

말의 노래, 몸짓과 빛, 기다리는 풍경

이한범
평론가

유비호가 자신이 밟 디딘 세계에 대해 이해하는 바는 어쩌면 단순하다. 작가는 종종 오르페우스 신화를 통해 동시대가 처한 상황에 대해서 이야기하곤 하는데, 그에게 있어서 우리가 놓인 세계는 길고 긴 지하 세계에서 사랑하는 에우리디케를 데려와야 하는 어둠 속의 음유시인 오르페우스의 처지와 같다. 물의 님프였던 에우리디케는 산책하는 와중 자신을 따라오는 아폴론을 피해 달아나다 뱀에 물려 죽는다. 비탄에 잠겨 그 슬픔에서 헤어 나오지 못한 오르페우스는 그녀를 데려오기 위해 죽은 자들의 지하 세계로 내려간다. 고대 그리스의 현악기 리라의 대가였던 오르페우스는 그의 음악으로 지하 세계의 신들을 감동시키고, 에우리디케를 지상으로 데려가도 좋다는 허락을 받는다. 하데스는 지상에 도달하기 전까지 절대로 뒤를 돌아보면 안 된다는 주의를 오르페우스에게 주지만, 결국 에우리디케를 보고 싶은 마음에 뒤를 돌아본 오르페우스는 영영 그녀를 잃고 만다.

유비호는 신화 속에서 오르페우스가 처한 상황, 아득히 어둡고 절망적인 지하세계에서 상실감으로 가득한 한발 한발을 내딛으며 가능한지조차 모를 만남과 탈주의 시간을 상상해야 하는, 그리고 언제 울지 모를 지상으로의 귀환, 빛의 세계로의 이주를 위해 하염없이 눈을 감아야 하는 그런 상황을 우리 모두가 놓인 시대의 모습으로 규정한다. 이처럼 오르페우스의 신화는 유비호에게 있어서 일종의 상징과 비유이기도 하지만, 더 중요한 것은 그의 작업이 그와 같은 상징을 상징으로서 표현하지 않고 일종의 문학적인 것으로 번역한다는 것이다. 여기서 문학적이라는 것은 이야기의 구조를 가졌다는 것이 아니라 그것의 근본적인 유흥성을 뜻하는 것으로, 기호적 체계로 환원되지 않는 경계의 자리를 더듬는 것, 아감벤(Giorgio Agamben)의 용어에 따라 태초에 시가 수행했던 행간의 자리를 되찾는 비평적인 힘에 대한 것이다. 그리고 유비호가 자신의 작업을 통해 그 힘을 작동시키기 위한 구조는 정확히 오르페우스의 신화라고 하는 언어 체계의 요소로 이루어져 있다. 세계를 감화시키고 전복시키는 것으로서의 말과 노래, 회복해야 할 것으로서의 지상의 빛, 그리고 뒤를 돌아보지 않고 앞으로 나아가야 할 뒷모습 같은 것들 말이다.

작가가 작업을 이어온 시간 안에서 그 변곡점들에 대해서 훑아보고자 할 때, 우리가 눈여겨 보아야 할 것은 바로 이와 같은 상징적인 것으로부터 문학적인 것으로의 전환이다. 작품의 형식이나 분위기가 바뀐 것은 근본적인 방법의 변화에 수반되는 것이고 표면적인 가시성일 뿐이다. 또 작가의 개인적인 심경의 변화나 사적인 경험은 이러한 전환에 부연되는 이야기일 뿐이다. 비평의 시선이 진정으로 응시해야 할 곳은 이러한 표면과 부차적인 이야기가 아니라 작품 자체가 가진 힘과 그것이 놓인 위치, 그리고 놓인 방식이며 우리는 그것들에 대해 질문해야 한다.

Songs of Language, Gestures and Light, and the Waiting Landscape

Hanbeom Lee
Art Critic

RYU Biho's understanding of the world he has entered is in one sense simple. The artist often uses the myth of Orpheus to explain the situation faced by the contemporary era; to him, the world in which we find ourselves is akin to the situation of the troubadour Orpheus having to escort his beloved Eurydice through the darkness on the long way back from the underworld. A water nymph, Eurydice was out for a walk when she found herself being chased by Apollo. Fleeing, she was bitten by a snake and died. Unable to escape his grief, Orpheus descended to the underworld and the land of the dead to bring her back. Orpheus was a master of the lyre, an ancient Greek stringed instrument. He moved the gods of the underworld with his music and was granted permission to take Eurydice back to the surface. Hades warned Orpheus not to look back under any circumstances until he reached the surface. Longing to see Eurydice, Orpheus ultimately did look back at her and ended up losing her forever.

To RYU Biho, the situation faced by Orpheus in the myth—filled with a sense of loss as he treaded his way through a dark and despairing underworld, forced to imagine a meeting and escape that might not even be possible, then compelled to keep his eyes shut for a return to the surface and journey to the world of light, not knowing when it would ever come—is one that faces all of us in this era. The Orpheus myth is thus a kind of symbol and analogy for RYU. More importantly, however, his artwork does not present this symbol as a symbol, but rather translates it into something literary. “Literary” here refers not to something possessing a story structure, but to its fundamentally phantasmal nature. It is about exploring boundaries that are not reducible to symbolic systems; in the language of Giorgio Agamben, it is about a critical force that recaptures the “between the lines” space once held by the first poetry. With RYU's work, the structures for applying that force are none other than the elements of the linguistic system that is the Orpheus myth: words and songs as forces influencing and subverting the world, the surface light as something that must be restored, and the image of someone seen from behind, having to move forward without looking back.

In seeking out the inflection points within the artist's work to date, we should take note in particular of this shift from the symbolic to the literary. The changes in the form or atmosphere of the artwork are nothing more than the superficially visible, something that accompanies a fundamental change in methodology. Changes in the artist's mental state and his own personal experiences are simply stories appended to that shift. Where the critical gaze should really be fixed is not on such surfaces or secondary stories, but on the power possessed by the artwork, the position it occupies, and the way in which it is situated. These are the things that we should be questioning.

유비호의 작업은 어둠 속으로 사라진 잊힌 존재들을 찾아내고, 기억하고자 한다. 어둠속에 잠긴 미약한 존재들에게 빛이 깃드는 몸짓을 부여하고, 그 빛의 덩어리들을 좇아 하염없이 다가가는 것. 그리고 그런 어둠을 향해 그는 말을 읊조리고 노래를 부른다. 그 말과 노래는 동굴 안에 울려 퍼지는 바깥의 목소리이다. 이야기는, 목소리를 통해 발화된 구체성은 어둠 속에서 어둠을 가르고 그것에 맞선다. 그리고 그는 미래라는 진부한 시간, 하지만 이제는 마음에 담기조차 아득한 그런 시간을 상상한다. 모든 것의 앞에 서서 뒷모습만을 보여줄 뿐인 안내자, 즉 얼굴 없이 자신의 길을 묵묵히 찾아 나가는 형상을 통해서 말이다.

먼저 그의 말들에 대해 살펴보자. <예언가의 말>(2018)은 스크린의 화면을 한 남자의 얼굴로 가득 채운다. 그 얼굴은 가로로 누워 있고, 목 아랫부분은 보이지 않는다. 그는 눈을 감은 채 입만을 움직이며 감정을 격앙시키며 대사를 읊조린다. “분쟁, 분열, 전쟁, 살인, 비참, 불행, 비극, 고통, 고뇌, 의심, 거짓, 사기, 복수, 원망, 후회, 망각”은 “온기를 탈취하는 이기심과 증오”이며, “과멸을 잉태하는 밤과 어둠”에 속한다. 반면 “그리움, 기억, 기다림, 소망 부활”은 “희망의 단편”, “마음속에 박혀있는 빛의 파편”이다. 이와 같은 대조는 한데 섞여 들어가며 어둠속을 더듬는 시간을 구조화한다. 즉 어둠과 빛은 서로에 상관하는 것으로 이 문장은 어떤 현실의 리얼리티를 지시한다. “빛을 삼키는 깊은 어둠의 터널” 속에서 “곧 다가올 빛 조각을 찾길 기대하며, 절망의 걸음과 희망의 걸음을 번갈아가며”, 그렇게 “어둠을 지나치는” 그런 시간 말이다. 그리고 이 말은 곧장 미래의 시간으로 나아간다. “삶, 빛, 향기로운, 대지의 사랑”, “빛을 찾아 짙은 어둠의 터널을 지나가자”고 말하며, 서로가 서로의 빛이 되어주기를 요청하며, “혼돈, 분열의 어둠을 밀어내어 햇살 속으로 들어가자”라고 말하며. 그가 사용하는 명확한 단어들은 세계를 분명히 이분법적으로 구분한다. 어둠의 세계와 그것이 아닌 바깥의 세계로 말이다.

이처럼 전지적인 것으로서 들려주는 바깥의 목소리는 <바람의 노래>(2015)에서는 정가 형식을 빌어 울린다. 영상은 폐허가 되고 버려진 장소들, 남겨지거나 떠날 수밖에 없어서 더 이상 사람의 흔적을 찾을 수 없는 그런 스산한 공간을 보여주며, 그 위로 깊은 울림과 느린 떨림을 지닌 목소리가 얹힌다. 바로 그러한 장소로부터 떠날 수밖에 없었던 이들을 형상화한 <떠도는 이들이 전하는 바람의 노래>(2015)와 짝패를 이루며 말이다. 이 짝패가 보여주는 사실은 유비호가 바라보는 소외된 이들에게 주어진 장소는 없으며 그들의 장소는 텅 빈 곳이거나 사잇길일 뿐이라는 것, 그리고 그들은 그러한 사잇길을 끊임없이 유동하는



예언가의 말 A Prophet's Words
2018, Single Channel Video, 13min 30sec

In his artwork, RYU Biho is attempting to find and remember the forgotten ones who have disappeared into the darkness. Feeble beings cloaked in darkness are assigned gestures imbued with light, as the artwork moves ever closer in pursuit of those masses of light. The artist also recites words and sings songs toward the darkness. His words and songs are the voice of the outside, echoing within the cave. Within the darkness, the story—the specificity uttered through the voice—cleaves the darkness and resists it. And the artist imagines the future—a commonplace time, but one too distant for us to even envision now. This is done by means of guides who reveal only their back as they stand before it all, faceless forms silently seeking out their own path.

Let us first consider RYU's own words. In *A Prophet's Words* (2018), the screen is filled with the face of a man. The man is lying on his side, and we cannot see him from the neck down. His eyes closed, he simply moves his mouth, working up an ever more intense state as he recites words of dialogue. “Dissension. Dispute. Division. War. Murder. Misery. Unhappiness. Tragedy. Pain. Agony. Suspicion. Lies. Scam. Revenge. Resentment. Regret. Oblivion,” he declares, explaining that these represent “selfishness and hatred [that] destroy the warmth” and are “followed by night and the shadows of destruction.” In contrast, he describes “longing, memories, waiting, and wishing for a rebirth” as “fragments of light” that are “embedded deep in the mind.” This contrast becomes intermingled, structuring the time spent exploring the darkness: through the interrelationship between darkness and light, the sentence provides directions for some actual reality. He describes a time spent in a “deep dark tunnel” that is “swallowing the night,” one of “hoping to find a sliver of light, alternating between hope and despair” as he “pass[es] the darkness.” From there, this proceeds straight into a future time: he speaks of “life, light, fragrance, the love of earth.”



바람의 노래 The Song of Wind
2015, 2 Channel Video, 41min 13sec



떠도는 이들이 전하는 바람의 노래 The Wanderer's Song of Wind
2015, 8 Channel Video Installation, LED monitors, Chairs, Polythylene, Metal haloid lamp

“Together, we of uncertain fate seek the light through a deep dark tunnel,” he says, calling on us to become each other's light. “Together, let us seek a way out of the darkness and division of chaos into sunlight!” he urges. The precise words that he uses divide the world clearly along dualistic lines: the world of darkness, and another world outside of it.

In *The Song of Wind* (2015), this omniscient voice from outside draws on the form of a song of love and compassion. The film

존재들이라는 것이다. 외화면에서 들려오는 노래의 목소리는 정가라는 노래 형식의 독특함이라고 할 수 있을 언어를 통한 의미전달의 불명확함을 통해 정동적 효과를 불러일으킨다. 그 말은 즉, 목소리가 향하는 곳은 화면 안에 담긴 장소에 올리는 것이기도 하지만 그것을 바라보는 관객으로서의 우리이기도 하다는 것이다. 사잇길을 유동하는 지시할 수 없는 존재들은 오직 어떤 효과로서만 드러나는데, 그 지시의 효과 속에서 우리는 소리가 이끌어내는 문학적 울림과 공명한다. 그리하여 유비호가 만드는 오디오-비주얼의 효과란 의미의 전달이나 이야기의 구성이라기보다는 그 말과 리듬, 소리가 지닌 정동에 있다. 그리고 그것은 모순되게도, 그가 직접 쓴 노랫말들, 너무나도 명징한 단어와 기호 체계의 표상들이 지시할 수 없는 그런 경계에 선 어떤 장소에 놓인 것들을 떨리게 만든다.

유비호는 분명 그러한 경계의 장소에 대해 인지하는 감각을 가진다. 그것은 어쩌면 사회의 어두운 곳을, 소외되고 비가시적인 존재들에 관심을 가지고 그들을 바라보는 사람의 시선의 당연한 힘인지도 모른다. 예를 들어 <음유시가: 가회동>(2011)이라는 작업을 통해 뇌막염에 걸린 중환자 X가 사라진 이야기를 노래한 것처럼 말이다. 그 이야기 속에서 X는 단지 거동이 불편한 환자로 남는 것이 아니라 뒤이어 사회적 이슈가 된 절도범과 이어지는 허구가 된다. 말하자면, 그가 말과 노래를 통해 다루는 존재들은 가장 실존적이고 구체적인 개별성을 담보하지만 그의 말과 노래는 그들을 현실과 아득히 먼, 무한한 거리를 지닌 허구로 만든다. 즉 유비호는 그들을 사유함에 있어서 늘 텅 빈 공간 안에서만, 사잇길의 존재론으로서 다룬다. 그 사잇길을 유유히 흐르는 것으로서의 바람, 그들을 연결하고 생명을 부여하는 것으로서의 공기의 유동성은 자연스럽게 중요한 심상이자 방법으로 드러나게 되는 것이다.

작가가 2014년 광주에서 기획한 퍼포먼스 <음유시가: 광주>는 직접 작사한 노래 <바람과 은하수와 햇볕과 땅이 전하는 미미한 순간의 노래>를 한 퍼포머가 광주 민주화 운동의 주요한 기념비들을 돌아 걸으며 노래한 작업이었다. 이 노래에서 바람은 무언가와 무언가의 사이를 흘러 어딘가에서 어딘가로 이동하는 것으로 그려진다. “멀리 산 너머 고여 있는 바람, 산 정상을 넘는 바람, 급격히 산비탈을 내려오는 바람, 소나무 숲 사이를 달리는 바람, 풀숲을 달리는 바람, 버드나무 사이를 지나는 바람, 농가와 농부를 지나치는 바람, 보리밭을 지나치는 바람, 도시에 진입하여 다층 건물을 지나는 바람, 골목길을 지나치는 바람, 차도를 달리는 차량들 사이를 달리는 바람, 광장에 다다르어 광장을 뚫고 가는 바람, 광장의 중심, 분수대에 이르는 바람”. 그리고 이 바람은 무언가에 대한 기억을



음유시가(吟遊詩歌): 가회동
A South Korean Citizen's Tale: Gahoe-dong
2011, Site-specific Performance Video,
13min 6sec



음유시가(吟遊詩歌): 광주
A South Korean Citizen's Tale: Gwangju
2014, Site-specific Performance
(September 14 2014 7pm at The 5.18 Democracy Plaza)

shows a bleak setting of ruins and abandoned places, a setting where people having been forced to depart, leaving no traces of human life to be found. Over top of it is a voice with deep resonance and a slow trembling quality. The piece forms a pairing with *The Wanderer's Song of Wind* (2015), which visually represents those who were forced to leave such an environment. What this pairing shows is that the alienated ones whom RYU Biho observes have no spaces given to them; their environments are empty spaces or mere byways, and they exist as entities forever flowing through those byways.

The singing voice that appears from offscreen generates an emotional effect through the imprecision of linguistic communication that may be seen as characteristic of the song form. In other words, the voice not only rings out within the setting shown on screen, but is also directed at us, the viewers observing it. These undirectable presences floating along the byways appear purely as an effect, and amid the effects of that direction we resonate with the cultural echoes elicited by the sounds. The audio/visual effect that RYU Biho creates lies not in the communication of meaning or composition of a story, but in the emotions possessed by those words, rhythms, and sounds. Paradoxically, the lyrics that the artist has penned—with their extremely lucid words and representations of symbolic systems—evoke a trembling in the ones situated somewhere on that undirectable border.

RYU Biho clearly has a sense for perceiving these borderline spaces. This may be the obvious power in the gaze of someone who looks with interest upon the dark places of society and those who exist as marginalized and invisible presences, as in the case of *A South Korean Citizen's Tale: Gahoe-dong* (2011), which presents a song about “X,” a man with severe meningitis who vanished. In that story, “X” does not remain simply a person whose movements were constrained; instead, his story becomes a fictitious one tying into robberies that emerged as a social issue. In effect, the individuals addressed in the artist's words and songs are grounded in the most existential and concrete individuality, yet the words and songs themselves transform them into fictions that are almost infinitely divorced from reality. In his contemplation of them, RYU Biho approaches them only in empty spaces through an existentialism of byways. The fluidity of wind as something flowing gently through those byways and the air as something connecting them and imbuing them with life is naturally revealed as crucial imagery and methodology.

Planned by the artist in Gwangju in 2014, the performance *A South Korean Citizen's Tale: Gwangju* is a work in which a singer walks among important monuments of the city's democratization movement, singing a piece titled “A Song of Tiny Moments Shared by the

불러낸다. 그 장소에 깃든, 그리고 우리 사회에 남겨진 공동의 기억 말이다.

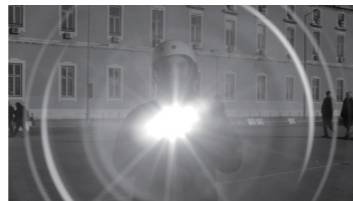
유비호가 쓴 가사들은, 말하자면 그가 누군가를 통해 내뱉게 만드는 말들에는 늘 빛이라는 가장 추상적이고 형용할 수 없는 단어가 지속적으로 등장한다. 그리고 그가 그려내는 빛은 공기 중에 퍼져 있는, 한낮처럼 온통 밝혀진 그런 빛이 아니라 “하나, 둘, 셋, 일곱, 아홉, 열, 열열백백, 백백천천, 억억억억 그리고 무수한”, 그렇게 아주 작은 하나의 단위로서 모이고 함께하고 이어질 수 있는 그런 개별성이다. 말하자면, 그 빛은 일종의 몸짓으로서 혹은 몸짓과 함께 등장한다. <분절된 빛을 따라>(2014), <상호 침투: 접힌 공간을 가로지르는 여행>을 구성하는 세 작품 중 하나인 <방>(2016), <쟁강쟁강쟁강>(2018)에 등장하는 인물들은 손에 쥔 거울로 빛을 반사하여 영상을 촬영 중인 카메라에게로 되돌린다. 빛은 그 거울을 든 사람의 손짓과 그들이 취하는 동작에 따라 번쩍거리고, 바로 그 뒤로 그들의 구체적인 몸과 표정이 드러난다. 유비호가 요청하는 빛은 바로 아주 구체적인 몸의 고유한 몸짓을 통해서만 드러나는 것이다. <스르-룩 총총총>(2018)이 보여주는 반딧불 같은 빛들의 모임, 그 군집이 알려주는 것은 장노출로 촬영해 움직임의 궤적만 남고 형체는 사라진 바로 그 몸의 범위이다. 어떤 몸이 가질 수 있는 범위, 어떤 몸이 움직일 수 있는 크기는 카메라라고 하는 광학적 기계를 거쳐 하나의 범위 안으로 수렴된다. 희미하고 희뿌옇게 남겨진 몸의 궤적은 바로 눈에 보이는 빛들을 가시적일 수 있게 만드는 전제인 것이다. 따라서, 유비호에게 있어서 빛이란 전능하게 어딘가에서 내려 쬐어 우리를 구원할 그런 신앙이 아니라 구체적인 신체의 몸짓이 생산해내는 박제된 시간이자 가능한 순간이다. 우리는 그러한 몸짓의 빛이 놓여있는 장소에 대해서도 주목해볼 수 있다. 유비호가 2011년 제작한 <조각난 빛>이 설치되어 있는 곳은 아주 좁은 감옥과 같은 공간이었다. 그곳에는 어떠한 몸도 몸짓도 없이 바닥에 널부러져 있는 빛의 조각만이 갇혀 있었다. 그에게 빛은 오직 몸짓을 통해서만 드러날 때 열린 장소에서 다른 빛들과 관계 맺고 집합적이게 되는 것이 아닐까?



분절된 빛을 따라 Following the Segmented Light
2014, Documentary Photography
(at The 5.18 Democracy Plaza)



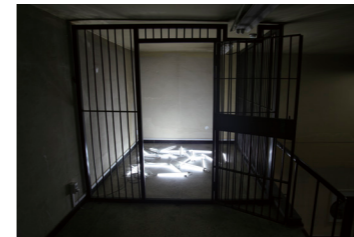
상호침투: 접힌 공간을 가로지르는 여행
INTERPENETRATION: a travel crossed the folded space
- 방(方) Square, 2016, 4 Channel Video, 7min 58sec



쟁강쟁강쟁강
Kkwaeng Geulang Kkwaeng Kkwaeng Kkaeng
2018- (ongoing project),
Citizen Participation Documentary Video



스르-룩 총총총 Seu Reu Reuk Chong Chong Chong
2018, 35mm Analog Film Shooting & Digital Print,
120(w)×80(h)cm×5EA



조각난 빛 The Fragmented Light
2011, Fluorescent Light

Wind and Milky Way and Sunshine and Earth” with lyrics by the artist. In the song, the wind is portrayed as something that flows between one thing and other, traveling from somewhere to somewhere else: “Wind stagnating beyond the distant mountain / Wind crossing the mountaintop / Wind descending steeply down the mountain slope / Wind racing through a pine forest / Wind rushing through a grassland / Wind passing among the willows / Wind passing farms and farmers / Wind crossing a barley field / Wind entering the city and passing high-rise buildings / Wind passing narrow side streets / Wind rushing by the cars traveling on the streets / Wind reaching the plaza and hovering over it / Wind arriving at the foundation at the center of the plaza.” And the wind evokes memories of something—shared memories stored within that space and left behind in our society.

The lyrics that RYU Biho has written, the words he has delivered through someone else, consistently include the word “light,” that most abstract and inexpressible of things. The light that he portrays is not a light that spreads through the air, a light that fully shines as if at midday; it is an individuality composed of single, very small units—“one, two, four, seven, nine, ten, tens of tens of hundreds of hundreds, hundreds of hundreds of thousands of thousands, billions upon billions upon billions upon billions, innumerable”—capable of coming together, joining, and continuing. In a sense, the light appears as a kind of gesture, or alongside gestures. The characters who appear in *Following the Segmented Light* (2014), *Square* (2016; one of three works from *INTERPENETRATION: a travel crossed the folded space*), and *Kkwaeng Geulang Kkwaeng Kkwaeng Kkaeng* (2018) hold mirrors that reflect light back toward the camera filming the images. The light flashes with the gestures and movements of the people holding the mirrors, and those people’s concrete bodies and expressions appear just behind. The light that RYU Biho requests is only revealed through very concrete gestures specific to the body. The assemblage of lights like fireflies in *Seu Reu Reuk Chong Chong Chong* (2018) is sharing the very scope of the body, its form having disappeared through long-exposure filming, leaving only the trajectory of movement. The possible range of a given body and the amplitude of a body’s possible movements converge within a single scope through the optical mechanism of the camera. Hazy and indistinct, the body’s trajectory is the premise that makes it possible for the lights we see to become visible. For RYU Biho, then, light is not a faith that will deliver us, shining down

날날의 말들과 노래를 통해 드러나는 빛들, 그리고 그 빛을 가능하게 하는 몸과 몸짓들, 이제 그것들은 어디를 향해 어떤 속도로 흘러가야 하는가? 그 빛들이 흘러 도달해야 할 지상 세계의 입구를 우리는 어디에서 찾을 수 있는가? 유비호의 작업 전체가 바로 그 틈사이를 찾아 내고 그 사물세계의 질서를 회복하는 것이라고 했을 때, 문학적인 것이 되기 위한 마지막 조각은 풍경으로만 존재하는 뒷모습이다. 유비호의 작품에 등장하는 사람의 뒷모습은, 마치 우리가 그 앞모습을 바라보는 금기시되는 양 엄격하고 단호하게 돌아서 있다. 그 모습은 강력하게 호기심을 자극한다. 마치 서로가 서로를 마주친다면 죽을 수밖에 없지만 그 존재에 매혹될 수밖에 없는 도플갱어처럼. 하지만 이 뒷모습의 형상은 우리의 대리물이나 나와 평행하는 것이 아니다. 그것은 늘 우리에게 뒷모습밖에 내어주지 않는다는 점에서 우리를 대신해 정면을 응시하고 바라보는 사람이다. 화면 밖의 우리는 화면 안의 형상의 크기만큼의 풍경을 보지 못한다. 그 형상이 가린 풍경의 모습은 오직 그 형상만의 몫이다. 응시의 몫을 나눠 가지는 대신, 형상은 하나의 풍경이 되어 우리에게 정동을 불러일으킨다. 자체로 분위기가 되고 감정이 되어 현존한다. 만약 그가 뒤를 돌아봐 우리를 응시한다면, 단숨에 그 정동은 해체되고 고양된 감정은 저 멀리 달아날 것이다. 오르페우스의 실수를 반복하지 않기 위해, 그것은 몫을 나눠 가진 자처럼 오직 뒷모습만을 내어 준다.

omnipotently from some place, but time as stuffed specimen and moment of possibility, produced by the gestures of a concrete body. We may also take note of the places in which that gestural light is situated. The setting in which RYU's 2011 work *The Fragmented Light* is installed is reminiscent of a cramped prison cell. There are no bodies, no gestures there—only fragments of trapped light scattered on the floor. If light for the artist is revealed only through movement, then is it not true that light in an open space becomes collective, as it forms relationships with other lights?

Where should they now flow, and at what speed—the lights revealed in individual words and songs, and the bodies and gestures that make those lights possible? Where might we find the entrance to the terrestrial world that those lights should eventually reach? If RYU Biho's artwork as a whole is understood to be a matter of finding those crevices and restoring order to that object world, then the final piece for it to become “literary” is the image of the individual seen from behind, existing solely as landscape. The people seen from behind in RYU Biho's works remain rigorously, resolutely turned away, as though it were taboo for us to see them from the front. It's an image that provokes powerful curiosity—like a doppelgänger whose existence fascinates us, even if it would mean certain death for one to encounter the other. Yet the person seen from behind is not our proxy, nor someone proceeding in parallel with us. Only ever showing themselves from behind, they are people who stare forward on our behalf. Outside the screen, we are unable to see the portion of the landscape equivalent in size to the figure within the screen. The part of the landscape that the figure obscures belongs solely to him or her. Rather than sharing the job of sharing, the figure becomes a landscape unto him- or herself, which provokes an emotional response in us. The figures exist as atmosphere and emotion in their own right. If they were to turn around and look at us, that feeling would be instantly shattered, and the exalted emotion would flee off into the distance. To avoid repeating the same mistake as Orpheus, the figures shows themselves only from behind, like someone who is sharing his or her own part.

작가노트

2019.09.02. am.06:00

‘찰라찰라 (in between 0.013 seconds)’는 찰나(刹那)의 시간 사이의 영원한 시간성을 생각하며, 현재를 살아가는 나/우리를 바라보자는 의미를 지닌 전시이다. 이 전시는 이곳 세화미술관이 홍국생명 로비에 위치한 전시 공간이었던 일주아트하우스에서 2001년 개인전 ‘몽유’전을 개최한지 18년이 지난 올해, 다시 ‘몽유’전에 출품한 작품 일부를 초대하면서 이 전시를 준비할 수 있었다. 전시준비하는 기간동안 나는 잠시 스코틀랜드 스페이사이드 지역에 위치한 위스키 제조 증류소에서 운영하는 아티스트 인 레지던스에 참가중에 있었으며, 이 기간동안 전시 출품작 선정과 함께 새롭게 선보이게 되는 ‘풍경이 된 사람’ 시리즈를 추가로 작업하였다.

전시타이틀 ‘찰라찰라’는 여러분들이 직관적으로 감지했듯이, 물의 표면을 반복적으로 두드리는 행위 혹은 물의 파장이 어느 사물에 다다랐을때 들리는 반복적인 소리의 파장을 운율화 한 어휘이다. 반복적인 운동성을 지닌 파장은 잔잔한 물의 표면에 변화를 일으키는 ‘에너지’이기도 하지만 거대한 파도를 만들어내는 가능성을 내포한 표면위의 ‘떨림’이기도 하다.

이번 전시에 선보이는 작품 대부분은 지금까지 작업하였던 작품들로, 나는 4개 작품을 선별하여 전시 구성하였다. 작품을 구성하는 과정에서 나는 이 전시가 너무 현학적이거나 관념적으로 치우치지 않도록, 현재 우리가 딛고 있는 이 땅에 살고있는 이들에게 의미로 다가갈 수 있는 작품이 되기를 기대하며 고심하여 선별하였다.

2020년대를 눈앞에 두고있는 현재 우리는 여전히 이기적인 판단을 하는 인간의 어리석은 선동과 행동으로 전지구적으로 분열과 파국으로 치닫고 있음을 알고 있다. 더불어 예상치 못한 이상기온뿐 아니라 다양한 환경 재앙을 맞이하고 있다.

나는 이번 전시를 준비하면서 하나의 상상을 해보았다.

아주 먼 미래. 아마도 겁(劫)의 시간이 지난 후, 지적지능을 지닌 다른 종들이 출현한다면, 현재 우리 ‘호모 사피엔스’를 이들은 어떻게 바라보며 진단할까? 호모 사피엔스 그들이 속한 집단의 편익과 이익을 위해 같은 종족인 호모 사피엔스를 정복하고 살인하며 지구의 자원을 무분별하게 사용하면서 결국 가이아(GAIA)로 하여금 그들 스스로 파멸로 이끈 이들을. 미래의 또 다른 종들은 어떻게 생각할까.

숨쓸하지만 인간 스스로 본인이 속한 종을 ‘호모 사피엔스’라 칭한 것처럼, 이 전시를 관람하고 있을 여러분들은 파국으로 치닫고 있는 현재. 슬기로운 변화를 만들어나갈 수 있는 작은 파동이 되길 희망해 본다.

Artist Statement

September 2, 2019, 6 a.m.

The meaning of the exhibition *in between 0.013 seconds* is a call for us to think about the eternal transience that exists in between instants (*chalna or ksana*) and to look at ourselves (as individuals and people) living in the present day. I was able to prepare this exhibition after the Sehwa Museum of Art invited back some of the works shown at my *A SOMNAMBULANCE* solo exhibition 18 years after it was staged at Ilju Art House, an exhibition space located at the time in the Heungkuk Life Insurance building lobby. During my time preparing for the exhibition, I took part in an artist residency run by a whiskey distillery in Scotland's Speyside region, where I also developed works in the *A Man Who Became a Landscape* series that will be newly shown alongside the selected exhibition pieces.

As some of you may have intuited, the Korean-language exhibition title *Chalna Chalna* is a word that rhythmically represents the act of something repeatedly striking the surface of water, or the repeated waves of sound heard when ripples of waves reach a certain object. With their repetitive movements, these ripples are a form of energy that causes changes in a quiet water surface, but they are also a trembling upon that surface that harbors the potential to create enormous waves.

Most of the works shown in this exhibition are past pieces, four of which I selected to create the exhibition. As I was developing the exhibition, I took great care in my selection—rather than allowing it to skew too pedantic or conceptual, I hoped they would be works perceived as meaningful by people living today in this place that is Korea.

As we stand on the threshold of the 2020s, we are aware of how things across the world seem to be continuing to spiral toward division and disaster due to the foolish instigations and acts of people making selfish determinations. We are also facing unusual and unexpected temperatures and various other forms of environmental disaster.

I had an imagination as I prepared for this exhibition. If in the very distant future—perhaps eons from now—some other intelligent species were to appear, what sort of view would they take, what sort of assessment toward us *Homo sapiens* living today? What would these future species think of *Homo sapiens* conquering and slaughtering other members of its species to suit its own group's convenience and interests, or indiscriminately exploiting the earth's resources and sending Gaia hurtling toward a catastrophe of their own making?

As troubling as it is, all of us—including those of you attending this exhibition—are speeding toward disaster, like the human race designating its own species as “*Homo sapiens*” or “wise man.” My hope is that this small ripple can create a wise transformation.