유비호

볕과 바람과 고독은 기다리는 노래

RYU Biho

Waiting Songs: Sunlight, Wind, and Solitude

양효실 지음
YANG Hyosil

유비호
볕과 바람과 고독은 기다리는 노래

RYU Biho
Waiting Songs: Sunlight, Wind, and Solitude

양효실 지음
YANG Hyosil

Ⅰ. 벤야민의 플라뇌르와 역사적 유물론자

근대(성)의 '정면'은 마술환등(phantasmagoria)과 같은 환영들, 이미지들이 차지한다. 사고 팔 수 있는 상품-교환가치의 박람회장인 대도시에서 근대인은 물신(fetish)의 향연을 즐긴다. 사물의 질적 차이, 비교불가능한 사물의 고유함은 양적 차이, 시뮬라크르의 연쇄로 바뀐다. 등가성의 차이, '안'이 휑한 차이는 그러므로 필연적으로 권태와 우울을 동반하지만 소비의 쾌락과 현세의 행복감(euphoria)은 혹독한 대가에도 불구하고 하나의 시대감각, 근대적 에토스로 자리잡았다. 마술환등의 대도시에 적합한 인간 유형은 군중이다. 익명의 다수, 실체 없는 무리로서의 군중은 이미지로서의 도시를 채우는 텅 빈 인간들이다. 그들은 주체성을 결여한, 대상화된 인간 묶음이다. 이미지의 흐름을 고정시키거나 막을 축은 없다. 비판적 자의식이 마술환등을 다루는 방법은 관념적이다. 군중과의 차이로 규정된 소수 개인의 자의식, 혹은 근대적 비판성은 마술환등을 살아내는 몸의 체험과는 거리를 두기 때문이다. 그것은 '바깥'을 전제로 마술환등으로서의 근대를 대상화한다.

19세기 중엽 보들레르가 본격화한 도시 배회자 혹은 도시 산책자인 플라뇌르(flâneur)를 벤야민이 20세기 초의 맥락에 끌어들인 것은 탁월한 결정이었다. 플라뇌르는 군중의 일부이면서 군중이 아니다. 거리의 플라뇌르는 군중과 한 몸인 채로 도시를 경험한다. 그는 마술환등에 그저 몸을 내맡긴다.

Ⅰ. Walter Benjamin's *Flaneur* and the Historical Materialist

The "facade" of modern(-ity) comprises illusions and images of phantasmagoria. A modern metropolis is a trade fair where commodity exchange value is established; and where modern humanity revels in a feast of materialistic fetish. The uniqueness of incomparable objects, the qualitative difference of things, is replaced by a quantitative measure within a chain of simulacra. The differential quantitative states, being hollowed out, leave men with boredom and depression. Yet, the pleasure of consumption and the secular euphoria of the world become the new measure of time and the modern ethos, despite the harsh price one has to pay. The type of human being suitable for the metropolis of magic lights is a crowd. A crowd consists of an anonymous multitude, a group of inconsequential substance, and spiritless humans who fill the city as an image. A crowd is a group of objectified people, lacking in subjectivity. There is no anchor to stop or block the flow of images. The method in which a critical self-consciousness deals with magic lights is too conceptual. It is because the individual minority self-consciousness, or modern criticism, defined in opposition to the crowd, is distant from the "experience of the body" living through magic lights of modernity. The critical consciousness, by assuming a position of an "outsider," objectifies modernity as insubstantial magic lights.

It was an insightful decision by Walter Benjamin to bring a "flaneur"--the city rover or city walker, a notion Charles

대항–근대적 태도가 플라뇌르에 있다면 우선 그는 가장 근대적인 경험에 복종한다는 것이고 그 뒤에 그것을 기록한다는 것이다. 도시 산책자로서의 플라뇌르는 원초적 경험으로서의 자연, 전원을 거부한다. 그는 자신의 경험, 기록의 장소가 도시임을 받아들인, 퇴로나 위로를 거부한 사람이다. 그는 도피하지 않는다. '아스팔트 위에서 채집하는 사람'인 플라뇌르는 인간의 상품화, 유령화 한가운데에서 그것을 보고 기록한다. 그는 덧없는 순간들의 연쇄인바 근대성을 받아들이면서 거기서 근대의 유령 같은 속성, '본질'을 포착한다. 마술환등이 인간을 유령이나 좀비처럼 만든다면 플라뇌르의 '자의식'은 스스로를 유령이나 좀비처럼 만들 수 있다는 것에 다름 아니다. 그래야 자신이 속한, 자신이 살아내는 세계를 읽을 수 있다. 세계의 어둠, 궁핍, 환영성에서 자유로운 의식, 초연한 의식은 근대에 대한 기계적이고 교조적인 비판에서 멈출 수 있다. 문제를 문제화하려면 그 문제 안으로 들어가야 한다는 역설, 문제화는 주체가 하는 것이 아니라 대상(화)의 경험을 통해서 일어난다는 역설이 플라뇌르의 에토스에 있다. 플라뇌르는 시대를 보는 자로서, 즉 보고 분노하는 자가 아닌 살고 감각하는 자로서 희미하게(의식을 최소화한 채) 근대에 머물렀다. 우울한 예술가나 무심한 기록자 플라뇌르는 21세기에도 포스트모던 패러디나 패스티슈로서 여전히 현재한다.

희소한 근대인인 플라뇌르과 비교한다면, 비판적 지식인이나 역사적 주체, 즉 알고 각성하고 분노하고 바꾸고 쟁취하는 인간 유형은 익숙히 읽고 보았던 유형이다. 세계가 바뀔

Baudelaire realized in the mid-19th century--into the context of the early 20th century. Paradoxically, a flaneur is part of the crowd, while not being in the crowd. The flaneur on the street experiences the city as one with the crowd. A flaneur first submits himself to the most modern experiences and then records them. As a city walker and observer, a flaneur rejects the idea of nature as a primitive and pastoral experience. He is a person who refuses to retreat to pastoral comfort, and who accepts the city as a place of his experience and record. He does not flee. A flaneur as a "collector on asphalt," observes and records it in the midst of human commodification and phantasmagoria. He embraces modernity as a chain of vain fleeting moments, where he sees its ghostly nature as the "essence" of modernity. If the magic lights create ghost-like humans or zombies, a flaneur's "self-consciousness" engages oneself as a "virtual ghost," and in this way, the flaneur can read the world as it is, in the present "here and now."

The consciousness freed from poverty, illusion and the dark side of the world, is an aloof consciousness, which offers the freedom to critique the modernity of the magic lights. The paradox that one must go inside of the problem to question it, and the paradox that a new hypothesis is arrived at not by the subject, but by the experience of being objectified, lie in the ethos of the flaneur. The flaneur is an observer of the present, in the "here and now," that is, not as someone who sees and rages, but as someone who lives and senses (minimizing his consciousness), remaining both "in and out" of modernity. The flaneur--the melancholy artist or indifferent recorder--

것이라는, 문제는 해결될 것이라는 믿음은 우리를 계속 '앞으로' 가게 만드는 동인이고 환상이다. 역사는 진보이고 인간은 전진하고 근대의 문제는 근대를 넘어서는 중에 해결될 것이라는 확신. 가짜인 근대를 제거할 수 있다는 확신이다. 이성-눈이, 인간이 그런 희망을 담보한다. 지식인의 한 부류로서의 예술가들 역시 이런 희망에 동참했다. 몸이 아니라 머리, 감각이 아니라 판단에 환원된 인간, 사실은 인간성의 억압에 다름 아니었던 이런 인간은 여전히 우리를 유혹하고 설득하는 '역사'의 주체일 것이지만, 그 주체가 가장 억압적인 인간 형상이거나 이데올로기일 것이라는 자성을 우리는 이제 외면하기 어려운 상황에 처해 있다. 역사는 추상적인 인식 구조에 맞도록 인간을 절단했고, 몸-인간은 근대의 '바깥', 무의식, 혹은 내부의 타자로서 겨우 연명해왔다. 플라뇌르가 무기력하고 비관적으로 보인다면 그에게는 상대적으로 머리, 판단의 능력이 결여되었기 때문이고, 비판적 지성이 별로 한 게 없다면 마술환등의 매혹을 지성이 너무 만만하게 보았기 때문이다. 플라뇌르의 무력한 수동성은 지성의 교조적 능동성보다 근대에 더 가까이 있음이며, 역사가 욕망한 '진짜' 세계 역시도 마술환등임을 이미 항상 감지했다는 것이다.

주지하다시피 벤야민은 자살 전 쓴 마지막 논문인 「역사의 개념에 대하여, 1940」에서 "스탈린-히틀러의 밀약을 접한 충격"과 그것에 대한 대항-전략을 모색했다.[1] 마술환등, 군중, 플라뇌르가 서로를 비추이는 그런 근대를 '넘어서는' 시간, 즉 인간이 쟁취해낼 시간으로서의 역사에 대한 벤야민의 비관은

is still present in the 21st century, as a postmodern parody and pastiche.

In contrast to the rare modern flaneur, there exists the critical intellectual or historical subject, who is awakened, raging, changing, and winning, the type of human being that has been familiarly read and seen throughout history. These intellectuals believe that the world will change and that the problem will be solved. They are driven by a fantasy that we are collectively moving "forward"; set firmly in a confidence that history is progressive, human beings are advanced, and modern problems will be solved in the midst of modern times, as well as having the confidence that we can remove fake modernity. These human beings with their eyes of reason, guarantee such hope. Artists, a class of intellectuals, also joined this hope. This type of human being, relying not upon the body, but upon the head, and not upon the senses, but reduced to judgment, in fact, has been nothing more than an errant ideology, a false god, leading to the oppression of humanity, and is still the subject of history that tempts and persuades us. However, we are in a dilemma that the very ideology that tempts and persuades us is the most repressive. History has fragmented human experiences to fit within an abstract cognitive structure, and the human-body has barely been able to sustain itself as a modern "outsider," the unconscious, or the internal "other." If a flaneur, who relies on his senses, may appear helpless and pessimistic, it is because he abstains from vain intellectual judgment. If our critical intelligence did not achieve much in results, it is because our intelligence did not take the magic lights of modernity seriously.

유대 카발라주의에서 발견한바, 갑자기 도착할 시간, 인간으로서는 파악할 수 없는 메시아적 시간을 요청하고 상상하는 쪽에서 멈추었다. 물론 과거, 현재, 미래의 순차적 연관에 근거한 근대적 시간은 벤야민을 포함한 근대 비판가들에 의해 늘 문제시되었다. 벤야민은 인과론적인 연쇄로 이루어진 근대적 시간을 동질적이고 공허한 시간으로, 죽은 시간으로 간주했다. 목적론적인 역사의 시간은 미래를 위해 과거와 현재를 물화(物化)한다. 그와 달리 벤야민에게 역사는 새로이 구성해야할 대상이고 이러한 "구성의 장소"는 "지금시간(Jetztzeit)으로 충만된 시간"이다. 지금시간은 양적인 시간도 전진하는 시간도 아니다. 그것은 "시간이 멈춰서 정지해버린 현재"들이다. 역사적 유물론자는 죽은 과거를 살아있는 현재로, 바로 지금 시간으로 구성해내야 한다. 시계의 시간처럼 흐르는 근대적 시간이 갑자기 멈추는 순간, "메시아적 정지"의 순간을 위해 역사적 유물론자는 "균질하고 공허한 역사의 진행과정을 폭파하여 그로부터 하나의 특정한 시대를 끄집어내려고" 한다. 물론 이러한 임무는 대단히 긴급하고 필사적이다.

벤야민의 저 유명한 파울 클레의 '새로운 천사' 읽기는 그런 비상사태, 위험을 드러낸다. 새로운 천사가 등을 돌리고 있는 곳은 과거가 아니라 미래이다. "잔해 위에 또 잔해를 쉼 없이

1) 이후 나오는 벤야민의 인용문은 모두 「역사의 개념에 대하여」, 『역사의 개념에 대하여 外』, 최성만 옮김, 도서출판 길, pp.329~350에서 갖고 왔다. 따로 페이지 표시는 하지 않을 것이다.

The flaneur's passivity relates more toward modernity than the didactic activity of the intellectual. The flaneur knew that the so-called "real" world that our history has desired is nothing other than the magic lights of the phantasmagoria.

As you may recall, Benjamin in his final thesis, *On the Concept of History (Über den Begriff der Geschichte)* (1940) written before his suicide, acknowledged the "shock of encountering Stalin-Hitler's conspiracy," and sought a counter-strategy against it.[1] Benjamin's critical view of history as a time to "overcome" modernity where magic lights, the crowd, and the flaneur form a matrix, may also be found in Judaistic Cabalism, which has been described as "a time that arrives suddenly," and is "beyond human prediction." Benjamin imagined a Messianic time beyond the grasp of humans. Of course, the present age, based upon sequential connections to the past, present, and future has always been questioned by modern critics, including Benjamin, who regarded the concept of modern time as causational chains, as a homogeneous, empty and inanimate time. Teleological history materializes the past and the present for the future. For Benjamin, on the contrary, history is a new object to be constructed, and this "place of composition" is a "time filled within the here and now (Jetztzeit)." The "here and now" is neither quantitative nor advancing. It consists of "the present where time stops and ceases." For

1) All of Benjamin's quotations that follow came from Walter Benjamin, "On the Concept of History," in *On the Concept of History, et al*. Sung-man Choi, ed. and trans. (Seoul: Gil, 2008), 329-350; in the following pages, specific pages will not be listed.

쌓이게 하고 또 이 잔해를 우리들 발 앞에 내팽개치는 단 하나의 파국"뿐인 미래에서 불어오는 바람을 견디면서 새로운 천사는 "머물고 싶어하고 죽은 자들을 불러일으키고 또 산산이 부서진 것을 모아서 다시 결합하고 싶어한다." 천사가 등을 보이는 것이 미래라면 천사가 구원을 위해 바라보는 곳은 과거이다. 그가 의지할 것은 과거 혹은 "죽은 자" 혹은 "산산이 부서진 것"이다. 부서진 것들의 비유기적 조합인바 몽타쥬는 벤야민이 살았던 시대 초현실주의자들의 형식적 기법이었다. 몽타쥬는 이질적이고 불연속적이면서 비동시적인 시간 혹은 이미지의 동시성을 현시하려는 기법이고 장치이다. 죽은 자들이나 산산이 부서진 것들은 역사주의의 비극 속에서 역사적 유물론자가 참조할 유일한 구원의 대상들이고, 그것을 죽은 시간에서 불러내어 현재시간으로 만드는 일, 살아있는 시간으로 만드는 것은 파시즘의 시대의 광풍을 견디면서 해야 할 유일한 임무이다.

역사주의에 맞서는 이는 주어진 역사에 저항할, 즉 "결을 거슬러 역사를 솔질"해야 할 임무가 주어져 있다. 잊혀진 것들을 망각 속에서 불러내고, 그것들을 현재와 다시 연결하면서 파국으로 치닫는 현재를 다시 생생하게 만드는 것. 벤야민이 구원의 이미지로 제시한 것들, 가령 "바람 한 줄기"나 "목소리들의 메아리"는 과거가 우리에게 남긴 약속이고 우리는 그것을 기다리기 위해 남겨진/살아있는 이들이다.

우리 스스로에게 예전 사람들을 맴돌던 바람 한 줄기가 스치고 있지 않은가? 우리가 귀를 기울여 듣는 목소리들 속에서

Benjamin, the historical materialist must reconstruct the inanimate past as a living present time. For in the moment of "Messianic Suspension," i.e., a moment of sudden stopping of modern time, the historical materialist "implodes the progress of homogeneous and empty history, and attempts to draw from it a specific era." According to Benjamin, these missions are desperate and urgent.

Benjamin's famous reading of Paul Klee's *New Angels* reveals such an emergency and desperation. The new angel is turning its back not to the past, but to the future. The new angel, endures the wind blowing from the future where "...only catastrophe that pours out these wrecks at our feet, and standing on one wreckage after another," and wants to "...remain, resurrecting the dead and gathering what was shattered to unite again." If the angel turns its back to the future, then the place where angels look for clues for salvation is in the past. What the angel relies on is the past "dead" or "shattered."

Montage, as a metaphoric composite of broken things, was the formal technique for Surrealists in the days when Benjamin lived. A montage is a technique and device for presenting the simultaneity of heterogeneous, discontinuous and asynchronous moments and images. The dead and the shattered are the only objects of salvation referred to by historical materialists in the tragedy of historicism. Resurrecting the inanimate past to bring clarity to the present, while turning it into a living moment is the only mission in order to endure the storm of the era of fascism.

이제는 침묵해버린 목소리들의 메아리가 울리고 있지 않은가? 우리가 구애하는 여인들에게는 그들이 더는 알지 못했던 자매들이 있지 않을까? 만약 그렇다면 과거 세대의 사람들과 우리 사이에는 은밀한 약속이 있는 셈이다. 그렇다면 우리는 이 지상에서 기다려졌던 사람들이다. 그렇다면 우리에게는 우리 이전에 존재했던 모든 세대와 미약한 메시아적 힘이 함께 주어져 있는 것이고, 과거는 이 힘을 요구하고 있는 것이다.[2)]

우리 수중에는 앞선 모든 세대들, 그리고 '미약한' 메시아적 힘이 있다. 과거가 우리에게 남긴 약속들, 우리가 기억해내야 할 약속을 우리가 이행할 때, 이 새롭게 만들어진 연결점들을 통해 뒤의 과거와 앞의 메시아적 힘이 현재 안으로 들어올 것이다. 벤야민의 이미지들은 시적이다. 죽은 사람들을 맴돌던 그 바람이 지금 우리를 스치고 있고, 지금 경청하는 목소리 중에는 더 이상 말하길 거부하는 이들의 목소리의 메아리가 깃들어 있고, 지금 우리가 사랑하는 여인들에게는 그녀들도 모르는 자매들이 있을지 모른다. 이런 사소하고 작고 무의미한 흔적들, 가능성들을 듣고 느끼고 알려고 하는 것, 그것을 기다리는 것. 사소한 이미지들, 상상력에 거는 내기. 그것이 '미약한' 메시아적 힘이고 그것이 파시즘의 광풍 속 우리를 구원하리라는 필사적인 글쓰기이다.

2) 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, pp.331~332.

Someone who confronts historicism is given the task of resisting the given history, i.e., "sorting out history while going against the grain," and conjuring back the forgotten things out of oblivion, reconnecting them to the present, and allowing the present that runs toward catastrophe to become vital again. What Benjamin presented as an image of salvation, such as "a strand of wind" or "echo of voices," is a promise that the past has left us, and we are left to wait for it to come to the present.

Isn't a strand of wind that has drifted in the past, passing us? Do we hear the ringing echoes of now silent voices? Are there not forgotten sisters to the women whom we had once pursued? If so, there exists a secret promise between people of the past and us. The earth has been waiting for us to reanimate the past. We are given powers to reanimate the previous generations, with our feeble messianic powers, and the past is demanding this power from us.[2)]

Benjamin's images are poetic. The wind that circled the past is now sweeping over us. Among the voices that we are now listening to are the echoes of those who refused to speak anymore. To the women we love now, there may be sisters whom the women themselves do not know. It is in the attempt to listen to, feel, and know these tiny, small and faint traces and possibilities, that we will rediscover our feeble messianic power. It is within these traces that we will find salvation to the frenzies of fascism.

2) Benjamin, "On the Concept of History," 331-332.

Ⅱ. 적요(寂寥)의 시간, 풍경이 된 사람들

1. 시대착오적 형식의 동시대성

"예술의 사회적 기능"을 모색하는 작가로 분류되는 작가 유비호의 최근작은 정치적 문제에 대한 직접적인 언급에서 예술 자체의 임무나 의미에 대한 모색으로, 혹은 인식론적 태도에서 '존재론'적인 은유나 알레고리로의 '전향'을 보여준다.[3] 2000년대 들어 유비호는 뉴미디어아트 2세대 작가로서 싱글채널, 비디어 퍼포먼스, 인터넷 방송 등을 활용해서 한국의 동시대 정치적, 사회적 문제들에 대한 비판적 자의식을 드러내는 것을 작업의 주요한 동기이자 의도로 사용했다. 분노하고 저항하는 '지식인'의 스탠스를 중시했던 작가는 2010년을 전후로 감정을 건드리고 마음을 다독이는 '문학적' 영상의 가능성을 모색하는 쪽으로 움직이고 있다. 당면한 현실 문제를 드러내고 고발하는 데 동원된 예술로부터 그는 예술 자체의 정치성, 미적인 것(the aesthetic)의 힘에 천착하려 한다. 미적인 것 자체가 내포한 정치성에 대한

3) 『마르크스의 유령들』의 저자 데리다에게 존재론은 탈-존재적 유령론과 겹친다. 그에게 불어 유령론(hantologie)과 존재론(ontologie)은 동음이의어로서 함께 움직이며 서로를 보완한다. 존재를 묻는 질문은 존재의 불가능성을 증언하는 유령의 반복적 출현에 의해 닫히지 않는다. 그러므로 오늘날 존재론적 질문은 일부러 유령을 호출하고 환대하는 것이다. 유령은 예기치 않은 곳에서 예기치 않은 시간으로 돌아오고 있는 중이다. 시대착오적인(anachronic) 유령의 탈-존재론은 근대의 실패 이후 인간의 존재론이기도 하다.

Ⅱ. Times of Solitude, People Who Became Scenery

1. The Contemporaneity of Anachronistic Forms

The recent work of RYU Biho, who seeks the "social function of art," indicates a "shift" in his artistic direction from commenting directly on political issues to addressing the responsibility of art itself, and from his epistemological stance to "existentialist" metaphor and allegory.[3] By 2000, RYU, as a representative of the second generation of New Media Art in South Korea, became conscious and critically engaged with the contemporary political and social issues of Korea in his performance-based video, single-channel video, and internet broadcasting. While in the past, RYU emphasized the indignant resistance of intellectuals, from 2010, he began to search the literary and metaphoric images that speak to and console wounded minds. RYU has transitioned making work that debunks and denounces the socio-political problems in South Korea, to addressing the political power of art and its aesthetic itself. As well known, the political agencies within aesthetic

3) For Jacque Derrida, the author of *Spectors of Marx*, ontology overlaps with beyond-existential ghost theory. To him the French "hantologie" and French "ontologie" are homonyms and complement each other. The question about existence is not closed by the repetitive reappearance of a ghost who testifies the impossibility of existence. Therefore, ontological questions today are deliberately calling for ghosts and welcome them. The ghost is returning from an unexpected place in an unexpected time. The anachronic ghost's de-ontology is also the ontology of man since the failure of modern times.

논의는 주지하다시피 동시대 정치철학이나 윤리학의 핵심이기도 하다.

2008년의 한 인터뷰에서 아날로그적인 코드로 공동체에 대한 감정과 생각들을 영상으로 다룰 예정이라고 말한[4] 작가는 2013년의 인터뷰에서는 "이후 작업들에서는 영상을 문학적 표현방식으로 접근할 예정"[5]이라거나 "영상 매체에서 아날로그적인 것이 더 큰 감동을 준다"고 피력함으로써, 직접적이고 관념적인 메시지에서 암시적이고 우회적인, 시적이고 문학적인 울림을 간직한 영상 이미지로의 변화를 표식한다. 그리고 2015년 겪었던 우울증에 대한 짧은 언급에서 바닥없는 검은 심연에 사로잡힌 작가의 사적 상황이 2014년 이후 국가의 집단적이고 공적인 상황과 겹치는 지점을 표식한다. 여러 인터뷰에서 작가는 "상처 입은 사람들의 그늘진 마음에 볕을 쬐어주는 게 내 작업의 출발점"이라고 말한다.[6]

그러므로 저 문장은 볕을 많이 가진 사람이 어둔 사람에게 주는 볕이 아닌, 즉 건강한 사람이 아픈 사람을 대신하는 그런 희망이 아니라, 함께 어둠에 '남은/머무르는' 사람들이 나눠 갖는 온기-몸, 희미한 볕의 자취를 전송한다. 먼저 아프거나 오래 아픈 사람이 자신의 고통을 겪으면서 떠올린 이미지로서의 볕이

4) http://aliceon.tistory.com/641
5) http://www.daljin.com/?WS=33&BC=cv&CNO=368&DNO=10818&PHPSESSID=29e3266d064a53bec1432d0e7ad09bea
6) http://news1.kr/articles/?2485778

have been an important issue within contemporary political philosophy and ethics.

RYU, in his 2008 interview, addressed an interest in creating work that deals with human emotions and collective trauma through a code of analog[4] and indicated his shift from conveying direct, conceptual messages to works that resonate with the implied, the indirect, the poetic and the literary. During his 2013 interview, RYU stated, "I will create my media images in literary expressions," or "in digital media, something analog inspires us."[5] Briefly commenting on the mental depression he suffered in 2015, RYU marked the timely overlap of the artist's experience the dark bottomless abyss with the collective mental state of the country since 2014. During several interviews since then, RYU has repeatedly uttered, "The starting point of my work is to bring sunlight into the shaded hearts of wounded people."[6]

Generally, RYU's above statement is not about sunlight that is given from someone who has enough of it to the someone who is lacking it, or about a hope that health will replace sickness, but rather, the shared warmth and faint sunlight shared among those who remain in the shade together. Among his works, an installation work, *Inner View* (2015) epitomizes

4) Eunju Lee, "Alice On Interview: RYU Biho, the Creation of Another World Beyond Reality," *ALICEONNET Media Art & Culture Channel*, posted on February 19, 2008, accessed December 20, 2016, http://aliceon.tistory.com/641.
5) Dalgin Kim, "Interview with Artist RYU Biho," *Kimdalgin Magazine*, published on March 27, 2013, accessed December 20, 2016, http://www.daljin.com/?WS=33&BC=cv&CNO=368&DNO=10818&PHPSESSID=29e3266d064a53bec1432d0e7ad09bea.
6) Baek-gyu Lee, "RYU Biho's Work," News 1 Korea, posted on June 1, 2015, accessed December 22, 2016, http://news1.kr/articles/?2485778.

지금 아픈 '다른' 이들의 고통을 위로하는 데 성공할 수 있는지는 불분명하다. 또 어떤 위로가 진정한 혹은 '진짜' 위로인지도 우리는 판별할 수 없다. 그러나 가르치고 지휘하고 인도하는 작가가 전유하는 추상적이고 관념적인 문장이 아니라 그 스스로도 머물러 있는 그늘진 마음, 그 자신도 겪고 있는 심연에 볕을 쬐어주겠다는 그런 소박하고 겸손하고 따듯한 문장이기에, 즉 시대를 앞서가는 올바른 자가 아닌 시대를 앓는 약한 자의 문장이기에, 낡고 촌스럽고 오래된 문학에서 예전에 읽었던 저 문장을 가만히 들여다 보게 된다. 냉소와 유희, 비판과 자의식, 냉담과 무력의 예술들 사이로 오래 전 사람들이 사용했던, 거의 잊혀지고 부식된 언어가 제 자리를 얻으려고 들어온다. 의식에서 몸으로, 관념에서 감정으로, 비판에서 응시로 자세를 낮춘, 작가로서의 자신의 궤적에 일어난 '전향'을 드러내면서.

무엇보다 이러한 작가의 변화가 드러난 작업은 〈이너 뷰, 2015〉이다. 작가에 따르면 "거대 다수의 힘에 의해 움직이는 사회에서 가장 드라마틱한 삶을 살아야했던 이들의 이야기"를 담은

Inner View

this aspect. *Inner View*, according to RYU, tells the stories of the victims who had to live the most dramatic life conditions in a society driven by the power of the great majority. In it, the visual records of RYU's interviews with the victims of the Busan Brother Welfare Center Accident in 1987, the Sealand Youth Training Center Fire in 1999, the Daegu Subway Tragedy in 2009, the Yongsan Tragedy in 2009, the Chuncheon Landslide in 2011, and the tragedy of MV Sewol in 2014, were made to be seen and listened to by the spectators with headphones in front of the old TV sets where each interviewee appears.

The voice of the interviewer, the artist, who may have sat in front of the interviewees, was intentionally removed. The continuing interviews without the interviewer's questions were sounded like a long never-ending monologue of suffering souls. This oral history narrated in a video work, while based on ethnographic methodology, forces a shift from the cerebral to the emotional, in the viewing and listening audience, by simply eliminating the voice and presence of the interviewer. The work I suggest, gains in emotional power by not focusing on the accuracy or authenticity of the objective data, but rather, on

installation of interviews of 8 victims of national catastrophes, 2015

설치작업 〈이너 뷰〉는 1987년의 부산 형제복지원 사고, 1999년의 씨랜드 청소년 수련원 참사, 2003년의 대구 지하철 참사, 2009년의 용산 참사, 2011년 춘천산사태 참사, 2014년의 세월호의 희생자나 피해자 유가족과 진행한 작가의 인터뷰 영상을 낡은 TV 수상기 앞에서 헤드폰을 끼고 들을 수 있게 만들었다. 인터뷰이들 앞에 앉아 있었을 인터뷰어–작가의 목소리는 의도적으로 제거되었다. 방문자의 질문, 첨언이 빠진 채 이어진 인터뷰는 그렇기에 마음이 아픈 사람들의 끝나지 않을 긴 독백처럼 들린다. 민속지학적 방법론에 근거한 구술사에서 인터뷰어의 목소리나 '현존'이 사라진 영상과 소리는 이 작업이 객관적 사료의 정확성이나 진정성이 아니라 화자의 무의지적 자유연상에, 아픈 사람의 약한 말에 집중한다는 것을 시사한다. 작가가 십대 후반이었을 1987년에서 중년이 된 2015년까지 계속 일어난 사건을 선별—선별의 근거는 드러나지 않는다—하고, 그 자리에 머물러 있는 이들의 기억, 일상, 슬픔 등을 기록하는 작업은 사건의 집단성이나 일반성보다는 고통과 슬픔의 단수성에 주목한다. 대략 30여년의 시간 차를 두고 벌어진 6개의 사건 7명의 인터뷰를 보고 듣도록 마련된 TV 수상기는 낡고 오래된 것들이고 의자와 책상은 다 제 각각이다. 사건에의 집중이 아니라 사건들의 구성(constellation)에 더 주목한 전시장 배치는 그렇기에 몰입보다는 산만, 집중보다는 병치를 중시한 듯하다. 사건은 순차적으로나 계열적으로 정리, 배치불가능하고 대신에 사건은 비동시적으로 탈중심적으로 계속 일어나고 그것들을 한데 모아서 의미화하는 것은 불가능하다.

the free association and feeble emotive words of the suffering victims.

RYU, after selecting tragic incidents that occurred years spanning from 1987 when RYU was in his late teens, to 2015 when RYU as mid-aged man--- began to focus on the memories, daily lives, and sorrows of the people who had remained in shadow, rather than each incident's collective trauma and general consequences often featured by the mass media. The television sets are old and worn, and the chairs and tables were all in different designs. The arrangement of the exhibition space emphasizes randomness rather than an order. It is impossible to organize accidents into categories and sequences, and instead, the incidents occur asynchronously and decentered. It is impossible to gather them together to make a cohesive meaning out of them. The accidents are presented juxtaposed, as if in a showcase of fairgrounds, like a collage of Surrealists or like historical materialist's working against the grain of an historical order. This exposed sadness, scattered memories, and distracted hearing led us to the faint memory of the victims' experiences. Some memories are mobilized to be forgotten and give closure, but other lost memories only reaffirm the reality of disorder.

RYU is an artist, who goes out of his way to seek and revel in old arthouse black and white films, and who reads the classics. His taste and habit lie in those that are slow and late to catch up with a contemporary fad. His favorite film directors are those who are often dedicated to feature films called "slow cinema": Alexander Sokurov, the director of *Russian Ark* (2002),

사건들은 박람회장의 쇼케이스(showcase)처럼 나열되어 있다. 초현실주의의 콜라쥬처럼, 혹은 역사적 유물론자의 반대방향으로의 빗질처럼 이 노출된 슬픔, 흩어지는 기억들, 산만한 듣기는 우리를 희미한 체험으로 데리고 간다. 어떤 기억은 정리하고 잊기 위해 동원되지만, 또 어떤 기억은 길을 잃기 위해, 비질서의 현실을 재-확인하기 위해 출현한다.

작가는 흑백 영화를 보러 다니고 고전을 읽는 타입이다. 동시대 감각에 아직 도착하지 않은 채 지금도 느리게 늦게 오는 것들이 작가의 취향이고 습관이다. 그가 좋아하는 영화감독들은 흔히 '슬로우 시네마(slow cinema)'라 불리는 장편영화에 헌신한 감독들이다. 편집 없이 90분의 러닝타임이 하나의 테이크로 이루어진 〈러시아 방주, 2002〉의 감독 알렉산더 소쿠로프, 장장 11시간의 러닝타임으로 이루어진 〈필리핀 가족의 진화, 2004〉의 감독 라브 디아즈, 7시간 30분에 달하는 〈사탄 탱고, 1994〉의 감독 벨라 타르는 우리와 같은 시대를 살아가는 예술가들임에도 길고 느리고 정지된 듯한 영상으로 머리가 아닌 마음, 눈이 아니라 몸이 반응하고 견디고 받아들이는 훈련, 수행, 실천을 진행한다. 주어진 것들에 대한 기계적이고 의식적인 반응이 아닌 갖고 있던 것을 내려놓고 비우고 모르는 뭔가를 기다리고 침묵하는 체험을 요구하는 영상들이다. 의식이 제대로 작동하지 않을 때의 체험, 의식에 저항하는 체험을 위한 것들이다. 매끈한 시간성, 그러므로 감각되지 않는 시간성이 아니라 기다림에, 전진이 아니라 절뚝거림에 바쳐진 시간성에 대한 것이다. 동시대성을 흑백의

with a 90-minute running time of one take without editing; Lav Diaz, the director of *Evolution of a Filipino Family* (2004), with 11 hours of running time; and Béla Tarr, the director of *Satan's Tango* (1994). These are the artists who live in the fast-moving contemporary society, yet who, through the long, slow and ephemeral images, accept, realize and trains oneself to endure and accept life not by the head, but by the mind, and not by the eyes, but by the body.

These are the images that require the silent experience that waits for something currently known, by emptying one's mind, rather than a mechanical and conscious response to what's given to us. It is about the experience when your consciousness does not properly operate, and for the experience that resists logic. It is not about the time of the unnoticeable, smoothly running and advancing moments, but about the times when one is limping, waiting, and inert. The task of these uncompromising directors, who attempt to capture the moment within a black and white image, is to lead humanity into a poetic experience and meditation. We, as human beings, although forced into a catastrophic time, are conditioned to escaping into an easy fix or eliminating problems, rather than thinking and reflecting upon it.

The poetry in RYU's work is indicative of the experience that materializes time and sensorizes images. This multi-sensory experience, which occurs when the separated senses interfere and collide with one another, aims not at knowing, but at not-knowing, and not at solving but at stopping. By doing so, we eventually face serious questions about life: the questions that are only raised without answers, and the questions that exist

영상으로 포착하려는 이 비타협적인 감독들의 임무는 파국의 시간에 내몰려 있음에도 그것을 사유하고 성찰하는 대신 손쉬운 해결책으로 도피하거나 문제를 삭제하는데 능숙한 우리 인간을 시적 체험으로, 명상으로 인도하는 것이다. 시는 시간을 물질화하고 영상을 촉각화 하는 경험을 가리키는 이름이다. 분리된 감각들이 서로에게 간섭하고 충돌하면서 일어나는 이런 공감각적 체험은 앎이 아닌 무지를, 해결이 아니라 정지를 겨냥한다. 그럼으로써 우리는 결국 삶에 대한 진지한 질문을 마주하게 된다. 답이 없는 채로만 제기되는 삶의 질문들, 끝이 열린 채로만 자신의 존재를 유지하는 질문들. 작가는 필자와의 인터뷰에서 "질문은 했고 답은 얻지 못했다"고 말했다. 작가가 전유한 작가들, 카뮈나 네루다의 문장들을 떠올리며, 나는 작가의 저 문장이 인간이 내놓을 수 있는 가장 '완벽한' 문장이라고 생각했다.

그리고 흑백 영화만큼이나 오래된 책을 읽는 작가는 2015년 전후로 특히 "고전들을 많이 읽었다. 사마천의 사기열전이나 김시습의 금오신화, 마르코 폴로의 동방견문록 같은 책을 보면 그 얘기들이 단순히 과거 이야기가 아니었다."[7] 그는 서구적 근대의 직접적 영향권 안에서 벌어지는 지금 이곳의 문제를 '다른' 시선으로 이해하기 위해 장소-특정적이라고 할만한 텍스트들을 읽고 참조한다. 근대를 더 철저히 겪음으로써 근대화를 벗어날 수 있다는 식의 근대주의자는 아니다. 그는 다른

7) http://www.artmuseums.kr/admin/?corea=video&no=183

open-ended. RYU, during an interview with the author, noted, "I asked a question, but I did not receive an answer." Recalling those passages of the writers with whom RYU has kindred spirits,-----Albert Camus, and Pablo Neruda, I thought RYU 's open-ended quest was the most "perfect" statement that an artist could put forth.

RYU, who reads old books and views black and white films, particularly since 2015 on, has read a lot of classics. RYU noted, "When one reads *Records of the Grand Historian (Shiji)* by Sima Qian (c. 100 BCE, China), *Tales of Mount Geumo* by Si-seup Kim (mid-15th century, Korea), and *Book of the Marvels of the World (The Travels of Marco Polo)* by Marco Polo (c. 1300, Italy), they are not just stories of the past [but those of the present and the future]."[7] RYU, in order to understand the problems of the "here and now" inflicted by the modern and Western influences, refers to site-specific texts with a deeper local root. He is not the kind of modernist who claims to thoroughly experience modernity in order to overcome modernization.

RYU seeks alternative views and incorporates them into his analog images. When the possibility of the future is blocked, we must resort to the past. RYU's cautious and meticulous conjuring up of the past into the present, reconstructing the past, in present time, fractures modernity into fissures where the

7) Hyo-won Kim, "An Interview with RYU Biho," *ArtMuseum*, published on December 7, 2015, accessed December 28, 2016, http://www.artmuseums.kr/admin/?corea=video&no=183.

사유, 시선, 태도를 발굴하고 그것을 자신의 아날로그적 영상의 일부로 전유하려 한다. 미래에의 가능성이 차단되었을 때, 아니 차단되었으므로 결국 우리에게 다른 시간은 과거들에 있다. 과거를 현재화하고 모든 시간을 현재시간으로 재구성하고 그럼으로써 죽은 사물들, 물신들이 횡행하는 근대를, 제대로 '죽을' 것들을 통해 어긋내려는 작가의 주도면밀함. 이곳에 다시 도착하기 위해 우리 곁을 맴도는 과거의 잔여들, 흔적들을 기억해내고 그것을 현재와 연결하는 것. 그가 "작가로서의 발언은 사건 상황에서 거리를 두고 거기서 좀 더 면밀히 관찰하면서 이 사회가 놓치고 가는 부분들이 과연 무엇인가, 라는 것에 고민하고 다른 관점을 얘기를 해줘야 한다"[8] 고 지적할 때, 우리는 현실에 굳건히 발을 딛고 있으면서도 낡고 오래된 형식이나 텍스트에 '은둔'하는 이유를 알게 된다. 그는 사람들이 다 돌아간 뒤 철회된 무대에 남아 마지막에 뒤지는 자이고 뒤돌아보는 자이고 기다리는 자이다. 마치 벤야민이 말한 '바람, 메아리, 자매들'처럼, 귀와 눈이 멀고, 족보를 모르는 이들이 듣고 보는 환청, 환시와 같은 과도하거나 과소한 감각을 통해 그는 "다른 관점"을 열려고 한다.

8) http://projectmap.org/p/archives/1540 같은 인터뷰에서 작가는 "나는 한 발은 현실적 고민의 바위에 내딛고 한 발은 흐르는 물 속에서 사유하는 방식을 취한다. 그리고 그 사이에서 미적 질문들을 계속해서 던지고 고민한다"고 말한다.

dead and inanimate are alive and rampant. This invites us to an awareness and remembrance of the remnants of the past that still roam around us, and connects the past to the present. As RYU has stated, "The voice of an artist should offer alternative perspectives that come from one's deeper engagement with what is missing in our society, by carefully observing it while keeping a critical distance from the incident."[8] By this we come to understand why the artist finds his "retreat," to old forms and texts, while he is firmly standing in the "here and now" of contemporary reality; he is the one who searches the stage after the show is over, and looks back, waiting for anything left behind. Similar to Benjamin's concepts of "winds, echoes, and sisters," RYU seeks out other experiences through the hallucinating sounds and illusory phantoms that were seen and heard by those who were blind and deaf.

8) Ji-ye Kim, and Eun-hye Shim, "Interview with RYU Biho," *M.A.P. (Media Art Platform)*, posted on December 7, 2016, accessed December 27, 2016, http://projectmap.org/p/archives/1540); in the same interview, RYU mentions, "I keep one foot on the rock of thinking of the problems in reality, while keeping the other foot on thinking in a flowing water. In between these spaces, I continue to inquire and contemplate."

2. 하이데거의 시인론

역사가 인간의 삶으로부터 추방한 시간들, 마음들을 다시 갖고 오려는 작가의 시도를 이해하는 데 하이데거의 시인론이 유익한 부분이 있다. 작가가 욕망하는 '문학'적 영상, 혹은 시적 영상이 성취하려는 것에 좀 더 가까이 다가가기 위함이다. 벤야민의 「역사 개념에 대하여」 보다 7년 전인 1933년에 하이데거는 프라이부르그 대학 총장으로 추대된 지 1년 만에 총장직을 사임하고 다시 철학과 선생으로 돌아와 「무엇을 위한 시인인가」란 강의를 진행했다. 하이데거의 후기철학의 첫 관문으로 평가되는 시인론 강의는 나치 독일에서 정점에 달한 근대의 전횡을 극복하는데 있어서 휠덜린이나 릴케와 같은 시인이 어떤 역할을 하고 있는지를 논한다. 기존 독일어의 문법을 비틀고, 일상어와 철학언어를 뒤섞거나, 특이한 신조어를 만들어 새로운 사유를 제시하려한 하이데거의 문장을 한국어로 이해하기는 쉽지 않다. 그렇지만 잠시 그의 시인론을 따라가 보자.[9)]

하이데거에게 현재는 삶의 의미를 주재하던 신이 사라지고, 와야 할 신들은 아직 오지 않고 있는 "궁핍한 시대"이다. 그리고 "죽을 자들 중에서도 가장 잘 죽을 자들"인 시인은

9) 그는 언어를 전달하는 자가 아니라 언어로 사유하는 자이고 그러기 위해서 언어를 뜯어보는 자이기 때문이다. 그의 언어는 직선으로 나아가기 보다 앞으로 돌아가고 옆으로 빠지고 아래로 새버리기 일쑤이다. 그의 언어는 시적이고 조형적이다. 그리고 이런 하이데거의 언어 사용법은 유비호 작가의 영상 편집과 상당히 흡사하다는 것을 뒤늦게 발견한다.

2. Martin Heidegger's Theory of Poetry

Heidegger's theory of poetry is beneficial in understanding RYU's attempts to reconstruct the periods and mindsets that history has expelled from humanity. It brings us closer to an understanding of the artist's desire for what a literary or a poetic image could achieve. In 1933, seven years before Benjamin's *On the Concept of History* was published, Heidegger resigned from his position as a rector of the University of Freiburg, only one year after having been elected to the position. He then returned to teaching philosophy and gave a lecture titled "What Are Poets For?" This lecture on poetry, which is regarded as an entry into Heidegger's later philosophy, discusses the role of poets such as Friedrich Hölderlin and Rainer Marie Rilke in overcoming the modernity that reached its peak in Nazi Germany. It is not easy to understand Heidegger's sentences in Korean, because he attempted to reconfigure existing German grammar, to mix mundane language with philosophical language, and to create new terms to suggest new ideas. However, let's abide by his theory of poetry for a while.[9)]

To Heidegger, the present age was a "needy age" in which the god who presided over the meaning of life had disappeared while the gods who should have come, had not

9) It is because he is not a conveyor of the language, but the one who thinks with the language and examines the language for that. His language tends to detour, fall sideways, and shed down rather than forward straight. His language is poetic and aesthetic. We discovered much later that Heidegger's such use of the language is similar to RYU's image editing.

그런 사실을 인지하지 못한 채로 잘못된 방향으로 가고 있는 동시대인들을 제대로 된 방향으로 이끌 역사적 임무를 안고 있다.[10] 하이데거는 근대 인간의 '본질'을 "자기관철"이라고 부른다. 자기관철은 "대상적인 것 전체로서의 세계를 자기 앞에 세우고 자기 자신을 세계 앞에 세우는" 근대적 인식론의 태도이다. 근대는 이 세계를 "자기 앞에 세우고" 그것을 이해가능한, 설명가능한, 분석가능한 대상으로 고정시킨다. 세계의 의미는 인간을 위한 것으로 축소되고, 그렇기에 더 이상 신이 설 자리는 사라진 어둡고 궁핍한 시대가 등장한다. 인간의 자기관철, 자기보존, 자기의미화로 인해 본래적 의미를 박탈당한 이 시대는 앞서 말했듯이 신이 사라진, 신이 결여된 시대이다. 신이 사라진 시대는 존재의 근거가 상실된 시대이고 그렇기에 심연에 매달리게 된 시대이다. 마술환등이 끊임없이 제공하는 이미지들은 어쩌면 이 심연을 가린 베일일지 모른다. 찢어질 수 있을 만 큼 얇지만 누구도 그것의 허약함을 보려하지 않기에 절대적인 힘을 갖게 돼버린 이미지들 아래 저 깊고 싶은 곳에 심연이 있다. 시인은 이 심연을 '보는' 자이다. 이 결핍, 이 부재를 본 자들, 일찍이 베일을 벗긴 뒤 존재의 진리, 곧 무(無)를 보았기에 눈이 멀었거나 그 자리에서 죽은 자들이 있다. 그렇기에 심연을 보는 것은 모험이다. 그러나 심연을 보는 이 임무, 진리를 드러내는 이들, 이 신 가까이 있는

10) 하이데거, 『숲길』, 신상희 옮김, 나남, 2010의 5장, 393~470을 참조했다. 이제 나올 본문의 하이데거 인용문들은 모두 이 부분에서 갖고 왔다.

yet arrived, and the poet, "who will die the best, among those who will die," has a historical mission to lead contemporary humanity on a wrong track to the right direction.[10] Heidegger calls the "essence" of the modern men a "self-fulfillment." The self-fulfillment is an attitude of modern epistemology that "establishes the world as a whole of the object in front of itself and establishes itself in front of the world." Modernity establishes this world "in front of itself," and fixes it as an understandable, explainable, and analyzable object. The meaning of the world is reduced only for humanity so that a dark and needy era where there is no longer a place for the god emerges. This era, deprived of its fundamental meaning caused by human self-establishment, self-preservation, and self-signification, is an era in which God has disappeared. The godless era is an era lacking in the foundation of existence, therefore, an era that tethers on the abyss.

The images constantly provided by the magic lights may be the veil that covers this abyss. Underneath the images, although so thin and so easily torn, lies the deep abyss. There are those who died or became blind since they encountered the void, and the truth of existence after the veil was stripped off. Hence, seeing the abyss is a risk. Yet, without those who debunk the abyss, those who reveal the truth, and those who are near the gods, there is neither hope nor salvation. To Heidegger, the

10) Martin Heidegger, *The Way of the Forest* trans. Sang-hee Shin (Seoul: Nanam, 2010), 393--470; the rest of quotes of Heidegger that would appear in the text were taken from the same pages.

이들이 없다면 현재에는 구원도 희망도 없다. 하이데거에게 시인은 "사라져버린 신들의 흔적을 밟아나가고 그 흔적 위에 머무르면서 이렇게 하여 〔자신과〕 동류인 죽을 자들〔인간들〕에게 전향할 길을 처음으로 찾아내 주는 죽을 자들"이다. "죽을 자들 중에서 다른 사람들보다 더 빨리, 그리고 다른 사람들과는 다른 방식으로 심연에 도달해야 하는 자"인 시인은 그렇기에 신들의 흔적인 "성스러움"을 노래한다.

하이데거는 릴케의 시를 빌려 세계를 "앞에" 세움으로써 더 이상 세계로 들어갈 방법을 잃은 인간과 대조적으로 동물이나 식물은 세계 "안"에 거주한다고 주장한다. 즉 "동물은 (우리가 행하듯이) 세계를 매순간마다 자기 자신에게 대립시키지 않으므로 동물의 의식 수준은 열린 장을 세계 속에 몰입시킵니다. 동물은 세계 안에 존재합니다. 우리는 우리의 의식이 받아들이는 독특한 방향과 상승을 통해 세계 앞에 서 있게 됩니다." 시인의 시는 자기관철이 아닌 자기상실, 혹은 "몽롱함"을 욕망하는 언어이다. "몽롱하다는 것은 흐트러지지 않고 무제약적으로 끌어당기는 힘들로부터 벗어나지 않는다는 것이다." 몽롱함은 분리하고 분석하고 환원하고 거리를 취하는 근대 인간은 상실한 태도이다. 자기관철에의 욕망을 포기하지 않는, 의식적 각성에 매몰된 근대인은 몽롱함, 혹은 몽롱한 욕망을 잃은 이들이다. 그런 그들의 인식욕, 지배욕으로 인해 세계는 차가운 소비와 교환의 가치체계로 축소되어 버렸다. 데카르트의 코기토와 달리 혹은 그것에 맞서 파스칼이 발견한 "마음의 논리"는 권력욕과 지배욕이 아닌 사랑이

poets are "...those who follow the footsteps of the vanished gods and stay on the trail, thus who will die by finding the first way for mortals to convert." The poet, who "...must reach the abyss in different ways than others, and faster than others among the soon to be dead," thus sings the "sacred," the traces of the gods.

Heidegger, borrowing from Rilke's poem, claims that animals and plants inhabit the "inside" of the world, in contrast to humans who have lost its gateway into the world by facing the world in "front." That is, "An animal does not confront the world every moment (as we do) against itself, so the animal's level of consciousness immerses into open space in the world. Animals exist inside the world. We, humans, stand in front of the world through a unique direction and elevation that our consciousness embraces." A poet's poem is a language of self-loss rather than self-establishment, or a language of desiring a "mystery." "Being nebulous is not to be scattered, and not to avoid the forces that pull us to multiple directions." The modern people, who never give up on their desire for self-establishment, and buried in a conscious awareness, are those who have lost the "mystery," and their desire for it.

Due to their desire for dominance, the world has been reduced to a value system of cold consumption and exchange. Unlike Descartes' cogito, or in fact, against it, Pascal's "logic of mind" is a logic of love, not of power and dominance. "At the deepest point of the heart, man is finally beginning to pay attention to what they have to love, that is, the ancestors, the dead, the children, and those who will come." It is through the poet (and artist) who attempts to reach the "mystery" (of being)

노정한 논리이다. “마음의 볼 수 없는 가장 깊은 곳에서 인간은 비로소 사랑해야 할 것, 즉 조상, 죽은 이, 어린이, 그리고 앞으로 다가올 자들에게 마음을 기울이게 된다.” 이 마음, 이 심연에 스스로 자처한 모험을 통해 도달하려는 시인을 통해 근대인들은 자신들이 잃어버린 것, 놓쳐버린 것들을 “상기”해낼 수 있게 된다. 하이데거에게 상-기(Er-innerung)란 세계 안의 존재들인 동물의 “열린 장의 가장 넓은 권역 속으로 진입해 들어가도록 〔예전에 열린 장과 헤어졌던〕결별이 방향을 바꾸어 전환되는 것이다.”

3. 위로의 시간은 어긋난 채로 오고 이미 와 있다

유비호 작가의 몇몇 사진들, 그리고 천천히 숨을 죽이고 기다려야 움직임이 감지되는 영상들, 배회하듯이 걷는 사람들의 뒤를 따르는 영상들은 모두 하이데거가 말한 ‘열린 장’이나 ‘상기’를 환기시킨다. 현대인의 일상적 지각방식들, 혹은 기계적 지각방식들을 거스르는 ‘슬로우 워크’를 출현시키는 데 집중한 사진, 영상은 모두 환각 같은 혹은 비현실같은 느낌을 일으킨다. 우선 역사적 현장을 방문해서 그곳에 각인된 사건의 시각적 기호들을 거의 지운 채 작가의 ‘도상들’, 혹은 시적 암시들로 채워진 ‘풍경’ 사진들이 있다. 사진의 제목이나 풍경은 우리가 익히 보아온 풍경 사진들, 고요함과 청명함을 전달하는 풍경 사진들과 닮았다. 각각 세 장의 사진들로 구성된 〈밀물, 2015〉과 〈안개 바다, 2015〉가

through a self-motivated adventure, that modern humans may “recall” what they have lost or missed out on. To Heidegger, this re-collection (Er-innerung) is the turning point that allows one to act upon the prominent elements of our collective past.

3. The Time of Consolation Has Come in Disarray

Some of RYU’s photographs, and his projected images whose extremely slow movements can only be grasped by contemplation, as well as, his video images that follow roaming spectators, all together remind us of Heidegger’s concepts of “open region,” or “recollection.” RYU’s photographs and moving images induce in spectators the “slow, unhurried walk,” which transgresses contemporary society’s ordinary perceptions and mechanical methods, and leads to hallucinations or surreal feelings. For these works, RYU first visited the historical sites, and after erasing the visual imprints of the historical accidents in the pictures, created photographs of the “landscape” filled with the artist’s own “signs” of poetic suggestions. The titles and landscapes of these photographs resemble the calm and serene scenery that are familiar to us. To illustrate this are RYU’s works, *Rising Tide* (2015), and *Misty Sea* (2015), each comprising three photographs. Another three photographs titled, *Sea × Girl* (2015), *Gate × Lady* (2015), and *Earth Grave × Grandmother* (2015), divides a female figure represented as an “iconography” of longing, into three generations, and placed them in different locations--first, by the sea, second at the entrance to a town,

그렇다. 그리고 세장의 사진 〈바다×소녀, 2015〉, 〈어귀×여인, 2015〉, 〈흙무덤×할머니, 2015〉는 기다림의 '도상'으로 전유되어온 여성을 3세대로 나눠, 바다, 마을 어귀, 흙무덤에 배치함으로써 떠남과 기다림, 시간과 죽음의 아르카익한 풍경을 조성한다. 〈바다×소녀〉는 〈안개 잠, 2015〉으로, 〈어귀×여인〉은 〈바람의 노래, 2015〉로, 〈흙무덤×할머니〉는 〈떠도는 이들이 전하는 바람의 노래, 2015〉로 마치 영상의 스틸 사진이었던 것처럼 포개져 들어간다.

and third, by an earthen mound tomb. This formulated an archetypal landscape of leaving, waiting, and death, respectively. The photographs fold themselves into RYU 's other media works, as if they were the still images from the projected films, e.g., *Sea × Girl* blends into *A Reverie in the Fog* (2015), *Gate × Lady* into *The Song of Wind* (2015), and *Earth Grave × Grandmother* into *The Wanderer's Song of Wind* (2015).

Rising Tide

three photographs, 2015

Misty Sea

three photographs, 2015

Sea×Girl

Gate×Lady

A Reverie in the Fog

The Song of Wind

The Wanderer's Song of Wind

Earth Grave×Grandmother

three photographs, 2015

single-channel video screen installation, 2015

2 channel video installation, 2015

8 channel video installation, 2015

소녀는 이제 2014년 이후 한국인의 집단적 트라우마(의 장소)가 되어버린 '팽목항'에서 먼 곳을 응시하고, 여인은 멀리 아파트촌이 보이는 철거촌 골목을 느릿느릿 오르고, 할머니는 절룩거리는 사내의 등에 업혀 황량한 도시 이곳저곳을 떠돌다가 철거촌에 내려진다/버려진다. 서울의 현재, 철거촌의 현재임에도 장소들은 현실감을 상실한 채, 그저 헤매고 그저 걷고 그저 기다리는데 온 시간을 허비하는 인물들을 설치하기 위한 무대로서만 전시된다. 빠른 건설과 개발, 빠른 이해와 분석이 제공하는 인식적 풍경을 어떻게든 제거하려는 것인지, 혹은 실존주의 연극의 최소의 무대처럼 작가의 장소들은 심연을 보고 심연을 걷는 인물들의 배경으로서 존속하는 것이다. 〈안개 잠, 2015〉이 설치된 성곡 미술관의 전시실에서 대기를 휘감은 물안개는 집단적인 상처를 공적인 정치의 장면으로 재구성하지 않으려는, 시각적 체험장으로서의 전시장을 촉각적인 접촉의 혼융이 일어나는 '공통의' 공간으로 재구성하려는 의도를 갖고 있는 듯하다. 전시장의 안개는 빠져나갈 수 없음과 빠져나가고 싶지 않음을 동시에 구현한다. 안개에 갇힘은 지성과 느낌의 팽팽한 이접적(disjunctive) 관계를 만들어내기 때문이다. 역사적 이름을 갖게 된 근대적 재난들이나 사건들은 '사적'이거나 '시적인' 경험이 불가능할 만 큼 공식화되었고, '한국인'이라면 의당 애도해야할 정치적 문제로 '변질'되었기도 하다. 박제된, 희석된, 관념화된 사건을 다시 살과 피를 갖는 상처와 슬픔으로 (재)전유하기는 거의 불가능하다. 지나간 것들은 사실 늘 돌아와 또 삶을 박살내고

In these moving images, a girl is now staring at a faraway place from Paengmok harbor which has become a place and symbol of a collective trauma for South Koreans since 2014; a mid-aged woman is slowly climbing up the slope of a demolished village, behind which new high-rise buildings stand, and an old woman, being carried on a hobbled man's back, wanders in a desolate city to be finally abandoned within the ruin of the village. Even though the demolished village is still present in Seoul, such places are exhibited only as a stage to set up the characters who waste time wandering and waiting. It appears as if, RYU attempts to redefine some of the cognitive landscapes provided by the "new" rapid construction and development that diminishes and devalues the the old and traditional. Analogous to the minimalist stage of an existentialist drama, RYU's landscapes and scenery exist only as a backdrop to the people who walk in the abyss.

In the exhibition space of the Sungkok Museum of Art, where RYU's work *A Reverie in the Fog* (2015) was projected, the water fog that shrouded the room is perhaps intended to reconstruct the exhibition space as a "shared" space, that mixes multi-sensory experiences, in which tactile experiences merge with the visual, as opposed to an easy transition from a collective trauma to public political scenarios. The smoke in the exhibition hall implies both an inability to escape, and an unwillingness to escape. The experience of being trapped within the mist creates a tense disjunctive relationship between our intellect and our feelings.

고통스럽게 만들 것이지만, 그런 늘 돌아와 우리를 엉망으로 만드는 상처를 미적으로, 시적으로 노래하기는 어렵다. 과도한 정서와 경직된 관성과 무감각한 일상, 어떤 것으로도 환원되지 않은 채 몸을 타고 흘러야할 기억들, 마음을 건드리고 어루만지면서 승화되어야 하는 감각을 드러내기는 어렵다.

작가는 참극, 아수라로서의 현장을 어떤 감정도 건드릴 수 없을 만 큼 고요하고 느린 움직임, 이쪽 사람들에게는 등을 보인 채 먼 곳을 응시하는 이의 몸, 그 몸에 입혀진 10대 소녀의 교복, 여고생이라는 사회적 기호로 진정시킨다. 소녀, 여고생, 망부석이 겹쳐진 여자아이의 뒷 모습 뒤 우리는 묻고 분노하고 통곡하고 소리치는 대신에, 혹은 그렇기에 사실은 느끼지 못한 채 무감각한 의식적 포즈를 취하는 대신에, 소녀처럼 먼 곳을 응시하는 사람이 된다. 역사적 사건과 문화적이고 심적인 동요가 겹쳐진다. 비극적인 장면과 서정적인 장면이 겹쳐진다. 전시장의 물안개 때문에, 저쪽의 영상 이미지로서의 여학생과 이쪽 전시장의 관객은 일시적이나마 같은 곳에 '있게' 되고, 바위에 앉아 있는 여학생을 바라보는 우리는 그렇기에 그녀의 기약 없는 기다림에 구경꾼이면서 동석자로 바뀐다. 카메라는 결국 자리를 뜨고 소녀만 남는다. 소녀는 거의 점이 되어간다. 떠난 이들을 기다리다 망부석이 된 여자들, 살의 시간에서 넘어가 '도상'으로 화한 여자들처럼 소녀는 살아있는지 죽은 것인지 모른 채 남겨진다. 그녀는 우리를 위한 대속인가? 우리를 위해 되돌아온 도상인가? 우리 대신에 남은 마음인가? 우리는 많이 보고 많이 느끼게 되지만, 그럼에도 정확히 무엇을

Modern disasters or accidents that have gained historical significance have become so popularized to the point where it is impossible to have a "personal," or "poetic," experience about them; they have also "degenerated," into a political issue that requires a ready mourning for Koreans. It is almost impossible to reassemble stuffed, diluted, or idealized events back to the felt wounds and sorrows within the flesh and blood again. The past will always come back, shatter our lives and cause pain, and it is hard to sing such a disaster and pain aesthetically, and poetically. This may be due to the excessive emotion, rigid inertia, indifferent daily routines, and memories that flow through our bodies without being assimilated. It is difficult, in such a matrix, to reveal a sense of sublimation that touches a heart.

The artist revisits and calms down the site of disaster and bedlam with signs of serenity, and the slow movement of images, as well as, of a teenager in school uniform who stares at a distant place while showing her back to us. Behind the girl is a high school student, and the wife of a legendary figure, who, while waiting for her husband, turned into a stone. The spectator is invited to stare at the distance, rather than asking, raging, wailing, shouting, or taking a senseless position, without actually feeling it. Here, the historical accidents, as well as cultural and mental agitations are fused together and overlap. Tragic and lyrical scenes converge.

Evocative of water fog, the smoke in the exhibition hall juxtaposed with the projected image of a female student on the wall fuse with the audience within the exhibition hall, and for

얻었는지 모른다. 그런 '줌'과 '받음'은 쉽게 언어화되지 못한다.

〈풍경이 된 자, 2015〉는 움직이는 영상 화면이 마치 사진처럼 느껴지는 작품이다. 사진은 연속적 흐름으로서의 시간을 정지시키는 순간에 대한 것이다. 사진은 움직임, 시간성이 아닌 정지된 부동의 시간, 피사체를 포착하는 매체이다. 영상은 이러한 스틸 사진의 연속적 배열을 통해 움직임의 환각을 만들어낸다. 그리고 이 환각이 일상적 지각과 닮아 있을수록 우리는 영상을 현실처럼 받아들인다. 슬로우 시네마처럼 작가도 이런 관성적이고 기계적인 지각방식을 깨뜨리려고 한다. 작가는 자신의 움직이는 영상을 마치 사진처럼, 스틸 사진처럼, 최소한의 움직임만 남기고는 정지시키려고 한다. 사진처럼 보이는 영상에 보유된 희미한 움직임을 포착하려면, 마치 흙 속에서 솟아나는 새싹의 움직임을 지켜보는 것처럼 눈을 가늘게 뜨고 정지해 있어야 한다. 작가는 이 작품을 "프로메테우스가 결박의 고통에서 해방되기 위해 2000년의 시간을 견뎌내듯, 현재의 비극적 운명을 버텨내고 인내하는 현자의 태도를 드러내려 한 작품"이라고 소개했다. 프로메테우스, 2000여년의 시간, 비극적 운명, 현자와 같은 비유가 우리에게

A Man Who Became a Landscape

the moment, occupy the same space as the girl in the image; at that moment, the audience joins the endless wait of the girl. The camera eventually moves out of the images and only the girl remains. As the image is slowly retreating, the girl eventual becomes a small dot in the expense of foggy landscape. The girl is left behind without our knowing whether she is dead or alive, like those souls who become an "icon," beyond bodily existence. Similar to the women in Korean folklore, who turned to a stone while waiting for her husband. Is she a substitute for us? Is she an icon that returned for us? Is she the mind left behind on behalf of us? Although we have felt and seen much, we still do not know exactly what we have gained. Such "give" and "take" cannot be readily verbalized.

A Man Who Became a Landscape (2015) is a very slow moving screen that feels like a photograph. Photography is about a moment when the time stops. Photography is a medium that captures an object in a moment when both time and movement are paused. The moving images produce an illusion of a movement through the continuous arrangement of these still photographs. And as this illusion resembles our everyday perception, we accept the images as reality. Like Slow

3 channel video installation, 2015

예외적 인간이 감수해야 하는 고통의 (무)의미를 드러내는 것과 달리 영상 속 사내는 고요하고 조용하다. 그는 어떤 인간주의적 임무에 동원된 것으로 보이지 않는다. 그는 단지 자연 속에, 변화 속에, 시간 속에 앉아 있을 뿐이다. 나무에 앉은 채 호수를 응시하는 사내의 뒷모습 혹은 풀숲에 앉은 채 먼 데를 응시하는 사내의 뒷모습이 스틸 사진처럼 느껴진다. 스틸 사진이 '아님'은 아주 느린 아주 미세한 움직임들이 증언한다. 햇볕이 반사된 호수 표면이 살랑거리고 풀숲에 앉아 있는 사내의 몸이 천천히 움직이고 있다. 고요하게 정지한 부분과 고요하게 움직이는 부분이 모두 살아있는 자연이고 생물이기에, 이 동시에 감지되는 정지와 미동은 환각적이다. 다른 시간이 일어난 것이다.

겨우 존재하는 움직임, 부분적인 움직임 때문에 모두를 보는 데 익숙한 눈이 무능해진다. 이 속이기, 이 유혹하기는 수면의 살랑거림이나 사내의 숨 쉬는 몸을 배경과 함께 보면서 따로 보는 이중적 보기에서 일어난다. 존재는 살아있고 움직인다. 이 존재는 그러나 아주 작고 적게 움직인다. 이 겨우 일어나는 움직임은 우리를 차이와 구별의 세계에서 하나됨, 뒤섞임으로 데리고 간다. 이 고통 받는 사내는 풍경이 '된' 사내이다. 그는 풍경을 지배하거나 관조하는 주체가 아니라 오래 바라보다가 결국 대상이 된, 혹은 열린 장으로 들어간 인간이다. 오늘날 고통 받는 비극적 인간들, 매일 독수리에게 간을 쪼아 먹히는 고통을 겪어야 하는 2000년 된 인간의 기다림이나 매일 산꼭대기로 돌을 굴리며 떨어지고 있는 그런 구원자—패배자들의 형상은 작가의 해석을 거치며 고통에서

Cinema, the artist tries to transgress this inert and mechanical perception. The artist tries to suspend his moving images with minimal movements resembling a photograph. To capture faint movements held in a photo-like image, one should look with half-closed eyes, while standing still, just as when you observe a new bud coming out of the earth. RYU introduced this work as "...intended to reveal the attitude of a sage who endures and survives his/her present tragic destiny, similar to that of Prometheus who endured 2000 years, carrying a stone up a hill, in order to be liberated from the pain of the chains." Yet, as opposed to the meaning (-less) of pain that a superhuman like Prometheus endured for 2000 years, the man in RYU's moving images is modest and silent. He does not appear to be summoned to any humanistic mission. He just sits in nature, amid change, and amid time. The ultra-slow scenes of the man with his back to us, staring at a lake, or that of a man with his back to us who stares in the distance while sitting in a forest, appear and feel to us as if we are looking at a still photograph. The fact that the images are not still photos is proven by the almost imperceptible slow and minute movements in the images. The surface of a lake reflecting the sunlight, glimmers slowly, and the body of the man in the forest moves slowly. The effect of these simultaneously perceived pauses and minute movement is hallucinogenic as if we are immersed in a different temporal and spatial element, in another dimension.

Due to the barely noticeable movements, our eyes are seemingly rendered incompetent. This deception is enhanced by the double view of looking at the background while looking at

무의미한 반복의 '행위'에서 해제된다. 대신에 기다림, 등을 보이는 응시, 살아있음의 미동(微動)으로 증류된다. 영웅성, 행위성이 거의 남아있지 않은 이 '영웅'에게는 대신 묻는 자, 기다리는 자의 시적 이미지만 남겨진다. 그는 수면이나 풀을 건드리는 정도의 바람과 함께 있다. 어쩌면 바람이 모든 것을 건드리고 모든 것들을 움직이게 만드는 '원인'일지 모른다. 이 바람을 수신한 자는 고독한 자이고 그와 수면의 빛의 살랑거림의 대등함은 그를 사소하게 만들면서도 그를 '빛'의 일부로, 성스러운 이미지의 일부로 만들고 있다. 이 빛은 "미약한 메시아적 힘"이라는 벤야민의 문장처럼 이미 와 있지만 미약해서 알아차리지 못하는 구원일지 모른다.

오늘날 구원은 큰 시간, 큰 장소에서 일어나지 않을 것이다. 그것은 미약할수록 무의미할수록 감지되지 않을수록 '절대적'이게 된다. 작가가 자신의 작업에 대해 묘사한 큰 언어들과 관객에게 전달되는 최소한의 영상의 간극에서 뭔가가 새나가고 동시에 뭔가가 등장한다. 작가의 자아가 투사된 이들, 기다리고 오르고 절룩거리며 걷거나 천천히 걷는 사내들은 뭔가를 '하는', 뭔가 의미 있는 역할을 맡은, 관객이나 구경꾼이 읽어낼 수 있는 행위를 맡은 인간이 아니다. 그는 마치 현장, 기억, 시간을 자신의 몸에 '묻히기' 위해 혹은 그곳을 다시 그러나 이번에는 낯설게 보여주기 위해, 그러나 이번에는 근대적 배경이 아닌 실존적/문학적 배경으로서 보여주기 위해, 그럼으로써 무의미한 질문들, 대답 없는 질문들이 무가치해지면서 무력해지는 곳이 아니라 그 질문들이 제대로 물어질 수 있는 곳, 한낱 도구로 피사체로

the tremor of the water surface or the breathing body of a man. The being is alive and moves. This being, however, moves very little. This barely perceptible movement brings us to a unity in the world of difference and distinction. This suffering man is a man who "became" a landscape. He is not the subject who dominates or contemplates upon the landscape, but rather, a man who became the object while looking into the void. The tragedy of human suffering in the present, the Promethean's 2000-year-old wait while suffering his liver being partially eaten by an eagle every day, or the figure of such a savior-loser whose stone is constantly rolled up, only to fall back down, are freed from such meaningless repetitions through RYU's interpretive re-imaging. Instead, their essence is captured and distilled in viewing one's back, waiting and staring at a distance, along with the minute motions of living. There remain only poetic images of those who question on our behalf, and those who wait. Perhaps, it may be the winds that touch everything that is causing all these movements. The person who encounters this wind is a solitary man, and the equality between him and the glimmer of surface light upon the lake makes him trivial, while at the same time, makes him become part of the 'light' and part of the sacred image. The light may be a salvation that has already arrived, but too weak to be noticed, like Benjamin's statement of "feeble messianic power."

Today salvation will not happen at a grander time, or in a grander place. The weaker it is, the less meaningful it is, and the less noticeable it is, the more it becomes "absolute." In the in-between space of words RYU uses to describe his

대상으로 죽어가는 인간들이 아니라 신의 부재를 알리면서도 신을 부르는 인간들, 즉 죽은 신들과 도래할 신들 사이에서 망각이 아닌 기억을, 미래가 아닌 과거를 호출하려는 인간을 위해, 걷고 있거나 멈춘다. 제 때에 도착하는 시간들에는 어울리지 않는, 혹은 시간에 '뒤늦게' 도착함으로써 순차적인 시간의 흐름을 휘젓는 이런 '시대착오적' 시간의 출현은 우리를 결국 시로, 시인으로 안내한다.

그것이 작가가 말하는 위로이다. 작가의 사내들에게서 우리는 자기관철의 의욕의 붕괴를, 혹은 세계 '앞'에서 세계 '안'으로 전향한 시인의 모험을, '열린 장'으로의 몰입을, '몽롱한 욕망'의 움직임을 본다. 사내는 세계의 가장 깊은 곳, "열린 장의 가장 넓은 권력"으로 진입해 들어가 있다. 스틸 라이프, 고요하고 정지해 있는 그러나 미동을 간직한 살아있음, 겨우 살아있음, 풍경이 된 사내. 신의 불을 훔치는 용기 있는 사내라 보기에는 너무나 무력하고 고요한, 기다리고 있는 자이다. 그의 몸에 묻은 시간은 호수의 표면에도 묻는 시간이다. 살아있음이란 결국 서로를 미메시스하고 서로를 만지고 서로를 끌어안는, 능동과 수동이 겹쳐지는 움직임이라면, 바로 이것을 뺌으로써 근대가 질주하고 냉대하고 잔인하고 파국이라면, 겨우 바람이나 묻힌 몸, 부는 바람이나 미동의 몸이 시간을 현시하는 것이라면, 이 우울한 몸들을 통해 일어나는 시간을 감각하다가 우리는 조금은 위로받을 것이다.

work, and the minimal images RYU presents in his work, something disappears, while others emerge. Those projected as the artist's self, who wait, climb, limp, or walk slowly are not the people who are responsible for heroic actions to be readily noticed by spectators. He is either walking or pausing, in order to "blur," places, and memories, or in order to show the traumatic sites once again, in an unfamiliar way. Yet, this juncture was represented not with the modern outlook, but with existential/literary settings, and in so doing, shows not the place where meaningless questions become valueless, but rather, a place where such questions can be properly asked; and not for the people who are dying as objectified tools in modernity, but rather, for the people who, while alarmed at the absence of god, searches for god. It is a time for the people who summon the past, not the future; the memory, not the oblivion, positioned in between the gods that have died and impending gods. The emergence of this "anachronistic" time disturbs the flow of sequential time by arriving "late" in time and ultimately leads us to the poet and poetry.

This is what RYU refers to as a consolation. In RYU's vision of mankind, we see the disintegration of self-establishment implicitly replaced by the adventure of the poet who turned away from being "in front" of the world, but toward being "inside" of the world, and toward a "nebulous desire." The man entered into the deepest part of the world--a still life, the liveliness that is calm and still but keeps its minute movement, the man who became a landscape. The man is calm and waiting, but yet, possesses enough courage to steal God's fire. The time

4. 머무르고 잘려나가고 늘어난 시간의 숨, 미동

작가의 인물들은 모두 '등'으로 말한다. 등이 하는 말은 얼굴이 하는 말보다 당연히 더 울림이 크다. 정면이 전유·전담해온 인간성의 대가는 등에 각인되어 있다. 등은 '눈'이 없기에 늘 지는 곳이다. 등은 적이 숨은 곳이고 죽음이 도사린 곳이고 실패가 기다리는 곳이다. 그래서 등은 우울과 외상의 자리이다. 등은 인간성-개성이 사라지는 곳, 그저 죽음과 불안과 슬픔이 평등하게 보존되는 바깥이다. 등이 없었다면 우리는 외상, 심연, 슬픔의 '얼굴'을 잘 몰랐을 것이다. 등은 인간을 한낱 동물로, 당하고 웅크리고 멈춰선 동물로 만든다. 작가의 카메라가 그저 등을 따를 때 등이 움직이고 등이 멈추고 등이 바라보는 곳을 비추일 때 이 멈추거나 걷기에 바쳐진 영상 카메라는 회화나 사진기보다 더 '인간적인' 매체로 바뀐다. 움직이는 영상이 정지와 미동을 담아낼 수 있을 만 큼 '진보'했다면 그래서 회화나 스틸 사진과 '같은' 느낌, 감각을 되돌려준다면, 이 시대착오적으로 움직이는 카메라의 성취에서 우리는 가장 앞선 것이 가장 뒤늦게 오는 것을 위한 것이라는 시적인 역전 가능성을 읽게 된다.

움직이는 영상을 스틸 사진처럼 보이게 함으로써 정지와 움직임의 중간지대를 보여준 작업과 별도로 작가는 시간적인 추이를 담은 영상을 여러 쇼트로 자른 뒤 같은 장소에 진열, 병치함으로써 연속성과 단절, 전체와 파편 사이에서 감각의 확장을 도모한다. 작가는 싱글 채널로 시간의 순차적 연속성을 담지하면서

buried in his body is the time buried on the surface of the lake. If being alive means we embrace each other, the active and the passive overlap. Lacking these attributes results in the modernity of rushing, coldness, cruelty, and destruction.

4. The Breath of Time That Remains, Cut, and Stretched-Quiver

All of the characters in RYU's work speak with their "backs." The words from the back of a person are more resonant than the words from a person's face. The price humanity paid for dedicating everything to the front is engraved on our back. A back is what always loses because there is no 'eye.' A back is where our enemy is hiding, death is lingering, and failure is waiting. A back is, therefore, a place of depression and trauma. A back is a place where the human personality disappears and is just the outer space where death, anxiety, and sadness are preserved. Without the back, we would not have known the true "face" of trauma, abyss, and sadness. A back turns a human to a mere animal, who was injured, crouched, and ceased. When RYU's video camera follows a person's back, illuminating where the back moves, and pauses, the very camera becomes an intimate and more "humane" medium than a painting or a photograph. If the moving image has "progressed" enough to capture pauses and minute tremors, thus, it can capture such a sensibility as a painting and a photograph, it is in this achievement of the anachronistically moving camera that we

인물들을 따를 때도 있지만, 동일한 작품을 8개의 채널에 나누어 함께 보여주기도 한다. 절룩거리는 사내가 노인을 업고 걷는 〈떠도는 이들이 전하는 바람의 노래, 2015〉는 성곡 전시에서는 8개의 채널로 나뉘어 전시되었다. 북아현동의 재개발 지구, 멀리 아파트촌이 바라보이는 천변 둔치, 인왕산 선바위, 인사동 골목길 등 사내가 노파를 업고 걸었던 곳들이 동시적으로 보여지면서 시각의 탈중심성을 유도한다. 그는 작가가 그가 배회할 장소로 지목한 곳들을 방문하면서 마침내 철거촌에 도착한다. 그가 노인을 내려놓고 화면에서 사라지면 해질녘 풍경 속 무너진 집에 노인만 홀로 남겨진다. 버려진다. 시간 상으로 처음과 중간과 끝에 할당된 이미지들이 동시적으로 함께 진행되는 이 체험이 무엇을 초래하게 되는지는 쉽게 이야기할 수 없지만 적어도 무엇을 빼려는 것인지는 이야기할 수 있다.

유기적이고 연속적인 영상, 처음과 중간, 끝을 전제한 영상에서 우리는 이것이 길게 이어 붙여진, 그렇게 해서 시계의 움직임과 같은 시간을 초래한다는 것을 잊게 된다. 작가는 공허하고 동질적인 시간의 흐름에 충실한 영상편집 방식을 거스르면서, 여러 대의 싱글 채널에 동일 서사를 군데군데 잘라 병치함으로써 시간의 비동시성과 동시성을 경험하게 만들었다. 이것은 〈이너 뷰, 2015〉의 배치 방식과 연동한다. 안전한 거리에서 관조적 시선을 향유하는 관객의 자리는 은근슬쩍 지워지고, 그렇게 크고 의식적인 효과를 노리는 시선의 전복도 아닌 그런 낯선 바라봄이 작동하게 된다. 이 미묘한 분산, 산만은 눈의 보기에 완곡하게 저항한다.

realize the poetic possibility of the reversal that what is the latest is the most advanced.

In addition to his work that shows the middle ground between a pause and a movement by making the moving image appears as a photograph, RYU, by editing video images that show temporal lapses into several shots, rearranging and juxtaposing them, seeks an expansion of perception between the whole and fragments, and between continuation and severance. RYU's video at times follows characters in sequential time frames in his single-channel video work, while other times the same work was presented in multiple screens in non-sequential channels. *The Wanderer's Song of Wind* (2015) where a man carrying an elderly woman on his back roaming the city was displayed on eight different channels in the Sungkok Museum exhibition. By depicting different sites where the man walked carrying the burden of the elderly woman such as the redevelopment district of North A-hyun Dong, the promenade overlooking a distant apartment town, Inwang mountain Seon rock, and Insadong alleys, all simultaneously, RYU implements a visual decentering, perhaps a metaphor for the disruptive elements of modern technological progress. The man finally arrives at the demolished village after meandering through the sites. When the man disappears from the screen after leaving the elderly woman behind in a ruin, the old woman sits alone abandoned in the collapsing house at sunset. It is not clear what this experience of seeing the simultaneous display of the first, middle and later temporary scenes may bring out of us, but at least we can speak of what is left out.

작가가 노리는 새로운 시선, 태도는 미세한 차이로서만 감지된다. 그리고 이 차이가 도대체 정확히 어떤 효과를 갖고 오는지를 말하기는 역시 힘들다. 그러나 이것은 분명 차이이고, 변화이고, 전복이다. 〈나의 뫼르소, 2015〉에서 그 사내는 지게에 노파를 지고 산길을 오른다. 역시 버리러 가는 길일 것이다. 카메라는 힘들게 산길을 오르는 사내를 뒤에서 따라간다. 5개의 리어스크린에서 반복적으로 재생되는 사내의 느리고 고된 오르기 사이에 끼어 있게 되어 있는 관객은 그저 사내의 숨소리, 발자국 소리에 둘러싸인다. 물론 거칠고 고통스럽고 격정적인 움직임은 아니다. 그저 천천히 느리게 일어나는 소리들 사이에 있게 된다.

또 곧 걸어 들어 갈 숲길 앞에서 멍하니 정면을 응시하고 있는 사내의 등과 그가 보는 숲길 사이의 거리, 긴장을 잘린 화면들로 비춰주는 첫 시퀀스, 한 여름 방안에서 벽에 걸린 얇은 옷들이나 침대에 펼쳐진 이불, 잠든 여자의 귀 뒤로 삐져나온 머리카락 등이 바람에 살랑거리는 두 번째 시퀀스, 그리고 해질녘 고즈넉한 옥상 의자에 앉아 있다가 졸게 되는 노파와 그녀를

My Meursault

In the organic and sequential images that proscribes a beginning, middle and end, we may tend to forget the fact that events are serially connected in time like that of a clock. RYU, by rebelling against an editing method that is truthful to such a homogenous flow of time, allows us to experience both synchronicity and asynchronicity by juxtaposing the same narrative throughout several individual channels. This resonates with the layout of *Inner View* (2015). The spectator's position that keeps a safe contemplative distance was quietly erased, and there is no subversion that seeks a big effect on the viewer's minds, but an unfamiliar gaze is present. This subtle dispersion and diffusion gently resist our penetrating gaze. The new gaze and attitude RYU seeks, could only be sensed in its subtly. And it is also difficult to say exactly what effect this subtle difference is causing. But this is definitely a difference, a change, and a subversion. In *My Meursault* (2015), a man climbs up a mountain with an old man on an A-frame on his back; he is perhaps on a path to abandon the elderly. The camera follows the man who climbs the mountain path with difficulty. The audience, who is trapped among the five rear screens suspended

5 channel rear screen sound & video installation, 2015

둘러싼 마른 식물들이나 풀들의 살랑거림이 세 번째 시퀀스인 영상작업 〈쓸쓸한 사랑, 2016〉도 5개의 채널에서 동시적인 것의 비동시성이나 비동시적인 것의 동시성을 만들어내면서 전개된다. 아무 것도 중요하지 않은 작가의 영상에서 천천히 보면 보이게 되는 것은 바람, 잎사귀들의 흔들림, 살랑거리는 옷자락이나 머리카락 혹은 넘어가는 해의 얇은 궤적이다. 이 모든 것들은 느린 시간 속에서 일어나는 모든 살아있는 입자들의 파동, 미세한 증폭이 작가가 자신의 영상에 담으려하는 살아있음임을 증명한다. 작가의 느린 시간 안에 머무르다가 진짜로 졸게 된 노파의 '정중동'의 포즈는 차라리 이곳의 평화, 무료함의 희망 같은 것을 시사한다. 고요함의 평화와 쓸쓸함 속에서 아주 작고 적은 움직임들이 살아있는 거의 모든 것들을 같은 것으로, 평등함의 차원으로 안내한다. 이것은 인간이 그다지 대단한 존재가 아니라거나 만물이 하나의 전체로 통한다는 겸손이나 큰 긍정에 대한 것은 아니다. 작업에 인물들은 작가가 '진짜'라고 믿는 세상, 느리고 약하고 작고 옅은 것들이 서로를 향해 열려 있는 세상에 들어가서 가만히 앉아

A Lonely Love

from the ceiling, which show repetitive scenes of the slow and harsh hiking of the man is surrounded by the sounds of the breath and footsteps of the man. Of course, it is not a rough, painful, and frenetic movement. We stand just among the slowly occurring sounds.

The video work *A Lonely Love* (2016) that has three sequences--the first comprises scenes where a man showing his back to us stares at an entryway to a forest and the side trail in front of him; the second that shows the summer clothing hung on the wall in a room in a summertime, a blanket spread on a bed, and the hairs behind an ear of a sleeping women which moves along with a breeze; and the third sequence that depicts an elderly dozing off sitting on a roof surrounded by dry plants and grass shaken by a wind--showcases the simultaneity and a-simultaneity via an installation of five channel videos.

In RYU's images where nothing is important, one may, by quietly observing, discover the wind, the tremor of leaves, the subtle movement of the edge of skirt, or hairs, and the slender trajectory of the Sun. All of this proves that the movements and feeble sounds of all bodies living in slow time are alive enough

5 channel video installation, 2016

있고 걷는다. 이 최소의 존재들, 최소의 움직임을 보유한 존재들이 살아갈만한 세상을 작가는 계속 영상으로 만들 것이다. 시들거나 늙거나 지평선을 넘어가거나 졸거나 기다리거나 오르거나 걷거나 눈을 감거나 노래를 부르는 이 모든 살아있는 것들이 가리키는 곳에 시나 문학 혹은 우리의 죽음이 있을 것이다. 하이데거의 문장을 인용한다면 "세계를 대상화하는 통상적인 행위 속에서 우리 자신을 통해 우리를 막아 놓고 우리에게서 물러나 있는 것은 무엇인가? 그것은 다른 연관, 즉 죽음이다. 죽음은 죽을 자들을 그들의 본질에 있어서 건드리면서 그들을 삶의 다른 측면으로 향하는 도상에 놓고 그리하여 순수한 연관 전체 속으로 정립하는 것이다."

to RYU, to be included in his images. The repose and silent rest of the old woman who eventually slept while remaining in RYU's slow-moving time, suggests the peace of place and the hope of boredom. In the calm of peace and solitude, small and tiny movements guide almost all living things to a level of equality. This is not about humility or the affirmation that man is not so eminent, or that all things are connected as a whole.

Within RYU's video compositions, the characters quietly sit and walk in a world RYU believes as alternately "real." A world where the slow, weak, small and frail are open to each other. RYU's artistry will continue to capture images of a world in which these small beings, those with minimal and inconsequential movement, are able to live. There will be poetry, literature, and our death; where all these living things--who are withered, old, inconsequential, traveling beyond the horizon, sleeping, waiting, climbing, walking, closing their eyes, or singing--exist in the "here and now". If we hearken to Heidegger's admonition, "What is blocking us from being ourselves and withdrawing from us in the usual practice of objectifying the world? It is another connection, that is, a death. Death is touching the soon to be dead in their essence and placing them on the road to the other side of life and thus establishing them into a pure connection of a whole."

유비호
볕과 바람과 고독은 기다리는 노래

양효실 지음

초판 1쇄 펴냄_2019년 1월 10일
교정_창비서평
디자인 & 출판_물질과 비물질
인쇄_태산인디고

기획_유비호 스튜디오

studio.RYUBiho@gmail.com

© 2019, 유비호 스튜디오
본 자료집에 실린 글은 글쓴이와 작가의 동의없이
무단으로 사용할 수 없습니다.

RYU Biho
Waiting Songs: Sunlight, Wind, and Solitude

Written by YANG Hyosil

First Published_january 10, 2019
Designed & Published by waterain
Translations_Chris & Choi
Printed in South Korea

Organized by studio RYUBiho

studio.RYUBiho@gmail.com

© 2019, studio RYUBiho
All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced or
utilized in any form or by any means without the
written permission of copyright holder.

ISBN: 979-11-87576-18-1 (03600)
₩10,000

ISBN: 979-11-87576-18-1 (03600)