

Garden

Kang Seung Lee



ONE AND J. GALLERY

11.22.thu – 12.22.sat, 2018
exhibition hours: mon – sun / 11:00 – 18:00

Garden. 미국 LA를 기반으로 활동하는 이강승의 첫 한국 개인전 제목이다. 정원이라는 전시 제목은 이번 전시 서사의 주요 인물 중 하나인 영국의 영화감독이자 독창적인 정원사 데릭 저먼(Derek Jarman, 1942~1994)의 정원으로 바로 연결된다. 데릭 저먼은 영화 <더 가든>² 촬영 장소를 물색하던 중 켄트 지역의 던지니스 Dungeness 바닷가에서 발견한 오두막집으로 이사해 약 10여 년간 작은 정원을 가꾸면서 생활과 생각들을 기록했고 1992년 이 일기장을 모은 Modern Nature를 출판한다. 에이즈로 인한 투병 끝에 사망한 이후 발간된 또 다른 저서에 따르면 어린 시절 부모님으로부터 선물 받은 정원 서적 Beautiful Flowers and How to Grow Them을 읽고부터 정원에 관해 관심이 생겨 초등학교 때는 가드닝 상도 받았다고 한다.³ 1970년대 초반 저먼은 작은 호텔을 준비하던 여동생 부부에게 작은 정원을 설계해주었는데, 비록 건축 전에 건물이 매매되면서 실현되지는 않았지만, 이때부터 저먼의 예술 활동 중심에 정원 설계가 자리 잡는다. 단순한 취미가 아닌 삶의 주요 작업이자 주관적인 관점을 가지고 정원을 가꾸었던 데릭 저먼의 정원은 우리에게 당연하지만 새삼스러운 사실을 상기시켜준다. 정원사의 품성, 기질, 신념과 경험이 모두 물질세계에 반영될 수밖에 없는 정원 존재의 필요조건 말이다. 정원사에게 정원은 ‘행위 경관 task-scape’이며, 이 경관은 보고, 냄새를 맡고, 손과 발로 느끼는 일련의 근원적인 감각을 기반으로 한 정원사의 능동적인 참여를 통해 펼쳐질 수밖에 없다.⁴ 정원사가 가지는 내적 삶에 대한 증거물이자 그릇이 되는 정원과 정원사의 관계에 주목해서 이 전시와 작가의 관계를 환기해보자. 정원이라는 공간이 지속적으로 갖는 생태적인 시간을 한 축으로 두고, 정원사 개인의 주체 의식에 따라 변하는 주관적인 시간을 다른 축으로 두었을 때, 그 사이에 드러나는 정원의 모습은 다층적인 속성을 지니고서 시시각각 변모해가는 무한성을 가진다. 이강승의 전시는 현대의 사회에서 지속되는 예술과 예술적 수행성을 전제하고 바라봤을 때 이강승 개인이 작품과 작품 사이로 내비치는 의식에 따라 다양한 해석과 개입이 가능한 어떤 정신이 담긴 일종의 정원이다. 그런데 정관사 The가 빠진 Garden은 어떤 유일무이한 이강승만의 의미를 지닌 정원이 아닌, 우리가 각자 살아가는 시간을 초대하는 보편적이고 다채로운 사유의 공간, 그러니까 마치 길을 걷다가 발견하는 동네 공원 같은 공동의 정원으로 견주어 볼 수 있다. 그렇다면 여기 우리 앞에 놓인 하나의 정원에는 어떤 자갈, 어떤 꽃, 어떤 풀, 어떤 벤치, 어떤 관목, 어떤 공기, 어떤 흙, 어떤 여백과 어떤 사유가 있을까? 우리는 여기에서 어떤 미술적 체험이 가능한 것인가?

자갈. <무제>(Untitled (Pebble from Prospect Cottage), graphite on paper, 160 × 120cm, 2018 / Untitled (Pebble from Tapgol Park), graphite on paper, 160 × 120cm, 2018)는 두 개의 자갈을 그린 드로잉 작업이다. 2017년 처음으로 ‘프로스펙트 오두막’⁵을 방문한 작가 이강승은 저먼의 정원 어딘가에서 주운 자갈 하나와 서울에서 주운 자갈 하나를 드로잉으로 완성했다. <무제>는 한 주먹에도 몇 개씩 쥘 수 있을 만큼 작은 자갈을 마치 엑스레이로 촬영한 네거티브 필름처럼 크게 확대해서 보여준다. 몇 십 배는 족히 확대된 듯 큰 크기의 종이를 각 두 장씩 이어서 그려진 이 자갈들은 실재보다는 과도하고 세부적으로 재현된 모습이다. 울퉁불퉁한 표면에는 흙이 있고, 거칠게 새겨진 패임과, 곡선은 휘어지며, 언뜻 덜 털어낸 흙이 묻어 있거나, 곰팡이가 달라붙어 자라나는 것처럼도 보인다. 드로잉의 바탕은 검은색 흑연으로 빼곡히 뒤덮여 반짝이는 표면을 보여주는데, 이것은 마치 검정 자갈 표면처럼 만질 거리는 질감을 드러낸다. 전시장 정면에 위치하는 이 작업은 우리에게 전시 전체를 경험하는데 있어서 구체적이고 사실적인 정보 이전의 직관적인 지시의 언어로 작동하는데, 그것은 구멍이 있는 자갈과 길쭉한 자갈이라는 형태와, 둘이 하나로 합쳐지는, 혹은 하나에서 둘로 이어지는 관계성이다. 이 형태와 관계성은 전시 전체에서 반복적으로 등장함으로써 일종의 생태적 리듬을 생산해낸다. 그리고 이 드로잉 작업이 제시하는 또 다른 가능성은 다른 시간과 공간으로의 이

1. 일본의 대표적인 하이쿠 시인 마츠오 바쇼(1644~1694)는 ‘방랑 미학의 실천자’로 알려져 있다. 바쇼의 첫 하이쿠 기행문 「산도화 흘날리는 샷상은 누구인가(노자라시 기행)」는 지방 하이쿠 시인들로부터 초대를 받은 바쇼가 처음으로 에도 밖으로 여행을 떠나면서 특유의 비장함과 유머로 쓴 하이쿠 모음이다. 글의 제목은 바쇼의 여행에서 중간기인 여름에 한 객실에서 바라본 풍경을 예찬하는 하이쿠에서 따왔다. 고대 그리스에서부터 현대에 이르기까지 동서양을 막론하고 정원 혹은 정원 가꾸기는 인간화된 자연이지만 동시에 인간의 철학과 사유를 대변하는 행위의 장이자 정신적 운동으로 여겨진다.

2. *The Garden*, 95 min., 1990. 영국 켄트에 있는 원자력 발전소 근처의 던지니스 바닷가에 위치한 오두막과 정원을 배경으로 동성애자들이 세속의 편견에서 박해를 받는 현실과 기독교 문제를 다루는 작품. 제17회 모스크바 국제영화제에 출품되었다.

3. *Derek Jarman's Garden*, Thames and Hudson, Derek Jarman, 1995

4. “데릭 저먼의 정원에 대한 시공간적時空間的 해석”, 한국조경학회지 제 44권 1호, 2016년 2월, 원자옌Yun Jiayan, 조경진.

5. Prospect Cottage. 데릭 저먼이 불인 자신의 오두막 이름이다. 사진가 Howard Sooley는 2008년 영국 가디언지에 기고한 글에서 이렇게 묘사한다. “여름에는 그 어느 쪽으로도 한 치의 그림자조차 내주지 않는 찌는 듯한 태양과 건조한 바람 사이에 자리잡고 있다. 겨울에는 사나운 파도가 으르렁거리고, 날카로운 시베리아 바람이 조약돌을 등대 길을 따라 늘어선 어부 오두막의 마루판까지 밀어낸다. 던지니스에는 당연한 생명이라곤 찾아볼 수 없다. 모든 꽃들은 조약돌 사이에서 기적처럼 피어난다. 자연의 승리다. 데릭은 다른 누구보다도 가장 잘 알고 있었다.” <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/feb/17/gardens>

1. Matsuo Basho (1644–1694) a Japanese poet of haiku I renowned as a ‘practitioner of the nomadic aesthetics.’ His first travel essay *Account of Exposure to the Fields* (Nozarashi Kikou) is a collection of haiku and reflects his typical solemnity and humor, written as he left Edo for the first time following the invitation from different *haiku* poets in provinces outside the capital. The title of my essay is a quote from a *haiku* he composed in the midst of his journey, written in praise of the summer landscape seen from a room where he was accommodated. Be it in the East or the West, from ancient Greece to the present, the garden or gardening has been considered as a humanization of nature and simultaneously as a field for acts of human philosophy and thoughts as well as a psychological exercise.

2. Using a cottage and garden on the shores of Dungeness near the power plant in Kent, UK, as background, *The Garden* (95 min., 1990) deals with the reality and the question of Christianity, where homosexuals get persecuted under pagan prejudice. The film was presented at the 17th Moscow International Film Festival.

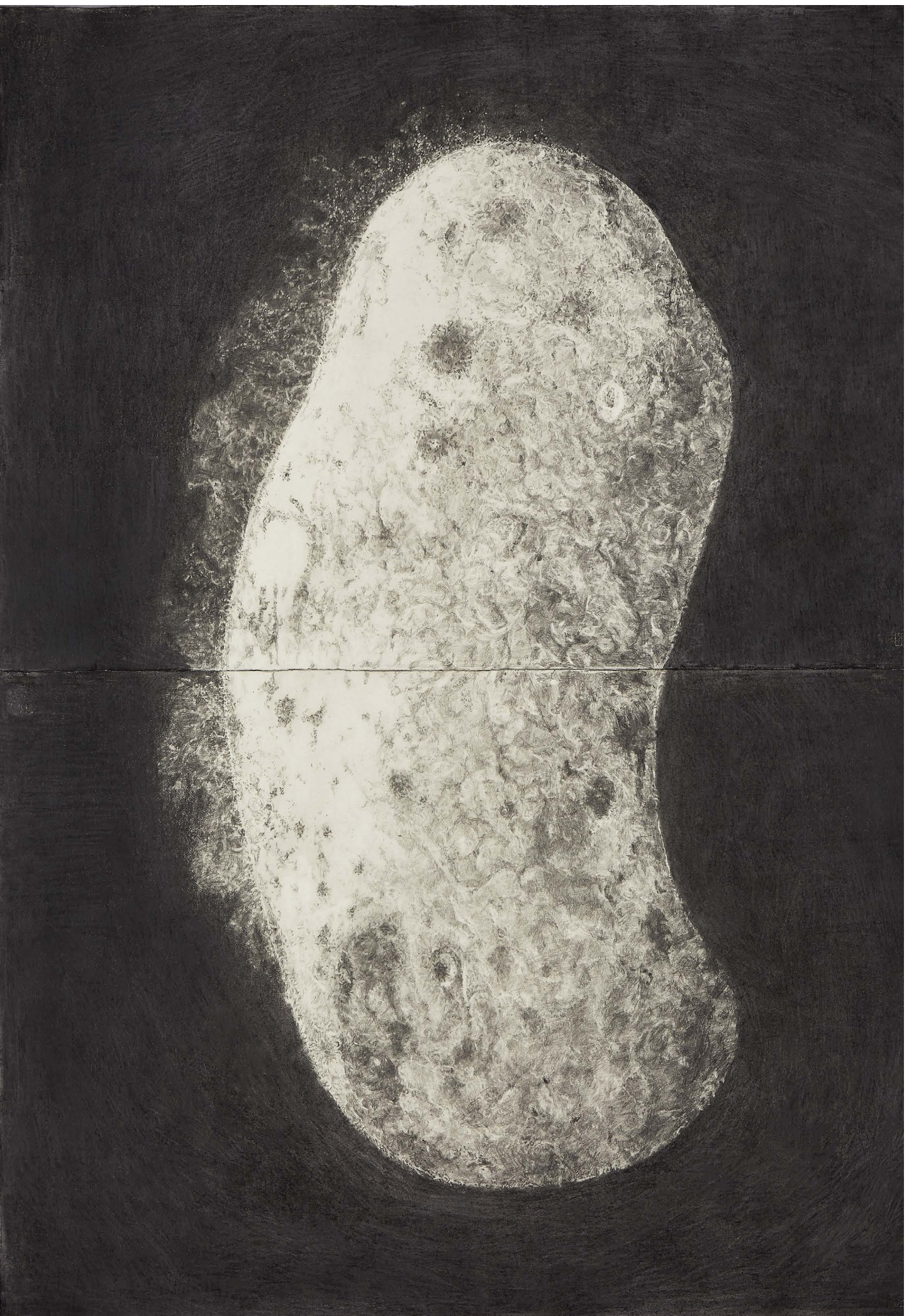
3. Derek Jarman, *Derek Jarman's Garden*, Thames and Hudson, 1995.

4. Jarman, 1995

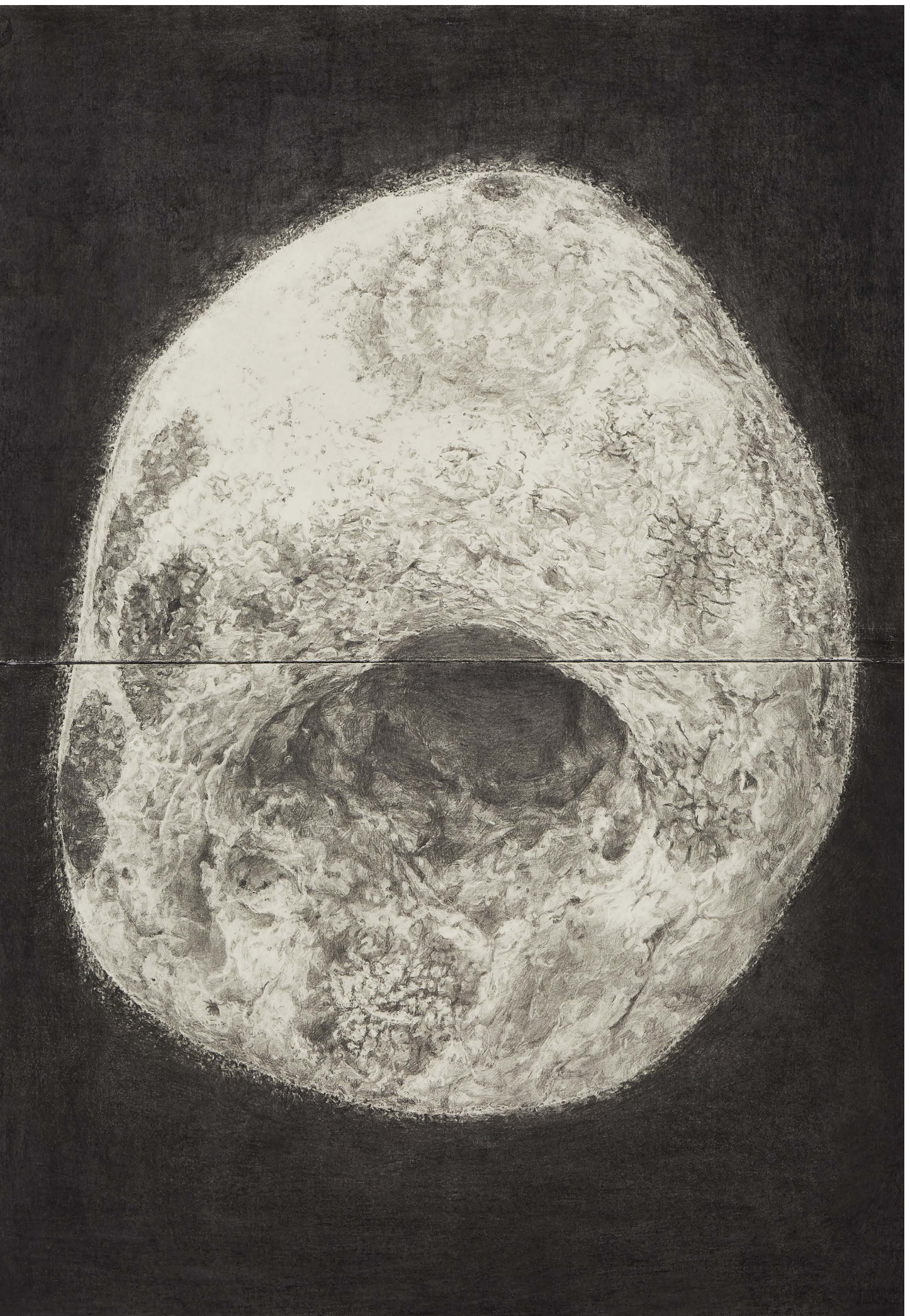
5. Jarman named his cottage “Prospect Cottage.” Photographer Howard Sooley described in his writing for The Guardian in 2008 as follows: “Prospect Cottage sits more or less in the middle, parched by baking sun and drying winds in summer, with no shade to be had for miles in any direction. In winter, sea storms rage, while biting Siberian winds push through the shingle and up through the floorboards of the fisherman’s cottages strung out along the road to the lighthouse. / You can’t take life for granted in Dungeness: every bloom that flowers through the shingle is a miracle, a triumph of nature. Derek knew this more than anyone.” In: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/feb/17/gardens>

GARDEN is the title of Los Angeles based Kang Seung Lee’s first solo exhibition in Korea. The exhibition title alludes to one of the core figures shaping the narrative of the exhibition, Derek Jarman (1942–1994), the British filmmaker and innovative gardener. While location scouting for his film <*The Garden*>², Jarman discovered a cottage on the shores of Dungeness, Kent where he ultimately moved and lived for some ten years all the while documenting his life and thoughts while keeping the small garden. In publications released posthumously after his death from AIDS, Jarman explains the inspiration he gleaned from the gardening guide, *Beautiful Flowers and How to Grow Them*, given to him by his parents as a gift when he was a child. His interest in gardening was deep enough to win an award during his primary school years.³ In the 1970s, Jarman designed a small garden for his sister and her husband who had plans to open a modest scale hotel. While the garden was never realized due to the property’s sale prior to opening, garden design remained a central part of Jarman’s artistic practice. Jarman’s garden at his cottage surpassed being a hobby and became a major life work reminding us of a simple but undeniable fact, namely, the requisite of a garden’s material condition and existence is the reflection of the gardener’s character, tendencies, and beliefs. To a gardener, the task can only unfold by means of her active participation via the fundamental senses as she sees, smells and touches with her hands and feet.⁴ Let us rethink the relation of the artist and the exhibition by focusing on the relationship of the gardener to the garden. On the one hand, there is the ecological, that is, the time that a garden continuously lives while on the other is the subjective allowing for reinvention according to the gardener’s choices. The garden reveals the space in between the two axes – an infinite space fed by multiple characters that constantly morph. Lee’s exhibition, seen from the premise of art and artistic performativity, could be defined as a sort of garden conveying a certain spirit where different interpretations and interventions are possible. While a reflection of Lee’s consciousness is insinuated, *Garden* is not a place of specific and unique meaning defined by the artist. Rather, it is a universal and colorful space for thoughts that accommodates our individual lives and times. In other words, it is comparable to a common garden such as the ones we discover while wandering about in our neighborhoods. What kind of pebbles, flowers, grass, benches, bushes, air, soil, voids and thoughts are to be found in this garden in front of our eyes? What kind of artistic experiences are made possible for us here?

PEBBLES are depicted in *Untitled (Pebble from Prospect Cottage / Pebble from Tapgol Park)* (Graphite on paper, 160 × 120cm each, 2018). In the drawing, two pebbles are depicted: one picked from Jarman’s garden from Lee’s first visit to Prospect Cottage⁵ in 2017 and the other from Seoul. *Untitled* shows a magnified view of the tiny pebbles, drawn on large scale on two separate pieces of paper with exaggerated attention to detail as if they had been captured on a negative X-ray. The bumpy surface has many cracks and rough carvings, bent curves, and the residue of dirt or possibly mold. The drawing’s background is covered densely with black graphite rendered into a shining surface, assimilating to the smooth and slick surface of the pebble. In fact, this diptych, sitting in the face of the Garden, does not intend to deliver specific information but rather becomes a kind of intuitive language on reading and experimentation within the exhibition. In the exhibition, there are repetitive forms of the two pebbles, one having a hole in the middle and the other one having longish face and there exists a recurring relationship where two becomes one or one expands into two. This recurring form and relationship creates a kind of ecological rhythm. Concurrently, this drawing suggests the repeating movement and transition into another realm of time and space. Through the artist’s choice of looking at such detail, we can sense other possibilities of lost moments or missing places created by the meticulous intrusion. More specifically, we can imagine that the pebble Lee brought over from the UK is a trace or a concrete object related to the figure of Jarman. We can also imagine that the pebble from Seoul is involved in the unrecorded history that intersects the



United (Pebble from Togo/Park), graphic on paper, 160 × 120cm, 2018



United (Pebble from Prospect Congo), graphic on paper, 160 × 120cm, 2018

입과 이행이다. 작가는 두 장소에서 찾은 두 작은 자갈의 다른 모습들을 더 자세히 들여다보고 재현하기를 선택함으로써 우리는 잃어버린 순간 혹은 부재하는 장소로 정교하게 개입해보게 된다. 보다 구체적으로 말하자면, 영국에서 가져온 자갈은 데릭 저먼이라는 인물의 흔적으로서 혹은 그와 연관된 하나의 구체적인 오브제로 여겨볼 수도, 서울에서 가져온 자갈은 오준수(1964~1998)⁶라는 다른 인물의 삶에서 교차되는 기록되지 않는 역사에 연루되어 있다고 상상해볼 수 있다. 이러한 체험은 아감벤이 말하는 기억하기 위한 잔해Trümmer라는 개념, 빠진 것과 거기 없는 것에 더 크게 의존함으로써 무엇인가 있었다는 것을 역설적으로 증거하는 능력에 가깝다. 잔해로서의 과거는 존재했던 과거의 실재를 온전하고 절대적으로 증언할 수 없다. 혹은 이것은 증언을 목적하지 않는다. 그렇기 때문에 이 자갈 드로잉이 우리의 기억 속에서 발굴하고자 하는 잔해는 데릭 저먼이라는 유명 인물과 연루된 역사나 서사가 아닌, 오준수라는 덜 유명한 인물의 배경과 역사, 즉 우리에겐 없거나 잃어버린 기억이다. 이강승은 이렇게 ‘데릭의 정원’이라는 구체적인 서사를 가지고 특정 공간 안에서 다른 물체와 일종의 공존 질서를 가졌던 자갈 하나와, 서울 종로의 탑골공원에서 획득한 다른 자갈 하나로 대입되는 오준수라는 인물을, 이 인물이 살았던 시대와 문화적 환경을 교차해 볼 것을 제안한다. 이러한 다른 인물과 다른 서사로의 이행과 교차의 운동은 다른 비디오 작업 <던지니스> (*Dungeness*, video installation, 7' 45", 2018) 와 <서울>(*Seoul*, video installation, 10' 46", 2018)에서 구체화 된다.

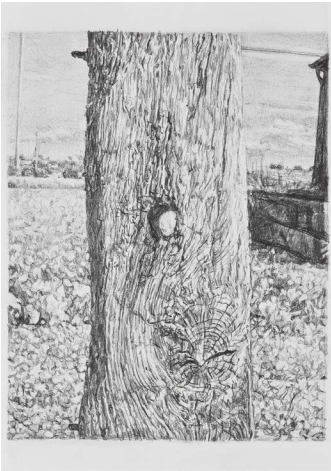
풀. 자갈 드로잉 작업 앞에 놓인 넓은 사각형 판에서 이강승의 ‘정원’은 본격화된다. <무제> (*Untitled (Garden)*, 24K Nishijin gold thread on Sambe, ceramic, pebbles from dungenssss and tapgol park, metal parts and dried plants from Derek Jarman’s garden, 295 × 185 × 20(h)cm, 2018)는 커다란 직사각형 나무 판 위에 프로스펙트 오두막에 있는 커튼의 나뭇잎 문양을 비롯한 정원의 다른 풀잎들이 금실⁷ 자수 패턴으로 새겨진 삼베 천을 놓고, 그 위에 저먼의 정원에서 주운 식물 조각, 데릭의 조각 작품 부분들, 구멍 난 자갈과 길쭉한 자갈, 그리고 던지니스, 남산, 탑골공원, 낙원동 등 특정 장소에서 모은 흙을 섞어 만든 도자기들을 올려놓았다. 그리고 사각형 한 귀퉁이에는 저먼의 정원에서 자라는 꽃과 식물 이름목록을 저먼의 손 글씨체 그대로 새겨져 있다. 천 위에는 거칠게 빚어 초벌만 된 이 도자기들은 저마다 주둥이가 좁고, 넓고, 하나이고, 또 여러 개로 그 모습이 제각각이다. 전시가 오픈하면 작가의 한국 친구들이 꽃을 꺾어두는 꽃병으로도 사용될 계획이다. 이 정원은 전시 제목이 지시하듯이 건축과 식물에 한정된 일반적이고 물리적인 정원을 넘어서, 공간 속에 존재하는 이상적인 시간으로 접속하고, 어떤 향수나 깊은 열망이 주입된 정신적인 표상 혹은 잃어버린 낙원에 더 가깝다. 이강승은 인간의 손길로 만들어진 천, 자수, 도자기를 통해 정원 공간의 구체적 실체인 땅과 풀을 만들었다. 이 땅에 피어날 꽃의 목록은 데릭 저먼의 필체로 새겨져 있으며, 이 위에는 과거의 흔적이 담긴 오브제를 현재로 소환하는 작은 실천과 애도의 태도가 중첩되고 서울의 , 사람들이 이 정원에 각자의 식물을 옮겨둘 수 있는 그릇이 되어준다. 이강승이라는 정원사/작가의 주체적이고 자의적인 감각이 적극적으로 드러나는 구성이다. 이렇게 하나의 공간으로 데릭의 정원과 이강승의 정원이, 던지니스의 땅과 서울의 땅이, 과거의 시간과 현재의 시간이, 개개인의 정신세계가 서로 교차하고, 연결되고, 유대하고, 얽히게 되는 이 정원에는 일련의 의식과 감각이 투사되고 여러 시간이 존재 가능한 제3의 공간으로 재편된다. 이 다층적인 시간의 공간은 통치자의 권력으로 포섭될 수 없는, 정치적인 의도에 의해 좌지우지되지 않는, 고독과 고요함을 감수할 수 있는, 병의 고통을 잊고 아름다움을 찬양할 수 있는 잃어버린 낙원을 꿈꾸는 것 같다. 저먼은 자기의 정원도 천국이었다고 했다.⁸

하늘. 바닥의 설치 작품이 이강승 정원의 땅이자 어떤 이상향을 향한 표지판이라면, <무제> (*Untitled (Table)*, mixed media on table, 150 × 150 × 75cm, 2018)는 채워지지 않은 여백이면서 벤치에 앉아 올려다본 하늘이라고 할 수 있다. 작은 정사각형 테이블에는 오준수와 그의 친구들이 친구사

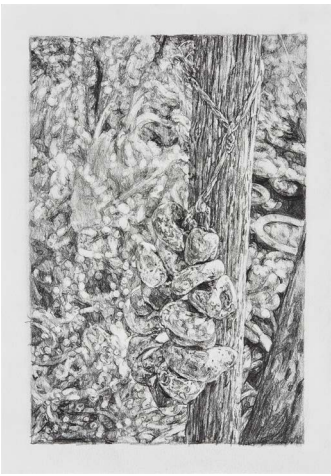
6. 오준수는 한국의 성 소수자 활동가 겸 에이즈운동가였다. 1998년 에이즈 합병증에 따른 간염으로 사망했다. 저서로는 「겨울허수아비도 사는 일에는 연습이 필요하다」 (도서출판 성림, 1993)가 있다. <https://chingusai.net/xc/term/116297>

7. 교토 자수 Kyo-nui는 일본의 전통적인 자수 전통 기법으로 색상은 20-30가지로 제한되지만 약 2,000여 가지의 음영표현이 가능하다고 알려져 있다. 양손을 사용하여 위아래의 원단을 자유롭게 작업하는데 과거에는 왕실이나 무대를 위한, 화려로운 의복에서 주로 사용했지만 점차 수를 놓는 품목과 범위가 넓어지고 있다. 이강승은 1900년대 후반에 생산된 금실 중에 남아있는 여분을 모두 구해서 이 작업을 완성한다.

8. Derek Jarman, 1995



Untitled (Hole), graphite on sheepskin parchment, 22 ×15cm, 2017



Untitled (Prospect Cottage), graphite on paper, 22 ×15cm, 2017

6. Junsu Oh was an activist for LGBT rights and HIV/AIDS awareness in South Korea. He died of hepatitis due to complications related to AIDS. He published *Even the Winter Scarecrow Needs to Practice How to Live*, Sungrim Publisher, 1993. <https://chingusai.net/xc/term/116297>

7. *Kyo-nui* is a traditional Japanese technique of embroidery. The colors vary within a limited number of twenty or thirty, yet it is known to enable around two thousand types of techniques to express shades. The embroiderer uses both hands to freely work on two layers of fabric on top and bottom. In the past, it was applied mainly to luxurious garments for the royal court or the stage, but the range of applied items has expanded more and more . Lee bought the last set of golden thread manufactured during end of 1900s in Kyoto for this exhibition.

8. Jarman, 1995

9. Chingusai, founded in February 1994, is the Korean Gay Men’s Human Rights Group translating in English to “Between Friends.” As a successor of Chodong-hoe, the first homosexual activist group ever in Korea, it is one of the oldest sexual minority rights organization in Korea. Oh was the founding member of Chodong-hoe and Chingusai, and a legendary activist in the gay community and human rights movement in Korea. <https://chingusai.net/xc/Introduction>

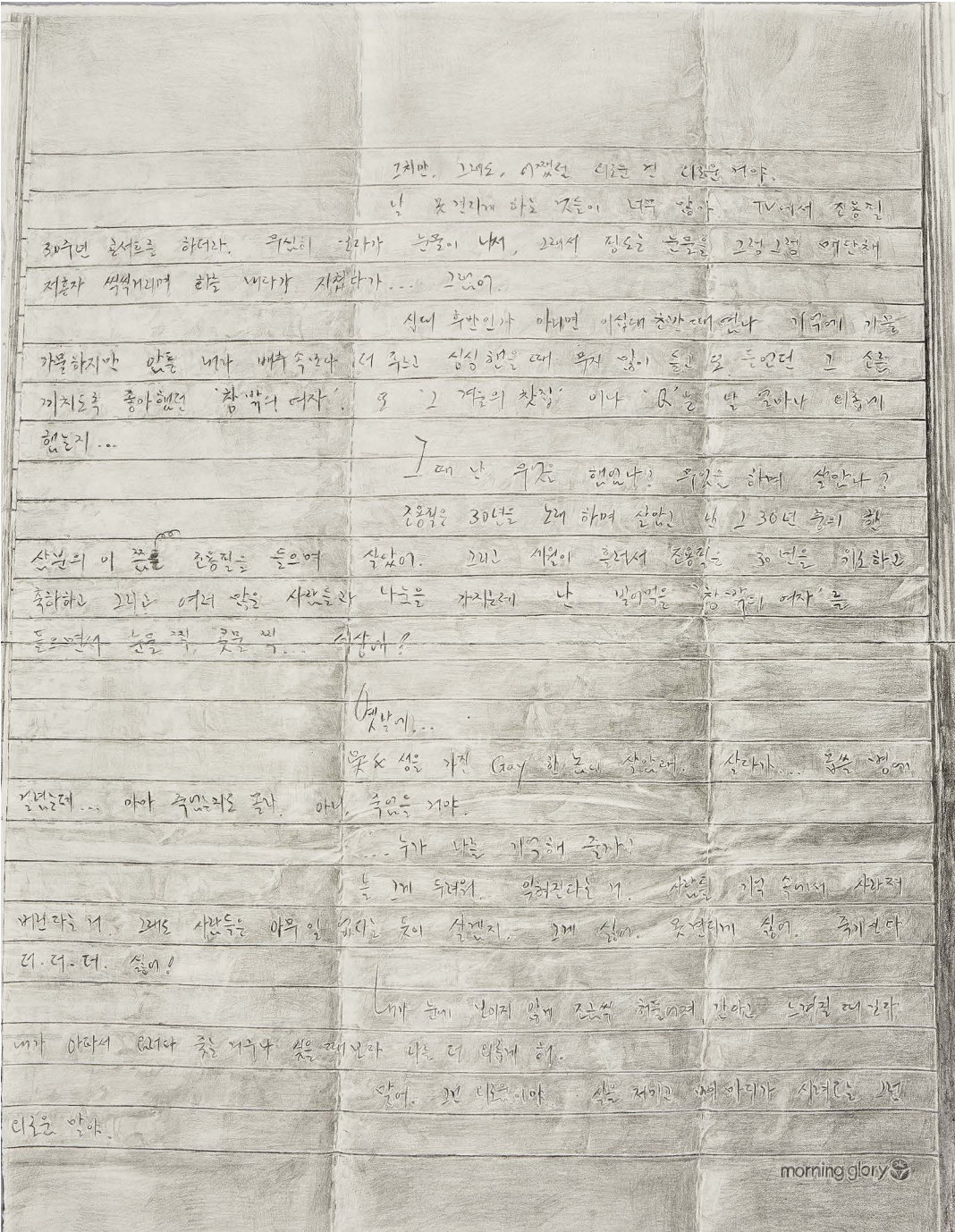
life of another figure, Joon-Soo Oh (1964–1998), who also figures prominently in the exhibition.⁶ These experiences are close to Giorgio Agamben’s concept of “debris” (Trümmer) or the ability of paradoxically proving that something existed by relying on what is missing and absent. The past as debris cannot testify to the actuality of the past (i.e. the fact that something once existed) in a thorough and absolute way. In this case, the debris or this drawing of pebbles, intends to resurrect from our memories not the history or narrative implied by the prominent figure of Jarman but rather the background and history of Joon-Soo Oh, a much less known figure, that is a missing or lost memory of ours. By employing a concrete narrative activated by “Derek’s Garden,” Lee suggests adjoining one pebble, one that used to keep a kind of order of coexistence with other things in a specific space, with the figure of Joon-Soo Oh as represented by another pebble found at Tapgol Park in Jongro, Seoul. By doing so, the artist leads us to the conjunction of the time and cultural environment where this figure once lived. The dynamic of the transition and the conjunction of different figures and narratives are seen in the third floor video installation depicting the works *Dungeness* and *Seoul* (Garden, 3 Channel Video Installation, Dimension Variable, 2018).

GRASS. The installation of *Untitled (Garden)* (24K Nishijin gold thread on Sambe, ceramic, pebbles from dungenssss and tapgol park, metal parts and dried plants from Derek Jarman’s garden, 295 × 185 × 20cm, 2018), placed in front of the diptych, is where Lee’s garden starts to be enacted. The room contains a large rectangular wooden platform upon which the artist applied a piece of fabric with golden embroidery⁷ of various shapes of leaves and grass. On top of the fabric, the artist has arranged pieces of plants collected in Jarman’s garden, remnants of Jarman’s sculptures and pottery made with a mixture of clay collected from specific locations in Dungeness, Namsan, Tapgol Park and Nagwon Dong. These pots, roughly formed and only bisque fired differ in their shapes at times having narrow openings while at others broad and some with single or multiple mouths. These pots are to be used as actual vases for flowers given by friends of the artist. In a corner of the rectangle, the names of flowers and plants growing in Jarman’s garden are embroidered mimicking Jarman’s handwriting. This ‘garden,’ as the title of the exhibition suggests, goes beyond the typical physical garden with its limits to architecture and plants but approaches a spiritual model imbued with a certain nostalgia and yearning in a way closer to a lost paradise. In *Untitled* (Nishijin gold thread on sambe, mixed media, 2018), Lee created the earth and grass that represent concrete substances from the space of a garden by employing handmade fabric, embroidery and pottery. The list of flowers that will bloom on this terrain is marked with Jarman’s handwriting, on top of which the modest practice of summoning the objects that convey the traces of the past and the attitude of mourning overlay. The work then provides vessels for people in Seoul to bring over their own plants. This is the moment when the composition by Lee, as artist and gardener, actively reveals his subjective and idiosyncratic sense. In this way, Jarman and Lee’s gardens, the soil from Dungeness and Seoul, the time of the past and the present as well as the spiritual worlds of individuals become one, intersecting, connecting, tying and entangling with each other. Onto this garden, a series of rituals and senses are projected, reorganizing them into a third space where different timelines can coexist. This space of multiple temporality seems to dream of the lost paradise, one that cannot be absorbed by any governing power, independent of political purposes, ready to accept solitude and silence and able to forget the pain of disease through praises of beauty. Jarman himself called his own garden to be a paradise.⁸

SKY. Whereas the installation on the floor could be seen as the earth of Lee’s garden as well as a sign indicating a certain utopia, *Untitled (Table)* (Mixed media on table, 150 × 150 × 75cm, 2018) is an unfulfilled void and the sky as seen from sitting on a bench. On a square table sits a number of objects including: Oh’s daily memos; meeting documents and scribbles by Oh and his friends at Chingusai⁹; Oh’s scrapbook of letters and poems sent to his friends; Oh’s publications and photos; pebbles from Dungeness and Seoul; Lee’s photographs of the landscape at Prospect Cottage; and a memorial catalogue for his death from AIDS related complications in 1998. These are core documents reading the narrative of this



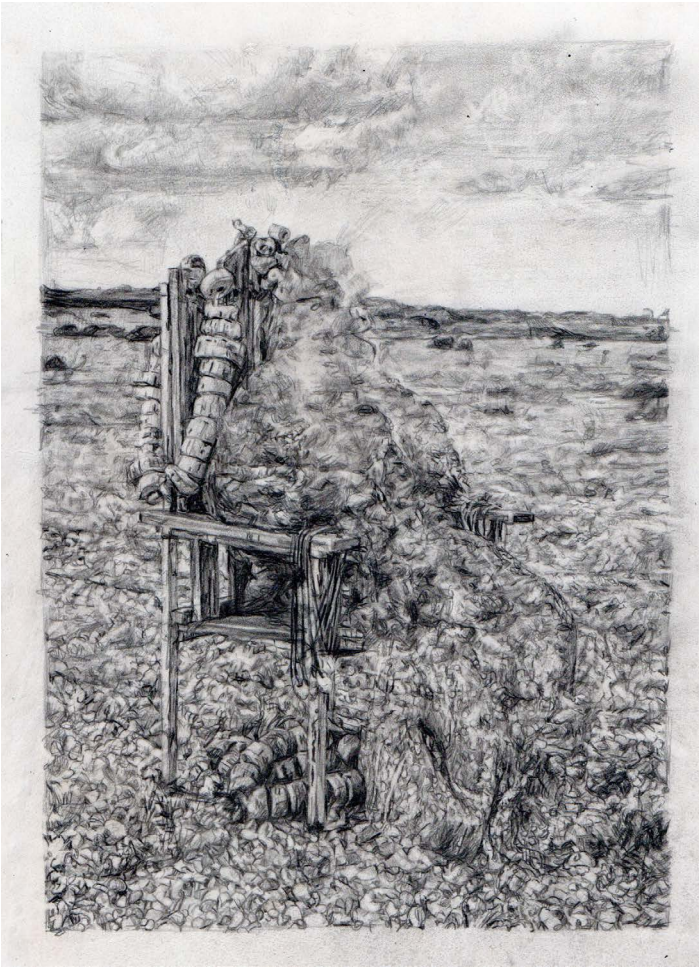
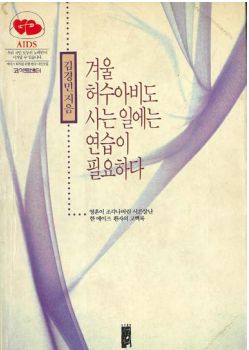
Untitled (Joon-soo Oh), graphite on paper, 39 × 33cm, 2018



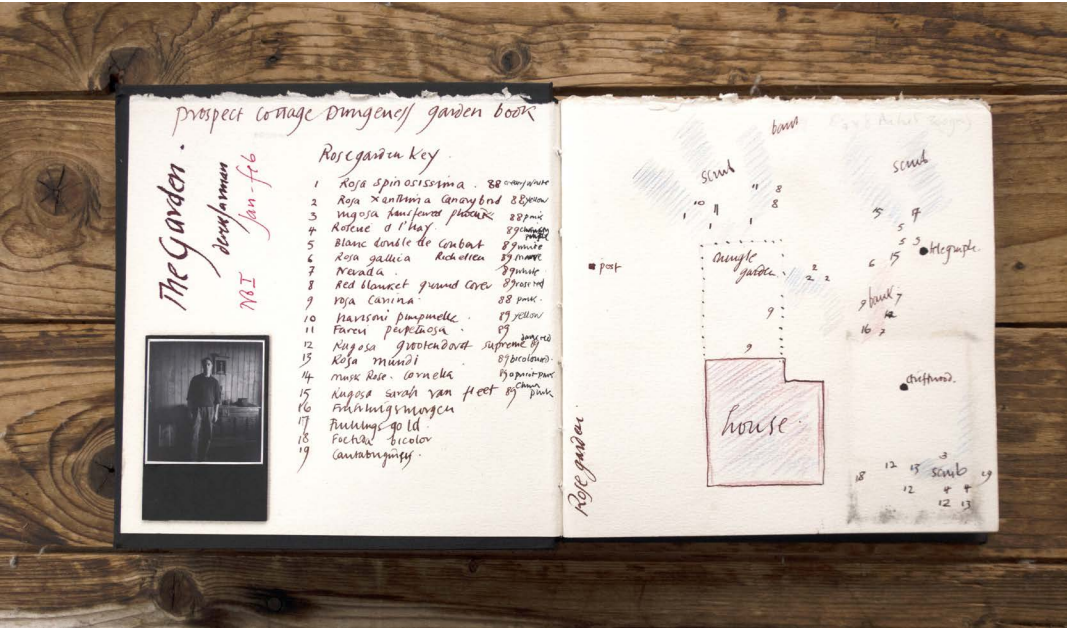
Untitled (Joon-soo Oh's letter), graphite on paper, 160 × 120cm, 2018



Untitled (Cover), 24K Nishijin gold thread on Sambe, 48 × 33cm, 2018



Untitled (Derek Jarman at Prospect Cottage), graphite on sheepskin parchment, 22 × 15cm, 2017



Untitled (Garden Book), archival pigment print on Hahnemuhle paper, 33 × 48cm, 2018



이⁹ 모임에서 사무실에 두고 낙서, 메모, 일기, 활동기록으로 쓰였던 날적이, 오준수가 친구에게 보낸 편지 등을 모아둔 스크랩북, 오준수의 책과 사진, 이강승이 찍은 프로스펙트 오두막 모습들, 던지니스와 서울에서 주운 자갈들, 그리고 1998년 에이즈로 사망한 오준수 추모집 등 전체 전시를 관통하는 서사에 관한 주요 도큐먼트가 모여져 있다. 이 테이블 옆 벽으로는 오준수 추모집 표지에서 발췌한, 어쩌면 종로나 이태원의 ‘게이’들이 가까이 서서 어딘가를 응시하는 일러스트 이미지를 활용한 금실 자수 드로잉 작업 등을 보여준다. 데릭 저먼이라는 인물이, 그가 남긴 여러 작업이 이미 서구에서 있었던 가시적인 예술 운동 이후에 만들어 낸 하나의 자리라고 한다면, 오준수라는 인물은 여전히 알 수 없고 알려고 하지 않는 한국사회의 그늘과 정식화되지 않은 어떤 문화를 상징한다. 앞서 언급했던 이강승 정원의 낙원 개념이 단순히 슬픔과 애도를 잡아두기 위한 멜랑콜리한 사물들이라고 치부할 수 없는 것은, 바로 이 테이블과 주변 풍경에서 어떤 감각의 전환으로까지 확장되기 때문이다. 마치 허공에서 빛나는 메아리처럼 걸려 있는 <오준수오창호김경민김다빈루까종로바닥의걸레>는 오준수의 이름이자, 닉네임이며, 활동 명을 지시하는 네온 설치 작업이다. 띄어쓰기 없이 붙은 이 문자들을 읽다보면 이것이 지시하는 바가 이름인지 아니면 노래 가사인지 모호해진다. 이 이름들이 어떤 사회적이고 정치적인 의제를 논하기 전에, 어떤 복합적인 존재를 칭하는 여러 이름들이자, 다양한 페르소나를 일컫는 소리들이었고, 이들은 흠여지기 보다는 함께였으며, 우리는 이런 겹겹의 존재 자체가 가시화되는 인식의 전환을 경험한다.

소리. <무제>(*Untitled (Hammock)*, 24K Nishijin gold thread on Sambe, hemp rope, wood, 91 × 365 × 354cm, 2018)는 아래층 설치에서 본 금실 자수를 길쭉한 삼베 천에다가 새겨서 양 모서리에 나뭇가지를 끼워 해먹처럼 걸어 둔 설치작업이다. 그 옆으로는 오준수가 친구에게 쓴 편지 하나를 그대로 확대해서 옮겨 그린 필사-드로잉 작업이 있다. 정체성의 가시화 전략을 넘어서 역사쓰기를 위한 혹은 기억하기를 위한 이강승의 정원은 오준수라는 인물로 대변되는 특정 커뮤니티의 외로움을, 두려움을, 예술적이면서 정치적인 실천을, 그리고 상실감과 책임감을 우회하지 않고 직면한다. “늘 그 게 두려워. 잊혀진다는 거. 사람들 기억 속에서 사라져 버린다는 거. 그래도 사람들은 아무 일 없다는 듯이 살겠지. 그게 싫어. 못 견디게 싫어.”라고 또박또박 적힌 오준수 편지에 적힌 기록은 성 정체성을 넘어서 한 인간의 취약성과 불확실한 삶을 단도직입적으로 표현해 순식간에 ‘공통감sense of commons’을 획득한다. 이런 식의 자기 폭로는 소수자미술이라는 특수성을 판단하고, 기억하고, 전유해서, 양식화하는 문제를 넘어서, 우리 삶과 존재의 보편성을 성찰하고, 수용하고, 소통 가능성을 찾는 예술 본연의 성질에 더 닿아있다. 이강승은 오준수라는 인물을 통해 정치적이고 저항적인 실천들을 구체화하기보다는, 그의 공적인 활동 이면에 점철된 “가장 사적인 목소리”를 배치시킴으로써, 우리는 알지 못하는 역사 속에서 사라져버린 한 인물의 실존 자체를 마주하게 된다. 현대의 예술은 불화와 모순의 장소에서 생산된다. 그리고 어떤 예술가들은 그것을 너무나 잘 알고 있다.¹⁰ 이강승은 알 수 없는 역사에 우리를 무작정 연대하게 하는 대신, 한 개인과의 은밀한 소통을 주선하고, 각자의 주관적인 감각을 일깨우는 우회의 방법을 선택했다. 이러한 과정은 불분명한 과거의 표상 속에 울리는 현존과 현재로의 소환이며 새로운 관계 맺기다.

흙. 전시장의 가장 마지막 방에는 작품 제목 <던지니스>와 <서울>이 지시하는 두 장소에서 일련의 동일한 행위를 기록하는 비디오 작업이 위치한다. <서울>은 서울로 추정되는 어떤 장소의 숲 풍경에서 시작하는 단 채널 영상 연작이다. 이 풍경 속 어딘가에 자리 잡은 작가는 아침 이슬을 머금은 듯 축축한 낙엽 더미를 거둬내고 그 속에 검붉은 흙바닥을 파헤친다. 곧 이어 삼베 조각 하나를 펼친 작가는 땅에서 덜어낸 흙을 한 줌 담고 천의 모서리와 모서리를 모아 묶는다. 그리고 하나의 이미지를 두 조각으로 자르고 덜어낸 흙만큼 생긴 땅속 빈 공간에 하나의 조각을 놓혀, 그 위에 자갈 두 개를 얹고, 흙과 낙엽으로 다시 덮는다. 다른 연작에서 작가는 같은 행위를 반복한다. 다만 이번에는 가로가 아닌 세로로 이미지를 조각내고, 자갈은 둘이 아닌 하나만 얹을 뿐이다. <서울>과 대구

9. 친구사이는 한국게이인권운동단체로 1993년 창립된 ‘초동화’를 모태로 성소수자의 인권을 보장하기 위해 1994년에 결성된 한국에서 가장 오래된 성소수자 인권 운동 단체다. 오준수는 초동회 창립멤버였고, 1994년부터 친구사이 부회장과 사무실장으로 활동하며 모임을 이끌었으며, 한국의 게이 커뮤니티와 인권활동 간의 연결고리 역할을 했다고 평가받는다. <https://chingusai.net/xc/intro01>

10. “퀴어, 미학, 정치”, 퀴어인문잡지 뼈라 1호, 정은영, 2012

10. Siren Eun Young Jung, “Queer, Aesthetics and Politics,” in: *Veira: Magazine of Queer Humanities*, vol. 1, Note In-Between, 2012.

exhibition. On the wall adjacent to the square table, hangs embroidery work illustrating figures taken from the cover of Oh’s memorial catalogue possibly depicting two gay men standing close to each other on the streets of Jongro or Itaewon. If we could consider Jarman as well as his diverse works as topos created after artistic movements in the West, Oh, on the contrary, is a figure that is still unknown. He symbolizes a biased Korean society that is unwilling to know as well as a certain culture that has yet to be acknowledged. The idea of paradise in Lee’s garden cannot be reduced to melancholic things aimed to simply grasp sorrow and mourning but rather expands or shifts to a different level of senses that the table and its surrounding landscape activate. Lee’s neon installation illuminating in Korean Hangul text that might indicates names and nicknames of Oh, “OHJUNSUOHCHANGHOKIMKYUNG MINKIMDAB INLUKKAMOPONJONGR OST.” Written without spaces, one cannot clearly understand if they refer to names or some song lyrics. Beyond their implication on social and political issues of the human rights of the sexual minority, we know the names are some kind of complex existence and calling of multiple personas. We see that each one stays next to each other rather than scattered apart and this audio-visual cognition of layers of existence becomes a metonymic experience.

SOUND. *Untitled (Hammock)* (24K Nishijin gold thread on Sambe, hemp rope, wood, 91 × 365 × 354cm, 2018) found on the second floor is an installation applying the same golden embroidery seen on the first floor. Lee appropriated the form of the leaves embroidered on the curtain hanging in Prospect Cottage and applied the same pattern onto a long fabric banner with the golden embroidery. The edges of the banner are poled by wood branches and look like a hammock. Next to this hammock is a large drawing depicting a transcription of one of Oh’s letters to his friends excerpted from his scrapbook. Lee’s garden goes beyond the strategy of visualizing identities, proposing histories or writing remembrances. It confronts, instead of bypassing, the solitude and fear of the specific community represented by the figure of Oh, their artistic as well as political practices and their sense of loss and responsibility. “I feel always afraid of being forgotten. I am afraid of vanishing from people’s memory. Still, they will continue living their lives, as if nothing had happened. I cannot stand it, I hate it.” Clearly and resolutely handwritten, what Oh’s letter documents transcends gender identity issues and touches straightforward the vulnerability and uncertainty of human life and immediately acquires the sense of commons. This kind of self-disclosure judges, remembers and appropriates the specificity of minority art to overcome the problem of its stylization and approaches the essential aspect of art that reflects and accommodates the universality of our life and being, as well as exploring the possibilities of communication. Through the figure of Oh, Lee highlights Oh’s “most intimate voice” that formulated the background of his public appearance, instead of scrutinizing his political and resistant actions. Contemporary art is born from sites of discords and contradictions and some artists are well aware of that.¹⁰ Instead of inviting us to ally with the unknown history, Lee arranges intimate communication with a figure, choosing to detour towards the method of awakening individual and subjective senses. This process is a summoning that resonates with the indistinct past symbols, bringing them back to existence and to the present as well as to new relations.

SOIL. In the last room of the exhibition, there are videos entitled *Dungeness* and *Seoul* that document a series of identical acts that happened in two different places. *Seoul* is a series of single-channel videos that start from a forest landscape that appears to be located in Seoul. The artist, situating somewhere in this landscape, removes piles of damp fallen leaves, possibly soaked by morning dew, to disclose the blackish red soil. Soon, he unfolds a piece of hemp cloth, collects a handful of soil dug out from the ground and wraps it by joining the corners of the cloth. Then, he cuts out an image into two and lays one of them into the void in the ground created by the dug out soil. Upon the lying image, he puts two pebbles and covers them back with the soil and fallen leaves. In another video of the series, he repeats the same act. Yet, this time, he cuts the image vertically instead of horizontally and puts one pebble instead of two. The series of videos in the two-channel installation of *Dungeness* echo *Seoul*. On one channel, different parts of the surrounding environment such as Jarman’s cottage, garden and the emerald landscape along the shore

를 이루는 다른 비디오 작업 <던지니스>는 2채널 영상작업 연작이다. 한쪽 프레임에서는 데릭 저먼의 오두막, 정원, 그리고 에메랄드빛 바닷가 풍경 등 주변 환경의 곳곳을 응시하는 시선으로 천천히 돌아낸다. 다른 프레임에서는 자갈로 덮인 땅을 손으로 파서 한 줌의 흙을 천 보자기에 옮겨 담고, 어떤 이미지를 가위로 잘라 조각낸 다음, 그중 하나를 땅에 묻는 <서울>에서와 동일한 행위를 보여준다. 다만 이미 조각난 이미지가 등장하기에 우리는 이 이미지 조각이 <서울> 영상에서 봤던 그 조각의 다른 부분이라는 것을 추정할 수 있다. 벤야민은 ‘과거의 이미지’를 아카이브 미술에서 중요한 사유의 형태로 보고, 이것이 작동하는 방식을 ‘파편 조각fragments’이라는 메타포로 연동해서 자주 언급했다. 거대한 파괴를 겪고 남은 흔적이긴 하나, 모아서 다시 결합될 수 있는 가능성을 지시하는 ‘파편 조각’ 말이다. 그런데 이강승은 마치 이런 개념을 배반하는 행위를 통해 오히려 기억하기의 본질을 드러내고자 하는 듯하다. <서울> 영상에서 작가는 땅에 묻힌 파편을 발굴하는 것이 아니라 아무런 기억이 없는 땅에 파편을 묻는다. 온전한 무엇을 기억하는 조각을 찾아내서 그 무엇이 무엇인지를 가늠해보고자 하지 않고, 온전히 있던 그것을 조각내고 또 시야에서 사라지게까지 한다. 우리는 사실 영상에서 그가 조각내는 이미지의 실체조차 알 길이 없다. 한편, <던지니스>에서는 데릭 저먼이라는 이름으로 소급되는 여러 서사와 역사의 층위에 다른 잔해를 뒤섞는다. 서울에서 자른 이미지의 파편은 던지니스의 지층에 끼어들어가 이질적인 침전물로 변모한다. 이러한 역설적인 행위는 기억하기를 역행하는 반아카이브적 시도이며, 이런 반어적 표현은 데릭 저먼의 정원에서부터 반대향에 위치한 오준수의 서울로 왕복운동하며 완성된다. 기억하거나 남기기는커녕 그 무엇도 드러내기 어려웠던 시대에 있었던 어떤 사람과 장소로 말이다.

정원. 다시 아래층 전시실로 내려와 주변을 둘러싼 벽을 살펴보면, 이미지의 부분이 뭉개지거나 프레임 자체가 파편이 되어버린 드로잉 연작이 배치되어 있다. 드로잉을 자세히 들여다보면, 자신의 정원 의자에 앉아 있는 데릭 저먼의 초상 사진을 재현하는데, 얼굴을 지워버려 누구인지가 드러나지 않는 등 재현 자체가 목적이 아닌 드로잉으로 여겨진다. 또 다른 드로잉에서는 오준수로 추정되는 자의 얼굴이 그려져 있는데, 여기서는 행여 잊힐세라 또렷하게 기억하기 위한 기록으로 여겨진다. 이강승은 그의 정원에서 완결된 듯 여겨지는 존재에 대해 의도적으로 취약함이나 불완전함을 드러내기도 하고, 동시에 희미하거나 사소하게 치부되는 기억의 먼지를 털어내어 밝은 정원 공간속으로 끌어올리기도 한다. <서울>과 <던지니스> 영상을 본 우리는 이 드로잉들이 화면 속 땅에 묻힌 그 드로잉의 조각들이라는 것을 안다. 이렇게 작품과 작품이 섬세하게 레퍼런스로 등치 되거나 상호 참조되는 방식은 저먼이 말한 보물찾기의 장소가 되는 놀라운 정원으로 병치된다. 이 말은 곧 저먼의 정원이 그의 정원에 살아가는 여러 생명들과 오브제들이 서로 무형의 감각적인 유대로 연결되어 있는 내밀성이 가득한 공간이라는 뜻이기도 하다. 물질세계를 넘어서 정원을 만들고 거니는 자의 감각에 의해 새로운 정신세계와 연동하고 가치를 창출하는, 그리고 이런 가치가 객관적인 시간의 축과 만나 중층의 주관적인 공간으로 거듭나는 그런 정원 말이다. 이강승은 이곳에서 그런 정원 하나를 우리에게 소개하고 있다. 이강승이 그리고, 찍고, 만들고, 모으고, 배치해서 내어놓은 이 정원의 서사에 얽힌 수많은 타인과 관계의 실체들로 인해 공간에서 우리의 경험은 시간과 공감을 초월하고 체험의 차원은 거듭난다. 우리가 이 정원을 거닐면서 만들 수 있는 추억은 각자의 회상과 의식에 따라 다채로워질 수 있다. 당신이 감지하기에 따라서 저 산까지도 이 정원으로 들여올 수 있다.

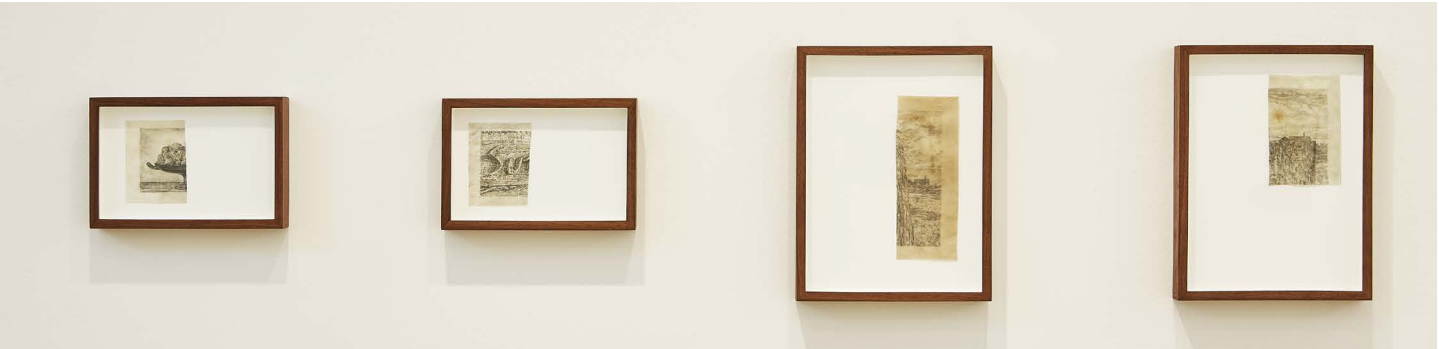


Untitled (Icon at Prospect Cottage), graphite on sheepskin parchment, 15 × 12cm, 2017

12

appear through a slow gaze of the camera. On the other channel, the same act of hand-digging the soil covered by pebbles, placing of soil into the fabric, cutting off an image into pieces and burying one piece into soil appears as seen in *Seoul*. Just because an already cut out image appears, we can assume that this piece of image was the other part of the cut image from Seoul. Walter Benjamin saw ‘the image of the past’ as a significant form of thought in archive art and mentioned often its mechanism interlocked with the metaphor of ‘fragments’ (Scherben). The ‘fragment’ is a trace of an enormous destruction, yet it also indicates the possibility of re-collection and re-assemblage. Lee’s attempt, however, seems to direct toward the revelation of the essence of remembrance through the act of betraying those concepts. In Seoul, the artist buries the fragment into the soil that doesn’t indicate any specific memory instead of excavating any buried fragments. He does not intend to find out the remembrance out of the motivation to measure what that something means; instead, he cuts it into fragments and dissipates it from our sight. Indeed, there is no way for us to get to know what the image he cut into pieces actually depicted. On the other hand, in Dungeness he merges different debris with various layers of narratives and history that the name of Derek Jarman casts back. The fragment of the image cut in Seoul gets inserted into the stratum of Dungeness and turns into a heterogeneous sediment. This paradoxical act is an anti-archival attempt that resists against remembrance and the ironic expression becomes complete through the round trips to Joon-soo Oh’s Seoul, positioned as the opposing locale to Jarman’s garden to the person and place that existed within a time when it was unthinkable to remember, to leave traces, let alone to come out.

GARDEN. Back downstairs on the surrounding walls of the exhibition space hang a series of drawings where one can see partially smudged images or the frame itself shattered to fragments. Upon closer look, a portrait of Jarman sitting on his garden chair can be found. Yet the face is erased, concealing who the person could be. That is to say, that the purpose of this series is not about representation. In another drawing, there is the face of Joon-Soo Oh and this one aims to grasp onto the lost image or forgotten memories about a person. Lee intentionally exposes vulnerability and imperfection, and at the same time, promotes clarity or strength on the vulnerability and imperfection. After watching *Seoul* and *Dungeness*, we know that these drawings are the fragments of the image that got buried in the ground in the videos. This method of meticulously weaving together different works referencing each other as equivalents and cross-references, juxtaposes itself as the magical garden where Jarman’s treasure hunt took place. This means that Jarman’s garden is a space full of intimacies, where various lives and objects living in his garden are linked through the immaterial bond of senses. In other words, it is a garden that goes beyond the material world and creates new values in sync with a spiritual world created by the senses of the one who existed and walked about the garden. It is a garden where these values arrive to the axis of objective time transforming into a new subjective space in multiple layers. Here, Lee introduces to us a garden of that sort. Thanks to the numerous others and relational practices entangled with the narrative of this garden as drawn, filmed, made, collected, arranged and proposed by Lee, our spatial experience can transcend time and empathy and turn into another dimension of participation. The memories we will be able to recollect after having strolled in this garden can be as colorful as the variety of our individual remembrance and rituals. It is up to your senses whether that mountain could enter this garden.



Untitled (Cut drawing 1), graphite on sheepskin parchment, 7.5 × 5.7cm, 2017

Untitled (Cut drawing 2), graphite on sheepskin parchment, 7.5 × 6.3cm, 2017

Untitled (Cut drawing 3), graphite on sheepskin parchment, 16.5 × 5.7cm, 2017

Untitled (Cut drawing 4), graphite on sheepskin parchment, 11.5 × 7.5cm, 2017

13



Untitled (Table), Books & photos (collection of Chingusai), Buddy Issue 8 (collection of Chae-yoon Han), scrap metal, pressed flowers & pebbles from Prospect Cottage, Joon-soo Oh's scrapbook (collection of Geun-jun Lim), gold thread embroidery on Sambe, ring (collection of Hyung-jun Choi), photos from Prospect Cottage and various places in Seoul, ceramic (California clay, soils from Derek Jarman's Garden, Nam San, Tapgol park) Plant collecting & arrangement by Yuhur, 150 × 150 × 75(h)cm, 2018



Untitled (Garden), 24K Nishijin gold thread on Sambe, ceramic, pebbles from dungensss and tapgol park, metal parts and dried plants from Derek Jarman's garden, 295 × 185 × 20(h)cm, 2018



Kang Seung Lee is a multidisciplinary artist who was born in South Korea and now lives and works in Los Angeles. Lee has had solo exhibitions at Artpace (San Antonio, TX), Commonwealth and Council (Los Angeles, CA), Pitzer College Art Galleries (Claremont, CA), Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA), Centro Cultural Border (Mexico City), and group exhibitions at Weatherspoon Art Museum (NC), SOMArts (San Francisco, CA), LAXART (Los Angeles, CA), Art Center College of Design (Pasadena, CA), Tina Kim Gallery (New York, NY), DiversWorks (Houston, TX), Centro Cultural Metropolitano (Quito, Ecuador) among many others. His work has been reviewed and featured in Artforum, The New York Times, Frieze Magazine, New York Magazine, Artnet Magazine, LA Weekly, Hyperallergic, Artillery Magazine, KCET Artbound and Glasstire. He is a recipient of Rema Hort Mann Foundation grant and International Artist Residency/Fellowship from Artpace San Antonio. He received an MFA from the California Institute of the Arts (CalArts).

Credit

글 Essay: 권진 Jin Kwon / 번역 Translation: 김실비 Sylbee Kim / 사진 Photography: 이의록 Euirock Lee / 디자인 Design: 워크스 WORKS

Acknowledgement

Keith Collins, 친구사이, 최형준, 임근준, 허유, 한국쿼어아카이브, 권진, 이도진, 전유진, 원앤제이 팀, Commonwealth and Council Los Angeles, Bernard Dawson, Geoff Wall



Untitled (Hammock), 24K Nishijin gold thread on Sambe, hemp rope, wood, 91 × 365 × 354(h)cm (Approximate), 2018