> Deleuze, page 9.

<sup>4</sup> Colebrook, page 135.

<sup>5</sup> Alastair Fowler, *Renaissance Realism : Narrative Images in Literature and Art*, Oxford University Press, Oxford, 2003; page 47.

<sup>6</sup> C.S. Lewis, *Expérience de critique littéraire*, traduit de l'anglais par Jean Autret, éditions Gallimard, Paris, «Les essais», n°120, 1965.

Référence anglaise, *An Experiment in Criticism*, University Press, Cambridge, 1961; page 57.

<sup>7</sup> Colebrook 8.



## Improvables collisions

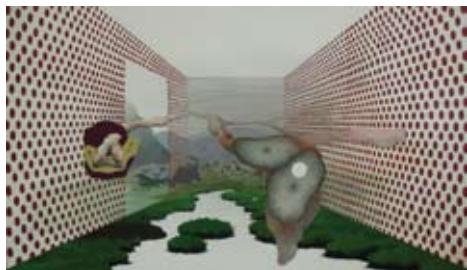


fig. I  
*Agrandir Mon Territoire 2*, 2006  
acrylique sur toile, 139 x 200 cm

En mélangeant le bi-dimensionnel et le tri-dimensionnel, l'organique et l'architectural, l'imaginaire et le fantastique, et en les associant à des scènes de la vie quotidienne, l'artiste Jung-Yeon Min crée un monde inconnu et complexe, dans un état constant de métamorphose. Les textures et les formes se fondent dans les prémisses d'une collision improbable, brouillant la frontière entre intérieur et extérieur, et déploient dans le tableau un enchevêtrement complexe de possibilités. L'irrésistible attirance du spectateur pour les œuvres de Min s'explique par la variété d'expériences sensorielles qui existe à l'intérieur de ces espaces mystérieux, pourtant étrangement familiers. J'aimerais ici mettre en évidence la transformation de l'art de Min, de ses premières créations, à l'École des Beaux-Arts de Paris, à ses œuvres actuelles.

En 2004, alors qu'elle est encore étudiante à l'École des Beaux-Arts de Paris, Min réalise sa première exposition solo au Centre culturel coréen de France. A l'époque, ses œuvres se consacrent au récit narratif. L'artiste n'attribue aucun titre à ses toiles. Pourtant, ses peintures sont décorées et «tissées» d'innombrables points et de lignes, qui racontent des histoires fantastiques et rêveuses. On y voit par exemple la mer illuminée par deux soleils radieux ; la terre rouge est peuplée de personnages vêtus de blanc pour un défilé solennel ; ou encore, des animaux dorés, semblables à des fossiles, nagent dans les eaux noires, sous une voûte de branches et de feuilles. On y découvre une image froide, où des individus se tordant de douleurs, transformés en feuilles, s'agrippent désespérément aux branches ; ou encore des êtres tombant dans un puits, qui ressemble fortement aux entrailles d'un organisme. L'originalité de Min naît de la pure perfection des couleurs, des formes, de la texture et de la composition. La prestance de ses œuvres repose davantage sur l'expression et les techniques riches et délicates de l'artiste que sur le récit d'une histoire abondamment détaillée.

L'art de Min connaît un véritable tournant en 2005, montrant un changement temporel et spatial. L'artiste commence non seulement à bouger avec plus de liberté dans et en dehors de ses tableaux, elle donne également forme à ses propres souvenirs, expériences et prémonitions à l'intérieur de ses œuvres. Min se met à explorer les toiles en ouvrant, déformant, comprimant et en étirant la surface. Elle adopte comme nouveau thème de travail *Agrandir Mon Territoire*, qui est aussi le titre de quatre de ses œuvres.

La génération de Min vit confortablement dans un océan d'images prolifique et sans fond. Pourtant, Min ne fait pas, et n'a aucune raison de faire, un choix dans la dualité des concepts contradictoires apparents, tels que le concret et l'abstrait, le géométrique et l'organique, le micro et le macro. Au contraire, l'artiste accorde une valeur à toutes les images et s'intéresse à leur interaction et à la manière dont elles coexistent. L'assemblage de ces images donne à Min la liberté de s'épanouir à l'intérieur de l'espace pictural. L'autopортrait devient un motif répété ; il précipite le spectateur dans un monde d'expériences familiaires, tout en suggérant que les images représentées dans les tableaux reflètent les expériences personnelles de Min.

En 2006, les œuvres de Min définissent de nouveaux environnements, qui coexistent et fusionnent à travers le mélange de scènes de la vie courante, de rêves et de souvenirs. La cuisine, la salle de bain et la chambre ne sont plus des espaces solides et concrets avec quatre murs, sols et plafonds. Elles ressemblent davantage à des boîtes désassemblées, qui flottent dans l'air. Des objets inconnus et bizarres envahissent, avec une force physique et dynamique, de petites pièces réalistes. Ces formes organiques s'infiltrent à travers toutes les surfaces, sans faire de distinction entre intérieur et extérieur; micro et macro, fiction ou réalité. Au lieu de cela, elles démolissent les derniers vestiges de la réalité, les extrêmes limites du monde réaliste dans lequel se situe l'artiste. Le «territoire» de Min continue à repousser les frontières définies par les titres de ses œuvres : *Passage*, *Souvenir du passé*, *Amnésie*, *Somnolence*, *Rêve* et *Conscience Quake*. A partir de fragments d'expériences réelles, ces tableaux illustrent le mécanisme des rêves et des souvenirs dans un genre totalement nouveau, sans ironie, selon la logique du désir. Le spectateur découvre un lien inattendu avec l'expérience poétique, où métaphores et symboles sont dévoilés au grand jour.

Les explorations de Min à travers son art flottent entre le conscient et l'inconscient, les souvenirs et l'oubli, le mécanisme des rêves et des réflexions sur d'autres mondes. L'art de Min pourrait être considéré comme un héritage du surréalisme, car ses créations s'intéressent à la narration visuelle et à la découverte de nouvelles expressions poétiques. Les tableaux de Min sont des expériences sensorielles, qui explorent le physique, le tactile, et parfois même, les sens auditifs. Par exemple, dans *Vide*, il existe un crescendo : un couteau bien aiguisé, qui incise la surface d'un jambon, est mis en parallèle avec un personnage, qui se bouche fermement les oreilles, dans une attitude de repli. Associées l'une à l'autre, ces actions nous permettent d'entendre les sons aigus qui se propagent à travers la toile. Dans *Trou Noir*, la forme d'une main est subtilement dessinée par-dessus une flaqué organique qui déborde autour d'un trou noir. Cette forme incite notre vision à réagir à la sensation du toucher. Les formes à la fois terreuses et charnelles de *Désert* se dévoilent à travers la couleur. Min utilise le rose, une couleur dominante dans ses œuvres, et les nuances du marron pour ajouter une impression de volupté à ses images. Alors que les teintes se fondent dans le vert neutre éclatant, la couleur crée ici une humeur et une atmosphère. Elle correspond à une impression mesurée de la nature, qui peut représenter aussi bien la nature interne que la nature externe. A l'inverse, les surfaces monotones, les objets flottants qui laissent transparaître extérieur et intérieur, les rayures et les cercles répétitifs, sèment le trouble dans cet espace harmonieux. Au final, les techniques de Min évoquent ce qu'elle décrit comme «un dialogue extrême ou paradoxal entre deux mondes très opposés». La discorde ainsi obtenue permet à la peinture de trouver sa propre force dynamique. Min place et exploite avec pertinence le perçu et le ressenti, donnant du dynamisme au tableau et en le propulsant dans un monde inconnu. En retour, les spectateurs éprouvent toutes sortes de sensations. Lorsque l'œuvre devient déclencheur de récepteurs sensoriels, la peinture se substitue à une représentation imitative de la réalité.

L'artiste, qui peint depuis sa plus jeune enfance, a vécu, ces dernières années, de profonds changements stylistiques et thématiques. Ses talents et compétences réunis ont enfin trouvé une porte de sortie et envahissent les toiles dans tous les coins, aussi bien en surface qu'en profondeur. La structure robuste possède également une force de persuasion, qui sert à propager une image contemporaine, inspirée du surréalisme. L'artiste s'est inventée des méthodes pour relier une réalité physique à une réalité imaginaire, tandis qu'elle voyage à l'intérieur et à l'extérieur du tableau avec un vocabulaire toujours plus varié. Son travail en devient encore plus richement stratifié et complexe. La métamorphose permanente de la peinture de Min est enrichissante, et l'on a hâte de découvrir les prochaines dimensions que Min nous permettra d'explorer.

Airyung Kim



fig. 2  
*Amnésie*, 2007  
acrylique sur toile, 150 x 200 cm



fig. 3  
*Conscience Quake*, 2006  
acrylique sur toile, 139 x 200 cm





## 사고의 연극 Theaters of Thought

민정연의 회화는 거의 모든 상상이 실현될 수 있는 사고(思考)의 연극 *Theaters of Thought* 을 만들어내고 있다. 민정연의 상상력이 가진 가장 큰 장점 중 하나는 낯설고 기괴한 것들을 우리 주변의 일상적인 것처럼 보이게 하는 능력이다. 따라서 그녀의 소속은 상상력의 혜택과 지원을 받는다. 그녀 내면의 풍경은 무의식 및 디지털세계와 연관성을 가진다. 그러나 컨텐츠 자체는 결코 하이테크라 할 수 없으며 그녀의 연극은 평화로우면서도 문제적인 이미지에 의해 인증되는 그녀의 개인적 신화와 관련성을 가진다. 이처럼, 그녀의 개체특이성 (*idiosyncrasies*) 은 오히려 논리적인 순서보다도 이야기를 더욱 직관적으로 만들고 있다. 민정연은 순수한 상상의 영역에 속한 것들을 매우 사실적으로 표현하는데 이 때문에 낯섦과 기괴함은 상당한 현실성을 가지게 된다.

그녀의 풍경화는 합리성의 제한을 받지 않는 생각의 극장을 만들어낸다. 민정연의 작품이 표현하는 낯섦과 기괴함의 본질, 즉 생물적 부조화에도 불구하고 그녀가 표현하는 대상은 그녀의 세계 안에서 현실성을 지닌다 . 민정연은 “내 회화에서 자연은 내가 속하고 싶은 창조된 공간이라 할 수 있다.”라고 말한다. 민정연의 풍경화에는 주변환경에 의해 축소된 인간과 동물이 등장한다. 민정연 회화에 표현된 기괴한 형상들과 동굴과 같은 환경은 시각적인 괴리를 부각시키며 그에 따라 발생하는 수수께끼 같은 패턴의 종유석과 석순은 의도적으로 분리되고 그것이 존재하는 장소를 넘어 위협적으로 자라난다. 그녀의 작품세계의 특성이 얼마나 기이한지와 관계없이 그녀의 회화는 매우 현실적으로 묘사되어, 결과적으로는 세밀한 디테일을 포함한 그녀만의 스타일을 창조한다.



fig. I  
*Metamorphose-Attendre* 2006  
acrylic on canvas, 150 × 150 cm

물론, 민정연이 독립적인 만큼, 그녀가 문화적인 배경, 특히 한국의 문화유산에 대해 모른다는 뜻은 아니다. 민정연은 북아시아 신화에 자주 등장하는 곰에 대해 관심을 보인다. 어떤 이야기에서는, 곰이 여성으로 화(化)하여 신(神)과 결혼을 하게 되는데 이들 사이에서 태어난 아들이 한민족의 첫번째 왕의 선조가 된다. 민정연은 무당이나 종교지도자가 속세와 영적인 세계간의 중개자가 되는 환상적인 풍습인 샤머니즘에서 빈번히 등장하는 곰을 언급한다. 민정연은 “자신이 곰이 되는 것을 상상하기를 좋아하는데 이것은 말하자면 내 기원으로 돌아가는 것과도 같다.”라고 말하였다. 신화적 상징과 함께, 그녀의 회화에는 등장하는 피조물들은 예술가로서 그녀 자신을 계승한다. “내 그림에 등장하는 사람은 종종 나 자신이다. 오직 나 만이 내 그림에 필요한 자세가 무엇인지 정확히 알고 있는 유일한 사람이라는 점에서 내 자신의 등장은 편리하다. 또한, 내 그림이 내 삶에 관한 이야기이기 때문에 그림속의 등장 인물이 나이기도 하다.” 축소된 그녀의 형상에 관해 그녀가 말했다. “나는 극히 작은 것이 거대해지고 거대한

것이 극히 작은 것이 되는 아이디어를 좋아한다.” 마치 이상한 나라의 앤리스와 같이, 민정연은 그녀의 회화를 진정 기묘하게 만들어주는 비율 변화를 즐긴다. 그러나 민정연의 작품에 크게 기여하는 것은 스스로의 상상력에 비추어 민정연의 작품을 해석하는 관객의 능력이다. 민정연의 작품을 감상하는 이들은 눈앞에 펼쳐진 동화 속 세계에서 무엇이든 원하는 것을 상상할 수 있다: 민정연의 회화는 우화에 근접한 시나리오가 되는 것이다.

민정연은 기술에 기반한 근본적 변화를 동반하여 완성된 생명의 근원적 형태를 만들어 내는 과감한 신세계를 건설한다. 그러나 그녀의 작품을 구성하는 요소들이 기괴하고 낯선 것들이라 할지라도 그녀의 작품이 상징하는 것이 반드시 종말론적 시나리오인 것은 아니다. 그녀의 사실주의는 사이언스 퍽션으로 인해 이국적으로 변한다. 그녀의 디자인은 그녀가 “다소 극(劇)적인 감정과 분위기를 표현”할 수 있게 한다. 아마도 이것이 그녀가 가진 주체성의 핵심일 것이다. 그녀는 동굴이나 내장을 연상시키는 미스터리한 풍경들이 부조리극에서와 같이 그녀의 형상에 신화적인 중요성을 부여하는 “사고(思考)의 연극 Theaters of Thought 을 만들어낸다. 민정연은 자신의 상상력의 감독이 된다. 그녀의 자기언급은 결과적으로 그녀의 심상에 의한 암시를 검증할 관객을 필요로 한다. 그녀는 시스템과 자신 – 자신이 인간의 몸이던, 환상적인 피조물이던, 어떤 형태를 취하던 간에 – 에 대한 자신의 개인적 관심을 보다 공론화하기 위해 자신의 회화에 대한 개인화를 의도하고 있다. 그러나 극적 요소는 암시적이지만 행동으로 실현되지 않는다는 측면에서 함축적이다. 관객은 예술가의 상상세계와 상호작용 함으로써 그 의미를 완성한다.

민정연의 상상세계는 단지 드라마틱할 뿐 아니라 기발하기까지 하다. “Vide” (진공공간)이라는 작품에서 강이 가로지르는 설원처럼 보이는 장면은 민정연의 상상세계의 기발함을 특히 잘 표현하고 있다. 가볍게 그을린 이미지는 독방과 강을 가득 채운 심연과 같은 검정색의 내장을 연상시키다. 그림은 전체적으로 자연의 숲을 상징하지만 전체를 구성하는 각각의 요소들은 자연의 모습과는 상당한 거리가 있다. 그녀의 사실주의는 비현실과 현실의 경계를 조합한 집단적인 광경부터 출발한다. 그녀의 스타일은 그녀가 신체의 장기와 유사한 세계를 표현하기 때문에 설득력을 가진다. 그녀의 작품은 극히 현실적이고 심지어는 매우 사설적이기까지 하다는 점에서 특별하다. 그러므로 민정연의 회화는 마음에 담을 수 있는 것을 상징할 만큼의 기이함을 회화화하지 않는다.

민정연은 “제 그림 중에는 조용해 보이는 것들도 있지만 언제나 그 안에는 무질서를 표현한 부분이 있습니다.”라고 말한다. 민정연은 의도적인 영적 통일성의 파괴와 모순됨의 획득을 통해 자신의 상상세계가 설득력을 얻게 한다. 민정연의 스타일은 처음에는 현실세계에 실존하는 것으로 표현되지만, 그것이 실재하는 것이라 할지라도 그녀의 사물은 관객의 기대와는 다르게 표현된다. 그녀의 구상화와 불합리의 조화는 우리가 그녀에 의한 암시의 기원을 쉽게 찾을 수 없다 할지라도, 끝내는 형상과의 조화를 찾아낸다. 민정연은 상상력의 경계를 추구한다. 동시에, 그녀 마음속의 경계는 그녀의 꿈의 형태가 가진 내재적인 한계를 벗어나지 않는다. “Vide” (진공공간)에서 우리는 바닥과 천정이 모두 겹겹이 둘러 쌓인 피부조직들의 군집과 같이 보이는 환경을 만나게 된다. 배경은 더욱 어두운 이 구조의 원근법 깊은 곳에는, 나체의 한 여인이 양손을 머리 위로 들고 서 있다. 그 작은 형상은 섬뜩하고 조용한 공간에 인간 때문에 발생하는 작은 문제의 일부로 인식된다. 민정연은 어떻게든 그녀가 그녀의 작품에서 표현하는 바로 그 가치들을 잠식한다. 그녀의 회화에는 실존과 허구간의 갈등이 있으며 그 갈등은 그녀의 상상력을 받아들이려는 우리의 몸부림에 의해 공명한다. 민정연의 작품에서 드라마틱한 요소들은 어떤 부분에서든지 발생할 수 있고 또한 실제로 발생한다. 창의력은 예술가와 관객이 그녀의 작품의 시나리오의 현실을 반영하려고 할 때, 일종의 행위가 된다.

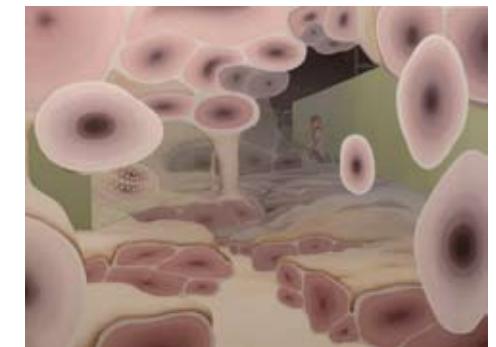


fig. 2  
Vide, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm



fig. 3  
Amnésie, 2007  
acrylic on canvas, 150 × 200 cm

관찰과 피관찰은 민정연의 미학이 되고 그녀의 작품의 기이한 함축에 대한 관객의 반응 속에서 관객은 그들의 불신에 의지하는 것에 동의하게 된다. 그녀의 수없이 많은 스스로에 대한 포괄은 관객정신의 개념에 더해진다: 우리는 그녀가 창조의 순간을 바라보는 것을 관찰하게 된다. “*Somnolence 2*”(졸음 2)에서, 민정연은 나체의 여인의 이미지를 배치하고 왼쪽 면 뒤편에 내장과 같은 모양과 패턴으로 뒤덮인 벽의 연장을 표현했다. 여인의 뒤에는 나무처럼 생긴 가느다란 관이 좌우로 움직이는 모습을 볼 수 있다. 또 다른 약간 그을린 색을 하고 오른쪽으로 난 가지가 달린 내장처럼 보이는 대상은 작품의 중앙에 배치되어 있다. 여인은 바닥을 따라 늘어져 있으며, 오른손으로 머리를 잡고 있다. 우리는 가독성과 혼돈의 조합으로 이루어진 악몽과 유사한 것을 경험하고 있다. 민정연이 사물의 내재적인 부조화가 드러나는 세상을 극화 경향이 있다는 것은 사실이다. 그녀는 위안을 거의 주지 않으며 그녀의 작품이 가진 독설로부터 피할 것을 권하지도 않는다. 그러나 불편함이라는 전반적인 정서를 구체화하기로 한 그녀의 결심에도 잠재적으로 심리적인 분열과의 소통을 위해 준비된 긍정적인 (최소한 부정적이지는 않은) 면을 발견할 수도 있다.

우리는 민정연의 작품은 압도적인 상황에 놓인 인간의 나약함에 대한 초상화를 볼 수 있다. 동화나 신화적인 뉘앙스를 풍기는 *Amnésie* (기억상실)에서는, 커다란 원형의 구멍이 자리를 차지하고 있는, 눈으로 덮인 것처럼 보이는 공간에 두 여성이 허리 숙여 엎드리고 있다. 이번에는 내장과 같은 형상이 어두운 배경과 함께 더 혹은 덜 수직적이지만 그렇기 때문에 더욱 두 여인을 둘러싼 금처럼 보인다. 이 광경은 명확히 금에 대한 심리적 함축과 함께 방향성 상실의 위험성에 대한 상징으로 작용한다. 하얀 동심원을 이루고 있는 세 개의 구멍은 불길하고 깊이를 헤아릴 수 없이 보인다. 그녀의 작품은 상상력의 가장 높은 경지를 다루고 있다.

민정연의 회화는 시간을 상실하여 전례 없는 공명을 이루는 것처럼 느껴지지만, 상상력의 진실을 전달하고 있다. 그녀 작품의 중심에 있는 부조화의 심상은 그녀의 관객이 흐트러진 이미지나 상담이 믿을만한 것이 되도록 결코 그냥 두지 않는다. 사실, 부조화의 심상은 시나리오 자체가 게쉬탈트와 같이 현실성 있는 것으로 보인다 할지라도 그녀의 작품에 대한 우리의 경험에서 잘 지워지지 않는다. 그녀의 심상은 비현실적이기도 하고 매우 현실적이기도 하다. 민정연은 믿을 만하고 특별한 이야기를 끄집어 내었다.

Jonathan Goodman



# 민정연 회화 속 시간의 흐름

Passages of Time in the Paintings of Jung-Yeon Min



fig. I  
Somnolence, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm

짧은 작가 민정연의 몽환적인 작품을 본 순간 작가가 표현하고자 하는 작품 속의 프로세스와 작가가 사용하는 언어의 일관성에 매혹되었다. 회화와 언어 간의 크로스오버는 생각하는 만큼 쉽지 않다. 시각적으로 표현하고자 하는 바를 단어로 정확하게 표현하기란 여간 힘든 일이 아니다. 아티스트뿐만 아니라 많은 관객은 실제 예술 활동을 정확하게 표현하기도 전에 이미 어떤 이론이나 해석에 사로잡혀 있다. 민정연 작가의 작품 제목 중에는 “Somnolence”(졸음) 즉 의식적으로 잠들어있긴 하지만 실제로 수면상태는 아닌 비몽사몽이라는 불어단어를 사용한 작품이 있다. ‘꿈과 현실이라는 두 세계 사이의 혼란스러운 상태’라고 할 수 있는 이 중간지대에는 무언가 연약하고 불확실하며 동적이고 산만한 애매모호한 경계영역이 있다. 얼마 지나지 않아 이 중간지대에 있는 대상을 잠에 들거나 잠에서 깨기로 선택한다. 그 결과로 인해 느끼는 감정은 분명히 경험에 작용하는 무언가가 있다고 작가는 생각하고 있다.

“Somnolence”(졸음)이라는 개념에 은유적 의미를 부여하기 위해서는 민정연의 회화는 관객의 경험에 배경을 제공해주어야 한다. 실제 작품을 보았을 때야 비로소 관객은 그 은유 뒤에 숨은 뜻을 간파할 수 있다. “Passages”(통로) 연작은 가상의 세계와 촉각의 세계 사이에서 작가가 느끼는 괴리감을 확실하게 보여준다. “Somnolence”(졸음)보다 민정연의 작품 세계를 알맞게 꾸며주는 단어는 없다. 파리에 거주하는 한국인 예술인으로서 민정연은 모국에서 멀리 떨어져 있다는 느낌을 받고 있다. “Somnolence”(졸음) (2007)에는 작가 자신의 초상화와 개 세 마리가 그려져 있다. 개 한 마리는 작가에게 기대고 있으며 나머지 두 마리는 돌연변이처럼 잠자리 날개를 달고 작가 머리 위를 유유히 날고 있다. 작품 속의 시나리오는 일종의 연극으로 묘사될 수 있다. 스테이지 한가운데는 눈 한 덩어리, 뭉게구름 혹은 이불솜처럼 보이는 하얀 부분이 있다. 이것은 가상세계에서도 그저 시간이 더디게 흘러가는 한 장소일 뿐인가? 이 꿈나라에서 상상의 의식상태, 원시적이면서도 초현대적인 주술력, 촉감이 일반적으로 지배하는 세계를 뛰어넘은 허구의 세계가 깨어난 것일까?

민정연의 시각적인 “통로”의 상징적인 내용에 대해 본격적으로 이야기하기 전에 몇 가지 언급할 사항이 있다. 구름처럼 몽몽한 생물형태적인 형상, 동물, 인간, 건축물, 점, 시뮬레이션된 동식물상 등이 색다르고 주로 무시무시하게 변형되어 담겨 있다. 작가의 회화 속 이미지는 상상력이 감각과 얼마나 매혹적으로 상호작용하는지 보여준다.

확장된 신체 안으로 감각이 들어오는게 느껴지도록 뜻밖으로 다가오는 형태들이다. 즉 자신에 대한 상상의 공간으로 들어오는 것이 현실을 자각하는 방식이 되는 것이다. 반대로 현실은 지속적으로 서구의 정신분석적인 방식보다는 한국 신화속의 하늘과 땅의 변화라는 상징으로 재정의하는 중이다. 작가의 작품 속의 이미지는 모순에 둘러쌓인 회화 공간 속에서 부유하고 있다. 한국 문화에서 잘 알려져 있는 비몽사몽 상태의 중간지대, 경험의 가상영역과 촉각적인 영역 사이에서 시적으로 움직인다. 이런 경험은 영적인 전통 뿐만 아니라 서구 이상주의 적용으로 성공과 풍요를 열망하던 한반도인의 피에 흐르고 있다. 인생이 어느 방향으로 흐르건 꿈의 세계와 그에 상대되는 물질의 세계는 뭐라고 꼭 집어 말하기 힘든 신비주의에 뒤덮여 있다.

다른 작품인 “Partir”(떠나다) (2006)에서는 친근한 애절함이 스며들어 있다. 작품 속의 작가 초상화는 내부와 외부 모두의 모습을 뛴 건축물 속에서 마치 기차라도 기다리는 듯 짐가방을 옆에 놓고 앉아 있다. 이 내부/외부 울림은 부드럽게 흐르는 듯한 무형의 형태와 규칙적이고 익숙한 점 패턴으로 더 부각된다. 사실 이런 모양은 내장과 변형하는 동물과 인간, 식물과 같은 형태 사이에서 흐릿해지는 쾌적한 서식지, 숨겨진 숲과 아름다운 정원 안에서 반복되는 일종의 특징적인 형태이다. “Partir”(떠나다)에서 이 모양들은 무형의 망각을 향해 공간을 가로지르며 모든 곳으로 움직이는 듯하다.

“Promenade”(산책) (2006)는 후면에 있는 젊은이가 개 산책을 시키고 있는 장면이다. 개줄은 그림의 앞쪽에 나타나 있고 그림은 전반적으로 시각적인 점으로 가득 차 있다. 젊은이와 개 주위에 물결처럼 나타나 있는 형태들은 생물형태적이며 무형적이기도 하지만, 열림과 닫힘 사이에서 갈등하는 듯한 포괄적인 공간으로 보여지는 구조적인 틀 안에서 비교적 제한되어 있다. 한편으로 보았을 때 “Partir”(떠나다)와 “Promenade”(산책)는 상호보완적인 설화, 로맨틱한 연속 작품, 혹은 불규칙적이고 복잡한 공간적 내부의 병렬로 표현된 에피소드이다.

민정연의 회화는 약간 균형을 잃은 듯한 유사함과 비유사함을 조성하기 위해, 하지만 순전히 설화적인 방식으로 공간을 도구로 사용한다. 이런 설화적인 방식을 통해 민정연의 회화는 특정한 은유적인 시간을 불안한 방식으로 자극하고, 일시성에 대한 실용주의적인 접근방식을 사용한다. 등장하는 이미지는 시간과 묶여 있지만 인내해야 하는 일시성으로 인해 혼란스럽다. 어떻던 간에 시간의 흐름 속에서도 고요가 있고, 공간 속에서 울려 퍼지는 노곤한 심지어 잊혀지지 않는 모노톤이 있다. 이러한 시각적인 공간은 관객이 무한의 형태와 유통적인 색채의 가상성 속을 헤쳐나가는 동안 끊임없이 열리고 닫힌다. 반대로 “Rencontre”(만나다) (2007)라는 2부작 속 시간의 통로에서는 평평한 원근법 관점이 적나라하게 드러난다. 개방구와 연결통로의 교차작용, 높이를 알 수 없는 천장과 사라지는 바닥은 공간에 대한 모순적인 비전을 풍긴다.

민정연은 회화의 동상적인 건축학적 스타일을 계속 탐구하고 추구해왔다. 확장된 공간의 기하학적 경계 안에서의 유기적인 변형을 상징한다고 작가의 최근 작품을 일컬을 수 있을 것이다. 인간과 동물상이 담긴 비조형적인 형태를 사용한 넓은 노ಡ과 시각적인 표면은 규칙적으로 이 모순적인 공간성을 차단한다. 주로 작가가 추상적인 형태라는 단어 대신 사용하는 비조형적인 형태는 카프카의 실체론적인 측면이 아닌 사이버-공간적인 측면에서 변형의 단계 속에 존재한다.

“Marécage”(늪) (2007) 작품의 경우 완전히 생물형태적인 이미지로 가득찬 작품이라고 해석할 수도 있겠다. 작품 속 거의 모든 형태가 변형 중에 있다. 정적이거나 심지어 고체로 된 형태는 전혀 없다. 모든 형태가 영원히 움직이고 있는



fig. 2  
Partir, 2006  
acrylic on canvas, 2 × 130 × 130 cm

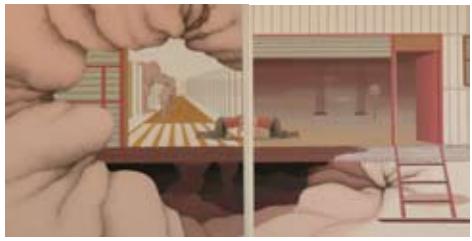


fig. 3  
*Rencontre*, 2007  
acrylic on canvas

상태다. 인간이나 동물이 없지만 여기저기서 그 느낌은 받을 수 있다. 일부 형태는 동물, 인간의 팔다리 혹은 인대로 변신 중에 있다. 벼려진 느낌이 확연히 느껴지고, 각 형태가 서로의 일부가 되는 듯 미세한 장난끼도 느껴진다. 이를 철학자 장 보드리야르는 “커뮤니케이션의 무아지경”이라고 불렀을 것이다. 물론 이와는 반대로, 한 작품만 놓고 보았을 때 더 친밀하고 더 감정적으로 보이는 작품도 있다.

21 세기로 들어서면서 발전한 매체와 통신기술의 기하급수적인 발전으로 인해 언제나 어디에서나 그 어떤 정보를 얻을 수 있게 되었음을 누구나 알고 있다. 이 대담한 과잉과 스피드의 신세계는 우리를 시간과 공간 속의 가상적인 차원으로 이끌었지만 인간의 촉각으로 느낄 수 있는 우리의 자신감을 줄어들게 하였다. 민정연의 언어는 작품의 존재감에서 바로 느낄 수 있다는 점에서 일종의 혁신적인 경험과도 비슷하다. “내 작품에서 나는 우리 자신에게 많은 흔적을 남기는 중요성과 의미를 부여하려고 노력을 한다. 우리 자신이 기억하던, 남들이 기억하던 간에 우리는 여전히 예전에 우리가 갔던 곳의 한 부분이다. 시간은 흘러가지 않는다. 그냥 한 층 한 층 쌓일 뿐이다. 내 작품을 보면 아마 내 인내심에 대해 생각을 하게 되고, 하나씩 그려나가는 수백만 개의 점을 생각하게 될 것이다. 사람들이 보는 것은 내 시간, 내가 보내는 한 시간·하루·한 주·한 달의 계급화이다. 컴퓨터로는 이런 느낌을 절대로 표현할 수 없다.”

Robert C. Morgan

로버트 C. 모건 교수는 세계적인 미술평론가, 아티스트이자 큐레이터이며, 현재 뉴욕에서 주로 거주하며 작업하고 있다. 수많은 저서, 카탈로그, 논문을 발표한 모건 교수는 국제화된 변화와 변신의 시대에 살고 있는 아티스트가 직면한 문제에 관심을 가지고 있다. 조각 고급학위와 현대미술사 박사학위 소지자인 그는 현재 뉴욕의 프랫 인스티튜트와 School of Visual Arts 교수로 재직중이다. 백남준, 전광영, 김수자, 박서보, 하종현, 황영성 등 다수의 한국 작가에 대한 에세이을 썼다. 2005년에는 한국현대예술의 원천으로서의 전통문화를 연구하기 위해 풀브라이트 장학금의 지원을 받았다. 1996년에 캠브리지 대학에서 첫 출판된 그의 저서



# 그녀만의 세계: 민정연의 작품세계에서 보여지는 관념적 현실주의

A World of Her Own: Presentational Realism in the Work of Jung-Yeon Min

민정연의 작품들은 매우 창조적이면서 충만하다. 그녀의 작품은 기이하고도 현실적인 세계, 풍요와 결핍, 미시적이면서 거시적인 관념, 공간과 시간에 대한 조작, 그리고 프랑스 이론에 대한 담론 등 다양한 세계를 담고 있다. 특히, 그녀의 작품 세계는 두 개의 동일하면서도 상이한 것에 대한 성찰의 기회를 제공한다. 한편으로는 신비롭고 환상적인 세계를 그리고 탐험함과 동시에 그녀는 회화의 영역에서 시간의 효과를 탐구하고 있다. 간혹 충돌하기도 하는 이 두 가지의 상이한 탐구는 가능성과 잠재력의 공간을 열어주면서 민정연의 작품을 좀 더 깊이 들여다보고자 하는 매력적인 이유가 된다.

민정연의 작품은 프랑스의 철학자 질 들뢰즈 (Gilles Deleuze)의 이론으로부터 심대한 영향을 받았다. 들뢰즈와 민정연의 연대로 인해 그녀의 작품을 감상하는 경험은 일종의 미학적이고도 지적인 탐험이 된다. 들뢰즈의 사상 중 일부만이라도 언급하는 것이 민정연의 작품을 이해하는 데 도움이 될 듯하다. 들뢰즈는 우리가 사고하는 방식을 변화시키기 위해 진화하는 방법인 ‘생성’의 담론을 촉진시키기 위해 차이의 힘에 대하여, 무엇이 어떤 사물을 다르고 독특하게 만드는지에 관하여 역설했다. 비평가 클레어 콜브룩 (Claire Colebrook)은 들뢰즈와 그의 동료인 펠릭스 가타리 (Felix Guattari)가 그들의 저서 *앙띠 오이디푸스 (Anti-Oedipus)*에서 직면했던 의문을 “존재하고 사유하는 새로운 가치, 새로운 욕망, 새로운 이미지의 창조를 저해하는 것은 과연 무엇인가?”라고 적절하게 정의한 바 있다. 이 의문은 민정연의 예술 세계에서도 역시 중추적인 과제이다. 들뢰즈는 민정연으로 하여금 가능성의 측면에서, 혹은 상상력이 극단으로 치달을 때 무엇을 할 수 있는지에 대하여 사유하도록 자극한다. 민정연에게 있어 이러한 극단은 현실과 가상 세계 사이에 존재한다. 그녀의 상상의 세계는 우리로 하여금 그 특정한 힘, 삶을 파열시키고 변화 시킬 수 있는 능력에 대해 고찰하도록 한다. 작가의 작품 속에서 이 힘을 따라가다 보면 그녀의 작품이 성취하는 바와 우리의 잠재력에 대한 그녀의 관점을 읽어낼 수 있다.

민정연의 작품 ‘내 영역을 확장하다 (Agrandir Mon Territoire)’는 붉은 점이 장막처럼 쳐진 산의 풍경을 배경으로 풀밭과 강물 위에 떠 다니는 뿌리의 모양을 형상화 하고 있다. 이 작품은 환상적인 세계를 창조했다는 점에서, 들뢰즈의

표현을 빌린다면 가상의 세계를 창조했다는 점에서, 그녀의 이전 작품과는 확연히 구분된다. 민정연의 가상의 세계, 즉 있는 그대로의 세계가 아닌 어떠한 특정한 관찰이나 경험을 넘어서는 세계를 이해하는 일은 삶의 가능성 그 자체에 의문을 제기하는 과정을 수반한다. 이러한 연유로 인해, '내 영역을 확장하다 (*Agrandir Mon Territoire*)'는 민정연의 이러한 새로운 탐험적 공간의 건설을 추적하는 일종의 준비 작품으로써 토대와 길잡이 역할을 한다. 이 작품에서 산의 풍경은 배경으로 후퇴한다. 이는 분명 르네상스 시대의 예술가들이 화화에서 현실 세계를 묘사하기 위해 처음 사용했던 원근법이지만 민정연의 원근법은 르네상스 시대 예술가들의 그것처럼 치밀하지는 않다. 그녀는 화면 가득한 붉은 점을 이용하여 작품의 전면에 위치한 사물과 배경 사이로 주의를 끌어들여 관객으로 하여금 기이한 형상으로 부유하는 뿌리에 집중하도록 한다. 붉은 점으로 이루어진 이 장막은 배경에 위치한 산맥으로의 시작적인 이동을 전면적으로 차단하고 기이하게 생긴 뿌리만을 바라보도록 한다. 민정연은 그녀의 세계가 단순히 익숙한 경험으로 받아들여지는 것을 원치 않는 것이다. 그녀는 원근법을 사용하여 편안함과 익숙함을 불러 일으키는 동시에, 기이한 감각으로 관객을 흔들어 놓는다.

이 작품의 한 가운데에는 낯선 형상의 뿌리가 자리하고 있는데, 이는 들뢰즈의 표현에 따르자면 리좀 (rhizome), 즉 근경 혹은 뿌리 줄기 정도로 설명할 수 있겠다. 과학적으로 리좀은 감자나 생강, 잡초 등 뿌리가 수직 방향이 아닌 수평 방향으로 자라는 식물을 일컫는다. 들뢰즈와 가타리에게 있어 이러한 생물학적 현상은, "리좀은 그 자체로 분지하여 온 사방으로 뻗어나가 알뿌리와 덩이줄기로 응결되는 다양한 형태를 취하고…… 리좀의 어느 부분이든 다른 것과 접속될 수 있으며 또 접속되어야 한다."<sup>2</sup>는 은유적 의미를 지닌다. 민정연의 이 작품에서 뿌리는 붉은 점으로 가득 찬 장막에 연결되고 그 장막 아래의 물에도 닿아있다. 이 뿌리에는 두 개의 구멍 혹은 틈이 있다. "리좀은 어느 지점에서든 분화 혹은 분열될 수 있지만 그 이후 계속 기존의 뿌리에서 혹은 새로이 생성된 뿌리로 자라날 수 있다."<sup>3</sup> 이러한 분화는 부정적인 것과는 거리가 멀며, 리좀이 호흡하고 있다는 것을 상징한다. 계속해서 성장하고 생성하기 위하여 다른 것에 접속한다는 의미이다. 이러한 분열은 인생의 흥망성쇠 속에서 새로운 혁명의 원동력이다. 뿌리에 있는 구멍은 새로운 시작과 인생의 지속성에 대한 가능성을 제공하는 것이다. 이러한 뿌리 형상은 민정연의 작품을 관통하여 존재한다. '내 영역을 확장하다 (*Agrandir Mon Territoire*)'는 익숙한 세계와 기이한 세계의 민정연식 통합이다. 원근법을 사용하여 우리가 알고 있는 세계와 가상의 세계를 구분함과 동시에 작가는 우리가 잘 알고 있고 안전하다고 느끼는 환경에서 보는 기이함을 강조한다.

'내 영역을 확장하다 (*Agrandir Mon Territoire*)'가 뿌리의 형상이 상징하는 기이한 현상이 발생하는 익숙한 세계를 표방한다면, '변신-그 순간이 오다 (*Metamorphose—Le Moment est Arrivé*)'에서 관객은 낯익은 생명체의 초자연적인 변화가 일어나는 낯선 환경을 발견한다. 이 작품에서 정체를 알 수 있는 유일한 사물인 북극곰은 관객의 눈 앞에서 뿌리의 모양을 한 리좀으로 탈바꿈하고 이 리좀은 이제 이 기묘한 세계의 인식 가능한 일부가 된다. 낯익은 붉은 점들은 관객을 붉은색 사각의 문 안의 소실점으로 인도한다. 그러나 작품 속의 뿌리들은 붉은 점들이 배경의 붉은 문으로 관객을 인도하는 것에는 개의치 않는 모습이다. 되려 변신 주체와 작품 전면의 부유하는 뿌리들은 그들만의 길을 개척하는데 만족하는 듯이 보이며, 이는 관습 및 전통에서의 탈피를 암시한다.

작품의 가운데에 위치한 곰은 사물의 흐름 속에서 소멸되는 자아를 상징하는 것으로 보인다. 인간이 신에 의해 끊임없이 동물이나 사물로 변화하는 우주의 흐름을 노래한 오비디우스의 시 *변신이야기 (Metamorphoses)*를 암시적으로 상징하면서, 변화의 시작을 인간이 아닌 동물에 놓음으로써 들뢰즈의 동물-되기 이념을 명확하게 그린다. 들뢰즈와

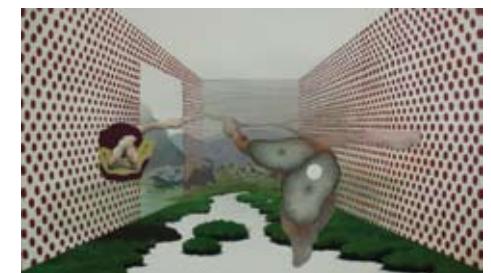


fig. 1  
*Agrandir Mon Territoire 2*, 2006  
acrylic on canvas, 139 x 200 cm

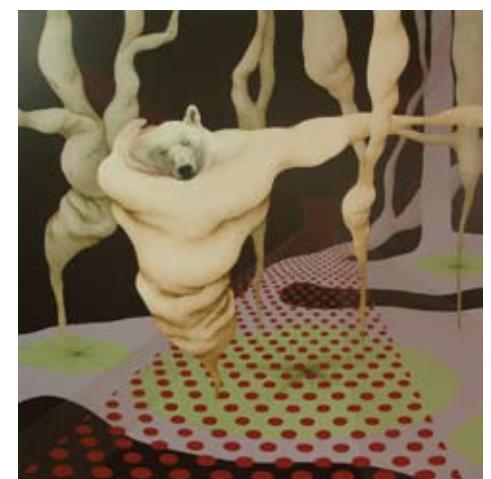


fig. 2  
*Métamorphose, le Moment est Arrivée*, 2006  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm

가타리는 동물-되기 활동이 동물의 시각에서 자신을 바라보는 방법이라고 생각했다. 예를 들어, “늑대는 인간의 속성이나 형상을 나타내는 기표가 아니라, 인지와 생성의 또 다른 형태이다. 늑대를 인지하는 데 있어 우리는 인간의 관점에서 바라보는 세계와 더 이상 유리되지 않고, 다르게 인지하는 것이다.”<sup>4</sup> 그렇다면 민정연의 작품에서 동물-되기는 새로운 세계를 탐험하고 익숙한 것들을 낯설게 하며 다른 관점을 탐구하고 환상적인 혹은 우리 세계 안에 존재하는 또 다른 세계를 여는 대안 모색의 과정을 정의하는 것이다.

‘통로 #3 (Passage #3)’에서는 작가가 미로와 비밀의 영역으로 완벽하게 구체화 한 촉각적인 환경을 자기 충족적 방식으로 구현하여, 또 다른 세계를 지금까지의 어느 작품보다도 실험적으로 그려냈다. 이러한 방식으로 작가의 시각은 신빙성 있는 서사를 전개한다. 혹은, 알라스테어 파울러 (Alastair Fowler) 가 말 했듯이 “내용의 현실성과는 별개로…… 훌륭한 이야기에는 -아무리 허황되더라도- 일반적으로 C.S.루이스 (C.S.Lewis) 가 ‘관념적 현실주의’의 ‘기미’라고 일컫는 요소가 존재한다.”<sup>5</sup>는 말로도 표현될 수 있다. 관념적 현실주의는 “예리하게 관찰되고 상상된 디테일에 의해, 무언가를 우리 가까이 가져와, 느낄 수 있고 생생하게 하는 예술”<sup>6</sup>로 정의될 수 있다. 기이하고 약동하는 세계에서, 민정연의 어휘의 반복과 발달은 시각적인 안전망과 실험적인 강렬함을 제공하여 새로운 스타일의 인지와 새로운 관점을 생산한다. 또한, 이 작품에서 작가는 북극곰을 사용하여 크기를 제어함으로써 이 새로운 세계에 정당성을 부여하고 동시에 다양한 사물의 세심한 디테일 표현으로 이 세계의 깊이와 현실성을 부여한다. 북극곰은 이 창조적인 장면에서 관념적 현실주의를 불러 일으키는 것이다.



fig.3  
Passage #3, 2006  
acrylic on canvas, 150 × 150 cm

이 작품의 원편에는 마치 누군가 썩 지워 버린 듯한 거대한 빈 공간으로 상징되는 공간의 교차가 존재한다. 이 적나라한 빈 공간은 환상의 세계의 깊이와 굽곡진 구근 모양의 형상과 그대로 대조를 이룬다. 두 마리의 북극곰은 마치 고향을 그리듯이 뒤를 돌아보고 있는데, 이들은 이제 다시 못 올, 편안하면서 동시에 기이한 세계를 바라보고 있는 것이다. 빈 공간의 위 쪽, 다시 말해 작품의 한 가운데에는 표면의 속으로, 혹은 아래로 파고 들어가는 갈색의 구멍이 존재한다. 아마도 리좀의 안과 밖이 뒤집어진 모양일 게다. 이 구멍들은 또 다른 세계로 들어가고 또 나오는 출입문이 아닐까 상상할 수 있다. 그러므로 환상의 세계는 그 무한한 가능성을 지속하면서도 결코 진정으로 사라지는 것은 아니다.

‘숨바꼭질 (Cache-Cache, Hide and Seek)’에서는 작가 자신이 자화상의 형태로 이 세계에 진입한다. 두 개의 민정연 형상은 노출되어 있으면서도 동시에 보호받는 장소에 은신한다. 거대한 꽃 같은 식물이 그녀를 둘러싸고 그녀는 그 위에 자리를 잡는다. 두 대상의 크기의 차이는 이전 작품들과 크게 차이를 보여, 두 개의 민정연 형상은 압도적이고 밀실처럼 죄어오는 거대한 환경에서 극도로 미미할 뿐이다. 그러나 작품 속의 작은 그녀들은 당황하지 않은듯하다. 이 환경에서 그녀들이 보이는 물리적인 반응은 꽤나 침착하기 때문이다. 이러한 거대함과 미미함의 대조는 피할 수 없이 루이스 캐롤 (Lewis Carroll) 의 ‘이상한 나라의 앤리스 (Alice's Adventure in Wonderland)’ 와 같은 작품을 연상시킨다. 민정연의 작품과 이러한 스토리의 차이점을 비교하는 일은 흥미로운 작업이다. 가장 눈에 띄는 것은 민정연의 작품에서는 이렇게 구성된 세계에서 시각적인 불편함이 전혀 느껴지지 않는다는 점이다. 그녀는 집으로 돌아가고자 하는 욕망을 표출하는 자세를 취하지 않는다. ‘이상한 나라의 앤리스’나 하야오 미야자키의 ‘센과 치히로의 행방불명 (Spirited Away)’ 같은 스토리에서 새롭고 기이한 세계의 진입은 궁극적으로 집에 돌아가고자 하는 욕구와 짹을 이룬다. 그러나 필자는, 민정연의 작품에서 그러한 욕구는 존재하지 않거나, 혹은 북극곰들이 신비한 세계를 오히려

그리워하는 것처럼 보이는 '통로 #3'에서와 같이 오히려 반대로 표출되고 있다고 생각한다. 그들은 신비한 세계에 대한 공포나 그 세계를 떠나고자 하는 열망을 표현하지 않는다. '이상한 나라의 앤리스'나 '센과 치히로의 행방 불명'에서 등장하는 환상의 세계는 처음에는, 혹은 때때로, 흥미진진할지 모르나 결국 그 매력을 상실하고 불쾌하거나 심지어 위험한 공간이 되기도 한다. 민정연의 작품에서는 익숙하고 잘 아는 세계로의 회귀 욕망이 부재하므로, 이러한 차이에 그녀가 주목하는 것은 이 세계에서 존재하는 방식의 영구한 변화, 혹은 자신의 삶의 변화 가능성에 대한 작가의 개방성을 나타낸다고 하겠다. 작가의 세계에서 어둠이나 불길할 수 있는 요소는 그 곳에서 영구히 존재할 가능성을 부정하지 않는다. 민정연의 세계는 어떤 특정한 세계를 표방할 뿐 아니라 관객이 언제든 들어갈 수 있는 모든 가능한 세계를 상징한다.

위의 작품들과는 달리, '변신-기다림 (*Métamorphose-Attendre*)'는 새로운 세계의 탄생을 관념화하는 또 다른 방법을 제시한다. 이러한 새로운 관념화는 반복적 요소의 사용을 통한 시간의 파괴에 집중한다. 드라마틱한 초점을 피하고 어띠한 세속적인 특정성도 저해하는 물질과 캐릭터의 반복이다.

제목은 작품에 등장하는 형상들이 변신을 기다리고 있으며 그 때문에 순간적인 것을 강조하고 있음을 의미한다. 앞에 언급한 '변신-그 순간이 오다 (*Metamorphose—Le Moment est Arrivé*)'는 우선 제목부터 변신의 순간이 도래해 지금 변신이 이루어 지고 있음을 암시하고 있다. 우리는 이 작품에서 작가가 무언가 일어나기를 기다리고 있는, 즉 반대라고 생각될 수 있는 상황으로 진행하고 있다는 것을 주시한다. 이러한 작품에서와 같이 시간과 순간에 대하여 다양한 관점을 표출함으로써 민정연은 시간의 개념과 그 효과를 탐구하는 것으로 보인다. 또한 관객에게는 작품 안에서 변신을 기다리고 있는 것은 무엇인지에 대한 의문이 남겨진다. 민정연은 결코 관객에게 그 질문을 직접 던지지는 않는다. 그녀는 다만, 관객이 정확히 무엇을 보고 무엇을 기다려야 하는지 직접 성찰하도록 한다. 이리하여 그녀는 전통적으로 한 가지 사건 혹은 상황에서 다른 것으로 진행되는 것으로 받아들여지는 시간에 대한 이해를 뒤흔들고 좀 더 다층적인 시각으로 그것을 조명하게 한다.

달걀 혹은 알약 같이 생긴 형상은 특히나 흥미롭다. 지면에서는 작은 인간의 형체와 대비되는 거대한 자갈, 씨앗 혹은 알의 형상으로 보이면서 동시에 허공에서는 나뭇잎, 눈 덮인 나무, 심지어 구름으로 보이기도 한다. 처음 작품을 언뜻 바라볼 때는 특별히 기이하거나 기괴하다는 감상을 촉발하지는 않지만 계속 바라보다 보면 이 달걀 모양의 물체들은 무언가 기묘한 느낌을 준다. 이 형상들은 무엇인가? 도대체 나무 위에 이것들이 올려져 있는 이유는 무엇인가? 왜 이 형상은 지면에서 반복되고 있는가? 그리고 왜 이 형상이 반복되는 건인가? 들뢰즈를 대변하여 콜브룩이 한 말에 따르면 “반복은 같은 것이 계속해서 다시 발생하는 것이 아니다. 반복은 새로운 시작, 간접, 의문의 제기, 그리고 같은 상태이기를 거부 한다는 의미이다.”<sup>7</sup> 이렇듯 흰 씨앗과 반복된 형상들은 다른 것의 의미를 담는 틀이다. 처음에는 이 사물들에 대하여 이해하고 인지할 수 있을 정도의 충분한 정보가 주어지는 것처럼 느껴지지만 사실 그로 인한 인지는 기괴함으로 안내하는 인지의 오류인 셈이다. 결국 남는 것은 이러한 반복적인 순간들의 퍼즐이다. 작품 속 작가는 잠깐의 낮잠을 즐기고, 지루하게 허공을 응시하며, 벽이나 나무에 기댄, 기다리는 모습을 취하고 있다. 이러한 일련의 자세로 인해 관객은 시간의 정의를 세월의 흐름을 측정하는 단위 이상의 것으로 확장하게 된다.

'식사 (*Le repas*)'에서는 순간에 대한 탐험과 또 다른 세계의 풍경이 어우러진다. 이전의 작품 '변신-기다림 (*Métamorphose-Attendre*)'과 마찬가지로 이 작품에서도 작가 자신은 순간적 차원의 실험을 상징하는 여러 모습으로 등장한다. 동시에



fig. 4

*Cache-Cache*, 2007  
acrylic on canvas, 150 x 150 cm

뿌리 혹은 리즘이 폭발하는, 단 한번밖에 존재할 수 없는 순간도 그려져 있다. 다시 말해 이 작품에서 관객은 찰나의 순간과 다수의 순간이 함께 제시되는 상황에 여러 번 직면하게 된다. 다수의 민정연은 테이블에 둘러앉아 소소하게 공간에 개입하고 있다. 이들의 제스처는 서로 다른 여러 순간을 의미한다. 예를 들어, 테이블 원편에 앉은 팔짱을 끈 작가의 모습은 식사를 기다리거나 혹은 끝낸 모습이다. 반대편의 민정연은 식기를 들고 식사를 하고 있다. 이렇듯 테이블에서 우리는 시간의 흐름을 마주한다. 테이블 앞에는 마치 거울 속에 비친 모습처럼 거의 똑같은 모습을 한 두 명의 민정연이 앉아 있다. 일견 같은 순간을 의미하는 것처럼 보이지만, 두 사람이 보이는 미묘한 자세의 차이는 이들이 거울 속 이미지가 아닌 두 개의 서로 다른 성찰의 순간이라는 것을 시사한다. 이렇듯 시간은 앞으로 흘러가다 뒤로 돌아가기도 하고 멈추어 서 있기도 하며 분열한다.

이러한 다양한 순간에 명백하게 대비되는 것이 유편 아래에 자리한 뿌리의 파열이다. 폭발은 현재 진행 중이다. 마치 TV 화면을 정지 시켜 놓은 듯 이 순간은 멈추어 있다. 우리는 자동차의 충돌이나 어떤 사고처럼 일어나고 난 후에야 알게 되는 순간의 증인이 된 것이다. 작가는 관객이 알아 차릴 수 있도록 이 시점을 묘사한다. 폭발하는 뿌리와 여러 일상적인 순간의 포착은 이 새로운 공간 속에 다양한 수준의 강렬함을 부여한다. 이렇듯 불일치 하는 순간들 가운데 같은 공간을 공유한다는 사실은 시간에 대한 전통적인 이해를 뒤엎고 새로운 관점에서 바라보는 방법을 제시한다. 환경과 시간은 한 곳으로 수렴하고 가능한 것의 깊이와 잠재력을 무한한 듯 하다.



fig. 6  
Le Repas, 2006  
acrylic on canvas, 130 x 130 cm

Jolaine Frizzell

- <sup>1</sup> Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002. 5.
- <sup>2</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 7.
- <sup>3</sup> Deleuze. 9.
- <sup>4</sup> Colebrook. 135.
- <sup>5</sup> Alastair Fowler, *Renaissance Realism : Narrative Images in Literature and Art*. Oxford: Oxford University Press, 2003. page 47.
- <sup>6</sup> C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism..* Cambridge: Cambridge University Press, 1961. 57.
- <sup>7</sup> Colebrook. 8.



# 가능하지 않을 것 같은 충돌

## Unlikely Collisions

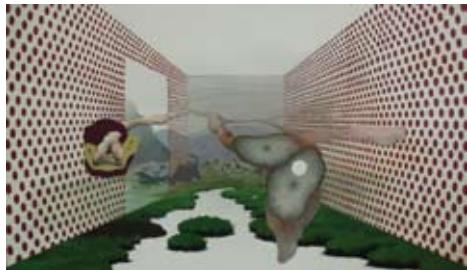


fig. 1  
Agrandir Mon Territoire 2, 2006  
acrylic on canvas, 139 x 200 cm

민정연은 평면과 입체, 유기적인 형태와 건축적인 구조, 일상과 상상의 풍경들을 뒤섞어 누구도 경험한 적이 없는 낯선 풍경과 장소들을 창조한다. 일상 현실에서는 공존하기 힘든 질감과 형태들이 거침없이 혼합되면서 안과 밖의 구분은 모호해지고 화면 깊숙히 미로가 열린다. 이름할 수 없는 낯선 공간이지만 지각 가능하고 나아가 다양한 감각적 체험을 하게 만드는 점에서 민정연의 회화를 주목하게 된다.

파리 에꼴데보자르 재학 중, 주불 한국문화원에서 첫 개인전을 연 2004년까지 민정연의 그림은 다분히 설화적이었다. 제목은 붙여지지 않았으나 무수한 점과 선으로 “짜여진” 장식적인 화면은 주로 환상적인 내용을 담고 있었다. 두 개의 태양이 빛나는 바다, 흰옷을 입은 사람들이 제례적 행렬을 하는 붉은 땅, 투명한 땅으로 된 나무 줄기 사이의 어두운 물 속을 부유하는 화석같은 금빛 동물들, 나뭇잎으로 변한 인간들이 아우성치며 가지에 매달려 있는 창백한 풍경, 생물체의 몸 속 같은 공간 속에서 추락하는 인물상 ... 하지만 이야기 자체보다는 색채와 형태, 질감과 구성의 독창성과 높은 완성도가 작품에 존재감을 부여하고 있었다. 작가도 내용보다는 풍부하고 정교한 테크닉 구사와 표현 방식에 더욱 몰두하고 있는 듯 했다. 시간적 공간적 거리를 느끼게 하던 초기 이미지들을 2005년 한 해 사이에 큰 변화를 맞이했다. 작가는 화면 안에 어떤 세계를 그릴 뿐 아니라 그 속을 자유자재로 드나들며 자신의 기억, 체험, 예감에 형태를 부여하기 시작했다. 화폭 상에서는 자유자재로 공간을 열고 뒤틀고 연결하고 확장하는 작업이 이뤄졌으며, 지난 2년 동안 4차례나 제목이 된 “나의 영역을 확장하다/Agrandir Mon Territoire”는 작업 모토가 되었다. 풍부한 이미지 유산을 가진 세대의 민정연에게 구상과 추상, 기하학적인 것과 유기적인 것, 극미의 세계와 극대의 세계, 사실과 상상 등의 이항대립적 구분은 선택을 강요하지 않는다. 모든 것이 동일한 가치를 가진 이미지로서 제시되고 작가는 그들의 공존 방식에 흥미를 느낄 따름이다. 서로 다른 계열의 이미지들을 가능한 현란하게 혼합하는 것이 주어진 영역을 확장하는 길이 되었다. 민정연이 자신의 그림 속을 넘나드는 것도 역시 이미지를 통해서이다. 반복해서 그려진 자신의 모습은 그림 속 공간의 거주자이자 관객으로서 그려진 장소에 스케일과 의미를 부여하며 그림 앞의 관객으로 하며금 시각적일 뿐 아니라 감정이입적 체험을 하도록 유도한다. 또한 작가 자신의 모습은 화면에 펼쳐진 상황이 내면적 체험의 객관적 표상임을 강렬하게 암시한다.



fig. 2  
Amnésie, 2007  
acrylic on canvas, 150 x 200 cm

2006년에 그린 일련의 작품은 생활 공간 속에 있는 작가 자신의 모습과 환상이나 기억의 이미지를 접목시켜 이질적인 세계가 공존하고 스며드는 상황을 설명적으로 보여준다. 식당, 욕실, 침실은 네 벽과 천정, 바닥으로 된 견고한 공간이 아니라 마치 공중에 떠있는 해체된 상자과 같으며 공간을 가득 채우고 있는 이름할 수 없는 형태들은 유기체적 역동성을 가지고 현실의 작은 방에 침투한다. 내부와 외부를 구분하지 않는 유기적인 형태들은 작가가 앓아있는 현실의 경계를 무너트리며 민정연의 “영역”을 무한히 확장한다. “통로/Passage”, “과거의 기억/ Souvenir du Passé”, “망각/ Amnésie”, “졸음/Somnolence”, “꿈/Rêve”, “의식 혼란/ Conscience Quake”과 같은 작품 제목들은 영역 확장의 모델과 방법을 알려준다. 실제 체험의 단편들을 재료로 삼고, 욕망의 논리에 따라 늘 새롭게 연출하는 꿈과 기억의 메카니즘을 화면 구성에 그대로 적용하는 것이다. 거기에 모순이란 없으며, 뜻밖의 연결이 더욱 신선했던 시적 체험의 장의 된다. 은유와 상징, 논리의 비약이 생소하면서도 웬지 낯설지만은 않은 공간과 상황들이 만들어 진다.

초현실주의? 의식과 무의식의 경계, 기억과 망각, 꿈의 메카니즘, 현실과 평행한 다른 세계들의 예감에 대한 민정연의 관심은 물론 초현실주의적 유산이다. 그러나 초현실주의 회화가 시각적 나레이션과 새로운 시어(詩語)의 발견에 주력했다면, 민정연의 회화는 신체적이고 촉각적이며 때로는 청각까지 다양한 감각을 일깨우며 이를 위한 조형적 고안들을 능숙하게 구사하는 것을 주목해야 한다. 예를 들면 “공백/Vide”(2007)에서는 잘 드는 칼로 잘라낸 햄의 단면들이 만들어내는 크레셴도와 화면 한쪽 깊숙히 귀를 막고 저항하는 듯한 포즈의 작은 인물이 빈 공간을 채우는 날카로운 소리를 “듣게” 하며, “검은 구멍/ Trou Noir”(2007)에서는 배설구 혹은 흡입구같은 검은 구멍 주변의 흐물거리는 유기적인 형상 가운데 숨은 그림처럼 그려진 손의 형태가 우리 시선에 촉각을 더해 준다. “사막/Désert”(2007)에서 보는 대지이자 살덩어리같은 형태는 시각적으로 지각되었다가 보다는 보다 촉각적인 경험에 의한 형태이다. 또한 거의 모든 작품에서 주조색을 이루는 분홍에서 갈색에 이르는 중간 색조는 그녀의 풍경을 육감적으로 만들며 중성적인 밝은 녹색과 함께 자연의 느낌에 상응하는 어떤 풍경, 외부의 자연과 내부의 자연이 동시에 보여지는 풍경을 그린다. 한편 일관된 공간 해석에 불협화음을 일으키는 단색 평면, 부유하는 형태들, 곁과 안을 동시에 보여주는 단면, 연속적인 동그라미 무늬나 줄무늬들은 “상반된 두 세계 간의 극단적인 혹은 역설적인 대화”를 이끌어 가는 민정연의 기술을 보여준다. 의도적인 불협화음은 화면 상의 오류가 되던지 아니면 화면 스스로 역동성을 찾는 기회가 되는데, 작가는 후자의 방법을 알고 있다. 화가는 지각된 것과 감각된 것들을 적절히 배치하고 운용하는 가운데 회화 스스로 역동성을 가지고 미지의 공간으로 확장되도록 하며 그 앞에 선 사람들에게 다양한 감각 형식을 통해 인지되도록 하는 것이다. 작품 하나하나가 특정 감각체가 될 때 회화의 하위 가치인 모방과 일화적 서술을 초월할 수 있다.

“기억하는한 언제나 그림을 그리고 있었다”는 민정연은 지난 3-4년 사이에 큰 변화를 맞이했다. 마치 그동안 쌓아온 기량이 출구를 찾은듯 화면은 사방으로 확장되고 깊어졌으며, 탄탄한 구조가 비현실적인 이미지에 설득력을 부여했다. 작가는 물리적 현실과 그려진 현실들을 논리적으로 연결하는 방법과 장치들을 고안해냈으며, 그 넘나듬 가운데 그녀의 회화는 더욱 풍부해졌다. 끊임없는 변신이 내재된 민정연의 회화 공간이 열어갈 새로운 차원을 기대하는 이유가 여기에 있다.

Airyung Kim

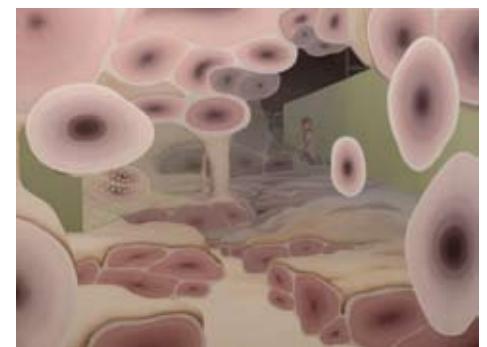


fig. 3  
Vide, 2007  
acrylic on canvas, 97 x 130 cm





# Biography



## JUNG-YEON MIN

Born in 1979 in Gwang ju, South Korea

Lives and works in Paris, France

## EDUCATION

- 2003-2006 Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, France  
1997-2001 Hongik University, Seoul, Korea

## SOLO EXHIBITIONS

- 2009 *Hibernation*, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
2007 *Somnolence*, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Marecage*, IMART Gallery, Seoul, Korea  
2006 *Passage*, Galerie Kashya Hildebrand, New York, USA  
2005 *Amnios*, Mille Plateaux Gallery, Paris, France  
2004 *Aube après la nuit*, Korean Cultural Center, Paris, France

## GROUP EXHIBITIONS

- 2009 *Espace des arts sans frontieres*, Paris, France  
*Expo de printemps*, Espace 5 étoiles, Paris, France  
*Art Dubai 09*, Dubai, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
2008 *Contemporary Korean Artists in Paris*, Seoul Arts Center, Seoul, Korea  
*Sh Contemporary 08*, Shanghai, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Art Dubai 08*, Dubai, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Art Cologne 08*, Cologne, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
2007 *Dreamscapes*, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*ACAF 07*, New York, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Art Cologne Palma de Mallorca 07*, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Art Miami 07*, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
*Art Dubai 07*, Dubai, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
2006 *Special Year of France – French contemporary art*, Coex, Seoul, Korea  
*Korean Contemporary 5*, Kong Gallery, Seoul, Korea  
*Petit à petit*, Daumesnil 89 Gallery, Paris, France  
*A travers des nouvelle fenêtre*, Korean OECD, Paris, France  
*Art.fair 06*, Cologne, Germany  
*Kunst 06*, Zurich, Switzerland  
*KIAF 06*, Seoul, Korea, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich, Switzerland  
2005 *Overseas Young Korean Artists – The Riddle of Style*, Seoul Art Center, Korea  
1999 Third prize in German-Korean Artistic Relations Competition, Seoul, Korea





**Impressum**

Translation: Chung Kyung In

Design: Steiner Graphics

Printer: Werk//Zwei, Konstanz, Germany

© 2009, Galerie Kashya Hildebrand

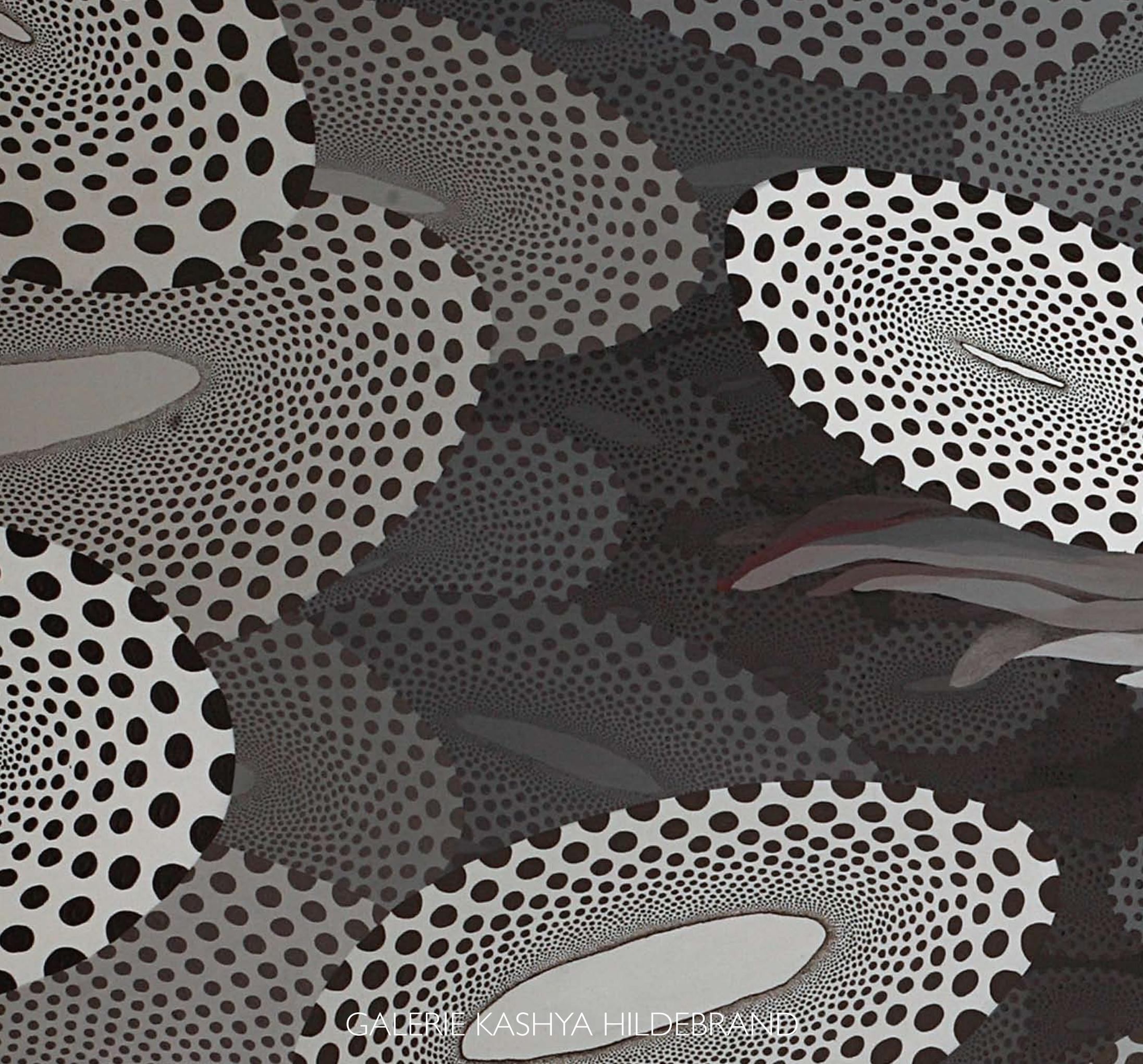
## GALERIE KASHYA HILDEBRAND

Talstrasse 58, 8001 Zurich, Switzerland

Tel: +41 44 210 02 02 Fax: +41 44 210 02 15

[info@kashyahildebrand.org](mailto:info@kashyahildebrand.org)

[www.kashyahildebrand.org](http://www.kashyahildebrand.org)



GALERIE KASHYA HILDEBRAND