

EXHIBITION



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

FONDATIONDENTREPRISEHERMES.ORG

OUR GESTURES DEFINE US AND SHOW WHO WE ARE

24 MAR-28 MAY, 2023

크리스티앙 보네포와

2023.3.24
- 5.28

토끼의 질주

CHRISTIAN BONNEFOI

THE RACE OF A HARE

ATELIER
HERMÈS

CREATE

공중 곡예로서의 회화

안소연 / 아티스틱 디렉터

한국에 처음으로 소개되는 프랑스의 원로 화가 크리스티앙 본느프와의 개인전은 그의 특별한 추상 화면이 제시하는 형식적인 실험의 세계와 조우할 수 있는 소중한 기회로 다가온다. 그의 실험은 미술사에서 ‘회화의 막다른 골목’이라 정의될 수 있었던 지점에서 제안된 새로운 방향성이었기에 ‘회화란 무엇인가’에 대한 당대의 지적인 논의들과 다양한 대안들을 재고하고 함께 비교해 볼 수 있는 기회가 된다.

작가는 특유의 다공성의 천과 그 위에 겹친 콜라주를 공간으로 회화의 절대명제인 평면성을 극복하고 실제적인 공간의 차원으로 진입하고자 했다. 그러면서도 다른 대안자들처럼 이젤 회화의 포맷을 포기하기 보다는 그 틀을 유지함으로써, 회화의 종말을 무한히 유예하는 것으로 보인다. 그것은 마치 대지 위에 그물망을 설치한 채로 중력을 거슬러 튀어 오르는 공중 곡예를 연상시킨다.

회화의 역사에 대한 분석적이면서도 급진적 방법론으로 출발한 이후 그가 누리는 자유는 시간을 거슬러 과거를 복원하는 것에서부터 기억의 갑작스런 소환에 부응해 시간의 연대기를 새롭게 고쳐 쓰면서 무의식을 탐험하는 일, 그리고 시와 음악, 연극, 또는 이방의 문화나 동물의 영역, 더 나아가 ‘오드라데크’¹에 이르기까지 확장된 세계를 포용한다. 모더니즘 회화가 추방하고자 했던 모든 이질적인 것들을 다시 회화에 수용하면서 상상과 감각의 세계를 열고자 하는 것이다. 그의 이와 같은 열망 역시 확장된 공간 속으로 날아올라 자유로운 리듬의 포물선을 긋는 공중 곡예와 닮아 보인다.

크리스티앙 본느프와는 젊은 시절에 미술사학자이자 미술이론가로 활동했고 지금도 여전히 글을 쓰는 화가이다. 큐비즘과 구성주의, 근대 건축사 연구자였던 그는 특히 피카소의 콜라주 전문가였는데, 무엇보다도 콜라주 조각을 화면에 부착할 때 사용한 ‘핀’의 의미를 가장 먼저 주목한 인물로 알려져 있다.² 핀이 회화 표면을 뚫고 들어가는 지점에서 평면의 일체성이 파괴되고 대신 평면의 두께가 드러난다는 점을 간파한 것이다. 그는 캔버스 표면과 콜라주 사이의 틈이 내포한 공간성에도 주목했다. 이후 콜라주는 1974년 이후 본느프와가 화가로 전향하면서 활용한 핵심적인 기법이 된다. 이는 회화매체의 독특한 본성이 평면성에 있다고 보는 그린버그식 본질주의 또는 환원주의에 대한 대응으로서, 모더니즘 회화가 텅 빈 캔버스라는 자가당착에 빠지게 되었을 때 이를 극복하는 하나의 대안으로 제시되었다.

주지하는 바와 같이 모더니즘 회화의 종착지는 ‘특수한 사물’이라 불린 미니멀 조각이거나 캔버스의 프레임과 표면을 해체한 쉬포르/실파스(Support/Surface) 그룹의 조각 설치가 되고 말았다. 회화 표면이 분리될 수 없는 평면을 지향할 때, 역사적으로 평면의 존재의미는 사라지고 투박한 물질만이 남게 된 것이다. 본느프와는 건축 재료로서 벽의 균열을 수리하는데 쓰는 탈라탄 거즈나 트레비라(Trevira) 직물처럼 투명에 가깝게 얇고 투과하는 재료를 회화의 표면으로 채택했다. 그것은 기존의 막힌 캔버스 천보다 물질성은 더 희박하면서도 더이상 단일한 평면에 머무르지 않는 다층적인 회화를 제안할 수 있기

PAINTING AS AERIAL ACROBATICS

SOYEON AHN / ARTISTIC DIRECTOR

Atelier Hermès is pleased to present the French painter Christian Bonnefoi’s first solo exhibition in South Korea. Bonnefoi’s lifelong experimentation with form through abstraction started in the 1970s, offering new directions in painting at a time when the medium seemed to have come to a dead end. This exhibition will be a great opportunity to reconsider the question of “what is painting?” and to compare the various alternatives and intellectual discussions that are still valid. Bonnefoi sought to overcome the two-dimensionality—the absolute proposition of painting—by employing porous fabrics and the collage technique; but he also maintained the easel painting format, rather than abandoning it, as if trying to delay the so-called end of painting infinitely. His works evoke the image of aerial acrobats who spring up into the air, with a net placed on the ground.

Since he started painting with a radical, analytical methodology, it has allowed him access to freedom. The freedom he enjoys ranges from going back in time to restore the past, to exploring the unconscious by rewriting the chronology of time; it embraces poetry, music, theatre, foreign culture, the realm of animals, and even Odradek.¹ By bringing back into painting all the heterogeneous elements that modernist painting hoped to banish, Bonnefoi has sought to open up the world of imagination and senses. Such aspirations also resemble that of a circus aerialist who soars into an expanded space by creating a parabola of free rhythm.

Before starting his career as a painter, Bonnefoi was active as an art historian and theorist, and he continues to write to this day. His studies focused on Cubism, Constructivism, and the history of modern architecture, and as a specialist in Picasso’s collages, he is credited as the first person to have paid attention to the significance of pins used to attach collage pieces to a picture surface.² Bonnefoi noticed that a pin penetrating the surface destroys the surface’s unity but reveals its thickness instead. He also took note of the space implied by the gap between the canvas surface and the collaged elements. Afterwards, when he turned to become a painter in 1974, collage became his key method. Bonnefoi took up collage as a response to Greenbergian essentialist or reductionist view of painting that its unique nature lies in its flatness, and as an alternative to overcome the perceived end of modernist painting when it was associated with a blank canvas.

As is well known, modernist painting turned to either minimalist sculptures, also known as “Specific Objects,” or sculptural installations by the Support/Surface

때문이다. 앞뒤면으로 물감이 스며들고 빛이 투과하며 회화 표면 너머의 실제 공간까지 투영함으로써 바로크 회화가 일루전으로만 보여주었던 열린 공간을 실제로 포함하게 된다.

그의 여러 작품 시리즈 중 중추 역할을 하는 *비벨*은 이름 자체에서 이미 수많은 것들을 암시한다. 작가의 지적 사유의 세계를 관통하는 후기구조주의를 반영하듯, 그것은 회화의 질서와 단일성, 구조화된 언어적 의미, 통제하는 자로서 화가의 주체에서 한발 벗어나 자유로운 혼돈을 추구한다는 것을 짐작할 수 있다. 비닐면 위에 무채색의 물감을 도포한 후 그 위에 탈라탄 메쉬를 덧대고 그 위에 다시 접착제를 섞은 물감을 더해 말린 후 가장 아래의 비닐면을 떼어내는 작업을 방향을 달리하며 (상하좌우는 물론 앞뒤로) 반복한다. 그 과정의 결과는 작가가 완벽히 통제할 수 없는 지질학적 퇴적물이다. 그 위에 이미 자른다는 행위에서 표면을 파괴한 바 있는 콜라주를 덧대고 자유로운 기호의 드로잉을 더하면 박막의 적층, 가벼움의 두께라는 고유의 조형성이 탄생하는 것이다.

잭슨 폴록의 드리핑에도 견주어 볼 수 있는 자유로운 제스처의 중점은 비선형적인 의식의 흐름에 따라 우리를 신비한 수수께끼의 세계로 이끈다. 그것은 또한 작가의 다이어그램 분석에 의하면 예측할 수 없는 기억의 요구에 따라 (마치 프루스트의 *잃어버린 시간*을 다시 복원하듯) 여러 갈래의 새로운 시리즈를 낳는다. 그 가운데 *양면(Bi-Face)*은 작가의 작업 동선에 관key인 우리도 동참하여 회화의 뒷면을 감상할 수 있는 작품이고 *PL(빛의 힘)*은 물감이 묻지 않은 투명한 평면으로 스며들어 온 빛의 효과를 극대화한 듯 강렬한 컬러로 시각적 즐거움을 제시하는 작품이다.

피카소로부터 회화의 분석적인 틀을 전수받았다면 본느프와는 마티스로부터 그림 그리는 일에 대한 영감을 부여받았다고 할 수 있을 것이다. 마티스의 부조 시리즈인 *뒷모습*을 보고 화가가 되기로 결심했다는 본느프와는 평생을 마티스에 대한 헌정인 듯, 컬러와 콜라주로 *뒷모습*을 작업하고 있다. 개인의 정체성이 제거된 뒷모습은 그가 추상으로부터 구상으로 자유롭게 이동할 수 있는 가능성을 제공하며 오비디우스의 *변신 이야기*에 등장하는 존재들처럼 변형의 잠재성을 함축한 상상의 인물을 구현하는 계기가 되었다고 할 수 있다.

*컴포지션*은 화가로서 본느프와가 누릴 수 있는 시공간적, 지적, 유희적 자유를 극대화한 작업이다. 이젤 회화 이전의 프레스코화로 회귀한 듯, 건축 벽면에 콜라주 조각들을 직접 적용하는 이 작업은 고대의 두루마리나 영화의 필름 릴처럼 시간과 이야기를 원하는 대로 확장해 나갈 수 있다. ‘컴포지션’의 중의적인 뜻처럼 화면의 구성에서부터 글 짓기, 음악의 작곡, 연극의 연출이 동시에 진행되는 듯 여러 장르의 작업이 어우러진다 해도 과언이 아니다. ‘루도(Ludo)’라고 칭한 중심 모티브들이 기억과 감각의 시퀀스를 형성하며 덧대어져 나가는데 그 움직임은 ‘유희하는 인간’의 자유로운 행보와 다름이 없다.

1 카프카의 단편 *가장*의 근심(1920)에 등장하는 시적인 작은 물체. 가장의 인지능력으로는 파악할 수 없는, 규정되지 않고 정주하지 않는 대상을 말한다. 본느프와는 2020년에 동명의 개인전을 가진 바 있다.

2 이브 알랭-부아, ‘핀’, *본느프와: 회화의 전략 (Bonnefoi: la stratégie du tableau)*(1992) 전시 도록에 수록

group of artists who sought to dismantle the frame and surface of their canvases. Paradoxically, when painting aimed for an inseparable flat surface, the meaning of the surface’s existence disappeared, and only the crude material remained. As his canvas, Bonnefoi adopted thin, permeable materials that are almost transparent, such as Tarlatan gauze and Trevira fabric, normally used for repairing cracks in walls. With those materials, he was able to create a multi-layered painting having less materiality than the conventional canvas. Allowing paint to permeate through both front and back sides, and allowing light to penetrate and reflect the actual space beyond the surface, his paintings achieve to feature the “open space” that Baroque period paintings emulated to feature illusorily.

Of his several long series of work, *Babel* plays a central role. Reflecting the poststructuralist thought that penetrates his practice, the title implies that this series pursues free chaos, stepping away from the order and unity of painting, the structured linguistic meaning, and his subjectivity as a controller. To make these works, Bonnefoi first applies achromatic paint on a plastic sheet, and adds Tarlatan mesh, and then paint mixed with glue on top of it. When the paint is dried, he removes the plastic at the bottom, and he repeats this process by changing the directions (not only up and down and left and right, but also front and back). The result of this process is like a geological deposit, without traces of control by the artist. As he adds collage and drawings of free symbols on top of it, a lamination of thin layer is created, giving birth to a unique form of aerial depth.

Similar to Jackson Pollock’s dripped paints, the overlapped free gestures resemble nonlinear streams of the unconscious, leading us into a mysterious world of riddles. According to Bonnefoi’s diagram that analyzes his oeuvre, *Babel* has given rise to several new series while responding to unpredictable demands of memory (as if trying to restore lost time, as in Marcel Proust’s *In Search of Lost Time*). His *Bi-Face* series invites and involves the viewers to appreciate the rear sides of the paintings, and the *PL* (Power of Light) series employs intense colors in attempts to maximize the effect of light that would permeate into unpainted, transparent painting surfaces.

If Bonnefoi learned his analytical framework of painting from Picasso, it was Matisse who inspired him to actually start painting. Bonnefoi decided to pursue a career as a painter after seeing Matisse’s *The Back* bas-relief sculptures, and has since continued depicting back views of figures with colors and collages as if paying tribute to the master artist. For Bonnefoi, the anonymity of back views has not only provided the possibility to move freely from abstraction to figuration, but also served to embody imaginary characters with potentials for transformation, like the creatures in Ovid’s *Metamorphoses*.

Composition is a series that has maximized the spatial, temporal, intellectual, and expressive freedom that Bonnefoi can enjoy as a painter. It involves him applying collage pieces directly onto architectural walls, like painters working on frescoes before the invention of easel painting. The works in this series can be extended as

desired in terms of time and narrative, like ancient scrolls and film reels. As the title suggests, the *Composition* series gives nods to various categories of the arts. It wouldn't be an exaggeration to say that a work of *Composition* encompasses: arranging formal elements in visual art, literary writing, musical composition, and theatrical direction. Using his central motifs that he calls "Ludo," Bonnefoi creates forms by following the movement of senses and memories. This movement is no different from the free walk of life of a man who plays.

- 1 Odradek refers to a little, poetic object. In Franz Kafka's short story of *The Cares of a Family Man* (1920), it is an undefinable, unsettled object that cannot be grasped by the cognitive ability of the breadwinner. In 2020, Bonnefoi held a solo exhibition titled "Odradek."
- 2 See Yves-Alain Bois, 'The Pin', in *Bonnefoi: la stratégie du tableau* (Bonnefoi: the strategy of painting) exhibition catalog (Madrid: Galerie Alfredo Melgar, 1992).

토끼의 질주

크리스티앙 본느프와와의 인터뷰

안소연 우선 수수께끼 같은 전시 제목에 대한 이야기로 대화를 시작할까 합니다. 분석적이고 개념적으로 작업을 하시는 것과는 달리, 그것을 명명할 때 시적이고 은유적인 방식을 선호한다는 얘기를 하신 적이 있습니다. "토끼의 질주"라는 예상하지 못한 전시 제목을 제안 받고 저는 그 의미를 짐작해 내야만 했습니다. 짧지만 제목은 전시 전체를 포괄하는 키워드여야 하나가요. '투과성' 또는 '다공성'은 작가의 회화에서 차원의 확장을 도모해 볼 수 있는 매우 중요한 출발점인데, 질주하는 토끼는 구멍을 통해 우리를 이상한 나라로 인도하는 하얀 토끼를 의미하는 것일까요? 아니면 다양한 지식과 학문적 배경을 뒤로한 채 아티스트의 길로 들어서서 혼황무진 하는 작가 본인에 대한 비유인가요? 또는 별자리에 관한 작업을 한 적인 있는 작가로서는 전시가 펼쳐지는 한국에서의 시간, 즉 토끼의 해를 언급한 것일 수도 있다는 생각을 합니다.

본느프와 저는 몇 년 전부터 작품에 대한 이론적, 역사적 접근법을 내려놓았습니다. 지금은 제가 '문학적' 접근법이라고 표현하는 접근법을 채택하고 있습니다. 문학적 접근에서 문학이란 내러티브와 시를 포함하는 넓은 의미입니다. 이 접근법은 의미나 지식보다 창작의 공간이 되는 직관과 완성된 작품이 만들어내는 감각을 우선하는 자세입니다.

저는 예술 작품의 존재 이유가 해석이나 작품의 지식적 요소에 있다고 생각하지 않습니다. 물론 지식이나 이론은 분명 작품의 무시할 수 없는 일부입니다. 작품 해석이 존재한다는 것은 작품에 대한 분석이 끝났다는 것이고, 이론화와 같은 다른 단계로 넘어갈 수 있음을 의미합니다. 그러나 우리는 과거의 심미적 체험을 통해 늘 그렇지는 않다는 것을 알고 있죠.

작품이란 어두운 바닥에 뿌리를 둔 과거 한 순간의 객관적 포착입니다. 이 순간은 단순히 작품이 나타내고 있는 바의 이상을 영속하게 합니다. 관객이 느끼는 것은 작품 너머의 그 무언가이고, 이것이 문학적으로, 보다 정확하게는 시적으로 표현되는 것입니다. 작품에 표현된 모상을 재현할 수 있는 이러한 시적 해석만이 작품을 관통하는 움직임을 지속하게 합니다.

좀 더 자세히 설명하자면, 저는 그림을 그릴 때 그림이 가져올 파급력, 즉 그림의 결과에 대해 많이 고민합니다. 이 결과는 의식과 기억 속에서 변화하게 됩니다. 저의 작업은 이러한 결과의 인과관계를 맞추는 것이고, 그렇게 작품이 이어져 시리즈를 구성하게 됩니다.

작품에 표현된 순간은 순환하는 움직임의 일부일 뿐입니다. 이 몰입된 순간이 몽상과 겹치는 때에 바로 상상의 나라가 펼쳐집니다. 사전적 정의를 따르면 상상이란 마음속으로 그려보는 것, 즉 이미지화입니다. 그러나 이는 순간적인 이미지일 뿐, 고정된 그림이나 말, 혹은 개념이 아닙니다.

이번 전시의 제목 "토끼의 질주"는 작품 속 몽상과 그 이후 상상의 접점에서 만들어졌습니다. 말씀하신 것처럼 제 작품의 '투과성'과 '다공성'에 대한 비유일 수도 있겠네요. 이번 전시는 다공성으로 말과

The Race of a Hare

Interview with Christian Bonnefoi

SOYEON AHN I would like to start this conversation with a question about the enigmatic title of the exhibition. While your approach to your work is analytical and conceptual, you have mentioned that you prefer poetic and metaphorical titles. When you sent me this exhibition title, "The Race of a Hare", I found it unexpected and had to guess what it means, because an exhibition title supposedly encapsulates the entirety of the exhibition. Since penetrability, or porosity, is a concept in your paintings that serves as a critical foundation to expand their dimensions, may we understand "a racing hare" to refer to the White Rabbit who would take us to a wonderland through a rabbit hole? Or is it a metaphor for yourself who left behind your theoretical and academic background to live a dynamic life of an artist? Or, because I know you have previously explored zodiac signs in your work, I guess the title could be a nod to the year of the rabbit in Korea.

CHRISTIAN BONNEFOI It has been a few years since I abandoned theoretical or historical approaches in my creative practice. Instead, I've adopted what I'd like to call "literary" approach. I mean "literary" in a broad sense that includes narratives and poetry. It is an attitude that sets aside the question of meaning and knowledge to prioritize intuition, which is the basis of creation, and sensation, created by the finished artwork.

I believe that the *raison d'être* of an artwork does not lie in its explanation or its intellectual component, although knowledge and theories are certainly important parts. An interpretation of an artwork signifies that its analysis is complete and that we can move on to next steps, such as theorization. But we know from our past aesthetic experiences that this is not always the case.

A work of art is a visible, objective moment of a very old movement that takes root in a dark background. This movement perpetuates what is beyond its realization. Beyond the artwork is what the viewer perceives; that is what can be put literally, or more precisely, poetically. Only poetic explanations can represent the reverie expressed in the artwork, and thus can carry on the movement that penetrates the artwork.

For example, as a creator, I am very much concerned with what effects my work will have – the result, in other words; those effects may go through some transformation in my consciousness and memory. My painting process is to put those effects back with their causes, and that is how the work continues to form a series.

As such, an artwork expresses only a moment,

언어를 통과해 다시 회화로 화귀합니다. 토끼의 해를 따서 전시 제목을 지었다고 한다면, 이상한 나라로 인도하는 토끼에 대한 비유라는 해석도 가능하고 또 제 논의에 역설이나 토끼와 거북이를 대입할 수도 있겠네요.

이러한 점에서, 다른 시기, 다른 스타일의 작품을 모아 전시를 꾸리는 것은 하늘을 수놓는 별이 만드는 별자리, 성체(星體)와 같습니다.

안소연 “토끼의 질주”가 현존의 시간에 대한 인식이라면 과거 어느 드로잉에서는 달팽이의 궤적을 직접 이미지로 표현한 적이 있습니다. 속도에 대한 작가의 세심한 감각은 회화가 미처 다루지 못한 분야인 시간에 대한 탐구심을 반영하는 것인가요?

본느프와 시작은 토끼였는데, 이제는 달팽이로 넘어왔군요. 물론 제 작품이 형태와 추상적 개념으로 특징 지어진다든 점과 작품 내에서 동물이나 벌레가 상징적으로, 혹은 비유적으로 종종 등장한다는 점이 흥미로운 부분이라고 생각합니다. 작품 속에서 동물은 토렘처럼 표현되거나 마법 같은 느낌을 주기도 합니다.

저는 선사시대 동물 벽화에 관심이 많습니다. 벽화의 동물들이 지하 감옥, 혹은 고대 감옥에 갇힌 것이라고 상상하고는 합니다. 벽화의 동물들은 지금도 그림 속에서 뛰어 놀고 있죠. 제 작품에 나오는 동물들을 정리한 우화집도 썼습니다. 저는 앞서 이야기했던 몽상의 세계 만이 아니라 그림을 그리는 행위와 그 이후에 오는 생각의 차이에 대해 고민합니다. 물론 현대 미술이나 고전 미술과 같은 미술사에 대해서도 자주 생각합니다. 명작은 절대 죽지 않고 시간이 흘러도 영원히 현재에 존재합니다. 그렇기에 어떤 측면에서 미술은 만들어졌을 때의 특성을 고스란히 유지한 채로 절대 발전하지 않는다고 생각합니다.

안소연 작가는 본인 작업의 범주와 구조를 분석한 다이어그램을 만든 적이 있습니다. 우선 그 구조를 간단히 소개해 주시면 좋겠습니다. 그에 따르면 작업의 개별 시리즈들은 일반적인 방식인 연대기를 따르지 않고 동시 다발적으로 진행되거나 시간을 거슬러 복원되는 것을 볼 수 있습니다. 시간의 비선형성에 대한 통찰은 작가의 작업에서 매우 중요한 요소인 것 같습니다.

본느프와 제 작품은 때로 작품들 사이의 공통점을 찾기 힘들 정도로 서로 이질적입니다. 그래서 저는 1992년부터 제 작품의 다양한 방향성에 대해 정확히 이해하기 위해, 그리고 제가 사용했던 기법을 총망라하기 위해 다이어그램을 만들었습니다. 주축이 되는 부분과 부차적 부분으로 나뉘지기도 하고, 꾸준히 나타나는 시리즈가 있는가 하면 잠깐 혹은 길게 모습을 비추는 것들도 있었습니다. 또 막다른 길에 접어드는 가지도 있었습니다.

단어, 문장, 인용구들을 여기저기에서 찾아볼 수 있는데 이들은 제가 작업을 해 나가면서 이름을 붙인 것들입니다. 단어와 개념이 점차 문학적인 표현이나 비유로 변했고 이제는 이러한 문학적 접근을 고수하고 있습니다.

주축이 되는 시리즈가 바로 *바벨* 시리즈입니다. 이 *바벨* 시리즈로부터 여러 다른 시리즈가 탄생했습니다. 화살표나 직선, 곡선으로 시리즈 간 어떤 영향이 오갔는지 표시했습니다. 놀랍게도 현재 다이어그램의 모습이 사람의 뒷모습과 유사합니다. 이는 아틀리에 에르메스에서 전시되는 저의 최근 작품에서 볼 수 있듯 앙리 마티스의 작품 *뒷모습(Dos)*을 참조한 것입니다.

제 시리즈의 연대기는 크게 콜라주, 회화, 기계라는 세 가지의 기법, 혹은 기술로 나누어집니다. 최근 여기에 리메이크라는 굉장히

a part of a circulating movement. When this immersed moment overlaps with reverie, they allow imagination to unfold. By definition, imagination is to create images in the mind; they are floating images, not yet fixed into painting, words or conceptualization.

It is from this very particular zone between two states—the reverie in the work and the imagination afterwards—that came the title of this exhibition, “The Race of a Hare”. It can also be a metaphor for the “penetrability or porosity” of my work, as you say. This is a collection of my works that penetrated words and language to return to painting. If the title is related to the new year of black rabbits, its connection to the Wonderland would make sense, and the Achilles paradox as well as the rabbit and tortoise fable would also make good explanations.

An exhibition like this composed of works from different periods and styles is like a constellation of stars or an ensemble of different planets.

AHN If one were to posit that “The Race of a Hare” represents a discernment of the present moment in time, it brings up a drawing in which you described a snail’s trajectory. Would it be conceivable to say that your sensibility towards speed reflects your profound inquisitiveness into the sense of time, a sphere that cannot be sufficiently dealt with painting?

BONNEFOI After the hare, now it’s escargot! It is indeed intriguing that my œuvre can be characterized by certain forms and abstract concepts, and that animals and insects appear throughout my work symbolically or allegorically. In art, animals can be totemic or magical.

I am very interested in prehistoric cave paintings. Sometimes in my imagination those animals are confined in underground prisons or imprisoned in the past. The animals in the murals are running and playing. I have, in fact, written my own Bestiary in which I recapitulated the animals that appear in my paintings. As mentioned, I am very much concerned with the world of reverie, and with the gap between the act of painting and the reflection that follows. Of course, I also think often about art history, from classic to contemporary. Masterpieces never die; they survive over time and they remain in the present permanently. Thus it makes me wonder if art, in a certain way, has never evolved, maintaining the characteristics it had since its birth.

AHN You have created a diagram that analyzes the categories and structure of your work. Would you please provide a concise overview of the structure? The diagram appears to suggest that individual series were produced concurrently or reconstructed back in time, rather than following the usual chronology. Your insight into the nonlinearity of time seems to be a very important factor in your work.

BONNEFOI My works are so diverse that sometimes they seem even foreign to one another. So from 1992 I made a diagram of my œuvre to have a clear grasp of its many

중요한 네 번째 요소를 추가했습니다. 시리즈에서 보이는 형태가 상호 의존적이든 제가 쓰는 기법이나 방법 또한 상호 의존적입니다. *바벨* 시리즈가 *유레카* 시리즈에 결정적인 영향을 주듯, *유레카*의 요소 또한 *바벨*의 지향점을 변화시키고 새로운 추진력을 더해줍니다. 다이어그램의 구조에서 볼 수 있듯, 시리즈 간 충돌하는 지점이 있습니다. 바로 이 지점에서 예상할 수 없는 교류가 일어납니다.

저의 작품 세계와 방향성에 대한 정확한 이해를 위해 다이어그램을 만들었습니다. 이를 통해 제 작업이 때로는 동적이고 때로는 정적인 다양한 속도로 이루어지며 다양한 방향성을 지님을 분명히 파악하게 되었습니다.

다이어그램은 제가 만든 저를 둘러싼 미로를 상징하기도 합니다. 저는 이 미로 속 옆에 누가 있는지 모릅니다. 피카소의 얼굴을 닮은 미노타우로스일 수도 있고, 카프카의 변신에 등장하는 해충일 수도, 혹은 놀라울 정도로 빠른 토끼일 수도 있겠지요.

저는 이 다이어그램이 다른 어느 다이어그램과 비슷하고 생각했습니다. 다시 말해, 다이어그램상의 그림이 과거의 존재를 보여주고 그 과거 또한 제 역사의 현재에 존재함을 보여주는 도표라고 생각했습니다. 그 생각을 기반으로 시간을 거슬러 올라갈 수 있다는 것, 즉 이전 시리즈의 근원으로 돌아가고 그 근원의 형태적 혹은 기법적 요소를 다시 다룰 수 있다는 가능성을 열어 두었습니다. 저의 과거를 갱신하는 셈이죠.

안소연 본느프와씨는 아티스트가 되기 전에 학자의 길을 걸었던 것으로 알고 있습니다. 잘 알려진 미술사가들인 이브 알랭-부아(Yves Alain-Bois)나 장 클레이(Jean Clay) 등과 함께 활동하며 *마쿨라(Macula)* 라는 정기 간행물을 출간하셨다고 들었습니다. 당시에는 주로 어떤 글들을 썼으며 그 글의 주장들은 작업에 어떻게 지속적으로 반영되고 있는지요? 그리고 화가로 전향한 이후 다른 이론가들과의 지적인 상호관계는 어떻게 유지했는지 궁금합니다.

본느프와 제가 최근 다른 글에서도 기술했듯, *마쿨라*는 말씀하신 두 사람과의 친분에서 시작되었습니다. 이브 알랭-부아와 함께 파리 사회과학고등연구원(EHESS)에서 위베르 다미쉬(Hubert Damisch)의 조수로 일하며 둘도 없이 가까운 관계를 유지했습니다. 몇 년 동안 일하면서 거의 매일 봤다고 해도 과언이 아닙니다. 하지만 *마쿨라*의 진짜 창립자는 이미 에디터로서 경험이 많았던 장 클레이입니다.

저에게 있어 오늘날까지 가장 중요한 글은 *마쿨라* 5호와 6호에 실린 부아와 클레이와의 굉장히 긴 인터뷰입니다. 제가 콜라주 작업을 막 시작할 때쯤 했던 인터뷰이자 제가 현대 미술에 관해 논한 첫 번째 글이었죠. 비록 당시 신인이긴 했지만 저의 화가로서의 경험을 처음 기록한 글이었기에 저에게 있어 특별한 인터뷰였습니다. 이후 알버스(Albers)와 라이먼(Ryman)에 관한 글도 썼고 라이먼에 관한 글은 영어로 번역되기도 하는 등 좋은 반응을 얻었습니다. 저는 또 학회지에 건축과 20세기 초의 아방가르드에 대한 글을 기고하기도 했습니다.

질문에서 표현하신 이 ‘지적인 상호관계’를 작고하신 장-루이 쉐퍼(Jean-Louis Schefer)와도 유지했습니다. 비록 쉐퍼는 한 번도 붓을 든 적이 없지만 저는 그를 제 유일한 그림 스승이라고 표현합니다. 또 저는 철학자, 작가, 화가들과 교류합니다. 사실 1980년대부터 현대 미술에서 ‘미술’에 대한 관심이 사그라들기 시작하면서 저의 현대 미술에 대한 관심도 사라졌습니다.

directions and the different techniques used. It helped me see what are principal and what are secondary. Some series are constant, some appear intermittently with differing durations, and some already led to dead ends. In the diagram, you can see words, phrases, and quotes wandering here and there; they are concepts that I named while developing work. Words and concepts gradually gave way to literary expressions or metaphors, which I adhere to now.

A key series is *Babel*, which gave birth to other series. The passages of influence among the different series are marked with arrows, straight and curved lines. Surprisingly, the current state of the diagram resembles a human silhouette seen from the back. This is referenced in my *Dos* series, which also references Henri Matisse’s *Back* series relief sculptures.

The chronological development of the series is divided into three large groups that represent the different techniques or methods of my work: Collage, Painting, and Device. I recently added a fourth category, which is very important: Remake. As the forms that appear in different series interdependent, the techniques or methods I use also interdependent on one another. As the *Babel* series influenced the *Eureka* series, an element of *Eureka* changes the trajectory of *Babel* giving a new impetus. The diagram also shows that these series sometimes collide; that’s where unpredictable exchanges take place.

I made the diagram to clarify my work and its directions. It clearly shows that my work has developed with various directions at various speeds, sometimes dynamic and sometimes slow. The diagram also represents a sort of labyrinth that I have built around myself. I don’t know who lives beside me in the labyrinth; it may be the Minotaur with Picasso’s look-alike face, the insect in Kafka’s *The Metamorphosis*, or a blisteringly fast rabbit.

I thought this diagram was like any other diagram. In other words, its purpose was to show the existence of the past, which would in turn show that my past is at present. That opened the possibility of going back in time, tracing the source of my previous series and their formal or technical elements. I was actually updating my past.

AHN I am aware that you were a scholar before you started a career as an artist. You published a periodical called *Macula*, collaborating with such renowned art historians as Yves-Alain Bois and Jean Clay. What did you write about at the time, and how have your arguments as a scholar been reflected in your work as an artist? I’d also like to know how you, now as a painter, maintain intellectual interactions with theorists.

BONNEFOI As I recently explained in another publication, the periodical *Macula* began out of the acquaintance with the two people you mention. I became close friends with Bois when we were working as assistants to Huber Damisch at the École pratique des hautes études in Paris. It wouldn’t be exaggerating to say we met every day for years. However, the real creator of *Macula* is Jean Clay who already had extensive experience as an editor.

안소연 모더니즘 회화 담론의 한계선에서 미국에서는 그 돌파구에 프랭크 스텔라(Frank Stella) 같은 작가가 있었다면 프랑스에서는 쉬포르/쉴파스라는 해체주의적인 그룹운동이 등장합니다. 두 경향 모두 캔버스 표면의 한계를 벗어나 캔버스 자체의 물리적인 두께에 주목하며 입체적인 작업 경향으로 나아갔는데요, 본느프와씨는 회화 평면의 신화를 파괴하면서도 회화 시스템 안에 머무르며 이브 알랭-부아의 표현에 따라자면 회화의 종말을 무한대로 지연시키고 있습니다. JANAPA라는 그룹을 결성해서 쉬포르/쉴파스에 대응하기도 했는데요. 작가 작업의 철학과 전략에 대해 설명 부탁드립니다.

본느프와 사실 저는 쉬포르/쉴파스가 마티스에 대한 뼈뺀 해석으로부터 기인했다고 생각합니다. 저는 스텔라, 라이먼, 모리스와 같은 미니멀리즘에 관심이 많습니다. *마쿨라* 3호에 '평면의 본질 파괴'라는 제목으로 라이먼에 대한 비평을 기고한 적이 있습니다. 이 비평에서 두께의 차원성과 깊이, 꿰뚫음, 즉 제 작업에서 지금까지도 가장 중요한 투과성에 대해 논했습니다. 이 개념들이 모여 '뒷면의 부재', 즉 양면성으로 발전하게 되었습니다.

이 비평이 제가 회화의 개념을 재정의하는 계기가 되었습니다. 그림이란 그 자체로 충분하고 공간에 구애 받지 않으며, 평면의 확장은 두께와 차원성으로만 가능하다는 결론에 이르렀습니다. 이 생각은 2022년 출판된 잡지 *포에지(Po&sie)*에 '미켈란젤로 역사'라는 제목으로 기고한 글에서 불완전성에 대해 자세히 설명한 바 있습니다. JANAPA 그룹은 이른바 세상에서 제일 빠른 그룹입니다. 세 달 안에 세 개의 전시를 해냈죠.

안소연 콜라주 기법은 회화 표면을 파괴하고 재구축 하는 방법으로서 작가 작업의 핵심적인 방법론입니다. 본느프와씨는 피카소의 콜라주에 관한 연구가로도 정평이 나 있는데요, 콜라주의 미술사적 의미와 피카소의 콜라주가 본인의 작업에 어떻게 연결되고 변화는지에 대해 알려주십시오.

본느프와 콜라주는 제 작업에 있어 가장 중요한 요소입니다. 저는 콜라주의 역사적 가치를 재평가하기도 했습니다. 브라크와 피카소의 콜라주 발명은 르네상스 시기 원근법의 발명만큼이나 획기적입니다. 콜라주는 단순하 또 하나의 기법이 아니라 그림의 형태와 기법을 깨고 재배치하는 완전히 새로운 방향성입니다.

피카소의 핀을 이용한 콜라주 작품에서 앞서 설명한 '두께'의 핵심적인 역할을 볼 수 있었습니다. 평면에 종이 가 풀려 완전히 붙여진 것이 아니라 핀으로 고정되어 있어 평면과 종이 사이의 틈이 보였습니다. 이것에 대해 *마쿨라* 인터뷰에서 논하기도 했는데, 부아는 '핀'이라는 제목으로 글을 썼고, 영어로도 번역되었습니다.

또 눈에 띈 점은 핀이 바느질한 것처럼 평면과 덧붙인 종이 사이를 가로지르고 있었다는 점입니다. 그림의 뒷면은 어두울 수밖에 없고 그 두께도 무시할 수 없는 요소입니다. 그림에도 뒷면도 볼 수 있어야 한다고 생각했고 그에 대한 해답은 투명성이었습니다. 그러나 어떻게 투명성을 구현할지가 관건이었습니다.

안소연 작가의 가장 큰 조형적 특징 중 하나는 일반적인 캔버스의 막힌 천이 아니라 건축의 재료로 쓰이는 탈라탄(Tarlatan)이나 티슈 페이퍼 등, 투과성과 다공성을 지닌 표면을 쓴다는 점입니다. 캔버스 천이 닫힌 전제 조건, 즉 2차원의 평면에 머무르는데 반해, 작가의 회화는 회화하면서도 평면을 벗어나 공간 속으로 시각적 확장을 해 나갑니다.

The most important text for me is a very long interview with Bois and Clay, published in *Macula* issues 5 and 6. The interview was conducted at a time when I had just started my first collages, and contains my first discussions on contemporary art in general. It's also special as it records my first experiences as a painter. Afterwards, I wrote on the works by Albers and Ryman which were well received and translated into English as well. In addition, I contributed to academic journals, writing on architecture and early-twentieth-century avant-garde.

I maintain what you describe as "intellectual interaction" also with Jean-Louis Schefer, who recently passed away. I would call him my only master in painting even though he never painted. I associate with philosophers and writers as well as painters. To be honest, I am no longer interested in contemporary art since it no longer has interest in art since the 1980s.

AHN At the outermost reaches of modernist painting discourse, when Frank Stella was making a breakthrough in the United States, a group movement called Support/Surface emerged in France. While both tendencies had moved beyond the confines of the canvas surface and into the three-dimensional, focusing on the physical thickness of the canvas itself, your work remains within the painting system while dispelling the myth of the painting's flatness. Yves-Alain Bois has posited that your work indefinitely delays the end of painting. You have formed a collective known as JANAPA, as a response to Support/Surface. Would you elaborate on the philosophy and strategy of your work?

BONNEFOI Indeed, I have always thought that Support/Surface stemmed from a skewed interpretation of Matisse. I am interested in the minimalism of that era, such as Stella, Ryman, and Morris. I wrote a review of Ryman in *Macula* issue 3 under the title of 'La destruction de l'entité de surface (The Destruction of the Surface Entity)'. In it, I highlighted the dimensions of thickness, depth, and penetration - "penetrability" to put it in a different way. These notions are still of utmost importance in my research: these concepts have come together to develop the notion of sans-fond ("without back"), or double-sidedness.

Writing the critical review led me to redefine the notion of painting: as a place sufficient in itself and indifferent to space; whose extension could only be thought of by digging and sinking into the thickness. I recently polished this idea into the notion of *inarchevant* ("incomplete") in the text titled '*Michel-Ange de l'histoire (Michelangelo History)*' published in the magazine *Po&sie* in 2022.

The JANAPA group was the "fastest" group in the world; we held three exhibitions in three months.

AHN Collage is a key methodology in your work as a means of deconstructing and reconstructing painting surfaces. As a renowned theorist on Picasso's collage, can you please elaborate on the art historical significance

작가가 이젤 회화의 구조를 유지할 수 있었던 원동력이 아니었을까요?

본느프와 말씀하신 것처럼 티슈 페이퍼와 탈라탄, 또 그 외에 다른 얇고 투명하거나 반투명한 다공성, 투과성을 지닌 재료를 활용했습니다. 먼저, 이러한 유약한 재료는 그 위에 바로 색칠을 할 수 없습니다. 그렇기에 '평면의 파괴'가 일어났는데, 다른 일반적인 회화 작가들과는 다르게 저는 그림을 그리는 동시에 재료를 구축하고 다지는 작업을 했습니다. 그림 그리기와 형태 구축이 불가분한 관계로 묶인 것이죠. 미술사가로서 구성주의와 모홀리-나기(Moholy-Nagy), 또 미즈 반 데어 로에(Mies van der Rohe)와 루이스 칸(Louis Kahn)과 같은 건축가에 관해 진행했던 연구가 이러한 점에서 도움이 되었습니다. 또, 여러 재료를 쓰면서 가장 중요한 점은 작업을 하면서 두께를 이해하는 것이고 이것이 제 작업에서 가장 중요한 기법적, 형태적, 그리고 이론적 (혹은 비유적) 도구인 투명성에 대한 접근을 가능하게 해주었습니다. 정도는 다르지만 언제나 상존하는 이 투명성이 작품마다 다른 방식으로 존재합니다. 벽에 기대어 그림 뒷면의 깊이를 존재하기도 하고, 벽에서 튀겨 관객에게 다시 가 닿는 형태로 반향하거나 혹은 공중에 매달린 그림에 완전한 투명성으로 존재하기도 합니다. 셋 중 마지막의 경우, 투명성이 빛의 형태로 작품의 실질적인 주제가 되는 것이고, 작품 *양면(Bi-Face)*이 이에 해당합니다.

안소연 작업의 중심 축에는 *바벨* 시리즈가 있습니다. 이 시리즈는 주로 섬세한 코트 모슬린 위에 흰색 아크릴 물감과 콜라주, 그리고 자유로운 혹은 드로잉으로 드러납니다. 주조를 이루는 흰색 바탕이나 검은 선 드로잉은 로버트 라이먼(Robert Ryman)이나 아그네스 마틴(Agnes Martin), 마르탱 바레(Martin Barré)와 같은 동시대 작가들을 떠올리게 하지만, 당신의 작업에는 강렬한 제스처가 개입되어 시간과 운동의 궤적이 내포됩니다.

본느프와 질문에서 언급하셨고 또 저도 앞서 말씀드렸듯 *바벨* 시리즈는 제 작업의 중심입니다. 또 가장 주기적인 시리즈이기도 합니다. *바벨*은 다이어그램의 정중앙에 직선의 형태로 표시되어 있습니다. 오랫동안 *바벨* 시리즈에서 다공질적이거나 투명한 재료를 활용해 앞뒷면을 모두 칠하는 실험적인 작업을 해왔습니다. 이러한 점에서 말씀하신 세 예술가와의 유사성이 있을 수도 있겠습니다. 세 분 모두 저에게는 중요한 예술가입니다. 그러나 제 작품이 다른 점은 꼭 형태 뿐만 아니라 작품의 재료, 크기, 두께, 그리고 이 모든 것 사이의 역학 관계입니다.

다른 한편으로 저는 평면에 작업을 하지 않습니다. 앞뒤를 구분할 수 없을 뿐 아니라 계속해서 앞뒤가 뒤바뀌는 장치에 작업을 한다는 것이 저와 여느 다른 예술가와의 차이입니다. 그렇기 때문에 움직임과 빛이 제 작업에서 가장 중요한 요소라고 생각합니다.

안소연 회화가 평면을 넘어서 할 수 있는 가능성은 작품을 투과해서 그 너머의 공간을 내다볼 수 있거나 작품 주위로 360도 돌면서 작품을 관람하는 물리적 공간의 개입에서도 실현된다고 생각합니다. 아틀리에 에르메스에 설치된 *양면(Bi-Face)*(2013)은 *바벨* 시리즈의 한 작품 (*바벨 XXI*)이면서 양면의 존재 양상을 지니고 있습니다. 건축적 파티션으로 개입할 뿐만 아니라 중정을 가로질러 전시장 반대 공간에까지 확장되니까요. 이 작품의 양면성에 대해, 그리고 합성 투명 캔버스를 이용한 독특한 작업과정에 대해 알려주십시오.

본느프와 1978년에 저는 360° (몽펠리에 미술관)라는 *바벨*

of collage and how Picasso's collage is connected to your work?

BONNEFOI Collage is truly the most important element in my work. I have, in fact, reappraised its historical significance. The invention of collage by Braque and Picasso is as important as the invention of perspective in the Renaissance era. Collage redistributes all of the formal and technical means of painting. It's not just another new technique; it's a new direction.

In Picasso's collage works using pins, I've noticed the essential role of thickness that I mentioned earlier. Paper is not glued but pinned to the surface plane, allowing the interstice between them to be seen. This is discussed in the above-mentioned *Macula* interview, and Bois has written about it under the title '*L'épingle (The Pin)*' which has been translated into English as well.

I've also noticed that [Picasso's] pin crosses between the surface plane and paper sheet as if it had been sewn. I thought that the back side should also be visible, and the solution was transparency. The key was now how to realize transparency.

AHN One of the most distinctive features of your work is that you employ semi-transparent and porous surfaces such as tarlatan and tissue paper, which are building materials, rather than opaque fabrics of traditional canvases. Whereas traditional canvases remain static, two-dimensional planes, your paintings extend visually beyond the plane into space. Would it be correct to say that your particular medium allows you to maintain the structure of easel painting?

BONNEFOI Yes, I use tissue paper, tarlatan, and other thin, permeable, transparent or semi-transparent materials. On these fragile materials, paint cannot be applied directly. That led me to achieve a process that I would call the destruction of the surface plane. Unlike other painters, I have to construct and strengthen my materials as I am painting. Painting and form-building become inseparable in this process. I guess my research as an art historian on Constructivism, Moholy-Nagy, and architects such as Mies van der Rohe and Louis Kahn has helped me in this context.

The most important thing with fragile materials is to understand their thickness. This has given me an access to transparency, which is the most important technical, formal, theoretical (or metaphorical) tools in my practice. Transparency plays out in my works in varying degrees: in depth where it leans towards the wall behind the painting; in reverberation as it bumps into the wall and bounces back to the viewer; or in total transparency as the painting is suspended in mid-air. In the latter case, transparency becomes the actual subject of the artwork as light. It's demonstrated in *Bi-Face* paintings.

AHN The *Babel* series lies at the core of your practice. This series is primarily expressed through white acrylic paint, collage, and free graphite drawing on delicate cotton

시리즈의 두 번째 작품을 작업했습니다. 이 그림은 앞서 말했듯 앞면과 뒷면에 모두 작업을 했습니다. 작업 당시에는 상향이 작품을 중심으로 돌아가지만 작품이 완성된 이후에는 벽을 등진 모습으로 작품의 자리가 고정됩니다. 그러나 이 360°는 앞면과 뒷면이 움직임을 통해 뒤바뀌는 영속적인 관계 속에서 만들어졌고 그 제작 과정이 작품에 고스란히 간직되어 있습니다. 작품의 완성은 이러한 움직임의 차단이자 한 면에 앞면과 뒷면이 모두 존재하는 정지상태 혹은 시퀀스와 같습니다. 앞면과 뒷면이 한 면에서 공존한다는 것이 바로 공간적 역설이며, 제가 작업하는 저만의 ‘평면’입니다.

작품 360°에서의 직관은 40년 뒤 양면(Bi-Face)이라는 제목으로 다시 나타납니다. 그러나 양면에서는 작품이 움직이는 것이 아니라 저와 관객이 작품의 주위를 도는 형태입니다. 투명성이 작품이 갖추고 있는 형태의 원인과 결과 모두이기도 하고, 이 투명성이 작품의 매개가 되는 빛을 자유롭게 합니다. 빛에 있어 장애물은 존재하지 않고 진짜 빛은 평소에 우리가 볼 수 있듯 시간의 흐름에 따라 그 명도가 달라집니다.

또 이러한 저만의 ‘평면’이 갖는 이론적 특징은 두 번째 공간적 역설, 즉 공간에 걸린 작품은 앞면도 뒷면도 존재하지 않는다는 점입니다.

안소연 바벨이라는 타이틀이 갖는 의미도 남다를 것 같습니다. 인쇄된 텍스트를 흰 물감으로 지운 초기 작업들에 그 기원이 있지 않을까 하는데, 내포된 철학적 또는 기호학적 함의를 공유해 주십시오.

본느프로와 바벨 시리즈의 첫 작품(1978)을 작업할 당시 저 개인적으로 혼란을 겪고 있었고, 성경 속 바벨탑 이야기가 저에게 언어의 혼란이라는 아주 좋은 비유의 아이디어를 주었기 때문에 바벨을 제목으로 짓게 되었습니다. 바벨 I 은 이전 작품들과 비슷하게 눈에 띄는 미니멀리즘적인 기하학 구조를 기반으로 만들어졌습니다. 이 구조 위에 그래피티와 직선, 잘못 쓴 글씨를 펜으로 그어 지운 것 같은 낙서가 있습니다. 이 낙서를 보면 마치 흔적을 남기지만 과거를 지우려 하는 것 같기도 하고, 작품의 형태는 지우지만 작품의 영혼, 혹은 자크 데리다(Jacques Derrida)의 표현을 빌리자면 작품의 ‘기원’을 간직하고자 하는 것 같습니다.

바벨탑의 비유는 딱 맞아 떨어질 뿐 아니라 직관적인 가치가 있다고 생각합니다. 왜냐하면 신이 인간의 오만함을 벌하기 위해 70개의 국가에 각각 하나의 언어를 만들어 혼란을 일으켰다면 이전에는 유일무이한 언어, 이제는 완전히 사라져버린 아담의 언어가 존재했다는 뜻이기 때문입니다. 아담의 언어는 실낙원의 언어이자 황금기의 언어입니다.

아담의 언어가 존재하기 전에 있었던 기호, 즉 그림이 바로 작품 제목 바벨에서 찾아볼 수 있는 직관입니다.

저는 같은 주제로 그림과 글을 모두 작업해왔지만, 그림 작품 활동보다 글에 더 치중해 이 직관을 오랫동안 연구해왔습니다.

안소연 상대적으로 컬러가 확연히 드러나는 PL은 ‘빛의 힘 (Puissance de la Lumière)’이라는 의미를 내포하고 있습니다. 콜라주 대신 물감의 역할, 특히 큰 붓으로 물감을 밀 때 생성되는 물감의 물리적인 혼합과 리듬감이 두드러집니다. 바벨과 PL은 상호 어떤 관계를 맺으며 전개되나요?

본느프로와 PL 시리즈는 바벨의 컬러 평행 세계입니다. 컬러풀한 PL과 바벨의 시리즈는 평행하게 만들어졌습니다. 바벨 시리즈가

muslin. The use of black line drawing on white background evokes your contemporaries such as Robert Ryman, Agnes Martin, and Martin Barré, but your work involves intense gestures, implying trajectories of time and movement.

BONNEFOI As I said earlier and as you have noticed, the *Babel* series is at the heart of my practice. It is also the most regular series. In the diagram, it is marked in a straight line at the center.

For a long time, this series has allowed me to experiment: I painted both front and back sides, thanks to the possibility stretched by the porous and transparent materials. In this sense, it may have some formal analogy with the work of the artists you mention. Those three artists are very important to me indeed. However, the difference between my work and theirs is not only about the form. It involves materials, format, thickness, and movement that links all of these.

Also, I do not work on plane surfaces. I work on a device whose front and back are not only indistinguishable but also constantly changeable. That is why I think that movement and light are the most important two components in my approach.

AHN I believe that the potential of painting transcending the two-dimensional plane is realized through the physical space in which the viewers can look beyond it or by rotating 360 degrees around the piece. *Bi-Face* (2013), installed at Atelier Hermès, is from the *Babel* series (*Babel XXI*) and has a dual existence. Not only does it intervene as an architectural partition, it also stretches across the courtyard to the opposite end of the exhibition space. Would you please elaborate on the ambivalence of this work and the unique process of working with the synthetic, transparent canvas?

BONNEFOI In 1978, I produced a painting titled 360° (Fabre Museum of Montpellier), which is the second piece in the *Babel* series. I worked on both front and back sides, as mentioned. Normally, a painting process is focused on the front side of the canvas, and the finished painting faces the viewer with its front side. On the contrary, 360° was produced in a changing situation in which front and back reversed through movement, and this production process is intact in the finished work. In this case, the completion of the work corresponds to an interruption of the movement – a pause or a sequence where front and back exist together on the same plane. This is what I call spatial paradox, which characterizes the plane on which I paint since then.

360° is also the intuition that I drew 40 years later under the title *Bi-Face*: But *Bi-Face* works do not revolve on their own during the painting process, but it is me and the viewers who turn around the paintings. The transparency is both the cause and the effect of the form. It also frees what serves as a medium: light. Light knows no obstacle; it changes its brightness as time passes.

A theoretical consequence of this particular plane of mine is that a work suspended in mid-air does not have back nor front. This is the second spatial paradox.

기법이나 그림에 있어 선행합니다. 바벨이 시기에 따른 스타일의 구분 지점이 되는데, 일반적으로 스케치로 먼저 그림을 시작합니다. 바벨 I 이 하이퍼리온 시리즈(1976-1978)의 구분점이고, 바벨 III가 유레카 I 과 유레카 II (1977-1982)를 구분합니다.

PL은 바벨 VI, VII와 형태적으로 굉장히 유사하고 그 위에 색만 덧입힌 것 같은 모습입니다. 이러한 형태적 유사성과 평행성을 보여주기 위해 이번 전시에서 나란히 배치를 하는 것도 고려해볼만 했으나 이번 전시의 특징과 맞지 않았습니다. 바벨 VII과 PL의 차이점은 아마 말씀하신 바와 같이 ‘두드러지는 색채’일 것입니다. 이러한 대비는 스케치 단계에서부터 생각해 두었던 부분입니다.

PL은 ‘빛의 힘(Puissance de la Lumière)’의 약자이고, 에드거 앨런 포(Edgar Allan-Poe)의 저서 말의 힘(Puissance de la Parole)에서 차용했습니다.

안소연 컴포지션은 ‘회화’ 혹은 ‘추상성’으로부터 무한히 확장될 수 있는 오픈 게임의 가능성을 보여주는 것 같습니다. 프레임에 벗어나 건축 벽면에 직접 핀으로 고정할 수 있는 콜라주 모티브들이 매번 자유롭게 재구성되니까요. ‘루도(Ludo)’라 불리는 주요 모티브들은 어떤 유기체적인 속성, 감각적인 형상의 가능성마저 내포하는데, 따라서 이 작업은 매우 퍼포먼스적이고 연극적으로 보이기도 합니다.

본느프로와 컴포지션은 퍼즐 같기도 하고, 완성형의 모티브(Ludo)나 변화 중인 형상의 결합체 같기도 합니다. 대체로 컴포지션에는 작품의 비유적인 면에 관한 글 혹은 이야기가 수반됩니다. 새로운 작품을 위해서 저는 새나 나비의 형태와 같은 오래된 형상을 다시 활용하기도 합니다.

말씀 하셨듯이 컴포지션은 방대한 작품입니다. 다시 말해 공간의 상황에 따라 작품이 진화합니다. 평면 위에 존재하는 다른 작품의 확장 가능성은 오직 두께와 그림의 뒷면밖에 없기 때문에 컴포지션과는 완전히 반대라고 할 수 있죠.

안소연 실제로 본느프로와씨는 오페라나 희곡의 대본을 집필하신 것으로도 알고 있습니다. 가장 최근의 대본 작업은 어떤 것이었는지 궁금합니다.

본느프로와 좋은 우연으로 한국과의 연이 또 닿았습니다. 제가 최근에 쓴 오페라 각본은 한국인 음악가인 김세정 작곡가에게 의뢰받아 쓴 *Babel-O*입니다. 이 작품은 베를린, 룩셈부르크, 그리고 당연히 서울에서도 선보일 예정입니다.

안소연 기계(Machine)는 컴포지션과는 매우 대조적인 방식으로 전개되는 작업이라 생각됩니다. 유기체의 움직임이나 음악과 문학의 전개를 반영하는 듯한 컴포지션에 상반되는 제목에서부터 차원의 확장방식도 확연히 다릅니다. 기존의 회화작업과는 다른 감각적 만족감을 작가에게 가져다 주었을 것 같은데, 이 작업은 어떤 계기로 진행하게 되었나요?

본느프로와 제 작업의 본질은 기법과 형태에 대한 연구입니다. 저는 이것을 비평가 장 폴랑(Jean Paulhan)이 초기 입체주의에 관해 썼던 표현을 빌려 기계라고 부릅니다.

기계는 스케치와는 반대됩니다. 스케치는 작품의 준비 단계인 반면 기계는 작품의 후에 오기 때문입니다. 기계는 작품에 대한 비평이 되기도 하지만, 그 자체로 평면적 혹은 입체적 작품이기도 합니다. 또,

AHN The evocation of the name *Babel* may suggest your particular notion. I guess it may be related to your early work where you obscured printed texts with white paint, but please elucidate your philosophical or semiotic implications.

BONNEFOI I decided to use the title *Babel* for the first painting of this series (1978) because I was going through a personal confusion at the time and the story of Babel in the Bible seemed like a good metaphor for the confusion of languages. I started *Babel I* from a very common minimalist, geometric structure that characterizes old paintings. On it, I put sorts of graffiti and stripes, doodles that look like scribbled lines to cover up typos. They appear as if I want to erase my past while leaving traces, as if I want to erase the form while retaining the soul of the painting, or the “arche” as Jacque Derrida might have put it.

I think the Tower of Babel metaphor is not only apt but also has an intuitive significance. If God caused chaos by creating one language for each of the 70 nations to punish the arrogance of men, that would mean that there was one unique language beforehand, the forever lost language of Adam. Adam’s language would be the language of the lost paradise or the Golden Age.

The intuition of my title *Babel* is as follows: before Adam’s language existed, there was a specific style of symbols, which is painting. This is what I have been researching for some time, more as a writer than as a painter.

AHN PL, standing for ‘Puissance de la Lumière (Power of Light),’ has relatively clear colors. The role of paint, especially the physical mix and rhythm of the paint produced by pressing a scraper, stands out. In what kinds of relationship do *Babel* and PL develop?

BONNEFOI The PL series is an extension of *Babel* in the chromatic universe. Colorful PL paintings and the *Babel* series were produced in parallel, though the latter precedes in terms of technique and drawing. The *Babel* series serves as an indicator of chronological division of style. Usually I start work by making sketches. *Babel I* marks the division of the *Hyperion* series (1976-1978), *Babel III* stands at the division of *Eureka I* and *II* (1977-1982), and so on.

PL has formal analogies with *Babel VI* and *Babel VII* almost like colored versions. I thought about displaying these works side by side to show their affinities and parallels, but not in the Atelier Hermès exhibition. The difference between *Babel VII* and PL is, as you say, the use of colors that stand out. Such a contrast is something I considered from the sketch stage.

The title PL stands for ‘Puissance de la lumière (Power of Light),’ a phrase borrowed from Edgar Allan Poe’s *The Power of Words*.

AHN *Composition* appears to suggest the potential of open-ended games that can be extended infinitely from painting or abstraction. Off of frames, collage motifs can be freely reconfigured to be pinned to the architectural walls.

형태 자체를 통한 형태 접근법이기도 하고 한 작품을 다른 방향으로 이끌어주는 길라잡이가 되기도 합니다.

안소연 앙리 마티스의 부조 작업인 뒷모습(Dos)를 참조하고 있는 뒷모습에 대한 질문은 본느프와씨가 작업을 하게 된 출발점에 대한 질문일 수도 있겠네요. 작가가 마티스의 작품, 그 중에서도 뒷모습 작업에 집중하게 된 이유가 알고 싶습니다. 마티스의 예외적인 무채색 부조 작업에 대가에게 가장 부합하는 페이퍼 컷과 밝은 컬러로 화답한 것은 가장 멋진 현정의 한 방식이라 보여집니다.

본느프와 1970년대 초반에 파리에서 앙리 마티스의 회고전을 관람한 적이 있었습니다. 당시 저는 한 번도 그림을 그려본 적이 없었지만 어떤 이유에서 였는지 전시에서 보았던 작품 뒷모습 중 네 개를 그려보았습니다. 21장에서 27장에 걸쳐 그린 제 그림은 매우 별로였습니다. 아직도 왜 그랬는지는 모르겠지만, 그림을 조각 낸 후 그 조각을 다시 붙였습니다. 마티스의 그림의 형태가 남아있더라도 그림을 해체하고 다시 조각을 이어 붙이는 과정 자체가 독창적일 수밖에 없기에 저는 제가 그 순간 미술을 하고 있다는 것을 깨달았습니다. 이 깨달음을 얻은 채로 콜라주는 잠시 뒤로하고 다시 미술사에 집중했습니다. 그러나 2년 후 저는 추상적인 형태의 콜라주를 다시 시작했습니다. 그리고 완전히 그림에 매진하기 위해 대학을 그만두었습니다. 몇 년 후에 다시 마티스의 뒷모습을 다루기는 했지만 이후 현재까지 아직 또다시 다루지는 않고 있습니다.

안소연 당신의 작업에는 철학적 사유와 미술사적 유산은 물론, 문학이나 음악, 다른 문화적 요소에 이르기까지 모더니스트 회화가 도외시한 미술 외적인 요소들이 재도입됩니다. 당신에게 그림은 무엇인가요?

본느프와 이미 오래 전부터 저에게 그림은 삶의 방식이자 존재의 방식, 또 생각의 방식이 되었습니다. 현대 미술 담론에서 이러한 생활적인 부분만을 다른 화가, 작가, 시인, 음악가들과 나누기는 하지만 그 외의 부분에는 크게 관심을 두지 않고 있습니다.

Especially, the principal motifs called 'Ludo' are suggestive of organic qualities and voluptuous figures, rendering this work highly performative and theatrical.

BONNEFOI *Composition* can be like a puzzle, a complete form of motifs (Ludo), or a body of forms under transformation. In general, each *Composition* is accompanied by a text or a story exploring the metaphorical dimension of the work. To compose a new *Composition*, I sometimes reuse old imageries such as bird and butterfly.

As you say, *Composition* is expandable. In other words, it evolves according to the space available. Thus it's exactly the opposite of painting. Painting's expandability is only in the thickness and the back side.

AHN You have composed scripts for operas and plays. Can you please talk about your most recent script writing?

BONNEFOI What a great coincidence. The most recent libretto I wrote was commissioned by a Korean musician and composer, Kim Saejung. The title is *Babel-O*, and it will be performed in Berlin, Luxembourg, and Seoul of course.

AHN *Machine* is thought to be a work that develops in a way that is in stark contrast to *Composition*. The title is antithetical to *Composition* which appears to embody a movement of organisms, a process of music or literature. Its development process has been different as well. I surmise it has provided you with a different sense of gratification. How did this project come about?

BONNEFOI My work is fundamentally a research on methods and forms. I call this "Machine," borrowing from Jean Paulhan's expression that he used to describe early Cubism.

Machine is the opposite of sketches. Sketches are preparatory, whereas *Machine* comes after the work's completion. *Machine* can be a criticism, and a two-dimensional or three-dimensional artwork. It is also an approach to create form through form, and a guide that leads one work to another direction.

AHN My question about your *Dos* series, which references Henri Matisse's bas-relief sculptures, may pertain to how you started your artistic career in the first place. I'm curious to hear why you are fascinated by Matisse, and particularly his *Dos* (*The Back Series*). Responding to Matisse's exceptional achromatic reliefs with his representative paper cut-outs and vibrant colors, is a most wonderful way to pay homage to the master.

BONNEFOI In the early 1970s, I visited Matisse's retrospective exhibition in Paris. I had never painted before, but after the exhibition, I drew four of his *Dos* sculptures that I saw there. It took me about 21 to 27 sheets of paper, and they looked very bad. I still don't know why. So I decided to cut the drawings and then glue the pieces together again. I then suddenly found myself in a situation

of an artist, because recombining pieces after dismantling them involved a creative process, even if the Matisseque silhouettes still remained visible. I put these collages aside to study art history more. Two years later, I resumed collaging, starting with abstract forms this time. Then, I quit my studies at university to devote myself to painting. A few years later, Matisse's *Dos* came back into my work but disappeared again.

AHN Your work reintroduces non-art elements that have been neglected modernist painting, such as philosophical thoughts, art historical legacies, literature, music, and other cultural elements. What does painting mean to you?

BONNEFOI For a long time, painting has been a way of living, a way of being, and a way of thinking for me. Apart from this sort of ethics that I share with other painters, writers, poets and musicians, the contemporary art discourse does not interest me much.



Machine Wall
Paper and newspaper,
dimensions variable, 2011–2023

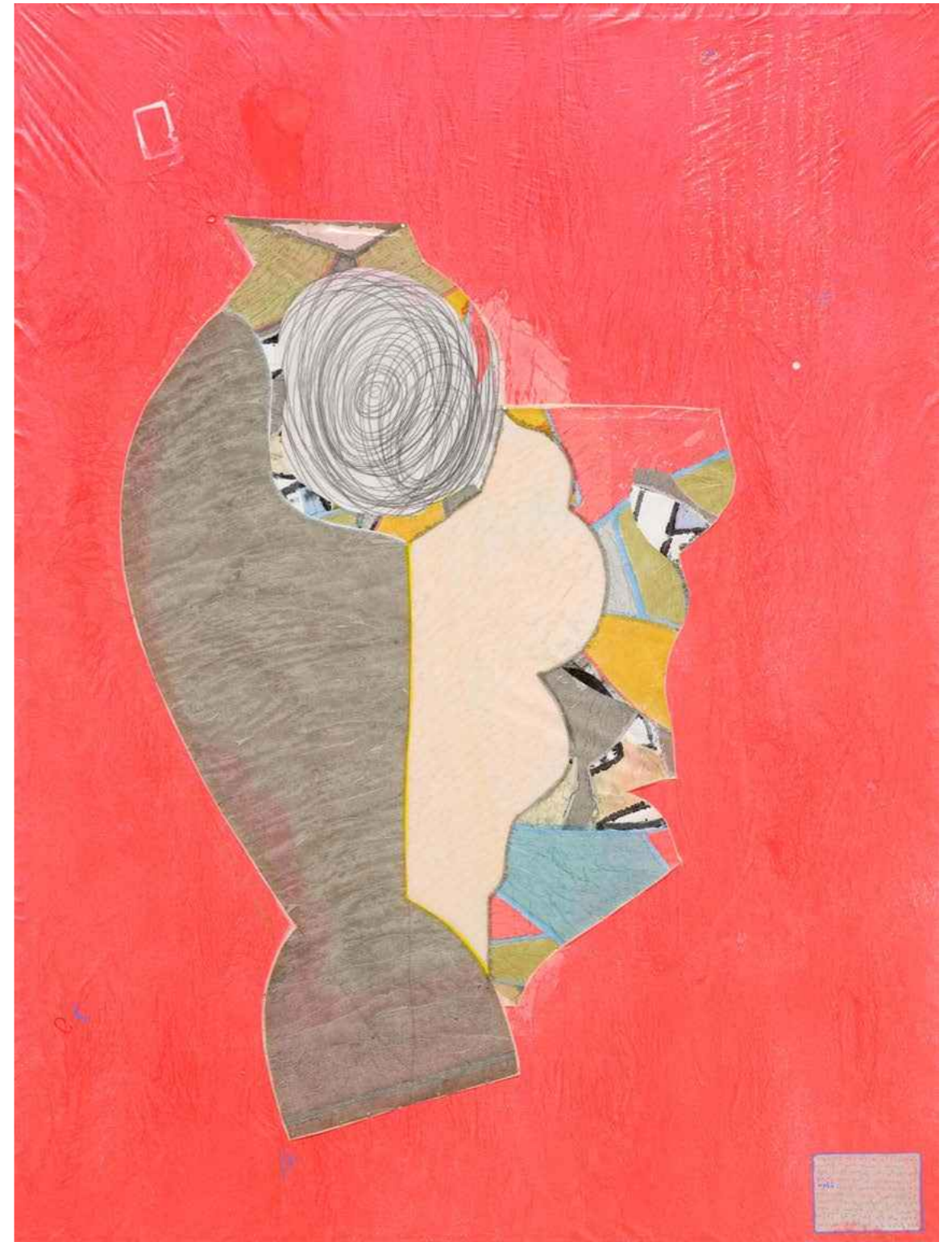




Composition
Mixed media on tissue paper,
dimensions variable, 2023



Dos
Acrylic, collage on tissue paper,
140×220 cm, 2011



Dos
Acrylic, collage on tissue paper,
195×260 cm, 2021



PL
Acrylic on synthetic canvas,
195 × 260 cm, 1988



PL
Acrylic on synthetic canvas,
195 × 260 cm, 1988



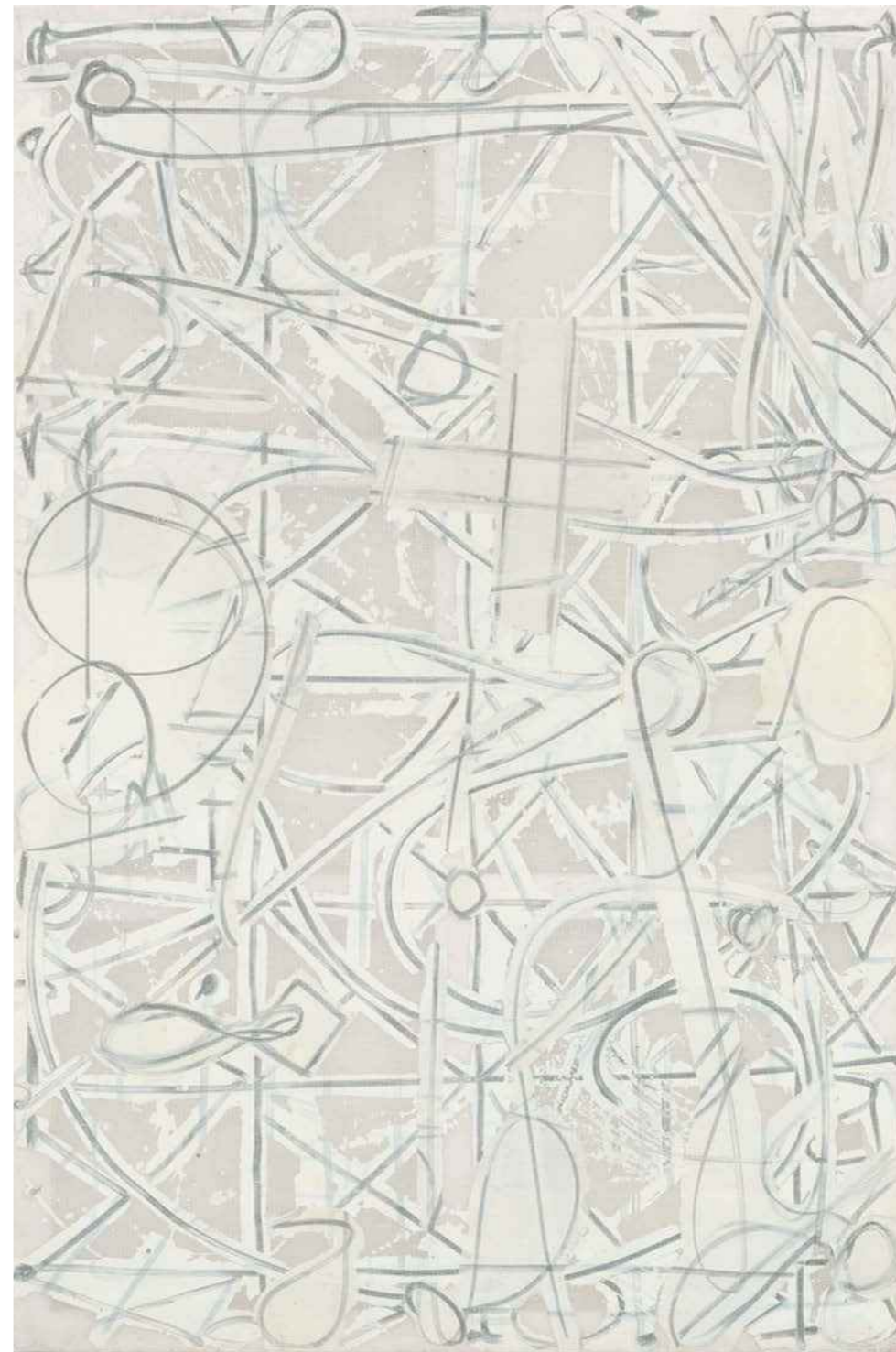
PL
Acrylic on synthetic canvas,
130×160 cm, 1988



PL
Acrylic on synthetic canvas,
130×160 cm, 1988



Babel 4-R
Acrylic, graphite and collage on cotton muslin canvas,
130 × 195 cm, 2019



Babel 9
Acrylic and graphite on cotton muslin canvas,
130 × 195 cm, 2013



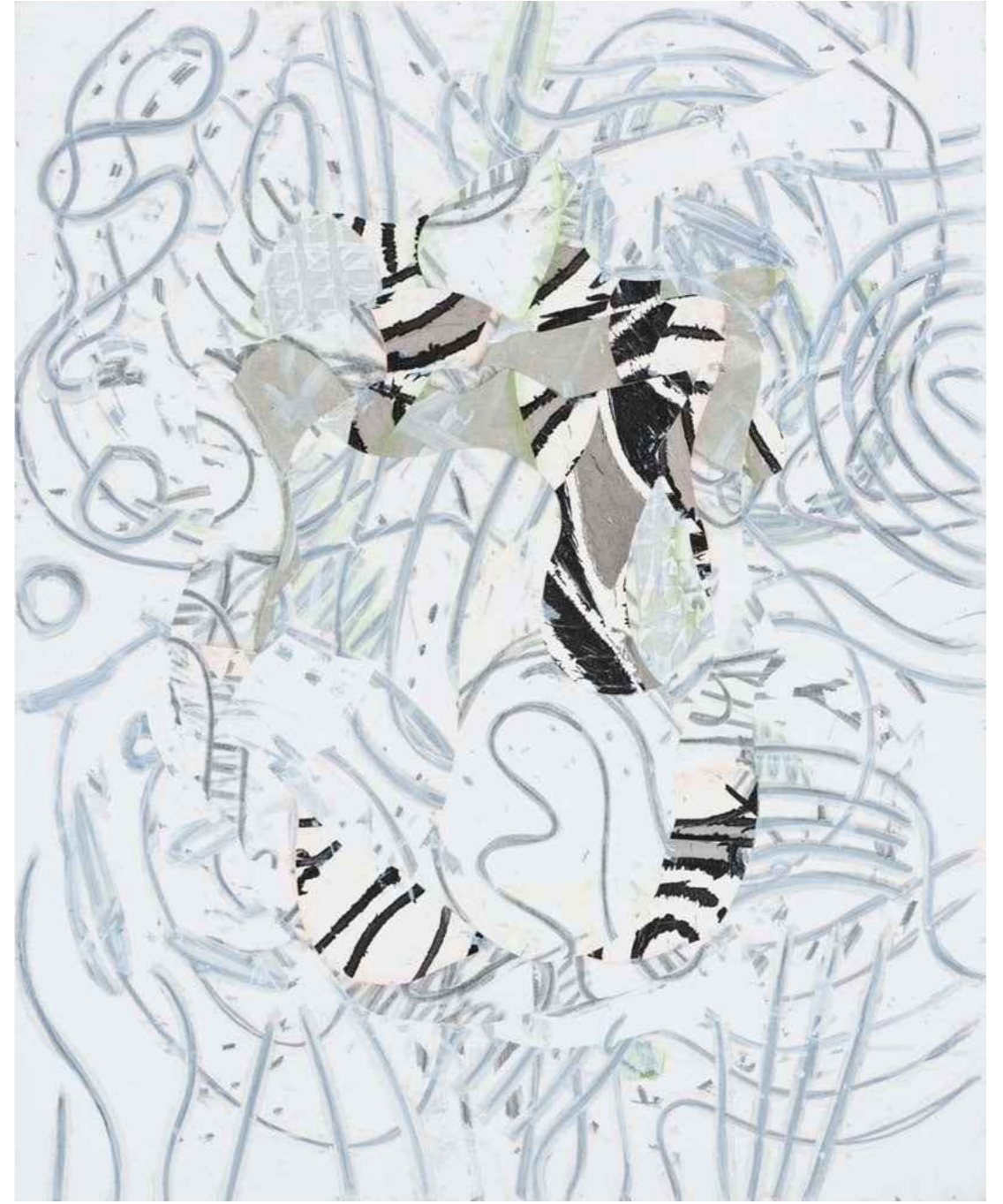
Babel 4-R
Acrylic, graphite and collage on cotton muslin canvas,
130 × 195 cm, 2019



Babel 19
Acrylic and graphite on tarlatan canvas,
130 × 160 cm, 2013



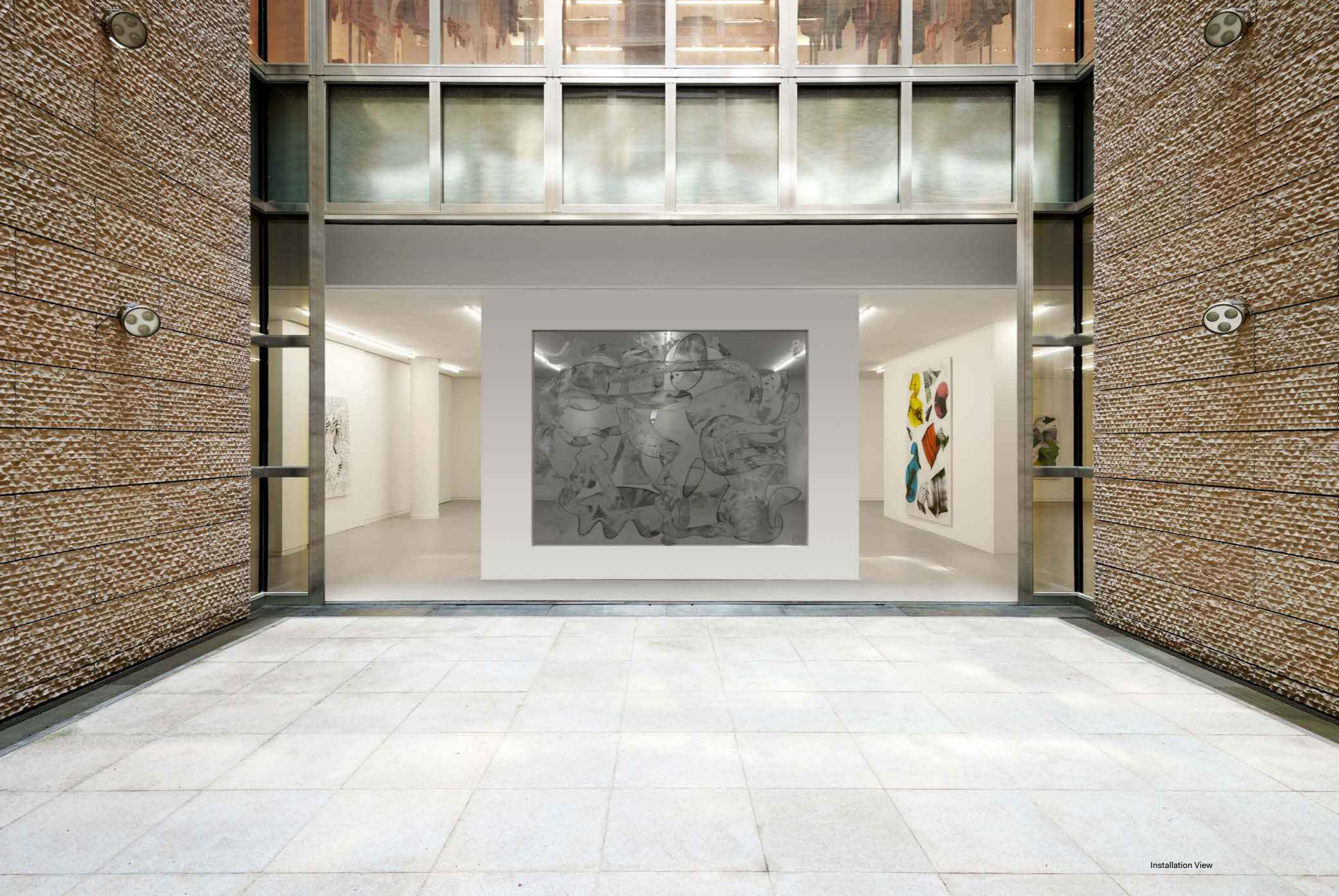
Babel 19
Acrylic, graphite and collage on tarlatan canvas,
130×160 cm, 2013



Babel 19
Acrylic, graphite and collage on tarlatan canvas,
130×160 cm, 2013



Bi-Face
Acrylic on synthetic canvas,
280 x 240 cm, 2018



Installation View

CHRISTIAN BONNEFOI

Born in 1948, Salindres, France
Lives and works between Paris and Montargis

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2020 “Odradek”, Centre d’art contemporain Bouvet-Ladubay, Saumur, France
- “La Visite : Hommage à Matisse”, Galerie Oniris, Rennes, France
- 2019 “The Anteriority of the Future : 2019 – 1978”, Campoli Presti, London, United Kingdom
- 2017 Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Campoli Presti, London, United Kingdom
- Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Campoli Presti, Paris, France
- 2016 "Double Take", Jean-Paul Najar Foundation for Contemporary Art Dubai, Dubai, United Arab Emirates
- The Collection of Thea Westreich and Ethan Wagner, New York, United States
- 2015 “De lieu, il n’y en a pas”, Centre d’Art Contemporain de la Matmut, France
- Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Centre d’art la Base Sous-Marine, Bordeaux, France
- “Christian Bonnefoi : Peintures de Différents Caractères”, Galerie Jacques Elbaz, Paris, France
- 2014 "Reve sans-fond. La recontre d’Aladin et de Yolande de Soissons”, De Markten, Bruxelles, Belgium
- “Cardoso and Christian Bonnefoi : The Other Side and In Between”, LongHouse Projects, New York, United States
- 2013 “Christian Bonnefoi”, Foundation Hermès - Le Forum, Tokyo, Japan
- Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Galerie Jacques Elbaz, Paris, France
- Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Galerie Hélène Trintignan, Montpellier, France
- “New works of collage and painting”, Dom Luis Foundation, Cascais, Portugal
- “Dos à dos”, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, France
- “Eureka”, Domaine de Kerguéhennec, Morbihan, France
- “Pile et Face”, Musée d’Art Moderne de Céret, Céret, France
- 2011 “Christian Bonnefoi : Oeuvres Récentes”, Galerie Jacques Elbaz, Paris, France
- “Christian Bonnefoi : La visite, Hommage à Matisse, Le Patron”, Le Patron, Galerie Oniris, Rennes, France
- 2010 “Christian Bonnefoi - Dos, 1974 – 2009”, Galerie Jacques Elbaz, Paris, France
- 2009 Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Fine Art Museum of Liège, Liège, Belgium
- Christian Bonnefoi Solo Exhibition, Galerie Rosa Turetsky, Geneva, Switzerland
- “Membra Disjecta”, Temple University: Casa della Letteratura, Rome, Italy
- “Antithès”, Fondation Hermès - La Verrière, Brussels, Belgium
- 2008 “Christian Bonnefoi : L’apparition du visible, Retrospective”, National Museum of Modern Art - Centre Pompidou, Paris, France

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2019 Nouvel Accrochage des collections, MRAC, Pyrénées-Méditerranée, Sérignan, France
- Collection : La composante Peintures, FRAC, Bretagne, France
- 2018 “186 Feuilles”, Galerie Municipale Jean-Collet, Vitry-sur-Seine, France
- 2016 "Tales of Ratiocination", Campoli Presti, London, United Kingdom
- “Œuvre aux Singuliers”, Centre d’art contemporain Les Tanneries, Amilly, France
- 2014 "Ceci n’est pas un musée", Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, France
- 2013 “Bonjour Monsieur Matisse ! Hommage à Matisse”, The Modern and Contemporary Art Museum of Nice, Nice, France
- 2007 “Fabrique(s) du lieu”, Les Tanneries, Amilly, France
- 2006 “Hommage à Martin Barré”, Galerie Nathalie Obadia, Paris, France
- The Collection, Gustave Contemporary Art Center, Sérignan, France
- “Peinture / Malerei”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany
- 2005 “Comme le rêve, le dessin...”, National Museum of Modern Art – The Centre Pompidou, Louvre Museum, Paris, France
- “Beatus”, G.Fayet Contemporary Art Center, Sérignan: Fine Art Museum of Orléans, Orléans: The Museum of Sens, Sens, France
- 2004 “Nouvel accrochage”, The Centre Pompidou, Paris, France
- 2003 “Estampes et céramiques”, Galerie L’Agart, Amilly, France: Royal Academy of Fine Arts, Brussels, Belgium
- “Jours de fête”, Fine Art Museum of Orléans, Orléans, France
- “Strates”, Carré Saint Anne, Montpellier, France
- 2001 “As Painting”, Wexner Center for the Arts, Columbus, United States
- 1999 “Tableaux, la peinture n’est pas un genre”, Musée des Jacobins, Morlaix; Musée de Brou, Bourg-en-Bresse; Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, France
- 1997 “Peintures françaises”, Villa Médicis, Rome, Italy
- Special Collection Show, The Art Museum of Girona, Girona, Spain
- 1996 “L’Informe”, National Museum of Modern Art – The Centre Pompidou, Paris, France
- “The experience of abstraction: Six contemporary artists”, Wollongong City Gallery, Wollongong, Australia
- 1980 Special Projects(Winter 1980), MoMA PS1, New York, United States



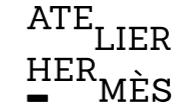
에르메스 재단

“우리의 행동은 우리를 정의하며 우리가 누구인지를 보여준다.” 에르메스 재단의 다양한 활동들은 이 기본 정신에 바탕을 두고 있습니다. 다시 말해, 에르메스 재단의 모든 프로그램들은 우리의 성장과 행복을 추구하는데 있습니다. 재단은 기술과 노하우의 전수, 창작활동 및 예술, 환경 보존, 사회연대의 영역에서, 내일을 생각하며 행동하는 이들을 후원하기 위해 자체적으로 기획한 다양한 프로그램들을 운영하고 있습니다. 이 모든 활동들은, 오늘날 우리 사회의 중심에서 공유지식을 개발하고, 공익을 위한 과정을 활성화하며, 인도주의적 가치를 소중히 여기는 재단의 근본적인 취지를 반영합니다. 에르메스 재단은 2008년에 설립되었으며, 올리비에 푸르니에가 재단 이사장을, 로랑 페주가 재단 디렉터를 맡고 있습니다.

FONDATIONENTREPRISEHERMES.ORG
#FondationHermès #에르메스재단

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS
President: Olivier FOURNIER
Director: Laurent PEJOUX
Head of Communications: Anais KOENIG
Head of Visual Arts & Craftsmanship Projects: Julie ARNAUD

HERMÈS KOREA
Managing Director: Sung Hun HAN
Exhibition Manager: Hyejo YUM
Communication Coordinator: Soo Min CHO



아틀리에 에르메스

아틀리에 에르메스는 “삶의 한 형식으로서의 예술”을 제안하는 아티스트의 창작 열정에 동참하며, 이들의 실험적이고 역동적인 예술 활동을 지원하는 현대미술을 위한 전시 공간입니다.

아틀리에 에르메스는 국제 현대미술 현장과 보다 전문적이고 밀도 높은 교류 활동을 도모하며, 국내외 아티스트에게 높은 수준의 창작 환경을 제공함으로써 한층 더 역동적이고 풍요로운 한국 현대미술 현장을 만드는 데 그 목표를 두고 있습니다.

아틀리에 에르메스는 현대미술의 가장 중요한 가치를 기반으로, 현 예술계의 여러가지 사안에 대해 의미 있는 미학적 비평을 제공하는 동시에 현대미술의 다양성과 복합성을 적극 수용하며, 장르의 구분 없이 모든 형태의 예술 창작 활동을 포함합니다.

2008년 에르메스 재단의 발족과 더불어 에르메스의 후원 활동은 새로운 장을 맞이하게 되었으며, 현재 서울의 아틀리에 에르메스를 포함 브뤼셀과 도쿄에 위치한 전시 공간들을 후원하고 있습니다.

메종 에르메스 도산 파크 지하 1층
서울특별시 강남구 도산대로45길 7
T. 02 3015 3248
관람 시간: 오전 11시~오후7시
매주 수요일 휴관

MAISONHERMESDOSANPARK.HERMES.COM
#AtelierHermès #아틀리에에르메스

ATELIER HERMÈS
Artistic Director: Soyeon AHN
Technician: Sylvie TURPIN
Graphic Designer: Yejou LEE
Translator: Soojin LEE, Yulee KIM
Exhibition Photographer: Sangtae KIM

ATELIER HERMÈS

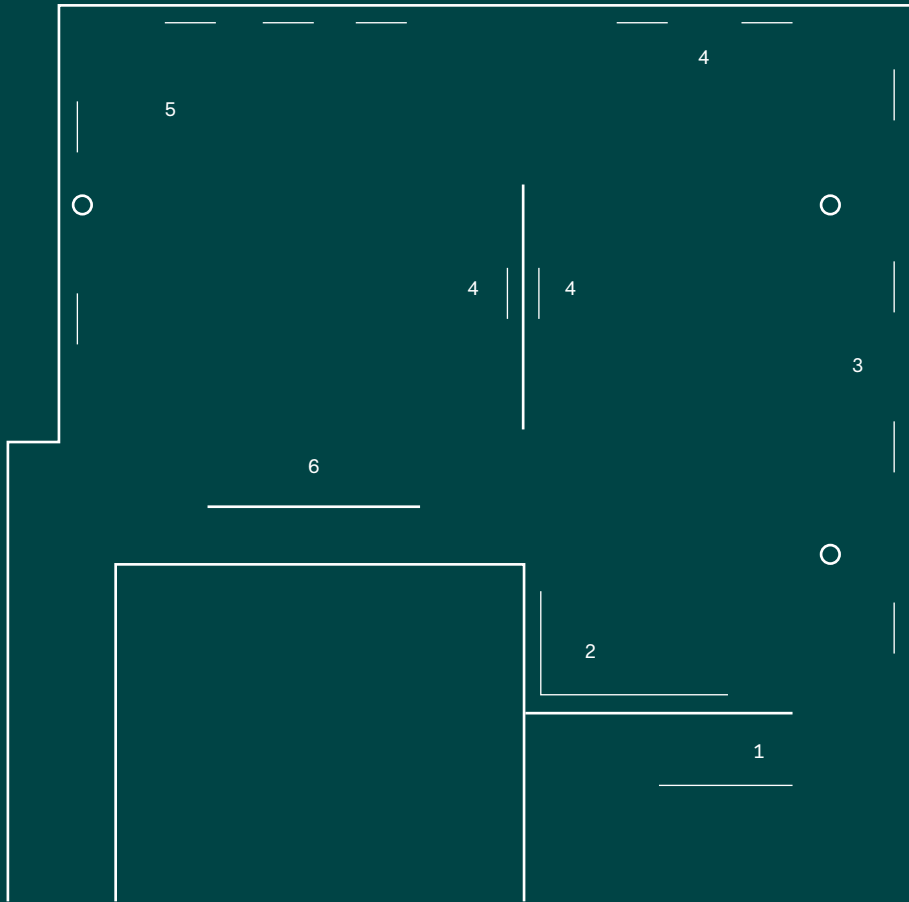
Atelier Hermès is an exhibition space for contemporary art that supports the passion of artists who allude "Art as an engaging part of life," and presents their experimental and dynamic aspect of the creation.

Atelier Hermès aims at establishing a dynamic and prosperous contemporary art scene in Korea through intensified exchanges with international contemporary art scenes and offering high standard of production environment to both local and international artists.

Atelier Hermès provides aesthetic criticism on current issues and relies on singular and critical value of contemporary art, embracing the diversity and complexity of contemporary art, emphasizes artistic creation in all form of expression and media.

With the commencement of the Fondation d'entreprise Hermès in 2008, Hermès had added a new dimension to its policy which has become the vehicle for the development of its patronage activity through the Atelier Hermès and other art spaces in Brussels and Tokyo.

Maison Hermès Dosan Park B1F
7, Dosan-daero 45-gil,
Gangnam-gu, Seoul,
T. 02 3015 3248
Opening hours: 11am–7pm
Closed on Wednesdays



- 1 기계의 벽 *Machine Wall*
- 2 컴포지션 *Composition*
- 3 뒷모습 *Dos*
- 4 *PL*
- 5 바벨 *Babel*
- 6 양면 *Bi-face*