MÉMOIRES POUR L'AVENIR

25 ANS DU
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

MEMORIES FOR THE FUTURE

25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

SOMMAIRE

4 Avant-propos
Olivier Fournier

6 Message de bienvenue
Sung Hun Han

8 Note de l'éditrice
Soyeon Ahn

14 Le Hermès Foundation Missulsang : déployer vingt-cinq ans d'histoire
Hong-hee Kim

32 L'art est en perpétuelle révision
Wonhwa Yoon

46 La mémoire est une forme de vie
Menehould de Bazelaire

Histoires inédites : entretiens avec les directeurs artistiques

60 L'esprit d'Hermès dans une dénomination singulière
Sung Won Kim

72 Les vertus de la rapidité et de la flexibilité
Manu Park

80 Mécénat et culture
Jee-sook Beck

88 Saisir les mutations de la scène artistique et les lire de manière critique
Yunkyoung Kim

96 2000: Young-Hae Chang
102 2001: Beom Kim
112 2002: Yiso Bahc
120 2003: Do Ho Suh
130 2004: Chan-kyong Park
148 2005: Jeong A Koo
162 2006: Minouk Lim
182 2007: Sung Hwan Kim
196 2008: Sanghee Song
212 2009: Yoon Young Park
226 2010: Yangachi
244 2011: Sangdon Kim
268 2012: Donghee Koo
296 2013: siren eun young jung
316 2014: Minseung Jang
340 2016: Geumhyung Jeong
356 2018: Min Oh
376 2020: Sojung Jun
398 2022: Sungsil Ryu
416 2024: Heecheon Kim

436 CV des artistes
458 Crédits

CONTENTS

5 Foreword
Olivier Fournier

7 Welcome Message
Sung Hun Han

9 Editor's Note
Soyeon Ahn

15 The Hermès Foundation Missulsang: A 25-Year History
Hong-hee Kim

33 Art is Under Permanent Revision
Wonhwa Yoon

47 Memory is a form of Life
Menehould de Bazelaire

Unrecorded Records: Interviews with the Former Artistic Directors

61 Spirit Of Hermès in a Singular Naming
Sung Won Kim

73 Virtue of Agility and Flexibility
Manu Park

81 Patronage and Culture
Jee-sook Beck

89 Sensing Shifts in the Art Scene, Reading Them Critically
Yunkyoung Kim

97 2000: Young-Hae Chang
103 2001: Beom Kim
113 2002: Yiso Bahc
121 2003: Do Ho Suh
131 2004: Chan-kyong Park
149 2005: Jeong A Koo
163 2006: Minouk Lim
183 2007: Sung Hwan Kim
197 2008: Sanghee Song
213 2009: Yoon Young Park
227 2010: Yangachi
245 2011: Sangdon Kim
269 2012: Donghee Koo
297 2013: siren eun young jung
317 2014: Minseung Jang
341 2016: Geumhyung Jeong
357 2018: Min Oh
377 2020: Sojung Jun
399 2022: Sungsil Ryu
417 2024: Heecheon Kim

437 Artists CVs
459 Credits

AVANT-PROPOS

Par Olivier Fournier
Président,
Fondation d'entreprise Hermès

Depuis 1837, la maison Hermès porte haut la liberté de création, ce qui l'a conduite à dialoguer de manière ininterrompue avec les artistes de son temps. C'est donc tout naturellement que le soutien à la création contemporaine s'est imposé comme l'un des engagements de la Fondation d'entreprise Hermès lorsqu'elle a vu le jour en 2008. Occupant une place singulière dans le paysage du mécénat français par sa démarche opératrice, la Fondation accompagne notamment les artistes en réunissant les conditions nécessaires pour leur permettre de réaliser pleinement leurs projets.

Désireuse de contribuer au rayonnement de la scène coréenne contemporaine, la Fondation s'est engagée à piloter le Hermès Foundation Missulsang dès 2008. Ce « prix d'art contemporain » (traduction littérale de « missulsang » en coréen) avait été lancé en 2000 à l'initiative de Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès, sous le nom de Hermès Korea Missulsang. Cet engagement — sans équivalent dans un autre pays — était pionnier et audacieux par son ancrage territorial. Il est devenu une référence sur la scène artistique coréenne.

Si les modalités du prix ont évolué au fil des ans, avec notamment le passage à un rythme biennal en 2016, ses ambitions sont restées inchangées : mettre en lumière des artistes qui témoignent de la vitalité et de la richesse de la scène coréenne en leur offrant un accompagnement ad hoc. Sélectionnés par un jury international, les lauréats reçoivent une bourse et bénéficient d'une exposition au sein de l'Atelier Hermès, l'espace d'exposition de la Fondation à Séoul : ainsi le prestige associé au prix se double d'une visibilité à l'échelle nationale. Un voyage d'études à Paris leur est désormais proposé, afin de resserrer les liens entre les deux pays, de promouvoir en France la création coréenne contemporaine et de les inspirer par la découverte d'une nouvelle scène.

Vingt-cinq ans après la création du Hermès Foundation Missulsang, ce document rétrospectif revient sur les 20 artistes distingués et les œuvres réalisées dans le cadre de ce prix à travers une série d'entretiens et de contenus sur les projets. Il permet de mesurer combien ce prix a contribué à identifier de nouvelles générations d'artistes coréens et, par extension, à dessiner une scène artistique aux projets exigeants et ambitieux, très inspirés par les nouvelles technologies et empreints d'une vision prospective. En témoigne le nombre de lauréats invités à représenter leur nation dans le cadre de la Biennale de Venise : parmi les plasticiens nominés ou distingués depuis 2000, 11 ont ainsi exposé au pavillon coréen de la Biennale de Venise, qui célébrait en 2024 son 30e anniversaire. Cette dynamique constitue un véritable tremplin dont la Fondation ne peut que se réjouir, puisqu'elle reflète son engagement en faveur de l'émergence de nouveaux talents. Permettre à de nouveaux regards de s'exprimer sur le monde qui nous entoure, promouvoir une création plurielle qui participe de la vitalité essentielle de la scène artistique constituent un enjeu majeur.

C'est pourquoi la Fondation d'entreprise Hermès est particulièrement fière de soutenir la création en Corée du Sud à travers le Hermès Foundation Missulsang et de favoriser ainsi l'émergence d'artistes qui contribuent, plus largement, à façonner le monde de l'art contemporain.

FOREWORD

Olivier Fournier
President,
Fondation d'entreprise Hermès

Since 1837, Hermès has championed creative freedom, engaging in an ongoing dialogue with the artists of its time. It was therefore only natural that supporting contemporary art became one of the core commitments of the Fondation d'entreprise Hermès when it was established in 2008. Occupying a unique place in the landscape of French patronage through its hands-on approach, the Foundation notably supports artists by creating the conditions necessary for them to fully realise their projects.

Eager to contribute to the prominence of the Korean contemporary art scene, the Foundation has been committed to leading the Hermès Foundation Missulsang since 2008. This "contemporary art prize" (the literal translation of "missulsang" in Korean) was launched in 2000 at the initiative of Jean-Louis Dumas, then president of Hermès, under the name Hermès Korea Missulsang. This commitment —unparalleled in any other country—was pioneering and bold in its local focus. It has become a true point of reference in the Korean art scene.

While the award's format has evolved over the years—notably becoming a biennial event in 2016—its mission has remained unchanged: to highlight artists who exemplify the vitality and richness of the Korean art scene by offering them tailored support. Selected by an international jury, the winners receive a grant and are featured in an exhibition at the Atelier Hermès, the Foundation's exhibition space in Seoul. The prestige associated with the award is therefore complemented by nationwide recognition. Laureates are now also offered a research trip to Paris to strengthen ties between the two countries, promote contemporary Korean art in France, and inspire the winner through the discovery of a new art scene.

Twenty-five years after the creation of the Hermès Foundation Missulsang, this retrospective publication looks back at the 20 artists who have been honoured and the works created as part of this award through a series of interviews and project documentation. It reveals just how much this prize has contributed to identifying new generations of Korean artists and, by extension, to shaping an art scene characterized by demanding and ambitious projects—deeply inspired by new technologies and imbued with a forward-looking vision. This is evidenced by the number of recipients invited to represent their country at the Venice Biennale: among the visual artists nominated or honoured since 2000, 11 have exhibited in the Korean Pavillion, which celebrated its 30th anniversary at the 2024 edition of the biennale. A remarkable springboard that the Foundation wholeheartedly welcomes, as the momentum generated by this award reflects its commitment to showcasing emerging talent. Enabling new voices to express themselves about the world around us and promoting diverse artistic creation—which contributes to the essential vitality of the art scene—is a significant undertaking.

That is why the Fondation d'entreprise Hermès is particularly proud to support artistic creation in South Korea with the Hermès Foundation Missulsang and, in doing so, to promote emerging artists who contribute to shaping the world of contemporary art.

MESSAGE DE BIENVENUE

Sung Hun Han
Directeur général,
Hermès Corée

Né d'une conviction profonde en faveur du soutien à l'art et à la culture en Corée, le Hermès Foundation Missulsang a désigné en 2026 son 21e lauréat. Lors de la création du Missulsang, il était sans doute difficile d'imaginer que l'art contemporain coréen accéderait au rayonnement international qui est le sien aujourd'hui. Pourtant, vingt-cinq ans après sa création, le Missulsang demeure un témoin discret de cette évolution, qu'il accompagne depuis ses débuts.

Le Missulsang n'a jamais été pensé comme une simple distinction. Il est né de la volonté de découvrir le potentiel des artistes et de contribuer à créer les conditions permettant à ce potentiel de se réaliser. À l'image du savoir-faire artisanal qu'Hermès cultive depuis plus de deux siècles, le Missulsang a toujours privilégié le temps long, faisant le choix d'accompagner les artistes dans la durée plutôt que de célébrer des succès immédiats. Je suis convaincu que c'est cette approche qui en constitue la force depuis plus de vingt-cinq ans.

Pour reprendre le titre du catalogue publié à l'occasion de son 10e anniversaire, aux côtés d'artistes menant une « Lutte incessante entre un ancien qui n'est plus et un nouveau qui n'est pas encore », le Hermès Foundation Missulsang a continué, au cours des quinze années qui ont suivi, à élargir les horizons de l'art coréen. Les 20 artistes lauréats ont, chacun à leur manière, renouvelé le langage de leur époque, et le Missulsang est fier d'avoir cheminé à leurs côtés. Les œuvres des lauréats ne sont pas restées confinées aux espaces d'exposition, mais elles ont également contribué à élargir le champ du discours au sein de l'art coréen et à influencer la génération suivante d'artistes.

Avec le recul, le chemin parcouru par le Missulsang ne se résume pas simplement à une succession de récompenses et d'expositions. Ce fut un temps de rencontres et d'expérimentations ininterrompues entre artistes, publics, institutions et critiques. Si le Missulsang est aujourd'hui ce qu'il est devenu, c'est grâce à l'intérêt et au soutien de celles et ceux qui l'ont accompagné au fil des années. Je souhaite profiter de cette occasion pour exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui y ont pris part, qu'il s'agisse des membres du jury, des personnes ayant recommandé des artistes ou du public des expositions.

Cet esprit d'expérimentation continuera de guider le Missulsang dans les années à venir. En souhaitant que le Hermès Foundation Missulsang et l'art coréen poursuivent ensemble leur chemin jusqu'à la 30e édition du Missulsang, je tiens à exprimer aux artistes lauréats ma profonde admiration pour leur audace et leur travail.

WELCOME MESSAGE

Sung Hun Han
Managing Director,
Hermès Korea

Born from a genuine commitment to supporting Korea's arts and culture, the Hermès Foundation Missulsang has selected its 21st laureate this year. When the award was first established, it was difficult to foresee that Korean contemporary art would come to achieve the international standing it has today. More than 25 years on, the award has been fortunate to have a quiet place alongside that change.

From the beginning, the Missulsang was not simply a prize. It was an effort to discover an artist's potential and to help build, together, the environment in which that potential could be realized. Just as Hermès has cultivated its craftsmanship over more than two centuries, the award has also valued a long-term relationship with artists over short-term achievement. I believe this attitude is what has sustained it for more than 25 years.

Alongside artists who—as the title of the 10th-anniversary catalogue put it—are "endlessly battling between distinguishing oldness that no longer exists and newness that does not yet exist", the Hermès Foundation Missulsang has continued to expand the horizons of Korean art over the 15 years since. Each of the 20 laureates has renewed the language of their era in their own way, and the award is proud to have accompanied them on that journey. The laureates' work has not remained confined within exhibition halls; it has broadened the scope of discourse in Korean art and influenced the artists who came after them.

Looking back, the award has never taken the path of a simple repetition of prizes and exhibitions. It's been a long, ongoing process of encounters and experimentation among artists, audiences, institutions, and critics. None of it would have been possible without the interest and support of those who have cherished the award along the way. I'd like to take this opportunity to thank everyone who has been part of it—as jurors, as nominators, and as audiences.

That spirit of experimentation will continue in the years ahead. I hope the Hermès Foundation Missulsang will continue to move forward alongside Korean art as it heads toward its 30th edition, and I would like to express my unwavering respect for the laureates and the work they have done.

NOTE DE L'ÉDITRICE

Soyeon Ahn
Directrice artistique,
Atelier Hermès

Tout a commencé comme un cadeau inattendu. En cette première année du nouveau millénaire, distinguer un artiste ayant retenu l'attention du monde de l'art et lui rendre hommage à travers une exposition et un prix semblait n'être qu'un événement festif parmi tant d'autres. Pourtant, la bienveillance d'Hermès était sincère, nourrie par son affection pour les jeunes artistes, sa confiance en leur potentiel et sa volonté de soutenir leur pratique artistique. Portés par l'attention constante du monde de l'art, l'exposition et le prix se sont ainsi perpétués au fil des années. En 2006, l'Atelier Hermès ouvrait ses portes en tant qu'espace d'exposition ; en 2008, une fondation fut créée pour coordonner des initiatives similaires à travers le monde. Au fil du temps, ces initiatives ont fini par constituer une histoire de vingt-cinq ans. Les artistes, autrefois isolés, ont ainsi trouvé dans le soutien du Hermès Foundation Missulsang un encouragement leur permettant de rayonner à leur tour, dessinant autant de constellations dans le monde de l'art.

La création d'un prix d'art ne se résume pas à manifester un intérêt ponctuel pour l'art contemporain : elle engage un soutien durable, fondé sur une vision à long terme et une conviction profonde. Elle ne procède pas de la décision d'un seul acteur, mais d'un travail collectif par lequel la communauté artistique œuvre à consolider un patrimoine pour l'histoire de l'art. Au cours des 20 éditions du Missulsang organisées ces 25 dernières années, de très nombreux professionnels de l'art ont mis leurs forces en commun : les 20 lauréats, bien sûr, mais aussi les 24 artistes finalistes ayant participé aux expositions, les 95 personnalités coréennes ayant proposé les candidats, ainsi que les 83 membres des jurys, coréens et étrangers. Les traces de ces années ont été consignées dans les catalogues publiés au fil des éditions, qui constituent à la fois des documents officiels et des archives historiques.

Les Archives des 25 ans du Hermès Foundation Missulsang ont été conçues dans le respect de l'ordre originel des archives. L'objectif était de réunir des catalogues jusque-là dispersés et d'ouvrir un espace permettant de revisiter l'intensité des pratiques artistiques et des discours qui ont animé leur époque, en accordant une place importante aux vues d'exposition de l'époque. Ces archives ambitionnent ainsi de constituer à la fois un repère objectif permettant de saisir le paysage dynamique de l'art contemporain coréen au cours des 25 dernières années et un socle solide pour la critique comme pour la recherche.

Ce projet ne se réduit pas à un dépôt d'archives qui réunit les traces du passé. En y intégrant les témoignages et les réflexions des principaux acteurs, des responsables et des collaborateurs du Hermès Foundation Missulsang, il cherche à faire de ces archives une forme de « mémoire sociale ». Les essais des artistes, qui évoquent avec franchise la joie ressentie lors de l'obtention du Missulsang ainsi que ce que le

EDITOR'S NOTE

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

It all began as a surprise gift. In the first year of the new millennium, recognizing an artist who had captured the art world's attention and honoring that artist with an exhibition and a prize seemed like just one of the many celebratory events staged by the art world. Yet this was more than a celebration. Hermès's goodwill was genuine, born of its affection for young artists, its faith in their potential, and its desire to support their artistic practices. Amid the art world's sustained attention, Hermès continued to mount the exhibition and award the prize each year. In 2006, Atelier Hermès opened as a platform for exhibitions, and in 2008, the Fondation d'entreprise Hermès was established to coordinate similar initiatives around the world. Over time, these efforts have grown into a 25-year history. Once isolated from one another, individual artists, buoyed by the support of the Hermès Foundation Missulsang, have gone on to shine, forming constellations across the art world.

Establishing an art prize is not an expression of fleeting, one-off interest in contemporary art. It is a commitment to sustained support, grounded in a long-term vision and conviction. It is not the result of a decision by any single individual or institution. Rather, it is a collective endeavor through which the art world builds an art-historical legacy. Across 20 editions of the prize over the past 25 years, a great many art professionals have joined forces: the 20 laureates, of course, but also the 24 shortlisted artists who took part in the exhibitions, the 95 Korea-based nominators, and the 83 jurors from Korea and abroad who participated in the selection process. The records of this period have been preserved in published catalogues, which serve as both official documents and historical records.

The Hermès Foundation Missulsang 25-Year Digital Archive has been structured to preserve the original order of the records. It brings together catalogues previously published as individual volumes. By foregrounding installation views from the time, it creates a space for reflecting on the rigorous artistic practices and discourses of those years. The archive thus aspires to serve as both an objective index of the dynamic terrain of Korean contemporary art over the past 25 years and a solid foundation for criticism and research.

This project, however, is more than a repository for records of the past. By adding the testimony and reflections of the key figures, staff, and collaborators associated with the Hermès Foundation Missulsang, it seeks to build the archive as a form of "social memory." The artists' essays candidly recount the awkward joy of winning and the particular opportunities the prize opened up for them, revealing enigmatic inner worlds that their work alone could never disclose. Interviews with those who administered the prize and organized the exhibitions, as well as with the former artistic directors of Atelier Hermès (Sung Won Kim, Manu Park, Jee-sook Beck, and Yunkyoung

prix a pu déclencher dans leur parcours, révèlent un monde intérieur mystérieux que leurs œuvres seules ne suffisaient pas à dévoiler. Les entretiens menés avec les responsables du Missulsang et des expositions, ainsi qu'avec les anciens directeurs artistiques de l'Atelier Hermès — Sung Won Kim, Manu Park, Jee-Sook Beck et Yunkyoung Kim — tissent, dans une polyphonie de voix, « plusieurs histoires vivantes », comme s'ils insufflaient chair et chaleur aux archives qui forment l'ossature des événements.

La mémoire ne demeure pas dans le passé mais elle s'écoule vers l'avenir. Les archives commémorant les 20 éditions du Hermès Foundation Missulsang ne constituent pas un monument immuable. Elles se veulent au contraire une plateforme, susceptible d'accueillir à tout moment de nouvelles annotations et de nouvelles voix, mais aussi un espace d'expérimentation. Les deux critiques d'art qui ont participé au fil des années aux recommandations et aux jurys du Hermès Foundation Missulsang — Hong-hee Kim et Wonhwa Yoon — analysent minutieusement les accomplissements de ces vingt-cinq années, tout en mettant en lumière certaines fissures qui ne se laissent pas réduire au temps historique. La vision d'un « art en perpétuelle révision » apparaît ainsi porteuse d'espoir pour l'avenir du Missulsang.

Cette « hospitalité narrative », par laquelle différentes mémoires et différents points de vue viennent se superposer aux archives officielles, se conjugue avec un autre aspect du projet, son existence sous forme numérique, et ouvre la possibilité pour ces archives de devenir un espace accessible à tous. Les « Archives des 25 ans du Hermès Foundation Missulsang », diffusées sous forme de fichiers numériques plutôt que sous celle d'un catalogue imprimé, s'affranchissent des contraintes matérielles pour offrir un territoire ouvert d'informations et de connaissances. Ce document de près de 500 pages renvoie à tous les anciens catalogues de Missulsang ainsi qu'aux sites web des artistes eux-mêmes, lorsqu'ils sont disponibles. Disponibles en trois langues (coréen, anglais et français), elles sont une plateforme dynamique qui tisse le passé et l'avenir de l'art coréen.

Le titre de ce projet, « Memories for the Future », fait écho à un paradoxe issu de la mythologie : Mnémosyne, la déesse de la mémoire, était la mère des Muses, qui veillent sur la création. En d'autres termes, la mémoire n'a jamais consisté uniquement à conserver le passé : c'est là que naissait l'avenir. Nous espérons que ces archives deviendront une plateforme vivante reliant le passé et l'avenir de l'art coréen.

Kim), weave together "multiple living histories" in polyphonic voices, as though lending flesh and warmth to the skeletal record of events.

Memory does not remain in the past; it flows toward the future. The archive marking the 20th edition of the Hermès Foundation Missulsang is not an immutable monument. Rather, it is a flexible platform to which new annotations and voices can be added at any time, as well as a site for narrative experimentation. The two critics who have long participated in nominating and judging for the prize (Hong-hee Kim and Wonhwa Yoon) carefully analyze the prize's achievements over its 25-year history while identifying within them certain self-generative fissures that cannot be reduced to historical time. This vision of an "art in permanent revision" offers hope for the prize's future.

This "narrative hospitality", understood as the desire to layer differing memories and opinions onto the official record, works in tandem with the archive's digital format to open up a space shared by all. Because the Hermès Foundation Missulsang 25-Year Digital Archive is available as digital files rather than as a printed catalogue, it is not bound by physical constraints. Instead, it offers an open territory of information and knowledge accessible to all. This nearly 500-page document links to every past Missulsang catalogue as well as, where available, to the artists' own websites. Translated into three languages—Korean, English, and French—it also anticipates encounters with readers across continents.

The title of this project, Memories for the Future, recalls a paradox from myth: Mnemosyne, the goddess of memory, was the mother of the Muses, who watch over new creation. Memory, in other words, was never only about keeping the past—it was where the future began. We hope this archive becomes a living platform that connects the past and the future of Korean art.

MÉMOIRES
POUR L'AVENIR
25 ANS DU
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

MEMORIES
FOR THE FUTURE
25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

LE HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG: 25 ANS D'HISTOIRE

Hong-hee Kim
Présidente,
Fondation culturelle
Nam June Paik

L'itinéraire du Hermès Foundation Missulsang

Depuis vingt-cinq ans, le Hermès Foundation Missulsang s'est imposé comme un cadre propice aux expérimentations créatives et au potentiel artistique des jeunes artistes dans le paysage de l'art contemporain coréen. De sa première édition en 2000 à sa 20e édition en 2024, les 20 artistes lauréats qui se sont succédé au cours de ces vingt-cinq années ont fait émerger une grande diversité de scènes artistiques et les ont tissées en un même récit. Par ailleurs, de la 4e à la 15e édition, le format du Missulsang a évolué vers des expositions réunissant trois artistes finalistes, à l'issue desquelles un seul lauréat était sélectionné. Cette évolution a permis de présenter un plus grand nombre d'artistes prometteurs, et d'élargir considérablement à la fois la richesse du contenu de ces expositions et leur portée. Depuis la création de l'Atelier Hermès en 2006, les directeurs artistiques Sung Won Kim, Jee-sook Beck, Yunkyoung Kim et Soyeon Ahn ont été des figures centrales, contribuant à la formation de l'identité du Missulsang tout en assurant sa spécificité et sa continuité. Les membres des comités de recommandation et les jurés, coréens et étrangers, qui sélectionnent à chaque édition les artistes sur la base de critères curatoriaux et critiques, constituent eux aussi un pilier essentiel de son prestige.

Le Hermès Foundation Missulsang peut ainsi être considéré comme l'ensemble des acquis patiemment élaborés par ces acteurs. Plus largement, il constitue l'histoire d'un soutien constant d'Hermès aux artistes, à travers le Missulsang, et participe de manière significative au développement de l'art contemporain coréen. Si le mécénat artistique des maisons de luxe n'est pas un phénomène nouveau, rares sont les prix structurés ayant produit des résultats aussi durables et significatifs que le Hermès Foundation Missulsang. Plus remarquable encore est le fait que ce soutien soit accordé sans contrepartie, lui conférant une place singulière dans le champ de l'art coréen. Par ailleurs, le Missulsang ne s'adresse pas à des maîtres déjà confirmés mais à de jeunes artistes, sélectionnés moins pour leur âge ou leur parcours que pour leur conscience des enjeux contemporains et leur esprit expérimental, ce qui en fait un modèle résolument tourné vers l'avenir. À commencer par Sung Hun Han, directeur général d'Hermès Corée, les équipes internes ont, avec conviction et une véritable passion pour l'art, cherché les points de rencontre entre la marque et l'art, contribuant à élargir l'horizon culturel de la marque. Enfin, grâce à des échanges soutenus avec les acteurs du milieu artistique, elles ont également contribué à assouplir l'attitude puriste longtemps dominante au sein de la scène artistique coréenne.

Les lauréats et finalistes appartiennent majoritairement à une génération d'artistes âgés à un moment où leur œuvre entre dans une phase de maturité. Partageant une même sensibilité contemporaine et une expérience générationnelle commune, ils

THE HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG: A 25-YEAR HISTORY

Hong-hee Kim
Chairperson,
Nam June Paik Cultural Foundation

The Path of the Hermès Foundation Missulsang

The Hermès Foundation Missulsang has established itself within the current of Korean contemporary art as a stage that highlights the creative experiments and artistic potential of younger generation of artists. From its inaugural edition in 2000 to its twentieth in 2024, the twenty laureates produced over the course of twenty-five years have generated a wide range of artistic scenes and woven them into a narrative. From the fourth through the fifteenth editions, the system was restructured as a group show of three nominated artists, from which a single laureate was ultimately selected. This format made it possible to introduce a larger number of promising artists while further expanding both the density and scope of the exhibition. Since the opening of Atelier Hermès in 2006, Sung Won Kim, Jee-sook Beck, Yunkyoung Kim, and Soyeon Ahn, each appointed as artistic director, have played pivotal roles in sustaining the prize's specificity and continuity, and in shaping its identity. The domestic and international nominators and jurors who select the artists at each edition on the basis of curatorial and critical judgment constitute another important axis through which the standing of the prize can be understood.

The Hermès Foundation Missulsang may be described as the sum of what these figures have carefully built together. Beyond this, it also represents a significant history of accumulation through which Hermès's sustained support for artists, mediated by the art prize, has contributed to the development of Korean contemporary art. It is hardly unusual for a luxury house to support art, but it is rare for one to have achieved such clear results over an extended period through a consistent prize system, as Hermès has done. The prize also occupies a singular position in the Korean art world in that its support is unconditional. Moreover, because it addresses emerging artists rather than already established masters, and because its selection criteria are based less on age or career than on contemporary critical awareness and experimentation, it may be regarded as a future-oriented model. Internal figures at Hermès Korea, including Managing Director Sung Hun Han, have likewise explored the points of contact between brand and art with a conviction and passion comparable to that of art professionals, thereby broadening the cultural horizon of the brand. Through close communication and exchange with the art community, they have also contributed, to a certain extent, to softening the rigid purist notions of the Korean art scene.

The laureates and nominated artists generally range from their late twenties to their early forties, with a significant number of them in their mid- to late thirties, when their artistic practices have begun to enter a stage of maturity. Sharing the sensibilities of their time and the experiences of their generation, they represent characteristics of a new generation formed within a postmodern cultural environment. This is clearly

révèlent les caractéristiques d'une nouvelle génération artistique, formée dans le contexte postmoderne. Cette tendance se confirme dans des univers artistiques singuliers, fondés sur leurs propres systèmes de valeurs et esthétiques, tout en intégrant les dynamiques de pluralisme. Ils ont également en commun de relier les spécificités locales coréennes aux discours globaux de l'art contemporain, en développant des pratiques multidirectionnelles et stratifiées, et en articulant constamment les échelles locales et mondiales, ce qui fait également clairement apparaître leur caractère générationnel.

Autour des 2000, période marquée par l'émergence de cette nouvelle génération, la scène artistique coréenne a connu des transformations sans précédent. Les jeunes artistes se sont imposés comme de nouveaux protagonistes et des moteurs essentiels de la scène artistique coréenne dans un contexte d'expansion du rôle des commissaires, d'apparition d'espaces alternatifs, d'institutionnalisation et d'élargissement des politiques de soutien à l'art, ainsi que d'essor des biennales et des expositions internationales, qui ont profondément reconfiguré le champ artistique. Les espaces alternatifs ont joué un rôle déterminant dans leur développement. Associés aux biennales, ils ont constitué des tremplins vers la scène internationale pour les jeunes artistes aspirant à une reconnaissance internationale, tandis que l'activité soutenue de ces artistes, en Corée comme à l'étranger, a contribué à renforcer la position des espaces alternatifs dans le champ artistique. Cette interaction réciproque a constitué l'une des dynamiques majeures de la transformation de la scène artistique coréenne depuis les années 2000.

Le fait que le Hermès Foundation Missulsang ait été créé précisément en 2000, peut être considéré comme un moment symbolique révélant l'existence d'une certaine dynamique entre l'essor de cette nouvelle génération artistique et la constitution d'un groupe d'artistes associé à Hermès. Des artistes tels que Young-Hae Chang (lauréate 2000), Haegue Yang (finaliste 2003), Chan-kyong Park (lauréat 2004), Yeondoo Jung (finaliste 2004), flyingCity (finaliste 2004), Sora Kim (finaliste 2005), Sang-gil Kim (finaliste 2006), Sasa[44] (finaliste 2007), Jewyo Rhii (finaliste 2007), Sanghee Song (lauréate 2008), Yang Ah Ham (finaliste 2008), Donghee Koo (lauréate 2012), Jackson Hong (finaliste 2012), Mikyung Lee (finaliste 2012) ou siren eun young jung (lauréate 2013) ont, chacun à leur manière, entretenu des relations avec ces espaces alternatifs jusqu'au début des années 2010, période où ceux-ci ont commencé à perdre de leur importance. En somme, le Hermès Foundation Missulsang a joué un rôle essentiel en reconnaissant institutionnellement la sensibilité de cette nouvelle génération d'artistes, en la rendant visible à l'échelle internationale et en constituant une plateforme d'accès à la scène mondiale.

Les expositions du Hermès Foundation Missulsang : Trois grandes phases

Les 20 éditions du Hermès Foundation Missulsang peuvent être réparties en trois phases correspondant aux transformations de son système et de son mode de fonctionnement. La première phase (2000–2005), antérieure à la création de l'Atelier Hermès, correspond aux six premières expositions du Missulsang. La deuxième phase (2006–2014), ouverte après la création de l'Atelier Hermès, se déploie sous les directions artistiques successives de Sung Won Kim (2006–2010) puis de Jee-sook Beck (2011–2014), donnant lieu à neuf expositions en neuf ans. La troisième phase (2016–aujourd'hui), marquée par le passage d'un rythme annuel à une périodicité biennale, se développe sous la direction de Yunkyoung Kim, qui prend le relais en 2016, puis de Soyeon Ahn, directrice depuis 2020 ; elle comprend cinq expositions sur neuf ans.

visible in the achievements of individual artists who, while embracing the historical trends of post-ideology and pluralism, have built distinctive bodies of work grounded in their own values and aesthetics. Their generational character is also evident in the multilayered, wide-ranging practices through which they have connected Korean locality and specificity to international art discourse, moving across the local and the global.

Around 2000, with the rise of a new generation of artists, the Korean art scene entered a period of unprecedented transformation. As new developments—the expanded role of the curator, the emergence of alternative spaces, the institutionalization and expansion of art-support policies, and the revitalization of international exhibitions including biennials—reshaped the terrain of the art world, these young artists emerged as new protagonists and important driving forces in the Korean art scene. Above all, alternative spaces provided crucial institutional ground for their artistic formation. Together with biennials, alternative spaces functioned as international bridgeheads for young artists who aspired to work internationally, while the artists' practices at home and elsewhere, in turn, reinforced the status of alternative spaces and helped establish them as one axis of the art world. This interaction between the new generation of artists and alternative spaces became an important force behind the transformation of the Korean art scene after the 2000s.

The establishment of the Hermès Foundation Missulsang in 2000 was symbolically charged, suggesting a dynamic relationship between the rise of new-generation art and the formation of a circle of artists around Hermès. This relationship is clearly reflected in the biographies of many laureates and nominated artists, who developed their practices through residency programmes and exhibitions organized by alternative spaces. Young-Hae Chang (2000 laureate), Haegue Yang (2003 nominee), Chan-kyong Park (2004 laureate), Yeondoo Jung (2004 nominee), flyingCity (2004 nominee), Sora Kim (2005 nominee), Sang-gil Kim (2006 nominee), Sasa[44] (2007 nominee), Jewyo Rhii (2007 nominee), Sanghee Song (2008 laureate), Yang Ah Ham (2008 nominee), Donghee Koo (2012 laureate), Jackson Hong (2012 nominee), Mikyung Lee (2012 nominee), and siren eun young jung (2013 laureate), among others, maintained close relationships with alternative spaces in various ways until the early 2010s, when alternative space movement gradually began to weaken. Within this current, the Hermès Foundation Missulsang has functioned as an important platform that institutionally acknowledged the sensibility of new-generation artists, made it internationally visible, and helped usher these artists into the global art world.

The Hermès Foundation Missulsang Exhibitions: Three Phases

The twenty Missulsang exhibitions can be divided into three phases according to changes in the system and mode of operation. The first phase runs from 2000 to 2005, before the opening of Atelier Hermès in 2006, and comprises the six exhibitions held during that period. The second phase, following the establishment of Atelier Hermès, was operated under the directorships of Sung Won Kim (2006–2010) and Jee-sook Beck (2011–2014), and consisted of nine exhibitions over nine years. The third phase began after the prize shifted from an annual to a biennial format, and includes five exhibitions over nine years under the directorships of Yunkyoung Kim, who took over in 2016, and Soyeon Ahn, who has served as director from 2020 to the present. Despite the many differences among individual artists, each phase gives form to the characteristics of its time through groups of artists who share certain tendencies. This essay

Malgré la diversité des pratiques individuelles, chaque phase fait apparaître des groupes d'artistes partageant certaines tendances communes, révélatrices des orientations de leur époque. Le présent texte se propose ainsi d'examiner, pour chacune de ces phases, trois artistes rendant particulièrement visibles ces dynamiques, afin de retracer les évolutions historiques du Hermès Foundation Missulsang.

La première phase (2000–2005) correspond à une période de transition et d'essor marquée par l'influence du postmodernisme et par l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes, dans un contexte de profond renouvellement de l'art contemporain coréen. Les artistes de cette époque explorent de nouvelles possibilités artistiques, à travers des expérimentations médiatiques et des récits personnels, interrogeant les questions d'identité, de genre, de mémoire et d'espace. Les artistes liés au Hermès Foundation Missulsang reconfigurent quant à eux les identités nationales, subjectives et genrées selon une sensibilité complexe et fluide, qu'ils étendent à des modèles hybrides à l'échelle mondiale, révélant ainsi une vision artistique transrégionale et multiculturelle qui ne se limite ni à la coréanité ni à l'asianité. Parmi eux, Young-Hae Chang, lauréate de la 1re édition, Do Ho Suh, lauréat de la 4e édition, et Yeondoo Jung, l'un des finalistes pour la 5e édition, ont été retenus comme figures majeures de cette première phase. Inscrits respectivement dans les contextes du web art, de la diaspora et de la culture populaire, ils abordent certaines des problématiques centrales de leur époque telles que la textualité, la mobilité et l'hybridité, et proposent de nouveaux modèles de l'art coréen à l'ère de la mondialisation.

La deuxième phase (2006–2014) correspond à l'apogée du pluralisme postmoderne ; elle constitue également la période charnière dans l'histoire du Hermès Foundation Missulsang. Durant cette phase, l'horizon des formes et thématiques s'élargit considérablement à travers des médiums variés tels que la vidéo, l'installation ou la performance. Réunissant neuf lauréats, cette période se caractérise également par une grande diversité d'approches formelles, discursives et esthétiques. Malgré ces différences, les artistes partagent une même attention critique portée aux structures sociales et institutionnelles, qui confère à leurs pratiques une certaine dimension politique. Celle-ci se distingue toutefois de l'engagement réaliste et militant du Minjung Art (art du peuple) des années 1980 et se rapproche davantage de la sensibilité du « post-Minjung Art », apparue à partir des années 1990, marquée par une plus grande souplesse idéologique. En particulier, Sung Hwan Kim, lauréat de la 8e édition, Yangachi, lauréat de la 11e édition, et Sangdon Kim, lauréat de la 12e édition, explorent de manière critique les systèmes de l'histoire, du capital et du savoir, tout en développant une approche réflexive des codes culturels et des différences à l'œuvre dans la représentation. Ces trois artistes ont été retenus car leurs œuvres articulent résistance et pensée critique, tout en ouvrant des possibilités pour un art politique contemporain.

La troisième phase (2016–aujourd'hui) se caractérise par une attention accrue portée à la performance fondée sur le corps, dans le contexte des discours "post-humanistes" et "post-corporels", qui dépassent l'anthropocentrisme moderne. Par ailleurs, les pratiques artistiques centrées sur la recherche et consacrées à des enjeux actuels tels que le climat et l'écologie se développent également de manière soutenue. L'une des caractéristiques majeures de cette phase réside dans l'exploration de nouveaux territoires esthétiques où se croisent corps, technologie et virtualité au sein d'environnements numériques tels que les réseaux sociaux, le web ou YouTube. Les figures centrales de cette phase, Geumhyung Jeong, lauréate de la 16e édition, Sungsil Ryu, lauréate de la 19e édition, et Heecheon Kim, lauréat de la 20e édition, appartiennent à la génération des « digital natives » émergée dans un contexte de surabondance

therefore traces the historical trajectory of the Hermès Foundation Missulsang through a selection of artists whose work brings the defining tendencies of each phase into view.

The first phase (2000–2005) corresponds to a transitional period and a moment of new departure, when Korean contemporary art changed dramatically under the influence of postmodernism and the drive of the new-generation artists. Artists of this period explored questions of identity, gender, memory, and space through experiments with media and personal narratives, seeking out new artistic possibilities. The Hermès artists likewise reconstructed national, personal, and gender identities as complex and fluid sensibilities, expanding them into hybrid models on a global scale and articulating transregional and multicultural artistic visions that did not remain confined to Koreanness or Asianness. Among them, Young-Hae Chang, the first laureate; Do Ho Suh, the fourth laureate; and Yeondoo Jung, a nominee for the fifth edition, addressed key issues of the time—textuality, mobility, and hybridity—within the contexts of web art, diaspora, and popular culture, respectively, and proposed new types of Korean art in the age of globalization. For this reason, the discussion of the first phase centers on these three artists.

The second phase (2006–2014) coincided with the height of postmodern pluralism and constitutes the central stretch of the Hermès Foundation Missulsang's history. During this period, the horizons of formal and thematic inquiry expanded significantly through diverse media such as video, installation, and performance. Since the phase was composed of nine laureates, the formal, discursive, and aesthetic differences among the artists were also highly varied. Even so, their works carry a certain political charge, shaped by an impulse to examine and critique social structures and institutions. This politicality differs from the socially engaged practices of Minjung art (people's art) in the 1980s; it is closer to the sensibility of "post-Minjung art" after the 1990s, with its ideological flexibility. In particular, Sung Hwan Kim, Yangachi, and Sangdon Kim—the eighth, eleventh, and twelfth laureates—critically explored social structures across systems of history, capital, and knowledge, while displaying a reflective attitude toward the cultural codes and differences surrounding representation. Their works, which brought together resistance and critical thinking, are explored in detail in the second phase because they propose the possibility of contemporary political art.

The third phase (2016–present) has been marked by a conspicuous presence of body-based performative practices amid growing interest in "posthuman" or "post-body" discourses that move beyond modern anthropocentrism. Research-based practices addressing urgent issues such as climate and ecology also gained prominence during this period. Above all, what stands out in this period is the exploration of new aesthetic territories in which body, technology, and virtuality intersect within platform environments such as social media, the web, and YouTube. Geumhyung Jeong, Sungsil Ryu, and Heecheon Kim, the sixteenth, nineteenth, and twentieth laureates that are explored further in this phase, are artists of the digital-native generation that emerged under conditions of image excess. They posit multilayered and fluid identities dispersed across accounts, characters, and avatars, based on the recognition that lived experience is mediated by data, algorithms, and interfaces. They also adopt hybrid forms that traverse video, text, games, and performance, and produce new meanings not so much by generating new images but by collecting, editing, and rearranging images and data already in circulation.

Phase One: Expanding Identity into a Global Model of Hybridity

A key figure in this phase is Young-Hae Chang (b. 1955), the first laureate, who has practiced feminism through metaphorical satire of patriarchal culture. She has drawn

d'images. Conscients que l'expérience du réel est médiatisée par les données, les algorithmes et les interfaces, ils envisagent des identités multiples et fluides distribuées entre comptes, personnages et avatars. Enfin, ils privilégient des formes hybrides mêlant vidéo, texte, jeu vidéo et performance, produisant du sens non pas en créant de nouvelles images, mais en collectant, éditant et reconfigurant des images et des données déjà en circulation.

Première phase : Èlargir la notion d'identité à un modèle mondial de l'hybridité
Parmi les artistes qui incarnent cette tendance, Young-Hae Chang (née en 1955), lauréate de la première édition, inscrit dans sa pratique artistique un féminisme fondé sur une satire métaphorique la culture patriarcale. Elle s'est particulièrement fait remarquer par une approche critique de la culture qui révèle les instincts humains, les contradictions sociales et l'hypocrisie institutionnelle à travers des thèmes sensibles et provocateurs tels que le sexe, le pouvoir et le capital. Pour l'artiste, le désir constitue non seulement un moteur fondamental de la politisation de l'individu, mais aussi un médium psychique permettant la réalisation d'une subjectivité décentrée, au-delà de l'ego, qui échappe à la prison œdipienne et s'étend vers la société et la réalité. Cette réflexion se concrétise dans *Samsung Project* (1999), œuvre d'animation Flash fondée sur le texte. Première œuvre vidéo conçue pour le web par « Young-Hae Chang Heavy Industries », duo d'artistes du web fondé avec son partenaire Marc Voge, elle est présentée dans le cadre de l'exposition du Hermès Foundation Missulsang. Composée de textes concis défilant rapidement au rythme d'une bande-son originale, à la manière d'une publicité, l'œuvre met en scène la puissance omniprésente de « Samsung », à laquelle nul ne peut échapper, et qui apparaît comme un signifiant du désir. "Samsung", devenu insensiblement une part de soi, le déconstruit et le reconfigure, s'imposant comme un symbole du désir phallique et une figure de l'aliénation. Comme pour rappeler que l'inconscient et le désir sont des effets du langage, Young-Hae Chang érige ainsi « Samsung » en signe allégorique du désir à travers une écriture textuelle fragmentée et incisive.

Au début des années 2000, dans un contexte marqué par une conscience postcoloniale accrue, les artistes diasporiques, sensibles aux questions identitaires et confrontés à une double exigence d'assimilation et de différenciation, ont revendiqué des identités hybrides, adoptant une position consistant à objectiver et relativiser les valeurs occidentales. Tout en mettant l'accent sur le sens et la valeur de l'hybridité culturelle, ces artistes ont, d'un autre côté, eu tendance à privilégier les traditions et les archétypes de leur pays d'origine. Parmi eux, Do Ho Suh (né en 1962) thématise des motifs à la fois traditionnels et rétrospectifs en donnant forme au hanok, évocation des souvenirs de son enfance, sous l'image d'une « maison intérieure », reflet de son intérêt pour l'identité personnelle et nationale. Pour l'exposition des finalistes, il a présenté *Staircase II* et des œuvres de la série *Home*, réalisées en organza, un tissu en polyester. L'organza semi-transparent, dépouillé de sa matérialité, devient un médium transformant l'espace en trace d'une expérience immatérielle, donnant aux escaliers et aux maisons une forme flottante, comme suspendue dans le vide ou errant dans l'esprit. Cette maison, représentant un état de mobilité non fixée, se situe à l'intersection des frontières entre la Corée et l'Occident, entre intérieur et extérieur, entre rêve et réalité, entre passé et présent. Cet espace liminaire constitue une structure mémorielle où coexistent différentes cultures et identités au sein d'un même corps, révélant une spatialité immatérielle, à la fois sémiotisée et décontextualisée.

Yeondoo Jung (né en 1969) s'intéresse moins à une culture élitiste dite « pure » qu'aux structures de circulation de l'information, aux modes de production et de

particular attention for a culturally critical approach that exposes human instincts, social contradictions, and institutional hypocrisy through sensitive and provocative themes such as sex, power, and capital. For the artist, desire is not only a primordial force that politicizes the individual; it is also a psychological medium that enables the realization of a subjectivity beyond the ego, one that escapes the Oedipal prison and expands into society and reality. This line of thought is articulated in the text-based Flash animation *Samsung Project* (1999). The work, the first web-based video by the two-person web-art group Young-Hae Chang Heavy Industries, formed with her partner Marc Voge, and shown in the Hermès exhibition, reduced the power of "Samsung"—ubiquitous and inescapable—to a signifier of desire through concise texts that unfold at advertising speed to a self-composed soundtrack. "Samsung", having somehow become part of the self, dismantling and reconstructing it from within, is inscribed as a symbol of phallic desire and an emblem of alienation. As if to recall that the unconscious and desire are effects of language, Chang allegorizes the sign of desire called "Samsung" through striking, fragmentary texts.

In the early 2000s, diaspora artists who responded to questions of identity within a postcolonial perspective confronted the double demand of assimilation and differentiation, and asserted hybrid identities from a position that objectified and relativized Western values. Even as they emphasized the meaning and value of cultural hybridity, they tended to give priority to the traditions and archetypes of the homeland. Among them, Do Ho Suh (b. 1962), attentive to the identity of self and nation, took up traditional motifs oriented toward memory and the past, giving form to the hanok that evokes childhood memory as an image of the "house internalized in the mind." For the exhibition, he presented *Staircase II* and works from the *Home* series, made of organza, a polyester fabric. Translucent organza, having shed its materiality, becomes a medium that transforms space into the trace of an immaterial experience, rendering the staircase and the house as images that hover in midair or circle in the mind. This house, which represents an unsettled state of movement, occupies the intersection between Korea and the West, inside and outside, dream and reality, and the temporal disjunction between past and present. As a structure of memory in which different cultures and identities coexist within a single body, the house of the in-between reveals an immaterial placeness in a signified and decontextualized state.

Yeondoo Jung (b. 1969) is concerned less with elite high culture than with the structures through which information circulates and culture is produced and consumed, as well as with entertainment-based popular culture. He finds his models in popular hybrid cultures such as cooking, dance, sports, song, and parties. The works shown in the exhibition likewise reflected Jung's unique perspective, which brought high culture and popular culture, uniqueness and hybridity, into contact. *Wonderland* series is a staged photographic work based on narratives of the wishes, dreams, and ideal self-images of ordinary people interviewed by the artist, which Jung translated into film-set-like spaces and then photographed. In the *My Love Genie* series, Jung turned imaginary scenes drawn by children into three-dimensional structures, then photographed each child within the corresponding space. By reconstructing imagined reality through layered processes of representation, Jung's photographs unsettle the conventional understanding of photography as a recording medium and prompt reflection on the questions of representation and presentation. Moreover, in contrast to existing cultural notions that have emphasized exclusive, ethnically homogeneous identity, his work demonstrates inclusivity that embraces ordinary people as well as social and cultural others and opens the self toward them. This hybrid sensibility

consommation culturelles, ainsi qu'aux cultures populaires et festives, et repère ses modèles dans des pratiques culturelles populaires et hybrides telles que la cuisine, la danse, le sport, le chant ou la fête. L'œuvre présentée à l'exposition des finalistes reflète également la démarche caractéristique de Yeondoo Jung qui croise culture savante et culture populaire, unicité et hybridité. Wonderland est une série de photographies mises en scène, fondées sur des récits de souhaits, de rêves et d'images de soi idéales recueillies auprès de personnes ordinaires, que l'artiste recompose dans des décors de type plateau de cinéma avant de les photographier en prise de vue réelle. Dans My Love Genie, des scènes imaginées par des enfants sont transformées en structures tridimensionnelles, dans lesquelles les enfants eux-mêmes sont ensuite mis en scène et photographiés. En reconfigurant des réalités imaginées à travers un processus de représentation à plusieurs niveaux, la photographie de Yeondoo Jung remet en cause la conception classique de la photographie comme simple médium d'enregistrement, et invite à penser les enjeux de la représentation et de la présentation. Par ailleurs, contrairement aux conceptions culturelles traditionnelles fondées sur une identité nationale homogène et exclusive, son travail manifeste une attitude d'ouverture et d'hybridation de soi, en intégrant des individus ordinaires ainsi que des altérités sociales et culturelles. Cette sensibilité hybride constitue une force motrice qui l'amène à ne s'inscrire ni dans la généalogie traditionnelle de l'art coréen ni dans la grammaire des générations précédentes, mais à inventer ses propres formes.

Deuxième phase : Mettre en lumière la possibilité d'un art politique contemporain à travers une pensée critique

L'œuvre *Summer Days in Keijo — Written in 1937*, présentée par Sung Hwan Kim (né en 1975) dans le cadre de l'exposition du Hermès Foundation Missulsang, constitue un exemple d'art politique contemporain. Cette œuvre vidéo, à la structure narrative stratifiée, complexe qui superpose les notes d'un ethnologue suédois ayant voyagé à Keijo (Gyeongseong) en 1937 et le regard d'un artiste néerlandais visitant Séoul en 2007. Dans cette œuvre, l'artiste entrelace la mémoire individuelle et le récit historique collectif, rendant visibles les voix non consignées dans les archives et les êtres marginalisés. Comme le souligne l'artiste, l'œuvre s'intéresse à la parallaxe : une situation paradoxale où les traces documentaires subsistent alors que leur référent a disparu. La structure linguistique où se superposent le coréen, l'anglais et le japonais, ainsi que l'écart de traduction produit par les discordances entre texte, sous-titres et voix, fonctionnent comme des métaphores de la parallaxe. Le titre, qui reprend le toponyme japonais "Keijō", ainsi que les motifs du déplacement et de la faille qui évoquent une subjectivité diasporique, fonctionnent également comme des métaphores de la parallaxe. En bref, le cœur de l'œuvre réside dans une archive fictionnelle qui interroge la fiabilité du récit historique. L'artiste emprunte les formes de l'archive, mais les détourne au moyen d'une pseudo-archive construite depuis le présent, afin de déconstruire l'objectivité et l'autorité traditionnellement attribuées aux archives historiques. Cette démarche invite également à réfléchir au rapport que l'art contemporain entretient avec les traumatismes historiques du passé.

Yangachi (né en 1970) a retenu l'attention par sa manière de montrer que l'art des médias peut dépasser le cadre d'une esthétique technologique pour devenir un champ de discours critique sur la civilisation. Dans son œuvre Bright Dove Hyunsook (Hyunsook, la lumineuse colombe), présentée dans le cadre de l'Hermès Foundation Missulsang, l'artiste avance une hypothèse critique à l'égard de la métaphysique occidentale et du système de représentation fondé sur la perspective, tout en cherchant à

becomes the driving force that enables him to invent his formal language without settling into the traditional genealogy of Korean art or the grammar of earlier generations.

Phase Two:
Articulating the Possibility of Contemporary Political Art through Critical Thought

A representative example of contemporary political art is Sung Hwan Kim (b.1975)'s *Summer Days in Keijo — Written in 1937*. This video work has a multilayered narrative structure that overlays the records of a Swedish ethnologist who traveled to Keijo (Gyeongseong) in 1937 with the perspective of a Dutch artist visiting Seoul in 2007. Here, the artist sets the micro-memories of individuals against collective historical narratives, allowing unrecorded voices and marginalized beings to come into view. As the artist has noted, the work focuses on parallax: the contradictory situation in which the record remains, while the object it records no longer exists. This parallax is allegorized by the multilayered linguistic structure in which Korean, English, and Japanese overlap, as well as by the gaps in translation produced by the disjunctions among text, subtitles, and voice. The title's retention of the Japanese place name "Keijo", along with movements and ruptures that evoke diasporic subjectivity, also functions as a metaphor for parallax. At the core of the work is a fictional archive that questions the reliability of historical narrative. Borrowing the form of the archive, the artist constructs a pseudo-archive from the standpoint of the present, dismantling the objectivity and authority claimed by historical records. In doing so, the work also opens up a reflection on how contemporary art relates to historical trauma.

Yangachi (b. 1970) has drawn attention for demonstrating how media art can function not merely as a vehicle for technological aesthetics, but as a site for a critical discourse on civilization. In *Bright Dove Hyunsook*, presented for the Hermès Foundation Missulsang, he likewise advances a critical hypothesis about Western metaphysics and the perspectival system of vision, seeking to dismantle the modern notion of the subject as a unified and autonomous individual. Here, "Hyunsook" is both human and pigeon. Rather than unfolding a fantasy of a person turning into a pigeon, the work puts forward a protagonist with a multiple-layered narrative in which the perspectives, voices, and images of humans, animals, and others inhabit and intersect with one another. The six figures appearing in the work are dispersed subjects each occupying a different position and point of view, while Hyunsook serves as a conduit that connects the respective beings. Their lines do not instantly merge with one another, reflecting the work's deliberate resistance to logical continuity. Likewise, the recurring phrases function as devices of nonlinear fragmentation, preventing the narrative from progressing straightforwardly. Through the pigeon, an animal that inhabits human-made cities while remaining outside human social order, Yangachi breaks down the boundaries between human and nonhuman, subject and other, reality and fiction. In doing so, he explores posthuman subjectivity as a mode of existence understood not as a fixed entity, but as a continually unfolding process of becoming.

Sangdon Kim (b. 1973) is a multimedia artist who has examined the material foundations of civilization, from urban infrastructure and energy systems to environmental networks. His *Solveig's Song* is a video that reflects on memory and the sense of waiting through a motif borrowed from Edvard Grieg's music. The video alternates between hikers in downtown Seoul and a hardware-store craftsman playing a saw. The "Solveig's Song" performed on the saw produces a lyrical resonance, yet behind it lies the artist's attentiveness to the conditions of the ecological environment. In *Rehearsal*, Kim extends the process by which society organizes and disciplines the individual into

déconstruire le concept moderne du sujet en tant qu'entité unifiée et autonome. Hyunsook, dans cette œuvre, est à la fois humaine et pigeon. Il ne s'agit pas d'un simple récit fantastique dans lequel « une personne se serait transformée en pigeon », mais d'un personnage principal porté par un récit à plusieurs strates, dans lequel les regards, les voix et les images des humains, des animaux et d'autres êtres s'habitent et s'entrecroisent. Les six personnages qui apparaissent dans l'œuvre constituent des sujets dispersés, occupant des positions et des points de vue distincts ; Hyunsook devient ainsi un vecteur reliant ces différents êtres. Leurs répliques ne se fondent pas immédiatement les unes dans les autres, traduisant la résistance délibérée de l'œuvre à toute continuité logique. De même, les phrases répétées tout au long de l'œuvre constituent des dispositifs de fragmentation non linéaire qui entravent la progression du récit. À travers la figure du pigeon, qui vit dans une ville construite par les humains sans pour autant appartenir à leur ordre social, Yangachi cherche à effacer les frontières entre l'humain et le non-humain, le sujet et l'autre, ainsi que le réel et la fiction. Il explore ainsi la subjectivité post-humaine comme un mode d'existence conçu non comme une entité fixe, mais comme un processus de devenir en perpétuel déploiement.

Sangdon Kim (né en 1973) est un artiste multimédia qui analyse les fondements matériels de la civilisation tels que les infrastructures urbaines, les systèmes énergétiques et les réseaux environnementaux. L'œuvre présentée à l'exposition, *Solveig's Song*, inspirée d'un motif musical d'Edvard Grieg, est une vidéo qui explore les notions de mémoire et d'attente. La vidéo alterne des scènes de randonneurs dans le centre de Séoul et celles d'un artisan jouant de la scie musicale. Derrière la dimension poétique de la mélodie produite par la scie musicale se dessine le regard de l'artiste sur les conditions écologiques. Dans *Rehearsal*, l'artiste envisage comme une « répétition » le processus d'apprentissage par lequel la société organise et discipline les individus, révélant métaphoriquement l'inscription des normes sociales dans le corps à travers l'entraînement et la répétition. Il présente également dans cette exposition des sculptures totémiques réalisées à partir de semelles de chaussures et de chapeaux de randonnée peints. Produites à partir de matériaux modestes et non artistiques, ces œuvres sensibles et quasi chamaniques déconstruisent les grands récits et génèrent, à leur place, des récits mineurs. Par ce geste, l'artiste explore les processus d'imprégnation du pouvoir dans le corps et le quotidien à l'échelle microscopique. Lorsque l'artiste affirme que « l'art que je poursuis consiste à conférer une beauté sublime à ce qui est rejeté, piétiné, malmené et marginalisé », il dévoile l'orientation profonde de son travail ainsi que les possibilités d'un nouvel art politique.

Troisième phase : Explorer l'expérience du réel médiatisée par les plateformes numériques

Parmi les artistes majeurs de cette tendance, on peut tout d'abord citer. Geumhyung Jeong (née en 1980). À travers des performances, des installations et des œuvres vidéo qui explorent les relations entre le corps humain et des corps substitutifs, constitués de mannequins, d'appareils médicaux ou d'équipements sportifs, l'artiste perturbe les systèmes de perception anthropocentrés et les conceptions normatives du corps. À travers une intimité extrême entre elle-même et ces corps mécaniques, elle défie les conventions et les préjugés liés au désir sensuel. L'empathie de l'artiste à l'égard du désir, ainsi que sa compassion pour l'instabilité et la vulnérabilité de l'existence humaine, s'expriment dans des actions narcissiques nourries de ses propres expériences autobiographiques de coach sportive, de danseuse et de titulaire d'une certification en réanimation cardio-pulmonaire. Comme en témoigne son œuvre primée *Private Collection*, son

the concept of "rehearsal", suggesting how social norms are inscribed on the body through repetition and training. In the same exhibition, he presented totemic sculptures made from shoe insoles and painted hiking hats. Made from modest, non-art materials, these shamanistic and sensuous works operate as micro-practices that dismantle grand narratives and generate smaller tales in their place, tracing the ways power seeps into private everyday life. The artist's statement—"what I pursue in art is to endow the discarded, trampled, kicked, and alienated with sublime beauty"—clarifies the direction of his practice and suggests the possibility of a new political art.

Phase Three: Exploring Experiences of Reality Mediated by Digital Platforms

One of the major figures in this current is Geumhyung Jeong (b. 1980). Through performances, installations, and video works that explore the relationship between the human body and object-like surrogate bodies, including mannequins, medical devices, exercise equipment, and other apparatuses, Jeong unsettles anthropocentric systems of perception and normative concepts of the body. In particular, the extreme intimacy between the artist and mechanical dolls challenges conventional assumptions and prejudices surrounding sensuality and desire. Her empathy fraught with desire and compassion for the vulnerability of human existence are expressed through narcissistic actions rooted in her autobiographical experiences as a fitness trainer, dancer, and certified CPR provider. As her winning work *Private Collection* suggests, Jeong's attempt to overturn the objectification of the body and desire can be read as a practice of so-called "post-body art", one that challenges established concepts of the body. She views the body not as an integrated organism, but as a mechanical system whose parts can be exchanged and recombined. Through radical yet metaphorical performances that articulate this understanding of the body, Jeong seeks to liberate the human body from the prison defined by religion, medicine, art, and language. This is the central aim of Jeong's "body politics", as well as the culmination of the feminist project she has developed.

Sungsil Ryu (b. 1993) is emblematic of the platform era, creating fictional characters through narratives that combine the web, video, and text. Through black-comedic strategies that parody reality, she satirizes consumer culture and cultural capital, while sharply probing the structures of desire in Korean society and the intersections of class and gender. Her persona-based simulations also show how the self is constituted within social relations of power, performing a politics of identity that dismantles existing categories of the human subject. Her *The Burning Love Song* unfolds around the story of "Dae Wang Lee", a wheeler-dealer who made a sudden fortune in the travel business but, when the business stagnated during COVID-19, entered the pet-funeral industry, where "the bodies are small and turnover is high." In the exhibition space, a memorial video dedicated to the dog "Gongju (Princess)" is combined with a flamboyant, kitschy mise-en-scène and the performers' exaggerated character acting, giving the space a mood at once comic and grotesque. Viewers attending the funeral witness the irony by which the emotional acts of funeral rites and mourning are joined with commerce and transformed into commodities. The work captures new culture of late-industrial Korean society, including obsessions with wealth, success, and upward mobility, while satirically calling attention to the social reality embedded beneath them.

Bringing the trajectory up to the twentieth edition, Heecheon Kim (b. 1989) stands out within post-Internet media art for work that reflects a condition in which the Internet has become part of life itself and experience of reality is mediated by online

intention de à renverser l'objectification du corps et du désir, peut être interprétée comme une pratique de ce que l'on appelle un « art post-corporel » Elle envisage le corps non plus comme un organisme unifié, mais comme un système mécanique dont les parties peuvent être échangées et recombinées. À travers ces performances radicales et métaphoriques, l'artiste tente de libérer le corps humain de la prison définie par la religion, la médecine, l'art et le langage. C'est là que réside l'objectif central de la « politique du corps » développée par Geumhyung Jeong ainsi que l'aboutissement de son projet féministe.

Sungsil Ryu (née en 1993) est une artiste caractéristique de l'ère des plateformes numériques, qui crée des personnages fictifs à travers des récits mêlant web, vidéo et texte. Elle mobilise des stratégies de comédie noire relevant de la parodie du réel pour tourner en dérision la culture de consommation et le capital culturel, tout en analysant avec acuité la structure du désir à l'œuvre dans la société coréenne, ainsi que l'intersectionnalité des rapports entre classe et genre. Par le biais de simulations fondées sur des personas, elle montre comment le soi se construit au sein de rapports de pourvoir sociaux, et met en œuvre une véritable politique de l'identité qui déconstruit les catégories classiques du sujet humain. L'œuvre présentée à l'exposition, *The Burning Love Song*, raconte l'histoire de « Dae Wang Lee », un parvenu qui, après avoir fait fortune dans le tourisme, voit ses affaires péricliter avec la pandémie de Covid-19 et se lance alors dans les services funéraires pour chiens, au motif que « de petits corps assurent un taux de rotation élevé ». L'exposition mêle des vidéos commémoratives dédiées à une chienne nommée « Princesse », une mise en scène flamboyante et kitsch, et le jeu outré des interprètes, produisant une atmosphère à la fois comique et grotesque. Les spectateurs sont témoins de l'ironie par laquelle les rites funéraires et le deuil, chargés d'émotion, se transforment au contact du commerce en produits de consommation. L'œuvre saisit ainsi les nouvelles mœurs de la Corée postindustrielle — obsession de la richesse, de la réussite et de l'ascension sociale — tout en dévoilant de manière satirique les réalités sous-jacentes.

Pour clore ce parcours jusqu'à la 20e édition, Heecheon Kim (né en 1989), peut être considéré comme un artiste représentatif de l'art post-Internet, en ce qu'il reflète une condition où Internet constitue le cadre même de l'existence et où l'expérience du réel est médiatisée par les données en ligne et les algorithmes. Son œuvre primée *Studies* est une installation vidéo d'environ soixante minutes articulée autour d'une vidéo monocanale combinée à un moteur de jeu, des graphismes 3D et du son. L'artiste y propose une expérience visuelle propre au post-Internet, où la frontière entre réalité et virtualité se brouille dans un environnement où les réseaux sociaux font désormais partie du quotidien. L'œuvre développe une narration virtuelle centrée sur un sujet fragmenté : un entraîneur de lutte au lycée souffrant de dépression sévère, confronté à une série de disparitions mystérieuses parmi les membres de l'équipe, ainsi qu'à ses propres pertes de mémoire. Les situations de disparition, évoquant l'effacement et la corruption des données, renvoient à la perte progressive d'identité du sujet contemporain dans une société saturée d'informations numériques. L'artiste définit cette tentative de mettre au premier plan le genre de l'horreur comme une « étude » (study), à la fois expérimentation inachevée et processus d'apprentissage. La structure non linéaire de l'œuvre, fondée sur des répétitions et des ruptures, suggère l'imperfection des algorithmes. Elle s'apparente également à une stratégie méta qui révèle les conditions dans lesquelles le sujet de l'apprentissage s'étend de l'humain à la machine.

data and algorithms. His *Studies* is an integrated video installation that combines an approximately sixty-minute single-channel video with a game engine, 3D graphics, and sound. Here, Kim articulates a distinctly post-Internet mode of visual experience, in which the boundary between the virtual and the real has become blurred in an environment where social-media networks are woven into everyday life. The work unfolds as a virtual narrative of a fragmented subject, centering on the anxiety and fear of a high-school wrestling coach suffering from severe depression as he confronts the serial disappearance of his athletes and the loss of his own memory. The disappearance, suggestive of the deletion or corruption of data, resonates with the contemporary experience of losing one's identity amid an overflow of data. Kim frames his foregrounding of the horror genre as a "study": an unfinished experiment and a process of learning. The nonlinear structure of *Studies*, where repetition and rupture intersect, operates as a meta-strategy that both points to the incompleteness of algorithms and reveals the conditions under which the subject of learning expands from human to machine.

Closing: The Future Path of the Hermès Foundation Missulsang

As the twenty-five-year trajectory of exhibitions from Young-Hae Chang to Heecheon Kim demonstrates, the Hermès Foundation has served as an institutional base for the continued discovery and support of young Korean artists gaining attention both at home and abroad. In the process, it has broadened the foundations of Korean contemporary art, built substantive networks with the global art world, and established the Missulsang as a prestigious art prize. Indeed, although the prize is dedicated to Korean artists, its operation within an international framework under the support of a French brand foundation has given it particular significance as an institutional bridge connecting Korean art to the global art world.

At the same time, the laureates and nominated artists have brought new impulses and alternative possibilities to existing art through experimental, forward-looking practices that diverge from the established genealogy of Korean art and from the work of earlier generations. Extending this current, future laureates of the Hermès Foundation Missulsang are expected to emerge as potential agents who will generate new artistic scenes shaped by the sensibilities of new generations and the conditions of their time. Their creative practices and artistic achievements will serve as an index of the expanding competence of Korean art and of its standing more broadly. In this sense, the future of the Hermès Foundation Missulsang is closely bound up with the direction of the Korean art scene itself.

In closing, I would like to emphasize what sets the Hermès Foundation Missulsang apart from other art prizes established by fashion and high-end brands: its distinctive mode of support and the role it has played in the growth of its laureates. In the case of Hermès, the Foundation itself directly serves as both organizer and operating body of the prize, maintaining a consistent direction and identity through an autonomous structure centered on the Foundation. Other overseas brands, by contrast, often operate their art prizes through partnerships with external institutions such as museums, galleries, and art fairs. Such arrangements can secure international visibility and discursive reach within a relatively short period. Yet because the operating body is dispersed, they make it difficult to accumulate a long-term curatorial vision or operational philosophy, and the identity of the prize may shift according to the character or strategy of the partner institution.

Conclusion : Perspectives d'avenir du Hermès Foundation Missulsang

Comme le montre la trajectoire des expositions du Hermès Foundation Missulsang, de Young-Hae Chang à Heecheon Kim, au cours de ces vingt-cinq années, la Fondation d'entreprise Hermès a constitué un cadre institutionnel permettant de repérer et de soutenir durablement de jeunes artistes coréens remarqués sur les scènes artistiques nationale et internationale. Le Hermès Foundation Missulsang s'est ainsi imposé comme un prix de référence, contribuant à élargir le champ de l'art contemporain coréen tout en tissant des réseaux solides avec la scène artistique mondiale. Bien qu'il soit destiné aux artistes coréens, le Hermès Foundation Missulsang s'inscrit dans un cadre international soutenu par une fondation française, et a suscité des attentes en tant que passerelle institutionnelle entre l'art coréen et le système mondial de l'art.

Les lauréats et finalistes ont proposé des pratiques expérimentales et novatrices, distinctes de la généalogie établie de l'art coréen comme du travail des générations précédentes, ouvrant de nouvelles perspectives pour l'art contemporain coréen. Dans cette continuité, les futurs lauréats du Hermès Foundation Missulsang sont ainsi envisagés comme des acteurs susceptibles de faire émerger de nouvelles scènes artistiques, au gré des sensibilités des nouvelles générations et des conditions de leur temps. Leur activité créatrice et leurs accomplissements contribueront à renforcer le rayonnement de l'art coréen et constitueront l'un des indicateurs de son positionnement à l'échelle mondiale. Dans cette perspective, l'avenir du Hermès Foundation Missulsang est étroitement lié à celui de la scène artistique coréenne elle-même.

Pour conclure, je souhaiterais mettre l'accent sur ce qui distingue le Hermès Foundation Missulsang des autres prix artistiques créés par des marques de mode et de luxe, à savoir son mode de soutien singulier et la manière dont celui-ci a contribué au développement des artistes lauréats. Dans le cas d'Hermès, la Fondation d'entreprise Hermès intervient directement en tant qu'organisatrice et instance opérationnelle du Missulsang, et maintient une orientation et une identité cohérentes grâce à une structure de fonctionnement autonome centrée sur la Fondation. À l'inverse, d'autres marques internationales organisent souvent leurs prix artistiques selon une logique de partenariat avec des institutions extérieures telles que des musées, des galeries ou des foires d'art. Ce mode de fonctionnement présente l'avantage de permettre d'acquérir, relativement rapidement, une visibilité internationale et une capacité d'élargissement du discours autour du prix. Toutefois, la dispersion des instances responsables rend plus difficile l'accumulation d'une vision curatoriale et d'une philosophie de fonctionnement à long terme, et comporte également le risque de voir l'identité du prix évoluer en fonction de la nature ou de la stratégie des institutions partenaires.

Le Hermès Foundation Missulsang se distingue également par son mode de soutien. Une fois que le comité de recommandation et le jury ont sélectionné les artistes, le modèle Hermès prévoit, outre la dotation financière, un accompagnement ultérieur pour l'exposition et la production des œuvres ; il privilégie le soutien à la pratique créative de l'artiste au lieu de présupposer une récompense directe ou l'appropriation des œuvres produites. De nombreux prix artistiques créés par des maisons de luxe reposent eux aussi sur des systèmes de recommandation et de jury, mais sont généralement structurés autour d'appels à candidatures ou de dispositifs d'évaluation fondés sur la compétition. Certains adoptent des modalités davantage orientées vers le marché, notamment en intégrant à leur collection ou en acquérant les œuvres récompensées. En revanche, le Hermès Foundation Missulsang maintient une

The Hermès Foundation Missulsang also distinguishes itself through its mode of support. Once the nominating committee and jury have selected the artist, the Hermès model provides not only prize money but also subsequent support for the exhibition and the production of new work. Rather than presupposing direct compensation or the ownership of the resulting work, it focuses on sustaining the artist's creative practice. Many art prizes established by fashion and high-end brands likewise rely on nomination and jury systems, but they are often structured around open calls or competitive evaluation. Some adopt more market-oriented models, including the acquisition or purchase of the winning work for a collection. By contrast, the Hermès Foundation Missulsang maintains a certain distance from the logic of competition and reward, pointing instead toward a system of support with less strings attached—in other words, a traditional model of patronage.

Despite differences in their support structures and methods, these art prizes, including Hermès, share a common ground: they connect the fashion and high-end industries with contemporary art in ways that exceed conventional patronage. This can be read as a strategy through which corporations position themselves as cultural producers by actively engaging with contemporary art, using the "prize" to shape and accumulate their aesthetic preferences, values, and ultimately cultural authority. In supporting the prizes, the brands hopes to sustain the dialogue between brand and art, positioning it not merely as a producer of consumer goods, but as a cultural actor capable of intervening in discourse and institutions.

Among these commonalities, what deserves particular attention is that the Hermès Foundation Missulsang is devoted specifically to Korea. Whereas other art prizes often function as global platforms open to artists regardless of nationality, the Missulsang is based in Korea and supports the international advancement of Korean contemporary artists. In doing so, it has developed a close relationship with the contemporary art of a specific region and fostered a mutually generative exchange between the two. Looking ahead, the Hermès Foundation Missulsang will continue to offer an important point of reference for deepening and expanding the production and discourse of Korean contemporary art, while helping to establish the brand's cultural support not as a short-term branding gesture, but as a sustainable system of artistic support.

certaine distance à l'égard de la logique de compétition et de récompense, et s'inscrit plutôt dans un système de soutien relativement dépourvu de contreparties, autrement dit dans un modèle traditionnel de mécénat.

Malgré ces différences dans leurs structures et leurs modalités de soutien, ces prix artistiques, y compris celui d'Hermès, ont en commun de fonctionner à l'intersection de la mode, de l'industrie du luxe et de l'art contemporain, au-delà d'une simple logique de mécénat. Cette démarche peut être comprise comme une stratégie par laquelle les entreprises se positionnent comme des acteurs de la production culturelle en développant un lien actif avec l'art contemporain ; ainsi, elles façonnent et accumulent, à travers le « prix », leurs préférences esthétiques, leurs valeurs et, plus largement, leur autorité culturelle. En soutenant de tels prix, les marques cherchent à nourrir le dialogue entre la marque et l'art et à se positionner non plus seulement comme des productrices d'objets de consommation, mais comme des actrices culturelles capables d'intervenir dans le discours et les institutions.

Parmi ces caractéristiques communes, il convient de souligner en particulier le fait que le Hermès Foundation Missulsang est spécifiquement consacré à la Corée. Alors que d'autres prix artistiques fonctionnent souvent comme des plateformes internationales ouvertes à des artistes indépendamment de leur nationalité, le Hermès Foundation Missulsang est implanté en Corée et soutient le développement international des artistes contemporains coréens. Il a ainsi construit une relation étroite avec l'art contemporain d'un territoire spécifique, la Corée, tout en favorisant une dynamique d'échange mutuellement féconde entre les deux. À l'avenir, le Hermès Foundation Missulsang devrait continuer à constituer un point de référence important pour approfondir et élargir la production et les discours de l'art contemporain coréen, tout en contribuant à ancrer le soutien culturel de la marque non pas dans une stratégie d'image ponctuelle, mais dans un système durable de soutien à la création artistique.

L'ART EST EN PERPÉTUELLE RÉVISION

Wonhwa Yoon
Critique d'art

Images de l'art contemporain

Je me souviens que le Hermès Foundation Missulsang a façonné une image de l'art contemporain coréen au tournant du siècle. Cette phrase appelle toutefois quelques précisions. Tout d'abord, qu'entend-on par « image de l'art contemporain » ? Cette expression est en partie empruntée à l'essai de la critique d'art et commissaire d'exposition Carol Yinghua Lu, intitulé *Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds*, publié en 2009. Dans ce texte, elle revient sur une période charnière de l'art contemporain chinois, en particulier sur le contexte entourant l'année 1989, marquée par l'ouverture successive des expositions « China/Avant-Garde » (Musée national d'art de Chine, Pékin) et « Magiciens de la Terre » (Centre Pompidou, Paris). À cette époque, Fei Dawei, commissaire ayant participé aux deux expositions, se demandait, lorsqu'il présentait des artistes chinois à Jean-Hubert Martin, « comment construire et donner à voir une image du contemporain dans l'art chinois ?[1] ». Le terme d'« image » renvoie peut-être ici à une sorte d'impression intuitive éveillée par la pratique curatoriale. Dawei cherchait à montrer que l'art chinois, en dépassant l'opposition binaire classique entre tradition locale et modernité occidentale, accédait à une forme de contemporanéité en engageant des dialogues créatifs avec d'autres époques et d'autres régions du monde. Cette démarche était pensée en fonction des scènes artistiques françaises et chinoises. L'enjeu n'était pas simplement de sélectionner, à l'intention d'un public international, quelques artistes représentatifs de l'art contemporain de son pays, mais de proposer une vision de la manière dont, dans un monde globalisé, artistes et commissaires issus de contextes géographiques différents pouvaient contribuer à redéfinir l'art contemporain.

Vers quoi tendre ? Cette question s'articule, dans un sens distinct de l'identité souvent confondue avec la différence culturelle, autour de ce que Freud appelait l'« idéal du moi » (*ego-ideal*), c'est-à-dire une image de soi idéale. Les questions mêlées d'espoir telles que « que pourrait devenir l'art contemporain asiatique ? » ou « quelle contribution les praticiens de l'art dans les régions non occidentales peuvent-ils apporter, en tant que citoyens du monde, à la scène artistique globale ? » ont constitué une puissante force motrice pour les pratiques artistiques expérimentales et les transformations institutionnelles au tournant du siècle. Le Hermès Foundation Missulsang, lancé en 2000, s'est lui aussi attaché à dessiner une image de l'art contemporain coréen dans une atmosphère intellectuelle nourrie par ces attentes. La dénomination singulière « Missulsang », transcription phonétique de « prix d'art » en coréen, laisse supposer que cette institution concevait le « Missul » comme une pratique artistique qui prend forme à travers les échanges culturels et les processus de traduction. Le Missulsang ne s'est pas limité à présenter de jeunes artistes prometteurs issus de la

1
Carol Yinghua Lu, « Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds », *e-flux Journal* 11, Dec 2009, https://www.e-flux.com/journal/11/61349/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds.

ART IS UNDER PERMANENT REVISION

Wonhwa Yoon
Art Critic

Images of Contemporary Art

The Hermès Foundation Missulsang, as I remember it, contributed to producing an image of Korean contemporary art at the turn of the century. This statement surely requires elaboration. First of all, what is an "image of contemporary art"? The phrase is partly borrowed from "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", published in 2009 by the Chinese art critic and curator Carol Yinghua Lu. In that essay, Lu looks back on a transitional moment in Chinese contemporary art, especially the context around 1989, when *China/Avant-Garde* at the National Art Museum of China in Beijing and *Magiciens de la Terre* at the Centre Pompidou in Paris opened in close succession. Fei Dawei, the curator involved in both exhibitions, introduced Chinese artists to Jean-Hubert Martin while considering "how to formulate the image of the contemporary in Chinese art."[1] Here, "image" would be close to an intuitive impression awakened through curatorial work. Dawei sought to show that Chinese art, moving beyond the binary of indigenous tradition and Western modernity, was emerging as contemporary in its own right through creative dialogue with other times and regions. This was an action undertaken with both the French and Chinese art worlds in mind. What mattered was not simply to select artists who would represent one's national contemporary art before a global audience, but to offer a vision of how artists and curators based in varying regions might redefine contemporary art within a global world.

What should we aspire to? In a sense distinct from identity, which is often equated with cultural difference, this question concerns a desirable self-image, what Freud called the "ego-ideal." The hopeful inquiry over what Asian contemporary art could become, and what art practitioners from the non-Western world could contribute to the global art field as world citizens, supplied a powerful driving force for experimental artistic practices and institutional transformations at the turn of the century. Founded in 2000, the Hermès Foundation Missulsang likewise drew an image of Korean contemporary art within an atmosphere charged with such expectations. Its distinctive name, "Missulsang", a phonetic rendering in English of the Korean word for "art prize", suggests that the institution pursued "misul"—art— in the midst of cultural exchange and translation. The prize did not merely introduce promising artists from Korea and support the production of new work; it presented their practices as demonstrations of new paradigms of art at work at that very moment. The Missulsang exhibitions, held in the early years at Art Sonje Center and, from 2006, at Atelier Hermès, left on the following generation, including myself, a complex impression that preceded any conceptual understanding of what contemporary art was. Works that cut sharply through a fluid situation no longer measurable by the categories of the past, or

1
Carol Yinghua Lu, "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", *e-flux Journal* 11, December 2009, https://www.e-flux.com/journal/11/61349/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds.

Corée du Sud ni à soutenir la production de nouvelles œuvres, mais il a aussi proposé leurs pratiques comme autant d'expressions des nouveaux paradigmes de l'art en train de se constituer dans le présent même. Présentées d'abord à l'Art Sonje Center, puis, à partir de 2006, à l'Atelier Hermès, les expositions du Hermès Foundation Missulsang ont laissé, pour moi et pour les générations qui ont suivi, une impression complexe qui précède toute compréhension conceptuelle de ce qu'est l'art contemporain. Les œuvres, qui soit surgissaient avec acuité en déchirant une situation fluide que l'on ne pouvait plus réduire aux catégories du passé, soit s'enfonçaient dans son incertitude en invitant à contempler le présent, rendaient manifeste le fait que l'art contemporain ne pouvait être fixé en une forme unique ni être simplement classé selon des appartenances nationales. En même temps, ce dispositif qu'est Missulsang a fonctionné comme un registre où s'inscrit continuellement l'état de la scène artistique de Séoul, qui ne se laisse pas dissoudre dans l'espace du « monde » émergent au sein de circulations spécifiques de matières et de données, tout en reflétant et en configurant ses contextes locaux.

L'ouvrage *Lutte incessante dans l'écart entre un ancien qui n'est plus et un nouveau qui n'est pas encore*, publié en 2009 à l'occasion du dixième anniversaire du Hermès Foundation Missulsang, témoigne de cette ambivalence. Sung Won Kim, alors directrice de l'Atelier Hermès Séoul, y écrivait que l'État-nation, en tant qu'unité politico-économique, n'avait guère de pertinence dans le champ de l'art[2]. Selon elle, l'identité d'un artiste se constitue à travers l'accumulation d'itinéraires singuliers plutôt qu'à travers sa nationalité, et l'exploration de l'identité nationale ne saurait constituer la finalité d'une pratique artistique. Elle se demandait si l'étiquette d'« art coréen » n'était pas devenue, depuis longtemps déjà, un carcan anachronique entravant des artistes qui arpentent librement le monde, affranchis des contraintes géopolitiques et du poids de l'histoire ; et pire encore, si elle ne réduisait pas finalement l'art à un simple outil de marketing destiné à promouvoir une marque nationale. D'une part, il serait difficile d'affirmer que les œuvres des lauréats successifs du Missulsang ont été entièrement détachées du contexte coréen ; et d'autre part, il n'en demeure pas moins qu'en soumettant les particularités culturelles à un réexamen critique et à des recompositions ludiques, ces artistes ont pris leurs distances avec les aspirations nationalistes comme avec les crispations fondamentalistes. Cette attitude relevait moins d'un choix individuel que d'une réaction au nouvel ordre mondial qui s'est mis en place après 1989. Malgré ses réserves à l'égard du signifiant « Corée du Sud », Sung Won Kim devait néanmoins rendre compte de la situation de l'art contemporain coréen depuis les années 1990, en raison des conditions historiques communes aux artistes. Rompant avec des vérités jusque-là tenues pour indiscutables et rejoignant les dynamiques de la mondialisation, ils traversaient une forme de déracinement. Ce temps de transition, au cours duquel le mouvement de la modernité est-asiatique, entre réalité et imaginaire, se désarticulait tout en accélérant, se vivait dans un état mêlé d'exaltation et de confusion où il était difficile de distinguer ce qui relevait de l'émancipation de ce qui procédait du traumatisme.

Lauréats respectivement en 2005 et en 2004, Jeong A Koo et Chan-kyong Park ont incarné deux manières opposées de répondre à cette situation. À cette époque, Jeong A Koo s'était déjà fait un nom en Europe et commençait à étendre son activité aux États-Unis et à l'Asie ; hormis sa participation à la Biennale de Gwangju, les occasions de voir son travail en Corée étaient relativement rares. Recourant à des matériaux ordinaires et éphémères afin de transformer l'espace architectural en un écran tridimensionnel sur lequel chacun pouvait projeter ses propres souvenirs et son

2
Sung Won Kim, « Korea 2009 : Situating the Contemporary Art », in *Endless Battling between Distinguishing Oldness That No Longer Exists and Newness That Does Not Yet Exist* (*Lutte incessante dans l'écart entre un ancien qui n'est plus et un nouveau qui n'est pas encore*) (Séoul : Hermès Foundation, 2009), 46-48.

that sank into its uncertainty in order to reflect on a bewildering present, made clear that contemporary art could not be fixed into a single form or neatly classified by nation. At the same time, the institution of the Missulsang reflected and constituted the local context as a kind of ledger in which the conditions of the Seoul art scene were continually inscribed: a scene that resists dissolving into a "world" understood as a space emerging from specific circulations of material and data.

The 2009 publication *Endless Battling between Distinguishing Oldness That No Longer Exists and Newness That Does Not Yet Exist*, issued to mark the tenth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang, attests to this ambivalence. Sung Won Kim, then director of Atelier Hermès Seoul, wrote that the nation as a politico-economic unit had little meaning in the field of art.[2] An artist's identity, Kim argued, accumulates through their individual trajectory. It is not determined by nationality, nor can the exploration of national identity be the goal of artistic practice. She further wondered whether the label "Korean art" was an anachronistic shackle binding artists who had long since mobilized freely through the world beyond geopolitical constraint and historical weight, and whether, ultimately, it reduced art to a marketing tool for promoting a national brand. It would be difficult to say that the works of past Missulsang winners were entirely detached from the Korean context. Yet it is true that, by critically reexamining and playfully recombining cultural specificities, they kept their distance from nationalist aspirations or fundamentalist fixations. Rather than a mere matter of individual choice, this was a response to the new world order after 1989. Kim had to explain the state of Korean contemporary art after the 1990s even as she expressed doubt toward the signifier "Korea", because the artists were, in the end, situated within common historical conditions. They parted ways with what had until then been regarded as firm truths and joined the currents of globalization, passing through a certain kind of uprooting. This transitional moment, in which the movement of East Asian modernity—accelerating between reality and fantasy—was at once dislocated and resumed on a broader scale, was lived through as a heady mixture of exhilaration and confusion, one in which the emancipatory could scarcely be distinguished from the traumatic.

2
Sung Won Kim, "Korea 2009: Situating the Contemporary Art", in *Endless Battling between Distinguishing Oldness That No Longer Exists and Newness That Does Not Yet Exist* (Seoul: Hermès Foundation, 2009), 46–48.

Jeong A Koo and Chan-kyong Park, winners in 2005 and 2004 respectively, embody opposing responses to this situation. At the time, Koo had made her name as an artist in Europe and was beginning to expand her practice to the United States and Asia. Apart from her participation in the Gwangju Biennale, there had been few opportunities to see her work in Korea. Using ordinary and ephemeral materials, her work transformed architectural space into a three-dimensional screen onto which anyone could project their own imagination and memory, clearly aiming toward a personal and intersubjective territory unconstrained by historical conditions. Yet this was not simply granted by the world market or the art institution as embodiments of the idea of freedom; it was, rather, a fragile zone opened only momentarily through minute interventions into the invisible disciplines and controls of everyday life. Koo's Missulsang exhibition made this visible by exposing the exhibition space itself with minimal installations. Rather providing something to see, it placed small screens and drawings with a somewhat distracted air, along with a low, elongated wall built from sugar cubes on the floor. This precarious installation, which looked somehow like a scale model of Richard Serra's *Tilted Arc*, underscored the disquieting conditions of the empty space. It stood in clear contrast to Chan-kyong Park's transformation of the gallery space into a media archive charged with historical and fictional information. Working primarily in photography and video, Park has reflected on Korea's collective

imaginaire, son œuvre visait manifestement un territoire personnel et intersubjectif affranchi des déterminations historiques. Toutefois, cet espace n'étant pas simplement accordé par le marché mondial ou par les institutions artistiques, supposés incarner l'idéal de liberté, il constituait plutôt un domaine fragile, qui ne s'ouvrait que temporairement au moyen de discrètes interventions dans les mécanismes invisibles de discipline et de contrôle qui régissent le quotidien. L'exposition de Jeong A Koo dans le cadre du Missulsang révélait cette dimension en donnant à voir l'espace d'exposition comme tel, à travers une installation réduite au minimum. Au sol, dans une stratégie de retrait oblique, étaient disposés quelques petits écrans, des dessins, ainsi qu'une longue et basse structure évoquant un mur, construite à partir de morceaux de sucre empilés. Cette installation précaire, qui rappelait par certains aspects une maquette réduite de *Tilted Arc* de Richard Serra, faisait ressortir les conditions inconfortables qui sous-tendent l'apparente vacuité de l'espace. Cette démarche contrastait nettement avec celle de Chan-kyong Park, qui transformait au contraire la salle d'exposition en une archive médiatique saturée d'informations historiques et fictionnelles. Travaillant principalement à partir de la photographie et de la vidéo, il n'a cessé de réfléchir à la mémoire collective coréenne, en particulier aux visions de l'utopie de masse du XX^e^ siècle, que Susan Buck-Morss a désignées sous le nom de « *dreamworld* » (monde onirique), et à leur potentiel catastrophique dans le contexte local de la division de la péninsule coréenne[3]. Si Jeong A Koo poursuivait une forme de liberté poétique, alors Chan-kyong Park aspirait peut-être à une justice poétique ; il cherchait à réécrire l'histoire dans une version meilleure par le biais de l'assemblage et de la juxtaposition des images collectées de diverses sources ou filmées par lui-même. Cependant, il demeurait souvent difficile de déterminer si le spectateur était appelé à témoigner du travail de l'artiste ou s'il n'était qu'un écran vivant destiné à recevoir la projection de cette histoire révisée dans l'espace médiatique qu'il composait.

3
Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2002).

S'échapper ou s'y jeter

Il faut reconnaître que bien des choses demeuraient dans l'ambiguïté. L'art contemporain fournit soit trop d'informations, soit trop peu pour que l'on puisse le juger intuitivement, et il est difficile d'y répondre sans devenir, dans une certaine mesure, le complice. Si on se permet de plaisanter un peu, du point de vue du visiteur, aller voir une exposition revient à rôder autour de l'entrée d'une souricière. La manière d'être du spectateur qui, hésitant entre méfiance et attirance, finit par démontrer lui-même que l'œuvre a « fonctionné », semble même aujourd'hui quelque peu datée. Elle entre en résonance avec l'image de l'art moderne que propose Adorno dans sa *Théorie esthétique* en citant le poème « Comptine de la souricière » (*Mausfallen-Sprüchlein*) d'Eduard Friedrich Mörike : des œuvres d'art dépourvues de concept, ridicules, énigmatiques, « se moquant des hommes à la manière de clowns ». En règle générale, l'art contemporain est plus explicite, plus profane et plus bavard que cela. Or, lorsque l'on parcourt la liste des lauréats successifs du Hermès Foundation Missulsang, on s'aperçoit que cette institution a manifesté une certaine prédilection pour des œuvres qui ressemblent à ce qu'Adorno appelait des « images-énigmes » ou des « hiéroglyphes dont le code a été perdu ». On pourrait dire qu'elle a eu tendance à évaluer l'art contemporain, en tant que renouvellement critique du modernisme, davantage sous l'angle de l'innovation esthétique que sous celui de ses apports sociaux. Adorno écrivait que « l'art, en reproduisant l'emprise du réel et en la sublimant sous forme d'image, tend du même coup à s'en libérer ». Cette phrase a été écrite il y a longtemps, mais elle demeure utile afin de comprendre un certain courant de l'art contemporain. Bien sûr, il

memory—particularly the visions of 20th century mass utopia and their catastrophic potential that Susan Buck-Morss called the "dreamworld"—within the regional context of national division.[3] While Koo pursued poetic freedom, Park was thirsty for poetic justice. He stitched together and juxtaposed images collected from diverse sources or shot by himself in an effort to rewrite history into a better version. Yet in the media rooms he created, it often felt unclear whether the viewer's role was to serve as witness to the artist, or merely as a living screen onto which a revised history might be projected.

3
Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2002).

To Get Out, or to Dive In

Much of the Missulsang exhibition's ambiguity, however, remained unresolved. Contemporary art offers either too much or too little information to be grasped at a glance, and any attempt to respond to such work requires one, to some extent, to become complicit. Half in jest, visiting exhibitions as a viewer is rather like loitering at the entrance to a mousetrap. The viewer's mode of existence —hesitating between suspicion and attraction, only to prove in the end that the work has "worked" —now seems somewhat outdated. It resonates with the image of modernist art that Adorno proposed in *Aesthetic Theory* where he cited Eduard Friedrich Mörike's poem "Mousetrap Rhyme": artworks that are ridiculous, enigmatic, "clownishly cavorting", and lacking the concept. In general, contemporary art is clearer, more worldly, and more talkative than that. Yet a look at the list of past winners of the Hermès Foundation Missulsang suggests the prize's tendency to favor works closer to what Adorno called "picture puzzles" and "hieroglyphs whose code has been lost." In this sense, the prize has approached contemporary art as a critical renewal of modernism, assessing it less by its social efficacy than by its aesthetic innovations. According to Adorno, "By reenacting the spell of reality, by sublimating it as an image, art at the same time liberates itself from it." Old as this sentence may be, it remains useful for thinking through a certain strand of contemporary art. Of course, it is left to the viewer to clarify how the binding spell gives way to liberation. There is a certain boldness involved in quoting Adorno here, knowing that he understood art as the expression of an unrealizable wish, bound up with a guilt that can never be repaid. This, too, is what it means to walk willingly into the mousetrap.[4]

"Yet, it would be impossible to put all the puzzle pieces on a single board." The remark comes from an interview with the artist Sojung Jun about her 2020 Missulsang exhibition *Au Magasin de Nouveautés*.[5] The project took as its point of departure the poem of the same title, published in 1932 by Yi Sang, an architect and a poet. The experimental poem from a century ago, which compressed the transformations of colonial-period Seoul represented by the modern department store into cryptic, cipher-like sentences and seemingly contradictory geometric images, served as the exhibition's allegorical blueprint across different places, times, and media. The poet's delirious vision—in which squares repeat within squares, a globe-like earth appears, and movements of ascent and descent intersect—expanded into spatial installation and sculpture, video and publication: a space that seemed at once a shop window and iron cage. Jun followed the avant-garde tradition of reworking modernity's apparatuses of confinement to navigate possible exits. The urban landscapes of Seoul, Tokyo, and Paris were dismantled and reassembled through a succession of shifting viewpoints, as though to test the limits of variability itself. What came into view in the interval, however, was not so much the new as the unchanging. On one side is a world transformed into a vast department store, ceaselessly replenished with new commodities. On the

4
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London & New York: Continuum, 2002), 118–136.

5
Sojung Jun: Au Magasin de Nouveautés, exhibition catalogue for the 18th Hermès Foundation Missulsang exhibition (Seoul: Atelier Hermès, 2020), 31.

revient au spectateur d'expliciter comment l'emprise du réel se transforme en émancipation. Il faut un certain courage pour citer Adorno en sachant qu'il concevait l'art comme l'expression d'un désir irréalisable et comme quelque chose d'inséparable d'une faute impossible à expier. En même temps, c'est là l'un des sens de l'expression : entrer de son plein gré dans la souricière.[4]

« Plus on tente de faire entrer toutes les pièces du puzzle sur un seul plateau, plus cela devient impossible », confiait Sojung Jun dans un entretien consacré à son exposition du Missulsang de 2020, *Au Magasin de Nouveautés*[5]. Ce projet prenait pour point de départ le poème éponyme publié en 1932 par Yi Sang, architecte et poète. Ce texte expérimental vieux d'un siècle évoquant les transformations de Séoul à l'époque coloniale tel que l'essor du grand magasin moderne, à travers des phrases cryptiques proches du code et des images géométriques apparemment contradictoires, a servi de schéma allégorique à cette exposition traversant lieux, temporalités et médiums hétérogènes. La vision hallucinée du poète, dans laquelle, au sein d'une répétition de carrés emboîtés les uns dans les autres, apparaît une Terre figurée sous la forme d'un globe terrestre, et où s'entrelacent mouvements d'ascension et de chute, s'est déployée dans une installation spatiale évoquant à la fois une vitrine et une cage, ainsi que dans des sculptures, des vidéos et des publications. Sojung Jun s'inscrit dans la tradition de l'avant-garde cherchant à détourner les dispositifs d'enfermement de la modernité afin d'ouvrir des voies de sortie possibles. Les paysages urbains de Séoul, Tokyo et Paris ont été déconstruits et recomposés à travers une série de perspectives différentes, comme pour tester les limites de la variabilité ; ce qui apparaissait alors n'était pas tant la nouveauté que la persistance de ce qui ne change pas. D'un côté, un monde devenu immense magasin, sans cesse alimenté en nouveaux produits, de l'autre, des corps organiques et inorganiques qui résistent obstinément à la marchandisation ou, au contraire, s'y conforment à l'excès au point d'acquérir une étrangeté devenue incontrôlable. Pourraient-ils s'en échapper, ou bien pourraient-ils au contraire rester collés au cadre qui les emprisonne, jusqu'à le déformer ? L'historien Harry Harootunian a critiqué le présentisme étroit du début du XXIe siècle, en se demandant comment réintroduire la notion de futur dans le présent historique du capitalisme global, saturé de la simultanéité du non-synchrone, qui ne se conforme pas à une périodisation unique, discontinue et occidentalo-centrée[6]. Le travail de Sojung Jun a justement donné forme à cette interrogation ; il tirait un fragile fil d'espoir au sein d'un scepticisme sinueux et enchevêtré plutôt que d'affirmer une foi ferme en l'avenir.

Cependant, l'espoir se révèle parfois être un appât menant à un piège mortel. La série *Helter Skelter* de Donghee Koo, lauréate du Missulsang en 2012, était saturée d'objets matériels et immatériels évoquant un mouvement sinistre et hypnotique, où l'on s'enfonce dans un labyrinthe sans issue. La chanson des Beatles, qui compare la psyché d'un homme amoureux au vertige d'un toboggan tournoyant, a été associée aux fantasmes apocalyptiques du meurtrier Charles Manson et à la secte fanatique qui le suivait ; ce réseau d'associations s'est ensuite transformé en l'image d'un serpentin anti-moustiques se consumant dans une fumée âcre, de roues tournant à vide et d'un échiquier sur lequel toute partie est impossible. Ici, l'artiste et le spectateur semblaient tous deux pris dans une sorte de jeu de poursuite entre un paranoïaque joyeux, prétendant percer le tourbillon de l'histoire, et un détective mélancolique tentant laborieusement de reconstituer sa vision délirante. Imaginez que les fils d'Ariane laissés dans le labyrinthe par d'héroïques aventuriers, sans cesse piétinés et emmêlés, finissent par former un espace semblable à une fourmilière. Combien de cadavres y seraient ensevelis, et quel nouveau Minotaure aurait pu élire domicile dans ce lieu

4
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Hong Seung-yong (Séoul : Munhakgwa Jiseongsa, 1984), 191-218.

5
Sojung Jun : Au Magasin de Nouveautés (Catalogue de l'exposition de la 18e édition du Hermès Foundation Missulsang) (Séoul : Atelier Hermès, 2020), 31.

6
Harry Harootunian, « Remembering the Historical Present », *Critical Inquiry* 33 (Spring 2007), 471-494.

other are organic and inorganic bodies that stubbornly resist commodification, or else acquire an untamable heterogeneity through excessive compliance. Can they escape? Or, conversely, can they stick to the frames that capture them and distort them from within? Criticizing the narrow presentism of the early 21st century, the historian Harry Harootunian once asked how the concept of the future might be reintroduced into the historical present of global capitalism, saturated by the simultaneity of the nonsynchronous and irreducible to a single, discontinuous, West-centered periodization.[6] Jun's work gave form to precisely that question; rather than professing firm belief in the future, it spun a slender thread of wish from a winding skein of skepticism.

Yet hope sometimes turns out to be bait leading to a fatal trap. Donghee Koo's *Helter Skelter* series, the winning work of the 2012 Missulsang, was filled with tangible and intangible objects suggesting an ominous, hypnotic movement into an exitless maze. The Beatles song that compares a man in love to the dizziness of riding a spiraling slide became linked to the apocalyptic delusions of the murderer Charles Manson and the fanatical group that followed him; this, in turn, was transposed into images of a mosquito coil burning with acrid smoke, wheels spinning idly, and a chessboard on which the game is impossible. Here, both artist and viewer seemed trapped between a cheerful paranoiac who claims to see through the vortex of history and a melancholic detective who struggles to reconstruct that delirious vision. Imagine that Ariadne's countless threads, left in the labyrinth by heroic adventurers, have been trampled and tangled until they form an anthill-like space. How many corpses would be buried within it, and what new Minotaur would have nested in that soft bedding? Rather than be crushed by grand questions, Koo chose to move nimbly, following peculiar coincidences and leaps of thought. Yet her journey tended to converge on a certain "navel" that marks the limit of symbolic interpretation in psychoanalysis. Alenka Zupančič distinguishes the tragic subject, who gives meaning to this contingent cut as their destiny, from the comic subject, who externalizes it as a playful object; she notes that the latter replaces the temporal logic that distinguishes before and after with a spatial logic of parallelism and connection.[7] If so, compulsively laughing off the fundamental meaninglessness of history as the entanglement of lives that begin and end suddenly and without warning may also serve as an artistic trick for stepping aside from a nonsensical time. Yet the small refuge, or trap, thus produced is never a closed chamber. Somewhere, somehow, an uncanny draft continues to seep in.

6
Harry Harootunian, "Remembering the Historical Present", *Critical Inquiry* 33 (Spring 2007), 471–494.

7
Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge: MIT Press, 2008), 177–182.

Exercises in Art

Fear and anxiety form the affective background noise of our time. The turn of the century, marked by the fall of the Berlin Wall and the shock of 9/11, was for a time perceived as an eternal present severed from both past and future. Yet at some point we found ourselves confronting a paradoxical excess of the future. Amid signs of climate crisis, repeated wars, and unchecked acceleration of technological innovation, the future casts its shadow over the present as an unprecedented event that has not yet arrived. When catastrophic prospects of the future proliferate into multiple incommensurable worlds —or, to borrow Bruno Latour's formulation for the 2020 Taipei Biennial, unfamiliar "planets" —our era is swept up by too many futures and pasts, torn almost beyond recognition.[8] Latour mobilized art and science to identify, within a confused present, the branching paths toward different futures. It has always been the task of art to give recognizable form to an unknowable world. And yet I once saw a future scenario by a collective of artists that predicted a situation in which all the worst things had already happened; according to that scenario, the world rushing toward catastrophe had

8
Bruno Latour and Martin Guinard, "You and I don't live on the same planet: New Diplomatic Encounters", curatorial statement, Taipei Biennial 2020, https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/TB20/Intro_Content.

devenu si doux ? Bien que Donghee Koo ait préféré, plutôt que de se laisser écraser par de grandes questions, suivre avec légèreté d'étranges coïncidences et des sauts de pensée, son parcours tendait néanmoins à converger vers ce que la psychanalyse désigne comme un certain « nombril » (*navel*), marquant la limite de l'interprétation symbolique. À cet égard, Alenka Zupančič, distinguant le sujet tragique, qui interprète cette coupure contingente comme son destin, du sujet comique, qui l'extériorise comme objet de jeu, remarque que ce dernier substitue une logique spatiale de juxtaposition et de connexion à une logique temporelle distinguant l'avant et l'après[7]. Dès lors, le fait de rire de manière obsessionnelle de l'absurdité fondamentale de l'histoire entendue comme un enchevêtrement de vies qui commencent et s'achèvent si soudainement, peut être considéré comme une ruse artistique visant à se tenir un pas à l'écart d'un temps insensé. Or, cet abri, ou piège, ainsi construit n'est jamais un espace clos, et un air inquiétant ne cesse donc de s'y infiltrer de quelque part.

L'exercice de l'art

La peur et l'angoisse constituent le fond sonore affectif de notre époque. Le tournant du siècle, marqué par la chute du mur de Berlin et le choc du 11 Septembre, a été peu ou prou perçu comme un éternel présent, coupé à la fois du passé et de l'avenir. Cependant, depuis quelque temps déjà, nous sommes confrontés au paradoxe d'un excès de futur. Au milieu des signes de la crise climatique, des guerres qui se succèdent sans cesse, et des innovations technologiques débridées, l'avenir projette son ombre sur le présent sous la forme d'un événement sans précédent qui n'est pas encore advenu. Lorsque les perspectives catastrophiques de l'avenir font proliférer des mondes incommensurables, d'étranges « planètes[8] », pour reprendre l'expression employée par Bruno Latour lors de la Biennale de Taipei 2020, notre époque se déchire au point de devenir méconnaissable, emportée par tant de passés et de futurs. Latour mobilisait l'art et la science afin de déterminer, au sein d'un présent confus, les bifurcations conduisant vers des futurs différents. Conférer une forme perceptible à un monde opaque a toujours constitué une tâche de l'art. Cependant, un jour, j'ai vu un scénario d'avenir imaginé par un collectif d'artistes, dans lequel toutes les pires éventualités s'étaient réalisées ; le monde précipité dans la catastrophe avait alors englouti, avec une multitude d'êtres, jusqu'au concept même d'art. Tout bien considéré, revendiquer aujourd'hui un temps et un espace pour l'art semble assurément quelque peu luxueux. Et pourtant, l'esprit conscient de la non-coïncidence entre ce qui est passé et ce qui est à venir, ou encore des corps opaques et poreux qui réfractent les simples rapports mécaniques de causalité, recèlent une fissure autopoïétique qui ne se laisse pas réduire au temps historique. Hannah Arendt appelait cet intervalle « un petit non-espace-temps (non-time-space) au cœur même du temps » et le décrivait comme un passage potentiel que « chaque nouvelle génération, et en vérité chaque être humain nouvellement né, doit découvrir et tracer à nouveau, pas à pas, en s'insérant entre un passé infini et un avenir infini[9] ». Nous pourrions considérer cet interstice discret comme l'espace minimal nécessaire à la reprise de l'art et à sa révision permanente.

À cet égard, il est fort significatif que les expositions du Missulsang aient souvent été présentées comme des exercices d'art. « Étude » de Min Oh, lauréate en 2018, et « Studies » de Heecheon Kim, lauréat en 2024, portaient toutes deux leur attention sur un état encore inachevé, susceptible de transformations, mais selon des orientations très différentes. Min Oh considérait que les artistes poursuivant l'objectif impossible d'une performance parfaite étaient non seulement beaux à observer, mais constituaient également un objet d'étude digne d'intérêt. Les « études » de Min Oh, qui

7
Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge: MIT Press, 2008), 177-182.

8
Bruno Latour et Martin Guinard, « You and I don't live on the same planet: New Diplomatic Encounters », curatorial statement, Taipei Biennial 2020, https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/TB20/Intro_Content.

9
Hannah Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (*La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*), trad. Seo Yu-gyeong (Paju : Hangilsa, 2023), 92-93.

swallowed up, along with many beings, the very concept of art itself. All things considered, to demand time and space for art under present conditions seems almost an indulgence. Nevertheless, a mind conscious of the misalignment between what has passed and what is to come—or simply porous, opaque bodies that refract mechanical causality—contains an autopoietic fissure irreducible to historical time. Hannah Arendt called this interval "a small non-time-space in the very heart of time" and described it as a potential passage that "each new generation, indeed every new human being as he inserts himself between an infinite past and an infinite future, must discover and ploddingly pave anew."[9] We might understand this secret gap as the minimum margin for the resumption and permanent revision of art.

In this respect, it is significant that Missulsang exhibitions have often presented themselves as exercises in art. Min Oh's *Étude* and Heecheon Kim's *Studies*, the winning exhibitions of 2018 and 2024 respectively, both focused on a mutable state prior to completion, though they pursued this condition in markedly different directions. Oh regarded artists who aim for the impossible goal of perfect performance as not only beautiful in themselves but also meaningful objects of study. Her *études*, which involves a training to perceive past, present, and future clearly in order to produce better results, were designed as self-referential closed circuits. Yet the bodies performing them, however hard they tried, could not move exactly as required, thereby generating unintended differences. Kim, by contrast, studied horror films from a skepticism about what remains for humans to do in places where technology advances toward a quasi-autonomous perfection. Horror films, despite their crude special effects and plot holes—and sometimes precisely because of those shameless gaps—evoke an eerie sense of unknown forces beyond our understanding. This is precisely why they may be one possible mode of art still worth attempting in a world saturated with technological devices. Kim saw perfection as a state in which everything has been done, a de facto death in which nothing more can happen, and hoped that art would offer an escape plan out of that desolation. This contrasted with Oh's view of perfection as both the origin and goal that enables art's vital movement. Yet the two artists coincided in that both thought art through its absence, and in that, rather than filling that void through the work, they sought to point to the void itself as an empty site. The existence of the work presented as a study generated a distinctive interval within its noncoincidence with art, giving way to two different interpretations. On the one hand, art summons from beyond that immeasurable distance a complex feeling in which nostalgia, desire, and doubt are entangled. On the other, art is a generative event inaugurated only within that very distance, alive only insofar as it is driven by longing and there still remains its motivational force. Either way, the works as studies were exploring, in their fragmentary state, an ideal of art not yet depleted.

To assess the completion or quality of a study may sound paradoxical. Yet the Hermès Foundation Missulsang has often offered encounters with precisely such compelling studies: works that lead us to reflect on the conditions of contemporary art and to glimpse, in Peter Osborne's phrase, "fragments of the future." Osborne borrows the phrase from the Romantic poet and critic Friedrich Schlegel, who redirected toward the future the sense of unknown time awakened by fragments of the past—that is, by ruins—and in doing so gave shape to a new concept of art. Osborne brings this older idea into the present by arguing that the contemporary artwork exists not as a completed object, but as an incomplete yet self-sufficient project. Such a work bears a futurity that is interpreted and constructed only retrospectively, through the ideal image of completion it summons. For Osborne, it is only in this sense that the work fully

9
Hannah Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, 1961), 13.

entraînent à percevoir clairement le passé, le présent et l'avenir afin d'obtenir un résultat meilleur, étaient conçues comme des circuits fermés de références croisées ; pourtant, les corps chargés de les exécuter étaient incapables de se mouvoir exactement comme on le leur demandait, malgré leurs efforts tenaces, produisant ainsi des écarts involontaires. Heecheon Kim, à l'inverse, s'est tourné vers le cinéma d'horreur, mû par un sentiment de scepticisme : dans un monde où la technologie tend vers une perfection quasi autonome, reste-t-il encore quelque chose que l'être humain doive accomplir par lui-même ? Malgré leurs effets spéciaux rudimentaires et leurs incohérences narratives, ou plutôt précisément grâce à ces lacunes manifestes, les films d'horreur suscitent parfois une inquiétante sensation de forces inconnues excédant notre compréhension. Ils apparaissaient ainsi comme l'une des rares formes d'art encore dignes d'être tentées dans un monde saturé de dispositifs techniques. Heecheon Kim, qui conçoit la perfection comme un état où tout a déjà été accompli, et donc comme une véritable forme de mort où plus rien ne peut advenir, attendait de l'art qu'il ouvre une issue permettant d'échapper à cette stérilité. Cette conception contrastait avec celle de Min Oh, qui considérait au contraire la perfection comme l'origine et la finalité rendant possible le mouvement vivant de l'art. En revanche, les deux artistes se rejoignaient sur un point essentiel : penser l'art à partir de son absence et chercher, au lieu de le combler par l'œuvre, à le désigner comme un espace vacant. L'existence des œuvres présentées en tant qu'études produisait, dans leur non-coïncidence avec l'art lui-même, un intervalle singulier qui pouvait être interprété de deux points de vue différents. D'une part, l'art suscite, depuis l'autre rive de cette distance incommensurable, un sentiment complexe mêlant nostalgie, désir et doute. D'autre part, l'art demeure un événement génératif qui ne s'inaugure qu'au sein même de cette distance, mû par le désir, et ne subsiste qu'aussi longtemps que cette énergie n'est pas épuisée. Dans les deux cas, ces œuvres en tant qu'études exploraient, dans leur état fragmentaire, un certain idéal de l'art encore inépuisé.

Dire que l'on évalue le degré d'achèvement ou la qualité d'une étude peut sembler quelque peu contradictoire. Pourtant, le Hermès Foundation Missulsang a souvent offert l'occasion d'entrevoir d'intéressants travaux tenant de l'étude qui invitent à réfléchir aux conditions de l'art contemporain, des « fragments du futur », pour reprendre une expression de Peter Osborne. Osborne emprunte lui-même cette expression à Friedrich Schlegel, poète et critique romantique, qui avait forgé une nouvelle conception de l'art en réorientant vers l'avenir, l'élan vers un temps inconnu suscité par les fragments du passé, c'est-à-dire les ruines. En reprenant cette idée ancienne dans le présent, Osborne soutient que l'œuvre d'art contemporaine n'est pas un objet achevé, mais un projet à la fois inachevé et autosuffisant, qui appelle l'image idéale de son accomplissement et recèle une dimension de futurité, n'étant interprétée et constituée qu'après coup ; elle n'existe pleinement que dans ce mouvement[10]. Bien qu'il ne soit pas facile d'imaginer que la perspective de l'achèvement et le potentiel du devenir puissent coexister dans une même œuvre sans s'annuler mutuellement, *Les Jours d'été de Keijō : chronique de 1937* de Sung Hwan Kim, lauréat du Missulsang en 2007, incarnait précisément cette ambivalence. La vidéo, qui juxtapose le récit de voyage d'un étranger ayant visité, il y a près d'un siècle, Séoul, alors appelée « Keijō » en japonais, ville du passé aujourd'hui invisible à nos yeux, et les images actuelles des lieux mentionnés dans ce récit, se déroule comme un rêve dont la logique semble subtilement défaillir. Les intervalles entre des images, des sons et des textes subtilement désynchronisés dessinent les plis d'un temps qui n'est ni passé ni présent, ni réel ni fictif. S'y superposent les projets ultérieurs de l'artiste, des possibilités déjà réalisées,

10
Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London & New York: Verso, 2013), 168-170.

exists.[10] The prospect of completion and the potential of becoming may seem unlikely to coexist in a single work without cancelling each other out. Yet Sung Hwan Kim's 2007 winning work, *Summer Days in Keijo — Written in 1937*, does precisely that. The video, which juxtaposes the travelogue of a stranger who visited Seoul a century ago—a past city then called "Keijo" in Japanese and no longer visible to us—with the present appearance of the places mentioned there, unfolds like a dream in which something is out of joint. The subtly dislocated intervals among image, sound, and text gather folds of time that are neither past nor present, neither reality nor fiction. Within them are layered the artist's subsequent projects, already realized possibilities and still undiscovered variables, and the memories of those who never met or who were not even yet born. I have always thought this work looked like the dream of an old person who is also a child, waiting for reincarnation. It does not deny that the present belongs, above all, to the living. Yet it allows us to imagine our present selves as only one version among several possible ones, thereby loosening, if only slightly, the constraints of reality. Art, understood as the constellation of other possibilities that begin to germinate in that small opening, has not yet fully come into view, but it is already there.

10
Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London and New York: Verso, 2013), 168–170.

d’autres éventualités encore inaperçues, ainsi que les souvenirs de personnes qui ne se sont jamais rencontrées ou qui ne sont même pas encore nées. J’ai toujours pensé que cette œuvre ressemblait au rêve d’un être à la fois vieillard et enfant qui attend sa réincarnation. Elle ne nie pas que le présent soit avant tout le temps des vivants, mais elle nous permet aussi d’envisager ce que nous sommes aujourd’hui comme une version parmi d’autres possibles, et, ce faisant, d’alléger quelque peu les contraintes du réel. L’art, comme ensemble des autres possibles germant dans cette infime marge, ne s’est pas encore pleinement révélé, mais il est déjà là.

LA MÉMOIRE EST UNE FORME DE VIE

Menehould de Bazelaire
Directrice du patrimoine culturel,
Hermès International

Soyeon Ahn Je crois savoir que vous suivez depuis de nombreuses années les activités culturelles d'Hermès. Pourriez-vous vous présenter en nous indiquant quand vous avez rejoint Hermès, les différentes fonctions que vous y avez exercées au fil des années, ainsi que votre fonction actuelle ?

Menehould de Bazelaire J'ai rejoint Hermès le 1er avril 1986. Cela fait donc quarante ans cette année que je travaille au sein de la maison. Ma première mission a été de veiller sur le musée privé, c'est-à-dire la collection Émile Hermès, constituée, entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, par Émile Maurice Hermès (1871-1951), petit-fils du fondateur Thierry Hermès. Il s'agit d'une collection de peintures, d'estampes et de livres, réunie par Émile Hermès puis enrichie par ses successeurs autour du thème du cheval et, plus largement, des savoir-faire liés à l'art du voyage. Fait remarquable, elle ne contient aucun objet produit par Hermès. Elle rassemble des objets susceptibles d'inspirer la maison et de lui rappeler ses origines.

À ses débuts, Hermès fabriquait des harnais et des équipements pour chevaux et accompagnait ainsi les déplacements des personnes, en particulier des Parisiens, qu'ils voyagent à cheval ou autrement. La collection reflète l'ouverture d'esprit d'Émile Maurice Hermès, qui s'intéressait à différentes cultures ainsi qu'au mystère de savoir-faire artisanaux ingénieux, raffinés et beaux, mis au service du mouvement, depuis trois mille ans jusqu'à aujourd'hui. Pour lui, la collection doit demeurer une source d'inspiration, une source où puiser pour créer l'avenir. C'est une manière très singulière qu'a Hermès d'envisager le patrimoine. S'il collectionnait des objets antérieurs à Hermès et venus du monde entier, c'était aussi pour que la maison demeure curieuse et ouverte. C'est précisément cet esprit que je m'attache aujourd'hui à prolonger. Il s'agit de faire vivre ce patrimoine, et de le maintenir ouvert aux possibles.

Le thème de cette année est, en français, « L'appel du large ». C'est une expression difficile à traduire en anglais. Cela signifie prêter l'oreille à l'appel du vaste monde et garder l'esprit ouvert. L'important est moins le voyage lui-même que l'esprit du voyage, du mouvement et de la découverte de l'immensité du monde. Chaque thème annuel porte en lui l'esprit d'Hermès. Parmi les thèmes des années précédentes, il y a eu la mer, l'océan, l'Orient et le fleuve. Le fleuve a été choisi parce qu'il emporte avec lui tout un pays. Chaque thème annuel permet à Hermès de rester curieux, les yeux et les oreilles ouverts. C'est sans doute pour cette même raison que Jean-Louis Dumas m'a demandé de me rendre en Corée et en Inde.

Soyeon Ahn Vous vous occupez depuis longtemps de la collection Émile Hermès, qui, si je comprends bien, est principalement constituée d'œuvres et d'objets d'art anciens

MEMORY IS A FORM OF LIFE

Menehould de Bazelaire
Director of Cultural Heritage,
Hermès International

Soyeon Ahn Menehould, I understand that you have witnessed the cultural activities of Hermès over many years. Could you introduce yourself by telling us when you joined Hermès, the roles you have held over the years, and your current position?

Menehould de Bazelaire I joined Hermès on April 1, 1986. This year marks my 40th year with the house. My initial responsibility was to oversee the private museum—the Émile Hermès Collection—assembled by Émile Maurice Hermès (1871–1951), the grandson of the founder Thierry Hermès, at the turn of the 19th and 20th centuries. It is a charming collection of paintings, prints, and books, gathered by Émile Hermès and later expanded by his successors around the theme of the horse and more broadly around craftsmanship for the art of travel. Notably, the collection contains nothing produced by Hermès itself; rather, it comprises objects capable of inspiring the house—a means of remembering the company's origins.

Hermès began as a harness-making company serving the movement of people, Parisians in particular, whether with or without horses. The collection reflects the open-mindedness of Émile Maurice Hermès, who took an interest in many other cultures and in the mystery of ingenious and beautiful craftsmanship in the service of movement, from three thousand years ago to the present day. His vision of the collection was that it should always serve as a source of inspiration; a spring from which to create the future. This represents a very particular relationship with heritage. He collected objects made before Hermès and from all around the world, because his intention was to keep the house curious and open. That remains my mission at Hermès today: to keep its heritage alive and open.

Our theme this year is *L'appel du large* in French, or the call of the open sea; the open world. The phrase is difficult to translate into English. It means hearing the sound of the vast world and keeping one's ears open. It is not about travel as such, but about maintaining the spirit of travel, of movement, of discovering the immensity of the world. Each year's theme carries meaning for the spirit of Hermès: past themes have included the sea, the ocean, the Orient, and the river—the river chosen because it carries the country along with it. Each annual theme reminds Hermès to remain curious and keep its eyes and ears open. It was likely for this reason that Jean-Louis Dumas asked me to travel to Korea, and to India.

Soyeon Ahn I understand that you have long been involved with the Émile Hermès Collection, which consists largely of antique and classical art and objects. I am curious as to what prompted Hermès to take an interest in contemporary art around the year

et classiques. J'aimerais savoir ce qui a conduit Hermès, autour de l'année 2000, à s'intéresser à l'art contemporain, et notamment aux créateurs locaux hors de France. J'aimerais également vous entendre sur les raisons qui ont amené la maison à créer des espaces d'exposition dans plusieurs villes d'Europe et d'Asie.

Menehould de Bazelaire Hermès s'intéresse à l'art ancien et classique depuis la troisième génération. Mais Émile Maurice Hermès portait un regard aigu sur son époque et collectionnait avec constance les œuvres d'artistes contemporains. Comme je le disais, l'esprit de la collection Émile Hermès est très largement ouvert aux autres cultures, au voyage et à l'exploration. Cette ouverture et cette curiosité, qui se prolongent jusqu'à aujourd'hui, sont au cœur même de l'esprit créatif d'Hermès. Un petit catalogue réalisé en 1928 l'illustre très bien.

Ce petit catalogue a été imprimé près de dix ans avant le centenaire de la maison. C'était une manière délibérément ludique de jouer avec le temps. En français, il y a un mot pour cela : « décalé », c'est-à-dire faire plutôt un pas de côté qu'avancer droit. Ce genre de joyeux décalage est tout à fait caractéristique d'Hermès. C'est une attitude qui consiste, avec une touche d'humour et d'imagination, à ne pas prendre les choses trop au sérieux. L'idée de fêter ses cent ans paraissait sans doute un peu trop solennelle à la maison. C'est pourquoi elle a anticipé son anniversaire de presque dix ans et elle a célébré, à travers les pièces de la collection privée d'Émile Hermès, le lien entre le patrimoine d'Hermès et l'avenir, autrement dit entre la tradition, l'art classique du passé et la création à venir. Ces œuvres étaient remarquablement avant-gardistes.

Parmi les images réalisées pour les femmes, il y a celle d'une jeune femme aux commandes d'un avion. Malgré un cadre encore très traditionnel, elle était résolument tournée vers l'avenir. En 1928, Hermès a commencé à créer des vêtements de cuir pour les aviatrices. C'était une petite révolution dans la vie des femmes. Ces vêtements, au design fort et épuré et aux motifs graphiques, étaient très novateurs pour les femmes de l'époque. Dès ce moment, Hermès était déjà sensible aux transformations de son temps et au mouvement vers l'avenir.

Dans la collection Émile Hermès, on s'aperçoit que les traces de l'Asie y sont omniprésentes. Hermès a toujours été animé d'une grande curiosité pour les autres cultures. Le cheval a été le premier client d'Hermès et le premier compagnon de l'homme dans ses déplacements. C'est grâce au cheval qu'ont eu lieu les premières rencontres entre l'Occident et l'Orient. C'est lui qui a créé des liens entre ces deux mondes.

Soyeon Ahn Aujourd'hui, la Fondation d'entreprise Hermès dispose d'espaces d'exposition consacrés à l'art contemporain à Bruxelles, Tokyo et Séoul. À Séoul, avant même l'ouverture, en 2006, de l'Atelier Hermès, espace entièrement consacré aux expositions au sein de la Maison Hermès Dosan, Hermès avait déjà noué des liens avec la scène artistique coréenne en prenant, dès 2000, l'initiative particulièrement forte de créer un prix d'art. Si vous connaissez les circonstances qui ont conduit à cette décision, pourriez-vous nous en parler ?

Menehould de Bazelaire La création sans fin est au cœur de la tradition d'Hermès. Nos activités créatives en Corée s'inscrivaient elles aussi dans ce prolongement, tout en constituant un défi en soi. Notre tradition ne consiste pas à préserver le passé comme le ferait un musée, un tombeau ou un temple, mais à faire vivre cette tradition par la création. Hermès est une maison d'artisans, non d'artistes, mais lorsque artistes

2000, particularly in local creators outside France. I would also like to know the reasons behind establishing exhibition spaces in various cities across Europe and Asia.

Menehould de Bazelaire Hermès has been engaged with antique and classical art since the third generation, yet Émile Maurice Hermès was himself a keen observer of his contemporaries and also collected works by contemporary artists. As noted earlier, the spirit of the Émile Hermès Collection is broadly open to other cultures and to the movement and inquiry of human beings, and that openness lies at the heart of the creative spirit of Hermès. A small catalogue, written in 1928, illustrates this well.

It was printed nearly 10 years ahead of the company's 100th anniversary—a deliberately playful gesture. The French word "décalé" describes it well: not quite straightforward, a step to the side. This is highly characteristic of Hermès—a touch of fantasy, a refusal to take matters too seriously. The prospect of turning 100 seemed rather too solemn for the house, and so the anniversary was anticipated and celebrated almost a decade early, using items from Émile Hermès's private collection to celebrate the link between the heritage of Hermès and its future—the link between tradition, the classical art of the past, and new creation. These pieces were remarkably avant-garde.

Among the images intended for women is that of a young lady piloting an airplane—a woman of the future, even within that old-fashioned setting. In 1928, Hermès began creating leather garments for female aviators, which amounted to a small revolution in women's lives: new, strong, simple creations with graphic motifs. Those garments were innovative for women even in the early 20th century, a time when Hermès was already attentive to the future and to contemporary culture.

A visit to the Émile Hermès Collection reveals that Asia is omnipresent within it. Hermès has always possessed a strong curiosity about other cultures, and the horse was its first customer—the original companion of human movement. Indeed, the first relationship between the Far East and the West came about because of the horse, with the animal forging bonds between the two worlds.

Soyeon Ahn Currently, the Hermès Foundation operates contemporary art exhibition spaces in Brussels, Tokyo, and Seoul. In the case of Seoul, even before the dedicated exhibition space Atelier Hermès opened within Maison Dosan in 2006, Hermès had established a connection with the Korean art scene through the notably proactive initiative of launching an art prize in 2000. If you are aware of the background behind that decision, could you tell us about it?

Menehould de Bazelaire Endless creation is the tradition of Hermès—including its creative engagement in Korea, which presented a challenge of its own. Our tradition is not to preserve the past as a museum, a tomb, or a temple would, but to extend tradition through creativity. Hermès is composed of craftsmen rather than artists, but through encounters between artists and craftsmen we are able to go further; such encounters between craftsmanship and art have always been essential for us. When Jean-Louis Dumas and I worked together to launch the Missulsang, he wished to pay homage to artists and to express his admiration for them.

We cannot invent as Picasso did, because as craftsmen our mission is to create useful accessories for the everyday life and movement of our customers. We admire artists, however, for their vision and creative freedom, unbound by the obligation to make utilitarian objects. We needed such encounters and wished to express our admiration and encouragement for artists. We began in Korea because Hyung-sun Jun,

et artisans se rencontrent, nous pouvons aller plus loin. Ces rencontres entre l'art et le savoir-faire d'artisans ont toujours été indispensables pour nous. Lorsque Jean-Louis Dumas et moi avons créé le Missulsang, il souhaitait rendre hommage aux artistes et leur exprimer son admiration. Comme il le soulignait, Hermès est une maison d'artisans, et les artisans créent des objets utiles dans un cadre contraint.

Nous ne pouvons pas inventer comme Picasso. En tant qu'artisans, notre mission est de créer des objets utiles à la vie quotidienne et aux déplacements de nos clients. Mais nous admirons les artistes pour leur regard et pour leur liberté de création qui n'est pas soumise à l'obligation de produire des objets utilitaires. Nous avons besoin de telles rencontres et nous voulions exprimer aux artistes notre admiration et notre soutien.

Nous avons commencé en Corée à la suite de ce que nous avait expliqué, lors d'une réunion, Hyung-Sun Jun, qui dirigeait alors les équipes d'Hermès Corée. Les grandes entreprises qui avaient jusque-là soutenu les artistes coréens avaient cessé de le faire pendant la crise économique, laissant beaucoup d'artistes sans aide. Hermès n'a surtout pas voulu être un sponsor. Pour Jean-Louis Dumas, cette distinction était vraiment très importante. Il insistait sur le fait qu'Hermès ne se servait pas des artistes pour promouvoir la maison.

Soyeon Ahn Vous souvenez-vous des critères retenus à l'époque pour sélectionner les artistes et du déroulement du processus de sélection ?

Menehould de Bazelaire Au début, les candidats devaient avoir moins de 45 ans et avoir déjà développé un univers artistique, plutôt que d'être de parfaits débutants. Nous souhaitions également donner carte blanche au comité, lui laisser une entière liberté de jugement, car nous ne voulions pas que les artistes se sentent liés par les codes ou les attentes d'Hermès. C'est un principe que nous nous sommes efforcés de maintenir depuis.

Nous n'avons jamais souhaité demander à un artiste de créer quelque chose en rapport avec notre marque. Respecter la liberté de création et l'indépendance de l'artiste était pour nous un principe fondamental. Environ un tiers du jury devait être coréen, aux côtés d'auteurs internationaux et de critiques français comme Nicolas Bourriaud et Franck Gautherot, ainsi qu'Alice Morgaine. Aujourd'hui à la retraite, Alice Morgaine était une critique et journaliste très active dans le domaine de l'art contemporain. Elle avait organisé des expositions dans l'espace bruxellois de la Fondation d'entreprise Hermès et avait également participé pendant un an au jury du Missulsang, où elle s'était intéressée de très près aux œuvres. Elle a par la suite écrit sur l'intérêt et l'étonnement que lui inspiraient les artistes coréens. Chaque année, le jury était un lieu de rencontre entre des critiques coréens et des critiques internationaux, notamment français.

Soyeon Ahn Lorsque le Missulsang a été créé, Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès, s'est rendu personnellement en Corée pour remettre le prix au lauréat.

Menehould de Bazelaire C'était très important pour lui. Comme je l'ai dit, il s'était beaucoup impliqué dans ce prix et voulait qu'il soit authentique et fidèle à l'esprit d'Hermès, autrement dit à cet esprit de création et de famille auquel il était lui-même très attaché. Il tenait à être présent en personne, malgré son emploi du temps particulièrement chargé. Lors de sa dernière visite en Corée, bien qu'il fût malade, il s'est rendu à

who led the Hermès Korea team, explained in a meeting that Korean artists had been abandoned by the large corporations that had once sponsored them. During the economic crisis, these corporations left them without support. Hermès never wished to act as a sponsor—a distinction of great importance to Jean-Louis Dumas. He insisted that Hermès was not a sponsor and did not use artists as a means of advertising.

Soyeon Ahn Do you recall the criteria and selection process used to choose the artists at that time?

Menehould de Bazelaire At the outset, candidates were required to be under 45 years of age and to have an established body of work, rather than being complete beginners. We also wished to grant the committee carte blanche—the freedom to choose — because we did not want artists to feel bound by the codes of Hermès, and we have endeavored to maintain that approach ever since.

We never wished to instruct an artist to create something connected to our brand; the principles of freedom, independence, and respect for the artist were essential. Approximately one-third of the jury was required to be Korean, serving alongside international writers and French critics such as Nicolas Bourriaud and Franck Gautherot, as well as Alice Morgaine. Alice Morgaine, now retired, was a highly active critic of contemporary art and a journalist. She had curated exhibitions in Brussels and also served for one year on the Missulsang jury, where she took a deep interest in the works. She later wrote of her interest in, and astonishment at, Korean artists.

Soyeon Ahn When the Missulsang was established, President Jean-Louis Dumas visited Korea and personally presented the award to the recipient.

Menehould de Bazelaire That was of deep importance to President Jean-Louis Dumas. As noted earlier, he was closely involved with the award. He wanted it to be honest and faithful to the spirit of Hermès—a spirit of creativity and family that he himself embodied. He insisted on attending in person, which was significant given the demands on his time. On his final visit, despite his illness, he traveled to Seoul and, at the Shilla Hotel, devoted considerable time to explaining his vision of a bridge between contemporary artists in Korea and the tradition of Hermès.

He devoted his heart, his vision, and his personality to the award. Journalists who interviewed Jean-Louis Dumas came away with a deep understanding of Hermès, for it is a mysterious company, unlike other luxury houses. In every endeavor we undertake, we insist on authenticity, seeking an honest connection with the countries in which we begin commercial activity. That spirit informs everything we do.

Soyeon Ahn I have also heard that Madame Rena Dumas took a particular interest in contemporary art. Did she influence the establishment of the museum and Atelier Hermès?

Menehould de Bazelaire It is likely that she encouraged her husband. She had a deep appreciation for architecture, being an architect herself, and she came to Seoul for the opening, to which she contributed a great deal of her creativity; she was visibly delighted to attend. Before the opening, Rena came to assist in arranging the paintings and art objects on the walls of Hermès Maison Dosan—an experience I treasure, as I

Séoul et, à l'hôtel Shilla, a longuement expliqué sa vision d'un pont entre les artistes contemporains coréens et la tradition d'Hermès.

Il a investi dans ce prix son cœur, ses convictions et sa vision. Les journalistes qui rencontraient Jean-Louis Dumas en entretien repartaient avec une compréhension profonde d'Hermès, car Hermès est une maison singulière, différente des autres maisons de luxe. Dans tout ce que nous entreprenons, nous tenons avant tout à l'authenticité et, lorsque nous commençons à travailler dans un nouveau pays, nous cherchons à nouer avec lui une relation sincère. Cet esprit imprègne tout ce que nous faisons.

Soyeon Ahn J'ai également entendu dire que Madame Rena Dumas portait un intérêt particulier à l'art contemporain. A-t-elle eu une influence sur la création du musée et de l'Atelier Hermès ?

Menehould de Bazelaire Elle a sans doute encouragé son mari. Comme elle était elle-même architecte, elle avait une grande sensibilité à l'architecture. Elle est venue en personne pour l'inauguration, à laquelle elle a apporté une grande part de sa créativité. Elle était manifestement très heureuse d'être là. Avant l'ouverture, Rena est venue nous aider à disposer les peintures et les objets d'art dans la Maison Hermès Dosan. C'est un souvenir qui m'est très précieux, car j'ai beaucoup appris auprès d'elle. Elle avait un sens très fin de l'équilibre et de l'harmonie. Lorsque toutes les œuvres ont trouvé leur place, elle a estimé que l'ensemble était enfin en parfaite harmonie. Depuis les années 1970, elle collaborait à la conception des boutiques Hermès, apportant une touche de modernité à la tradition de la maison. J'ai été à la fois surprise et ravie de découvrir qu'elle avait également une profonde affection pour la peinture traditionnelle et le dessin.

Elle incarnait elle-même ce pont entre le passé et l'avenir. À Séoul, nous avons visité ensemble le Leeum Museum, véritable chef-d'œuvre d'architecture auquel avaient participé trois architectes. Nous avons également parcouru ensemble des galeries à Séoul et à Busan et découvert la tradition des textiles coréens. Le costume traditionnel, avec son nœud caractéristique, était lui-même une œuvre d'art. Nous avons aussi soutenu le festival du cinéma coréen, tant nous avions été impressionnés par la créativité et l'originalité remarquables des cinéastes coréens. Le trophée de ce festival, une chaise de réalisateur, avait, si je me souviens bien, été conçu par Rena Dumas.

Soyeon Ahn Je crois que vous étiez également en Corée à cette époque. Si vous vous souvenez de l'atmosphère qui régnait alors dans le milieu artistique coréen et de votre rencontre avec l'artiste lauréat, pourriez-vous nous en parler ?

Menehould de Bazelaire Le premier lauréat explorait le web comme moyen d'expression artistique. Pour nous, c'était une approche tout à fait nouvelle, aussi intéressante que stimulante. En préparant la cérémonie de remise du prix avec Jean-Louis Dumas, nous en sommes venus à penser que le web était une sorte de cheval du XXIe siècle. Il reliait l'Extrême-Orient et l'Occident et, comme moyen de communication, d'échange et de déplacement rapide, véhiculait une énergie puissante et un regard nouveau. C'est peut-être ce qui explique que les liens entre Hermès et l'art contemporain coréen soient devenus si profonds. Lorsque j'ai visité pour la première fois une galerie à Séoul,

learned a great deal from her. She possessed a strong sense of balance and harmony, and once everything had been placed, she declared that the arrangement was perfect.

She had collaborated on Hermès stores since the 1970s, bringing a touch of modernity to the house's strong sense of tradition. I was surprised to discover that she also held a deep affection for traditional painting and drawing.

She embodied the bridge between past and future. In Seoul, we visited the Leeum Museum together—a true masterwork of architecture involving three different architects. Together we toured art galleries in Seoul and Busan, and we also discovered the tradition of Korean fabric: the traditional costume with its distinctive bow, which is an art form in itself. We supported the Korean film festival as well, having found Korean filmmakers to be remarkably strong and original. The trophy for that festival—an armchair—was, I believe, designed by Rena Dumas.

Soyeon Ahn I believe you were also in Korea at that time. If you recall the atmosphere of the Korean art scene then, and your meeting with the laureate artist, could you share your recollections?

Menehould de Bazelaire The first laureate was exploring the web as a medium of artistic expression. This was unfamiliar and novel to us, yet deeply interesting and stimulating. While preparing for the award ceremony with Jean-Louis Dumas, we arrived at the idea that the web was a kind of horse for the 21st century, forging bonds between the Far East and the West—a means of communicating, exchanging, and moving swiftly, one that conveyed strong energy and a fresh vision. This may explain why Hermès's engagement with contemporary art in Korea proved so profound. On my first visit to an art gallery in Seoul, I discovered that Korean artists were highly whimsical, witty, and imaginative.

The creativity in South Korea was remarkable. The country was at times described as a small shrimp between the great powers of China and Japan—a small country with a strong culture that had nevertheless cultivated among its artists a genuine spirit of creativity, imagination, and independence. That spirit of independence was closely aligned with the spirit of Hermès. We have always considered ourselves somewhat different within the vast world of luxury, where everything increasingly resembles everything else, and we wish to preserve our independence, our story, and our vision. In South Korea, people were able to understand what set Hermès apart.

Among the artists, I particularly remember Yiso Bahc. Jean-Louis Dumas, our chairman, Yiso Bahc and I met on one occasion, and the artist explained that the name he had chosen meant different—to be different. This was deeply meaningful for Hermès. He was a great artist; although he has since passed away, he was driven by a powerful creative energy, and his work carried many messages that remain profoundly moving. He once placed a camera atop a tall building in San Francisco to film the subtle changes in the light of the sky, and he also sent a camera out onto the ocean to capture its movement.

Many memories remain. As noted earlier, each encounter was genuinely meaningful—a human encounter, not simply the giving of funds to an artist on account of his renown or his representation by leading galleries. On each occasion, we sought something particular, drawn from the encounter between the story and tradition of Hermès and the artist's personal world. I also remember Do Ho Suh's work, a pink staircase made of very fine fabric, much of it bound together; he explained that it recalled the dark basement in which he had first lived in New York.

j'ai découvert à quel point les artistes coréens étaient inventifs, pleins d'esprit et d'imagination.

La créativité en Corée du Sud était remarquable. On décrivait parfois la Corée du Sud comme un petit pays situé entre les grandes puissances que sont la Chine et le Japon, mais c'est un pays doté d'une forte identité culturelle, qui a su cultiver chez ses artistes un véritable esprit de créativité, d'imagination et d'indépendance. Cet esprit d'indépendance était profondément en accord avec celui d'Hermès. Dans le vaste univers du luxe, où tout tend de plus en plus à se ressembler, nous nous sommes toujours considérés comme un peu différents, et nous avons toujours voulu préserver notre indépendance, notre histoire et notre vision. En Corée du Sud, les gens comprenaient naturellement ce qui faisait la singularité d'Hermès.

Parmi les artistes, je me souviens tout particulièrement de Yiso Bahc. Jean-Louis Dumas, notre président, Yiso Bahc et moi nous sommes retrouvés un jour tous les trois, et l'artiste nous a expliqué que le nom qu'il avait choisi signifiait « différent », être différent des autres. Cela avait beaucoup de sens pour Hermès. C'était un grand artiste. Il n'est plus parmi nous aujourd'hui, mais il était animé d'une puissante énergie créatrice, et son œuvre porte encore de nombreux messages qui résonnent aujourd'hui encore. Il avait, entre autres, installé une caméra au sommet d'un grand immeuble à San Francisco pour filmer les variations subtiles de la lumière dans le ciel, ou encore envoyé une caméra sur l'océan pour en saisir le mouvement.

Je garde beaucoup de souvenirs très joyeux. Comme je l'ai dit, chacune de ces rencontres avait véritablement du sens. C'étaient des rencontres humaines, de personne à personne. Nous n'avons jamais soutenu un artiste simplement parce qu'il était célèbre ou représenté par une galerie importante. Nous avons toujours cherché quelque chose de particulier, quelque chose qui pouvait naître de la rencontre entre l'histoire et la tradition d'Hermès et l'univers propre à chaque artiste. Je me souviens aussi d'une œuvre de Do Ho Suh. C'était un escalier rose vif, réalisé dans un tissu très fin, dont les différentes parties étaient assemblées entre elles. Il nous avait expliqué que cette œuvre lui rappelait le sous-sol sombre qu'il avait d'abord habité à New York.

Soyeon Ahn Il est également assez singulier d'avoir officiellement adopté le terme coréen « Missulsang », transcrit tel quel, plutôt que l'expression couramment utilisée « Art Award ». Quel sens souhaitiez-vous donner à ce choix ?

Menehould de Bazelaire Pour le premier trophée, nous avons utilisé la loupe en forme d'œil dessinée dans les années 1950 par Robert Dumas, quatrième président d'Hermès et gendre d'Émile Hermès. J'avais proposé à Jean-Louis Dumas d'en faire le trophée spécial du Missulsang. Ce choix reposait sur l'idée que l'œil de l'artiste est un œil neuf. C'est auprès des artistes que nous apprenons à regarder le monde sans cesse différemment. Pour une maison aussi ancienne qu'Hermès, qui doit continuellement renouveler son regard, c'est particulièrement important.

Nous avons décidé de graver le nom du prix sur la loupe. À l'atelier, l'artisan qui gravait l'argent a pris grand soin de reproduire précisément les caractères coréens. Nous tenions à y inscrire en coréen « Hermès Missulsang » ainsi que l'année. Pour nous, Européens, ce n'était pas si simple. Je me souviens avoir demandé à un ami coréen de vérifier que les caractères étaient orientés dans le bon sens. Mais nous y sommes parvenus, et c'était très important pour nous que les mots « Hermès Missulsang » figurent en coréen sur le trophée.

Soyeon Ahn It is also quite distinctive that, instead of the commonly used term "Art Award", the Korean transliteration "Missulsang" was officially adopted. What meaning was intended by this choice?

Menehould de Bazelaire For the first trophy, we used the eye-shaped magnifying glass designed in the 1950s by Robert Dumas, the fourth chairman of Hermès and son-in-law of Émile Hermès. I proposed to Jean-Louis Dumas that it be adopted as a special trophy for the Missulsang. The idea underlying this choice was that the artist's eye is a fresh one: it is from artists that we learn to see the world differently—as endlessly new—which matters especially for a house as old as Hermès, which must continually refresh its gaze.

We decided to engrave the name of the trophy on the magnifying glass. In the atelier, the craftsman engraving the silver took great care to render the Korean text precisely, as we wanted "Hermès Missulsang" and the year inscribed in Korean. This was no simple matter for us as Europeans—I recall asking a Korean friend to confirm the correct orientation of the text—but it was accomplished, and it was of great importance to us that the trophy bear the words "Hermès Missulsang" in Korean script.

Soyeon Ahn The Hermès Korea Missulsang, established in 2000, was redefined in 2008 as the Hermès Foundation Missulsang following the creation of the Hermès Foundation. Could you introduce the role and activities of the Hermès Foundation?

Menehould de Bazelaire The Foundation was launched by Pierre-Alexis Dumas, of the sixth generation. Prior to its creation, I was responsible for what we called the mécénat—the house's patronage activities —though with less prominence, less visibility, and less funding. Pierre-Alexis Dumas wished to create a Foundation with genuine visibility. It was initially led by Catherine Tsekenis, with whom I collaborated beginning in 2008. However, I serve only on the administrative council and do not work for the Foundation directly.

The Foundation is genuinely separate from the Hermès company—an important distinction. It supports creation, craftsmanship, education, and the preservation of biodiversity and nature. When the Missulsang began, the Foundation did not yet exist, and circumstances were somewhat different. As Hermès grew as a company, the Foundation gave that work structure and architecture, building something that had not existed before.

Soyeon Ahn Lastly, could you introduce the Émile Hermès Collection, which you have long overseen?

Menehould de Bazelaire For many years, we displayed the collection there, in Seoul, in the form of a temporary museum designed by Hilton McConnico. It has since closed, though a great deal of time and care were devoted to it. The theme of that small museum was the forest—a "forest of memory"—with a long corridor lined in a special blue leather fabric called Vibrato. Memory is a form of life, and that idea held deep meaning for both the story of Hermès and the story of South Korea: memory and innovation. To create, we require memory. Creation cannot be born of amnesia.

Soyeon Ahn Le Hermès Korea Missulsang, créé en 2000, a été renommé en 2008 Hermès Foundation Missulsang, à la suite de la création de la Fondation d'entreprise Hermès. Pourriez-vous nous présenter le rôle et les activités de la Fondation ?

Menehould de Bazelaire La Fondation a été créée par Pierre-Alexis Dumas, sixième génération de la famille. Avant sa création, j'étais responsable de ce que nous appelions le « mécénat » de la maison, mais ces activités avaient alors moins d'ampleur, moins de visibilité et moins de moyens. Pierre-Alexis Dumas souhaitait créer une fondation qui ait une véritable visibilité. Elle a d'abord été dirigée par Catherine Tsekenis, avec qui j'ai commencé à collaborer en 2008. Pour ma part, je siège uniquement au conseil d'administration et ne travaille pas directement pour la Fondation.

La Fondation est distincte de l'entreprise Hermès. Elle soutient la création, les savoir-faire artisanaux, l'éducation, ainsi que la préservation de la biodiversité et de la nature. Lorsque le Missulsang a été créé, la Fondation n'existait pas encore et le contexte était un peu différent. À mesure qu'Hermès s'est développé en tant qu'entreprise, la Fondation a donné une structure et une architecture à ces activités, en construisant quelque chose qui n'existait pas auparavant.

Soyeon Ahn Pour finir, pourriez-vous nous présenter la collection Émile Hermès, dont vous vous occupez depuis longtemps ?

Menehould de Bazelaire Pendant de nombreuses années, nous avons présenté cette collection à Séoul sous la forme d'un musée temporaire conçu par Hilton McConnico. Il est aujourd'hui fermé, mais nous avions consacré beaucoup de temps à cet espace. Le thème de ce petit musée était la forêt, une « forêt de mémoire ». Un long couloir était revêtu d'un cuir bleu très particulier appelé Vibrato. La mémoire est une forme de vie. Cette idée a une signification profonde aussi bien pour l'histoire d'Hermès que pour celle de la Corée du Sud. La mémoire et l'innovation. Pour créer, nous avons besoin de la mémoire. La création ne peut naître de l'oubli.

MÉMOIRES
POUR L'AVENIR
25 ANS DU
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

HISTOIRES INÉDITES:
ENTRETIENS AVEC
LES DIRECTEURS
ARTISTIQUES

MEMORIES
FOR THE FUTURE
25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

UNRECORDED RECORDS:
INTERVIEWS WITH
THE FORMER ARTISTIC
DIRECTORS

L'ESPRIT D'HERMÈS DANS UNE DÉNOMINATION SINGULIÈRE

Sung Won Kim
Directeur adjoint,
Leeum, Musée d'art

Soyeon Ahn Avant même de devenir, en 2006, la première directrice artistique de l'Atelier Hermès, vous aviez déjà participé à l'organisation du Hermès Foundation Missulsang. Vous pouvez donc sans doute témoigner de certains aspects encore peu connus des débuts du Missulsang. Vous avez vous-même commencé votre carrière sur la scène artistique coréenne en 2000, et j'imagine que vous gardez de cette époque des souvenirs tout particuliers. Pourriez-vous nous parler de la situation de la scène artistique coréenne à l'aube du nouveau millénaire, et nous dire ce que vous avez pensé de la naissance du Hermès Foundation Missulsang ?

Sung Won Kim Aux alentours de l'an 2000, alors que s'ouvrait un nouveau millénaire, la scène de l'art contemporain coréen était d'un dynamisme extraordinaire. Les espaces alternatifs ouvraient les uns après les autres, les biennales commençaient à s'ancrer, tandis que les expositions conçues par des commissaires et les musées privés se multipliaient un peu partout. C'était une époque où l'expérimentation et le discours devançaient encore les institutions et le marché, où de nombreuses possibilité et dans le même temps une certaine immaturité coexistaient. En même temps, si les infrastructures du monde de l'art se développaient rapidement, leur maturation qualitative ne suivait pas encore le même rythme.

C'est dans ce contexte qu'est né le Hermès Foundation Missulsang. Il ne s'agissait pas d'une manifestation ponctuelle, mais d'un dispositif fondé sur la volonté de soutenir durablement la contemporanéité et la dimension expérimentale de l'art contemporain coréen, et d'apporter une contribution pérenne aux artistes et à leur travail.

Avec le recul, ce commencement singulier était déjà perceptible dans le nom même du prix. Ce qui me semble particulièrement remarquable dans l'appellation Hermès Korea Missulsang, c'est précisément ce mot, « Missulsang ». En coréen comme en anglais, le prix porte exactement le même nom : « Missulsang ». À ma connaissance, lors de sa création, Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès, avait souhaité que l'on ne traduise pas son nom par « Hermès Art Prize », mais que, même dans le monde anglophone, on l'appelle tout simplement « Missulsang ».

Cette décision peut sembler anodine au premier abord, mais je crois qu'elle condense à elle seule l'esprit d'Hermès. Au lieu de choisir une traduction universellement employée comme Art Prize, on a fait entrer dans le monde le nom propre coréen tel quel. Ce n'était pas une simple question de dénomination, mais peut-être l'expression de la volonté d'Hermès de s'enraciner dans ce contexte particulier qu'est l'art contemporain coréen et d'y contribuer de l'intérieur… Ne pas traduire revenait ainsi à ne pas réduire l'art contemporain coréen à un langage universel, mais à le respecter

SPIRIT OF HERMÈS IN A SINGULAR NAMING

Sung Won Kim
Deputy Director,
Leeum Museum of Art

Soyeon Ahn Before being appointed the first artistic director of Atelier Hermès in 2006, you had already been involved in the operation of the Hermès Foundation Missulsang, which means you can speak to aspects of the prize's early years that are not widely known. You also began your career in the Korean art scene in 2000, so I imagine you have distinct memories of that moment. Could you share your thoughts on the Korean art scene at the beginning of the new millennium, and on what the launch of the Hermès Foundation Missulsang meant at the time?

Sung Won Kim Around the turn of the millennium, the Korean contemporary art scene was extraordinarily dynamic. Alternative spaces were opening one after another, biennales were taking root, and new curated exhibitions and private museums were emerging across the country. It was a time marked by both great possibility and a certain lack of sophistication. While the infrastructure of the art scene was expanding rapidly, its level of maturity had not yet caught up with the pace.

The Hermès Foundation Missulsang emerged against this backdrop. It was not conceived as a one-off event, but as a structure shaped by a commitment to provide sustained support for the contemporaneity and experimental spirit of Korean contemporary art, and to make an ongoing contribution to artists and their work.

In retrospect, the name itself already tells us what made the prize so singular. What I find remarkable about the name Hermès Korea Missulsang is the word Missulsang itself, which remains the same in Korean and English. As far as I know, when the prize was first established, Jean-Louis Dumas suggested that it not be translated as the "Hermès Art Prize", but instead be called Missulsang even in English-speaking contexts.

At first glance, this may seem like a simple decision, but I think it condenses something essential about the spirit of Hermès. Rather than choosing the universally legible translation "Art Prize", Hermès allowed a Korean proper noun to enter the world as it was. This was not simply a matter of naming. It was, perhaps, an expression of Hermès's commitment to take root in the specific context of Korean contemporary art and to contribute from within that context. To leave the word untranslated was, in effect, to refuse to reduce Korean contemporary art to a universal language, and to let it remain grounded in its own context.

And that is exactly what happened. Over time, Missulsang became the name by which the prize was known both in Korea and abroad, and the clearest symbol of Hermès's support for Korean contemporary art.

dans la singularité même de la place qui était la sienne. Et c'est effectivement ce qui s'est produit.

Par la suite, en Corée comme à l'étranger, le prix a été désigné sous le nom de « Missulsang », qui est devenu l'expression la plus emblématique du soutien d'Hermès à l'art contemporain coréen.

Soyeon Ahn Que pensiez-vous, à l'époque, du fait qu'une maison de mode française ne disposant pas de son propre espace d'exposition crée un prix afin de soutenir l'art contemporain coréen ? Pourriez-vous également le comparer à d'autres prix artistiques à l'étranger ?

Sung Won Kim Au début, la démarche était assez inattendue… Qu'une maison de mode française, sans musée, sans collection ni espace d'exposition propre, crée un prix pour soutenir l'art contemporain coréen. À l'époque, c'était une configuration plutôt inhabituelle. Si l'on compare avec les exemples qui existaient alors à l'étranger, le choix d'Hermès était effectivement singulier. Le Turner Prize britannique, qui constitue l'un des modèles les plus anciens, est organisé par la Tate, l'un des musées les plus prestigieux de la scène internationale de l'art contemporain. Sans entrer dans le détail du système de sélection, les œuvres des artistes retenus y sont exposées, et le prix devient un lieu où s'élargit le discours sur l'art contemporain. Autrement dit, c'est l'autorité du musée qui constitue le socle du prix.

Un autre exemple est celui du Guggenheim Hugo Boss Prize. Ne disposant pas de son propre espace, Hugo Boss s'était associé à la Solomon R. Guggenheim Foundation. Le prix s'appuyait sur l'autorité d'un musée de renommée mondiale, dans lequel le lauréat présentait ensuite une exposition personnelle. Autrement dit, il s'agissait d'inscrire le nom de la marque sur une scène dont la légitimité était déjà établie. Le fait qu'il s'agisse d'un prix international, sans restriction de nationalité ni de médium, s'inscrivait dans la même logique. Il s'agissait de distinguer des artistes déjà reconnus à l'échelle internationale sur la scène d'un musée lui-même de renommée internationale.

Hermès n'a choisi aucune de ces deux voies. Et c'est précisément ce qui, à mon sens, rend le Hermès Foundation Missulsang si singulier. Hermès est entré directement sur le terrain même de l'art contemporain coréen. En 2000, celui-ci était encore très peu connu dans le monde et la scène de l'art contemporain coréen n'était pas encore suffisamment constituée. Alors que les autres prix prenaient place sur des « scènes déjà constituées », Hermès a choisi de prendre place sur une « scène qui restait encore à construire ». Prendre place sur une scène existante et contribuer à en construire une sont deux choix fondamentalement différents.

De plus, il ne s'agissait pas d'un prix international destiné aux artistes du monde entier, mais d'un prix exclusivement consacré aux artistes coréens. De fait, la Corée est le seul pays au monde où la Fondation d'entreprise Hermès organise un prix artistique destiné aux artistes d'un seul pays. L'absence d'un espace propre pouvait certes constituer une faiblesse, mais Hermès a su transformer cette faiblesse en un « engagement envers une scène artistique particulière ». Ce qu'Hermès pouvait offrir n'était pas l'aura d'un musée, mais le soutien lui-même apporté aux artistes et à leur travail. En ce sens, il se rapprochait davantage du sens premier du mot « soutien ». Avec le recul, cette décision procédait exactement de la même attitude que celle qui s'exprimait dans le nom Missulsang, dont je parlais précédemment. C'est-à-dire s'enraciner dans le contexte concret de la Corée et y contribuer de l'intérieur.

Soyeon Ahn What did you make of the fact that a French fashion house, one without a physical gallery in Korea at the time, established an art prize to support Korean contemporary art? Could you also compare it with examples of art prizes abroad?

Sung Won Kim Well, at first it did seem somewhat unexpected. At the time, it was hardly an obvious model for a French fashion house with no museum, no collection, and no exhibition space of its own to establish an art prize in support of Korean contemporary art.

Compared with other international examples, Hermès's decision was unusual. The Turner Prize in the UK, one of the oldest models, is organized by Tate, among the most prestigious museums in international contemporary art. Leaving aside the details of its jury system, the prize creates a platform where the shortlisted artists' work is introduced and contemporary discourse is expanded. In other words, the museum's prestige is what gives the prize its weight.

Another example is the Guggenheim Hugo Boss Prize. Because Hugo Boss did not have its own art space, it worked with the Solomon R. Guggenheim Foundation. The prize drew on the institutional standing of a major international museum and presented the winner's solo exhibition within that museum. In a sense, it was a way of inscribing the brand's name onto an already established stage. The fact that it was a global prize, without restrictions on nationality or medium, followed the same approach. It was a structure that named artists who were already internationally visible on the stage of a world-class museum.

Hermès chose neither of these two paths, and I think that is precisely what made the Hermès Foundation Missulsang so special. Hermès chose to engage directly with the Korean contemporary art scene. In 2000, Korean contemporary art was still barely known internationally, and the Korean contemporary art scene itself had not yet fully taken shape. While other prizes attached themselves to already established platforms, Hermès chose to commit to a scene that was still in the making. Joining an existing platform and helping one come into being are fundamentally different choices.

Moreover, this was not a global award addressed to artists around the world. It was a prize created specifically for Korean artists. In fact, [South] Korea is the only country in the world where the Fondation d'entreprise Hermès has operated an art prize for artists of a single nation. Not having its own exhibition space could certainly have been seen as a weakness, but Hermès transformed that weakness into a commitment to a specific context. Since what it could offer was not the aura of a museum but support for artists and their work, it was in fact closer to the original meaning of support. Looking back, this decision came from exactly the same position as the attitude embodied in the name Missulsang: a commitment to take root in the concrete context of Korea and contribute from within it.

Soyeon Ahn From 2000 to 2002, the award exhibition was held at Hyundai Gallery as a solo presentation by the winning artist. Beginning in 2003, it moved to Art Sonje Center and began to develop a more structured exhibition system. Do you remember what kinds of discussions took place around that change?

Sung Won Kim Perhaps this is where I should return to the point I set aside earlier. For the first three editions, from 2000 to 2002, the exhibition and award ceremony were held at Hyundai Gallery.

Soyeon Ahn De 2000 à 2002, le Missulsang se déroulait à Gallery Hyundai, avec un seul lauréat. À partir de 2003, il s'est installé à Art Sonje Center et son dispositif d'exposition a progressivement été restructuré. Vous souvenez-vous de la manière dont les discussions autour de cette évolution se sont développées ?

Sung Won Kim Je crois qu'il faut reprendre ici un point que j'avais laissé de côté tout à l'heure. Lors des trois premières éditions, c'est-à-dire de 2000 à 2002, l'exposition du Missulsang et la remise du prix ont eu lieu à Gallery Hyundai. À une époque où le prix ne disposait pas de son propre espace, le fait que l'une des principales galeries de Corée ait offert une scène à ce prix nouvellement créé était assurément appréciable, et je n'entends nullement minimiser sa réputation ni sa contribution.

Cependant, avec le temps, je me souviens que l'on a commencé à s'interroger sur la relation entre la nature du « soutien » que revendiquait le Missulsang et l'espace dans lequel l'exposition prenait place. Lorsqu'un prix destiné à soutenir les artistes opère dans un espace directement lié au marché, comment son esprit peut-il être perçu ? Je ne dirais pas pour autant que cette question se posait alors avec une grande acuité. La scène artistique coréenne dans son ensemble n'avait pas encore pleinement pris conscience de ce genre d'enjeux. Mais à mesure que les éditions se succédaient et que se constituait peu à peu un ensemble d'artistes, je pense que l'on en est venu tout naturellement à se demander quel lieu conviendrait le mieux au Hermès Foundation Missulsang.

Le déménagement à Art Sonje Center en 2003 s'inscrivait dans cette dynamique. La scène passait ainsi d'une galerie commerciale à une institution artistique à but non lucratif. Il ne s'agissait pas simplement d'un changement de lieu, mais d'un changement du « contexte » même dans lequel le Missulsang s'inscrivait. Une institution artistique à but non lucratif n'a pas pour finalité la vente des œuvres, mais le travail de l'artiste et les conditions nécessaires à sa réalisation. En ce sens, le Missulsang avait trouvé un lieu davantage en accord avec cet esprit de « soutien » qu'il revendiquait depuis son origine. Je me souviens bien de cette période, car je travaillais alors à Art Sonje. Nous avions également proposé de réorganiser le dispositif du Missulsang. Jusqu'alors, un seul lauréat était désigné à l'issue d'une phase de recommandation et de sélection, après quoi avaient lieu l'exposition et la remise du Missulsang. Mais avec la co-organisation avec Art Sonje, le dispositif a changé. Un comité de recommandation établissait une première sélection d'artistes, puis le jury retenait trois finalistes. Ceux-ci bénéficiaient d'un soutien pour créer de nouvelles œuvres qui étaient ensuite exposées. Ce n'est qu'à l'issue de l'exposition que le lauréat était désigné. En fait, j'avais proposé qu'il n'y ait pas de lauréat final et que les trois artistes sélectionnés bénéficient d'un soutien à la production de nouvelles œuvres et les présentent dans une exposition. Mais il semble que, pour une entreprise, il était malgré tout difficile de renoncer entièrement à ce qui pouvait susciter l'intérêt du public. Malgré cela, à partir de 2003, le Missulsang est passé d'un prix qui se contentait de récompenser un résultat à un prix qui soutenait le processus de développement et de production de nouvelles œuvres, avant de les évaluer à travers l'exposition. Je pense que cette transition a constitué un moment charnière dans la définition du caractère du Hermès Foundation Missulsang. J'évoquais tout à l'heure l'engagement inscrit dans le « nom » du Missulsang, ainsi que le choix d'Hermès d'entrer directement sur la scène artistique sans disposer de son propre espace.

Je pense que le déplacement de 2003 s'inscrit dans ce processus par lequel cet esprit a progressivement pris corps dans un dispositif concret et commencé à

At a time when the newly established prize had no gallery space, it was certainly meaningful that one of Korea's leading galleries offered them a stage. I have no intention of diminishing the gallery's reputation or contribution.

At the same time, as the prize continued, I remember there being a growing sense that we needed to reconsider the relationship between the kind of support the prize stood for and the kind of space in which its exhibitions were presented. When a prize intended to support artists operates in a space directly connected to the market, how does that shape the way the prize is perceived? I would not say that this question was being posed with great precision at the time. The Korean art scene as a whole had not yet fully recognized such concerns. Still, as the prize continued and its group of artists gradually grew, it became increasingly natural to ask where its exhibitions truly belonged.

The move to Art Sonje Center in 2003 came out of that broader shift. The exhibition moved from a commercial gallery to a nonprofit art institution. This was not simply a change of venue, but rather, a change of the very context in which the prize operated. A nonprofit institution is not driven by the sale of works, but by an artist's practice and the conditions needed to realize it. In that sense, the Missulsang had found a setting more closely aligned with the idea of support it had claimed from the beginning. I remember this period because I was at Art Sonje at the time. We also proposed restructuring the Hermès Foundation Missulsang system. Until then, the winner had been selected through a single round of nominations and jury deliberation, followed by the exhibition and award ceremony. Once the prize was co-organized with Art Sonje Center, the structure changed. The nomination committee drew up a pool of candidates, the jury selected three finalists, and the prize then supported the production of new work by those artists, presented their works in an exhibition, and only afterward selected the final winner. In fact, I proposed that there be no final winner, and that the three selected artists simply receive support to produce new work and present it in an exhibition. But perhaps, for a corporation, it was difficult to give up the element of public attention altogether. Even so, from 2003 onward, the Hermès Foundation Missulsang shifted from simply naming a winner to supporting the process through which artists developed and produced new work, and evaluating that work through the exhibition.

I see this transition as a decisive turning point in defining the nature of the Hermès Foundation Missulsang. Earlier, I spoke about the commitment embedded in the name Missulsang, and about Hermès's decision to enter the scene directly despite not having a space of its own. I think the move in 2003 was the moment when that spirit began to take shape in the actual structure of the prize and, in doing so, began to make history. In other words, this was when the prize began to prove, through its institutional structure, what it had always declared through its name.

Soyeon Ahn What stands out about the Missulsang is that it was shaped through a collaborative process involving many art professionals, including the artists, nominators, and jury members from Korea and abroad. As I remember it, the exhibition of the three finalists was not framed primarily as a competition.

Sung Won Kim One of the most important aspects of the Hermès Foundation Missulsang is that it was not the decision of a single institution or individual, but the product of collaboration among many art professionals. It brought together artists, nominators, and jury members from Korea and abroad, each with different perspectives and standards.

construire une histoire. Autrement dit, c'est à ce moment-là que ce qui avait été déclaré par le nom a commencé à être démontré par le dispositif.

Soyeon Ahn Le Hermès Foundation Missulsang est également significatif en ce qu'il est le fruit d'une collaboration entre de nombreux acteurs du monde de l'art. Les artistes, bien sûr, mais aussi les membres du comité de recommandation et les jurés coréens et étrangers. Si je me souviens bien, l'exposition des trois artistes finalistes ne se déroulait pas non plus véritablement dans une atmosphère de compétition.

Sung Won Kim L'un des aspects les plus significatifs du Hermès Foundation Missulsang tient au fait qu'il n'est pas le résultat de la décision d'une institution ou d'une seule personne, mais d'une collaboration entre différents acteurs du monde de l'art. Les artistes, bien sûr, mais aussi les membres du comité de recommandation et les jurés coréens et étrangers : des regards et des critères différents se réunissent ainsi en un même lieu pour donner forme au résultat.

C'est précisément ce qui rendait ce dispositif d'exposition réunissant trois artistes d'autant plus intéressant. Bien entendu, tant que l'on maintenait un système qui exigeait de désigner, au terme du processus, un seul lauréat, il était impossible d'échapper complètement à cette structure de compétition. Ce dont je me suis toujours méfiée, c'était que cette structure de compétition, finalement peu féconde, ne finisse par altérer le sens même du « soutien » qui constitue pourtant l'essence de ce prix. Je n'appelais pas ces trois artistes des « finalistes ». À proprement parler, ils ne l'étaient pas. Un prix dépend de la composition du jury à un moment donné, de ses critères et de ses positions critiques ; son résultat varie donc en fonction de cela. Il ne peut y avoir, en soi, de hiérarchie entre les artistes. Si quelqu'un est finalement désigné, c'est simplement parce que la structure exige de sélectionner une personne.

Ce qui est très intéressant, c'est qu'après le passage à une exposition réunissant trois artistes, ce n'était pas nécessairement le lauréat final que les gens retenaient. Il arrivait souvent que l'on se souvienne des trois artistes ensemble, ou que l'on garde plutôt en mémoire un artiste qui n'était pas le lauréat. Ce que le Missulsang a apporté de plus précieux à notre scène artistique, c'est moins de désigner un vainqueur que de permettre que le travail de plusieurs artistes fasse simultanément l'objet d'une attention véritable.

Soyeon Ahn Dans les premières années, les lauréats, mais aussi les artistes finalistes avec lesquels ils exposaient, ont joué un rôle moteur dans l'art contemporain coréen des années 2000. Je souhaiterais que vous évoquiez ce qu'ils ont accompli après l'obtention du Hermès Foundation Missulsang.

Sung Won Kim Si l'on considère les premiers lauréats, mais aussi les artistes avec lesquels ils exposaient, on y retrouve effectivement nombre de ceux qui allaient marqué l'art contemporain coréen des années 2000.

Young-Hae Chang, Beom Kim, Yiso Bahc, Do Ho Suh, Chan-kyong Park, entre autres, des artistes qui allaient par la suite représenter l'art contemporain coréen sur la scène internationale ont fait partie de l'histoire des premières années du Hermès Foundation Missulsang. Créer de nouvelles œuvres avec le soutien du Hermès Foundation Missulsang et les présenter dans une exposition a sans doute constitué une période significative dans la carrière de chacun. Mais les accomplissements et la réussite de chaque artiste lui appartiennent. Le Missulsang les a simplement

This is what made the exhibition of the three finalists especially interesting. Of course, as long as the structure ultimately required the selection of a single winner, it was impossible to leave a competitive framework altogether. I was always cautious that this ultimately unproductive framework of competition might distort the meaning of support, which was the true essence of the prize.

I did not think of these three artists simply as finalists. Strictly speaking, that term did not quite fit. A prize depends on who sits on the jury at that particular moment, and on the critical criteria and positions they bring to the process. There can be no hierarchy among the artists themselves. If one artist is ultimately chosen, it is only because the format requires a final decision.

Interestingly, once the prize shifted to a three-artist exhibition, it was not necessarily the final winner who stayed in people's memory. Often, the three artists were remembered together, or attention remained with an artist who had not received the prize. For me, the more valuable outcome was not the naming of a winner, but the fact that several artists' practices could receive full attention at the same time. I think that is the more lasting contribution the prize made to the Korean art scene.

Soyeon Ahn In the early years, not only the winning artists but also the other artists who exhibited alongside them went on to play a leading role in Korean contemporary art in the 2000s. Could you speak about their trajectories after their participation in the Missulsang?

Sung Won Kim When you look at the early winners, as well as the artists who exhibited alongside them, many of the names that would come to lead Korean contemporary art in the 2000s are already there. Young-Hae Chang, Beom Kim, Yiso Bahc, Do Ho Suh, Chan-kyong Park, and others were all part of the prize's early history, including artists who would later come to represent Korean contemporary art on the international stage. Producing new work and participating in the prize exhibition with the support of the Hermès Foundation Missulsang must certainly have marked an important moment in each of their careers. But an artist's achievements and success belong to the artist. The prize simply stood alongside them at one point in that journey and added something to it. I think that supportive role matters most when it knows how to remain in its place.

Support is at its best when it does not claim the artist's achievements as its own. If the Missulsang contributed to Korean contemporary art in any way, it was not because it could claim credit for the artists who passed through it, but because it quietly supported the realization of their work at decisive moments. And above all, to have shared a period of time with such remarkable artists may itself have been the greatest gift the prize received.

Soyeon Ahn With the establishment of Maison Dosan in 2006 and the opening of Atelier Hermès, the prize's identity took clearer shape. Were the exhibitions at Atelier Hermès different from those previously held at Art Sonje Center? And what place and significance did the Missulsang exhibition come to have within Atelier Hermès's overall exhibition programme?

Sung Won Kim I would suggest a different take on this question. I do not think the identity of the Hermès Foundation Missulsang was strengthened through its venue. To be precise, the Missulsang was an experimental initiative that had built its own identity

accompagnés à un moment de ce parcours et y a apporté sa contribution. Je pense que ce rôle est le plus beau lorsqu'il sait rester à sa place. Je pense qu'un bon soutien ne brille véritablement que lorsqu'il ne s'attribue pas les accomplissements de l'artiste. Si le Hermès Foundation Missulsang a apporté quelque chose à l'art contemporain coréen, ce n'est pas parce qu'il aurait « fait naître » certains artistes, mais parce qu'à des moments décisifs, il a discrètement permis à plusieurs d'entre eux de réaliser leur travail. Et surtout, avoir partagé une époque avec des artistes aussi remarquables, je crois que c'est là le plus beau cadeau que le Missulsang ait reçu.

Soyeon Ahn Avec la construction de la Maison Hermès Dosan en 2006 et l'ouverture de l'espace d'exposition Atelier Hermès, je pense que l'identité du Missulsang en tant que prix organisé par Hermès s'est véritablement affirmée. Les expositions étaient-elles différentes de celles d'Art Sonje Center ? Et quelle place et quelle signification les expositions du Missulsang ont-elles prises au sein de l'ensemble du programme d'exposition de l'Atelier Hermès ?

Sung Won Kim Je préférerais envisager votre question sous un autre angle. Je ne pense pas que l'identité du Hermès Foundation Missulsang se soit renforcée à travers un lieu. Pour être précise, le Missulsang est un dispositif expérimental qui a construit son identité et son histoire indépendamment du lieu. Je me souviens que la décision d'y organiser l'exposition du Missulsang n'était pas liée à l'ouverture de l'Atelier. Je crois que l'exposition aurait très bien pu se poursuivre à Art Sonje Center.

Il se trouve toutefois qu'Art Sonje Center a temporairement fermé ses portes en 2005, et le Missulsang a donc naturellement été transféré à l'Atelier Hermès. Je considère donc ce déplacement moins comme un « processus de réaffirmation de l'identité grâce à l'acquisition d'un espace propre » que comme la suite naturelle d'un concours de circonstances à ce moment précis.

En fin de compte, il est vrai qu'en se tenant dans un espace Hermès, le Missulsang s'est affirmé plus clairement en tant que « Hermès Foundation Missulsang ». Cela a certainement eu une incidence sur la perception extérieure et sur sa notoriété. Je le reconnais. Je considère le programme d'exposition de l'Atelier Hermès et le Hermès Foundation Missulsang comme deux choses distinctes. Leur caractère est différent. Les expositions conçues par l'Atelier Hermès suivaient une orientation bien définie : soutenir et présenter le nouveau projet d'un artiste sous la forme d'une exposition personnelle. Le Missulsang, en revanche, était un rendez-vous annuel qui se rapprochait, pour ainsi dire, d'une exposition collective sur invitation.

Soyeon Ahn En 2008, avec la création à Paris de la Fondation d'entreprise Hermès, le « Hermès Korea Missulsang » devient le « Hermès Foundation Missulsang ». Selon vous, quelle influence la création de la Fondation a-t-elle exercée sur le fonctionnement de l'Atelier Hermès et du Missulsang ?

Sung Won Kim Concrètement, on peut dire qu'à partir de 2008, l'organisation du Missulsang est passée de Hermès Korea à la Fondation d'entreprise Hermès. En 2008, Hermès a créé la Fondation d'entreprise Hermès, et les espaces d'exposition ainsi que les activités telles que les prix artistiques jusque-là gérés par les différentes entités d'Hermès à travers le monde ont tous été placés sous l'égide de la Fondation. Le changement de nom de « Hermès Korea Missulsang » à « Hermès Foundation Missulsang » est en lui-même le reflet de cette transformation.

and history apart from any particular place. As I remember it, the prize was not moved there simply because Atelier Hermès opened in 2006. I think it could have continued perfectly well at Art Sonje Center.

That said, Art Sonje Center happened to close temporarily in 2005, and the Missulsang naturally moved to Atelier Hermès. So I would not see this move as a sign that the prize gained a stronger identity by acquiring a space of its own. I would see it instead as a natural course of events shaped by the circumstances of that particular moment.

In the end, however, once the Missulsang was held in an Hermès space, it did settle more clearly into public consciousness as the Hermès Foundation Missulsang. That certainly had an impact in terms of public perception and recognition, and I acknowledge that.

For me, Atelier Hermès's exhibition programme and the Hermès Foundation Missulsang were distinct in character and should be understood accordingly. The curated exhibitions at Atelier Hermès moved in a single direction: supporting and presenting a new project by one artist in the form of a solo exhibition. The Missulsang, by contrast, was a recurring annual exhibition, closer in character to a group show of invited artists.

Soyeon Ahn In 2008, with the establishment of the Fondation d'entreprise Hermès in Paris, the Hermès Korea Missulsang was renamed the Hermès Foundation Missulsang. How do you think the launch of the Foundation affected the operation of Atelier Hermès and the Missulsang?

Sung Won Kim In literal terms, 2008 marked a shift in the operation of the Missulsang from Hermès Korea to the Fondation d'entreprise Hermès. In 2008, Hermès established the Fondation d'entreprise Hermès, and the exhibition spaces and art prizes that had been run by Hermès branches around the world came under the Foundation. The change in name from the Hermès Korea Missulsang to the Hermès Foundation Missulsang directly reflected that shift.

That said, I do not think the relationship between the local and the global changed significantly simply because the operational framework was reorganized under a global foundation. From the beginning, the Missulsang had, in particular, a clear identity as a prize supporting Korean contemporary art, so there was little conflict between the launch of the Foundation and the direction the prize was meant to take.

What I find more significant is that, even as the Missulsang entered the larger framework of the Foundation, it retained its regional identity. The operating body may have shifted to the Foundation in Paris, but the prize's focus remained firmly on Korean contemporary art.

Cela étant, je ne pense pas que cette réorganisation du cadre de fonctionnement autour d'une fondation internationale ait profondément modifié la relation entre le local et le global. Le Hermès Foundation Missulsang, en particulier, possédait dès son origine une identité très claire, celle du « soutien à l'art contemporain coréen » ; il n'y avait donc pratiquement aucun point de friction entre la création de la Fondation et la direction que devait suivre le Missulsang.

Ce qui me paraît au contraire plus significatif, c'est que le Missulsang ait conservé son identité locale propre tout en intégrant le cadre plus large de la Fondation. Même si l'organisation relevait désormais de la Fondation à Paris, le regard du Missulsang demeurait tourné vers la scène de l'art contemporain coréen.

LES VERTUS DE LA RAPIDITÉ ET DE LA FLEXIBILITÉ

Manu Park
Directeur,
Space 99, Musée de la Paix

Soyeon Ahn J'aimerais savoir quand et dans quelles circonstances vous avez rejoint l'Atelier Hermès. Votre longue expérience en France n'a sans doute pas été étrangère aux liens qui vous ont conduit à l'Atelier Hermès ?

Manu Park C'est, je crois, à l'été 2010 que j'ai été amené à reprendre la direction de l'Atelier Hermès, alors vacante, à la suite des recommandations de plusieurs personnalités du monde de l'art, en Corée comme à l'étranger. Avec le recul, il me semble que mes liens avec Hermès remontent à 2002, lorsque j'ai participé au jury de la troisième édition du Hermès Foundation Missulsang. Alice Morgaine, qui siégeait au jury avec moi, était une commissaire installée à Paris ; elle a été l'un des liens importants dans cette histoire. Elle est ensuite devenue, à partir de la création de la Fondation d'entreprise Hermès en 2008, directrice de La Verrière à Bruxelles, en Belgique, alors intégrée parmi les espaces d'exposition de la Fondation consacrés aux arts visuels. Outre l'art contemporain, elle menait également une activité très soutenue dans les domaines de la photographie, de l'architecture et du design, tant dans le commissariat d'exposition que dans l'édition. À partir de 2002, chaque fois que l'occasion s'en présentait, Alice Morgaine m'a présenté de nombreux artistes, designers, collectionneurs ainsi que des institutions artistiques et culturelles en France. Quand je travaillais comme commissaire indépendant, elle m'a également beaucoup soutenu aussi bien matériellement que moralement, chaque fois que je participais à des projets de collaboration liés à la France. Or, je me suis aperçu plus tard qu'au centre de tout le réseau de personnalités du monde culturel et artistique français que j'avais connues par son intermédiaire se trouvait la Maison Hermès. J'ai trouvé très intéressant de découvrir que, dans les trajectoires de vie de tant d'artistes, de commissaires et de collectionneurs français, une relation précieuse avec Hermès occupait une place particulière.

Ma rencontre avec Jean-Louis Dumas, alors président de la Maison Hermès, venu à Séoul en 2003 à l'occasion du vernissage, à Gallery Hyundai, de l'exposition personnelle de Yiso Bahc, lauréat de la 3e édition du Hermès Foundation Missulsang, était un autre nœud de ces liens précieux. Bien sûr, sa personnalité simple et sans façon avait beaucoup de charme, mais lorsqu'il m'a parlé des raisons qui l'avaient conduit à créer un prix artistique précisément en Corée, et non en France, de son affection pour les artistes contemporains et de l'intérêt qu'il portait à Séoul, ville foisonnante de créativité, il m'a personnellement laissé une impression si profonde qu'elle m'est restée inoubliable. Yiso Bahc et Jean-Louis Dumas nous ont tous deux quittés depuis longtemps déjà, mais lorsque je repense à mes liens avec Hermès, il m'est impossible de ne pas penser à eux. Puis, à l'automne 2010, lorsque j'ai rencontré Pierre-Alexis Dumas, alors président de la Fondation d'entreprise Hermès, et qu'il m'a raconté lui-même

VIRTUE OF AGILITY AND FLEXIBILITY

Manu Park
Director,
Space 99, Peace Museum

Soyeon Ahn Could you tell us how and when you came to join Atelier Hermès? I imagine your extensive experience in France also played some part in your connection to Atelier Hermès.

Manu Park I believe it was in the summer of 2010 that I was invited to assume the then-vacant position of director of Atelier Hermès following recommendations of a few professionals, both in Korea and abroad. Looking back now, my first connection with Hermès probably began in 2002, when I served on the jury for the third Hermès Foundation Missulsang. One of my fellow jurors was Alice Morgaine, a curator based in Paris, and she became one of the important links. Later, from the time the Fondation d'entreprise Hermès was established in 2008, she served as director of La Verrière in Brussels, Belgium, which became one of the Foundation's exhibition spaces for the visual arts. Beyond contemporary art, she was also very active in photography, architecture, and design, organizing exhibitions and publishing extensively in those fields. After 2002, whenever there was an opportunity, Alice introduced me to artists, designers, collectors, and cultural institutions in France. During my years as an independent curator, she also supported me generously whenever I was involved in collaborative projects related to France. Later, I realized that Maison Hermès stood at the center of nearly all the French cultural networks I had come to know through her. I found it fascinating that Hermès occupied such an important place in the lives and trajectories of so many artists, curators, and collectors in France.

Another important connection was meeting Jean-Louis Dumas, then chairman of Maison Hermès, when he came to Seoul in 2003 for the opening of Yiso Bahc's solo exhibition at Gallery Hyundai. Bahc was the recipient of the third Hermès Foundation Missulsang. Dumas's unpretentious character was deeply appealing in itself, but I was especially struck by what he told me: why Hermès had established the Missulsang specifically in Korea, rather than in France, his affection for contemporary artists, and his interest in Seoul as a city full of creative energy. Both Bahc and Jean-Louis Dumas have passed away, but when I look back on my relationship with Hermès, they are still the first people who come to mind. Then, in the autumn of 2010, when I met Pierre-Alexis Dumas, then President of the Fondation d'entreprise Hermès, and heard the story directly from him, I learned that Alice Morgaine was again one of the reasons I had come to be there. Alice had been such a close friend of Jean-Louis Dumas and his wife Rena Dumas that she had served as godmother at Pierre-Alexis's baptism. Rena Dumas was also the renowned interior architect who designed the present Hermès Maison Dosan. When Pierre-Alexis Dumas told me about this connection in 2010, his mother

cette histoire, j'ai compris que l'une des raisons pour lesquelles je me trouvais là, c'était encore Alice Morgaine. J'ai ainsi appris qu'Alice était une amie de longue date de ses parents, Jean-Louis Dumas et Rena Dumas, au point d'avoir été la marraine de Pierre-Alexis lors de son baptême. Rena Dumas était par ailleurs l'architecte d'intérieur de renom qui avait conçu l'actuelle Maison Hermès Dosan. Lorsque Pierre-Alexis Dumas m'a raconté, en 2010, ce pan de l'histoire qui nous reliait, sa mère était décédée l'année précédente ; notre rencontre est ainsi devenue tout naturellement aussi un moment consacré au souvenir de ses parents disparus.

Soyeon Ahn Auparavant, vous aviez surtout travaillé sur des projets de grande envergure, comme des biennales. J'aimerais bien savoir en quoi la différence d'échelle, tant des institutions que des expositions, a changé votre expérience.

Manu Park Les projets auxquels j'avais travaillé auparavant comme la Gwangju Biennale, la Busan Biennale, l'exposition d'art contemporain organisée dans le cadre de la participation de la Corée comme pays invité à l'Expo de Hanovre, ou encore les projets d'échanges internationaux du Gyeonggi Museum of Modern Art, tout cela relevait d'événements organisés par des institutions publiques. Les processus de prise de décision et d'exécution budgétaire y étaient donc lents, ce qui me causait souvent bien des difficultés. À l'inverse, l'Atelier Hermès fonctionnait selon le mode de gestion d'une entreprise privée, et tout y était rapide et souple. Je pense que cette expérience m'a par la suite été très précieuse lorsque j'ai travaillé dans une institution artistique créée par une entreprise privée. Par ailleurs, quand je concevais des expositions de grande envergure, je devais inévitablement consacrer davantage de temps et d'énergie au processus même de leur organisation qu'aux expositions elles-mêmes. À l'Atelier, en revanche, j'appréciais de pouvoir me consacrer entièrement aux artistes et aux œuvres.

Soyeon Ahn Votre période à l'Atelier Hermès ayant été assez courte, vous avez participé à la préparation du Missulsang 2021 mais vous n'avez pas pu mener le projet jusqu'à sa réalisation. Je voudrais que vous partagiez avec nous ce qui vous a particulièrement marqué au cours de ce processus et que vous nous racontiez quelques expériences vécues pendant cette préparation.

Manu Park Créé en 2000, le Hermès Foundation Missulsang s'était déjà imposé, au terme de ses dix premières années, comme l'un des prix les plus prestigieux consacrés aux artistes contemporains en Corée. Seulement, ce qui différait des années précédentes, c'était son mode de fonctionnement. Dans les premières années du Missulsang, le lauréat était sélectionné sur la base de son portfolio, puis bénéficiait d'une exposition personnelle l'année suivante ; l'exposition se tenait dans un espace extérieur loué, non dans l'espace d'exposition propre à l'Atelier Hermès. À partir de 2007, en revanche, les trois artistes (ou équipes) finalistes exposaient dans le nouveau bâtiment d'Hermès, et c'est à l'issue de cette exposition que le lauréat était désigné parmi eux.

Au-delà de ces facteurs extérieurs que constituaient le mode de fonctionnement du prix ou l'espace d'exposition, nous avons également tenu compte du fait que la plupart des lauréats précédents vivaient et travaillaient à l'étranger ou que, même lorsqu'ils résidaient en Corée, leur activité, leur reconnaissance et leur réception critique s'étaient principalement développées à l'étranger. Pour le Missulsang 2011, nous avons

had already passed away the previous year, so our conversation naturally turned, in part, to memories of his late parents.

Soyeon Ahn Before Atelier Hermès, much of your work had been on a large scale, including biennials. How did the difference in institutional and exhibition scale affect your experience?

Manu Park Many of the projects I had worked on before—such as the Gwangju Biennale, the Busan Biennale, the contemporary art exhibition for the Korean Pavilion at Expo 2000 Hannover, and the international exchange projects at Gyeonggi Museum of Modern Art—were public-sector projects. In those settings, decision-making and budget execution often moved slowly, and that could pose certain difficulties. Atelier Hermès, by contrast, operated according to the logic of a private company, so everything was quick and flexible. I think that experience later became a great asset when I worked at a privately-owned art institution. Another difference was that, when organizing large-scale exhibitions, so much time and energy inevitably went into the process of organizing the exhibition itself. At Atelier Hermès, I was able to focus entirely on the artists and their work, which I appreciated.

Soyeon Ahn Because your tenure was brief, you were not able to see it through yourself, but you did take part in preparing the 2011 Missulsang. Could you share what you found especially meaningful or memorable in that process?

Manu Park Founded in 2000, the Hermès Foundation Missulsang had, over the course of its first decade, already established itself as one of the most prestigious awards for contemporary artists in Korea. What had changed by then was the structure. In the early years, the awardee was selected on the basis of an artist portfolio and then presented a solo exhibition the following year. The exhibitions were also held in external venues, rather than in Atelier Hermès's own exhibition space. From 2007 onward, however, the prize took a new form: three shortlisted artists or teams presented an exhibition in the new Hermès building, and the final recipient was selected from among them.

Beyond these external factors—the structure of the prize and the exhibition space—we also took into account the fact that many of the previous recipients either lived and worked abroad, or even if they were based in Korea, had built much of their professional foundation, recognition, and critical reception overseas. For the 2011 Missulsang, we wanted, as much as possible, to focus on artists deeply engaged with Korea's social and historical contexts. We also wanted to look not at artists who were already well established, but at emerging artists under the age of forty. To do that, the nominators and the first-round jurors also needed to be drawn from a relatively younger generation of critics and curators.

There is one episode from the 2011 jury process that I still think about. The three shortlisted artists or teams in the exhibition were Part-time Suite, Onejoon Che, and Sangdon Kim. Opinions differed somewhat even among the Korean jurors, but one of the two international jurors had difficulty understanding the work of a particular artist whose practice was grounded in Korea's social and historical context. I did not take part in the final deliberations of the jury, so I cannot, and should not, go into the details of the judging process. Still, I did come away with a clear lesson. Unless a Korean artist's work was already widely recognized abroad, or had generated a

donc voulu, autant que possible, nous concentrer sur des artistes dont le travail s'attachait profondément au contexte social et historique de la Corée. Nous souhaitions également nous tourner, plutôt que vers des artistes déjà reconnus, vers ce que l'on appelle des artistes émergents de moins de quarante ans. Pour cela, il fallait aussi inviter les personnes chargées de recommander les artistes candidats ainsi que les membres du jury du premier tour parmi des critiques et des commissaires relativement jeunes, appartenant à peu près à la même génération.

Je souhaiterais vous raconter une anecdote liée au processus de sélection du Missulsang 2011, qui reste encore très vive dans ma mémoire. Les trois artistes (ou équipes) finalistes qui participaient à l'exposition étaient Part-time Suite, Onejoon Che et Sangdon Kim. Les avis étaient déjà quelque peu partagés parmi les membres coréens du jury, mais l'un des deux jurés venus de l'étranger avait également exprimé sa difficulté à comprendre le travail de l'un des artistes, dont la pratique prenait pour arrière-plan le contexte social et historique de la Corée. Comme je n'ai pas participé aux délibérations finales du jury, je ne peux pas entrer dans le détail du processus de sélection, et je ne dois d'ailleurs pas le faire. Mais ce qui est certain, c'est que j'en ai tiré une leçon : à moins qu'il ne s'agisse d'un artiste coréen dont le travail était déjà largement connu à l'étranger ou avait, de ce fait, donné lieu à toute une série de travaux critiques, il était dès le départ difficile pour des jurés étrangers d'interpréter ou d'évaluer son travail. Par la suite, j'ai moi-même eu l'occasion de diriger un prix destiné à des artistes coréens, pour lequel nous invitions des experts étrangers du monde de l'art à participer au jury. Cependant, j'ai constaté que le problème que je viens d'évoquer restait effectivement un obstacle difficile à surmonter.

Soyeon Ahn Pourriez-vous nous présenter les activités que vous avez poursuivies dans le monde de l'art après l'Atelier Hermès ?

Manu Park En mars 2011, peu de temps après avoir commencé à travailler à l'Atelier Hermès, j'ai été nommé directeur du Nam June Paik Art Center. Mes précieux liens avec la maison Hermès n'ont donc malheureusement pas pu se prolonger longtemps dans le cadre de mon activité professionnelle. Je me souviens avoir consacré toute mon énergie à poser les bases indispensables au développement du Nam June Paik Art Center, qui avait ouvert ses portes en 2009 et était encore, à l'époque, une toute jeune institution. Ce que j'ai le plus regretté durant cette période, ce sont les immenses difficultés de fonctionnement auxquelles nous avons été confrontés en raison du manque de financement de la Gyeonggi Cultural Foundation, dont dépendait le Nam June Paik Art Center, mais aussi des changements fréquents à la tête de cette fondation. Pour qu'une jeune institution comme le Nam June Paik Art Center puisse véritablement trouver son assise, il aurait fallu y concentrer les ressources. Et pourtant, cela n'a pas été le cas, et à ma connaissance, la situation n'a guère changé jusqu'à aujourd'hui.

Après avoir laissé derrière moi ces expériences amères au sein d'institutions publiques, qui s'étaient poursuivies jusqu'en 2015, j'ai travaillé pendant les trois années suivantes comme directeur fondateur de Platform-L Contemporary Art Center, une institution artistique privée créée par une entreprise. Je l'ai accompagnée depuis ses premières esquisses jusqu'à la période qui a suivi son ouverture. De la construction du bâtiment à l'ouverture de ce nouveau centre d'art, parvenir à donner à cette institution, certes de petite taille, une identité propre en tant qu'espace spécialisé dans les arts interdisciplinaires a également compté parmi mes expériences précieuses. À partir du second semestre 2018, j'ai ensuite été président de la Daejeon Culture and Arts

substantial body of critical writing, international jurors found it difficult to interpret and evaluate the work on its own terms. I later had the opportunity to run an art prize for Korean artists that invited international art professionals as jurors, and the same issue remained a very difficult barrier to overcome.

Soyeon Ahn Could you tell us what you have been working on since Atelier Hermès?

Manu Park Soon after I began working with Atelier Hermès, I was appointed director of the Nam June Paik Art Center in March 2011, so I was not able to remain meaningfully involved with Maison Hermès for very long. I remember devoting myself to building the basic foundations of Nam June Paik Art Center, which had opened in 2009 and was still a young institution at the time. What I found most difficult then was the lack of financial support from the Gyeonggi Cultural Foundation, under which the Art Center was placed, as well as the frequent changes in the leadership of the Foundation. These circumstances made it extraordinarily difficult to keep the institution running. For a new institution like Nam June Paik Art Center to find its footing, resources should have been concentrated there, but that did not happen. As far as I know, those circumstances have not changed very much even now.

After that difficult period in public institutions, which lasted until 2015, I spent the next three years as the founding director of Platform-L Contemporary Art Center, a private art institution established by a private company. I was involved from the earliest stage, when the blueprint was still being drawn, through the construction of the building and the opening of the space. Although it is a small institution, helping to define it as a space dedicated to interdisciplinary arts was another valuable experience. From the second half of 2018, I spent about two years as president of the Daejeon Culture and Arts Foundation, working mainly in the field of cultural policy. I also maintained a connection with the visual arts by running an artist residency under the Foundation and by organizing an annual exhibition project that brought together science, technology, and contemporary art. Since then, I have continued curatorial and educational work as director of Space 99, an exhibition space operated by the Peace Museum.

Foundation pendant environ deux ans, et j’ai principalement travaillé dans le domaine des politiques culturelles. Je dirigeais une résidence de création pour artistes sous l’égide de la Daejeon Culture and Arts Foundation et, en organisant chaque année une exposition autour de projets à la croisée des sciences, des technologies et de l’art contemporain, j’ai pu maintenir un certain contact avec le champ artistique. Depuis, je poursuis mes activités de commissariat d’exposition et d’éducation en tant que directeur de Space 99, espace d’exposition du Peace Museum.

MÉCÉNAT ET CULTURE

Jee-sook Beck
Directrice de projet,
Critique d'art

Soyeon Ahn Vous avez longtemps travaillé comme critique d'art et commissaire au sein d'institutions. Je serais curieuse de savoir quel regard vous portiez, de l'extérieur, sur le Hermès Foundation Missulsang dans les années 2000.

Jee-sook Beck Au début des années 2000, je ne connaissais absolument rien à la marque Hermès. Puis Young-Hae Chang, Beom Kim et Yiso Bahc ont successivement reçu le Hermès Foundation Missulsang, et je me suis donc mise à m'y intéresser en me demandant quelle sorte d'« événement » cela pouvait bien être. C'était justement l'époque où je commençais pour la première fois à travailler au sein d'une institution, comme commissaire à Insa Art Space, rattaché à l'Arts Council Korea, et où j'avais ainsi l'occasion de m'intéresser à d'autres systèmes d'appels à candidatures et de prix. J'avais déjà croisé, d'une manière ou d'une autre, le chemin de ces trois artistes ; avant la création de Young-Hae Chang Heavy Industries, j'avais écrit sur une exposition personnelle de Young-Hae Chang, et également consacré un court texte au sens de l'humour singulier de Beom Kim. Quant à Yiso Bahc, j'avais visité son atelier à Brooklyn, à New York, à l'époque où il travaillait encore sous le nom de Bahc Mo. Par la suite, comme il a joué un rôle essentiel aussi bien dans le monde universitaire que sur la scène artistique, j'ai continué à suivre son travail de près. Je pense que quiconque travaillait dans le monde de l'art, et pas seulement moi, aurait sans doute vu en eux des artistes qui avaient incorporé la puissance poétique incisive de l'art et sa potentialité à se métamorphoser avec malice, et qui les ciselaient, chacun, dans un langage artistique qui leur était propre. Je me demandais donc d'où venait ce flair du Hermès Foundation Missulsang, capable de reconnaître de tels artistes et de les soutenir. Les prix artistiques n'étaient pas aussi nombreux qu'aujourd'hui, et même lorsqu'il y en avait, les artistes sélectionnés étaient loin d'être nouveaux. Par ailleurs, c'étaient généralement les mêmes artistes qui se partageaient tour à tour quelques prix, tandis que les dotations et les avantages accordés aux lauréats restaient modestes. J'avais par conséquent tendance à considérer que ce genre de dispositif n'avait guère de portée. Le Hermès Foundation Missulsang a balayé ce préjugé d'un seul coup. Alors même qu'Hermès ne disposait pas encore en Corée d'un espace dédié à l'art, la manière de lier l'attribution du prix à une exposition était innovante. De surcroît, en anglais, le prix ne s'appelait pas *Award*, mais *Missulsang*.

En un mot, je dirais que le Hermès Foundation Missulsang s'est distingué par une originalité et une impartialité sans précédent dans la conception et le fonctionnement même du système de prix, et qu'il a suscité un retentissement considérable. Voilà déjà un premier quart de siècle qui s'est écoulé depuis sa création ; il serait utile de revenir, dans le détail de l'histoire de l'art, sur l'influence qu'il a exercée au fil du temps.

PATRONAGE AND CULTURE

Jee-sook Beck
Project Director, Art Critic

Soyeon Ahn You have long been active as an art critic and institutional curator. Before joining Atelier Hermès, how did you perceive the Hermès Foundation Missulsang in the 2000s?

Jee-sook Beck In the early 2000s, when I knew almost nothing about the brand Hermès, Young-Hae Chang, Beom Kim, and Yiso Bahc won the Hermès Foundation Missulsang one after another, and I began to pay attention, wondering what kind of event this was. It was also around the time when I had just begun my first institutional position as curator at Insa Art Space of the Arts Council Korea, which gave me opportunities to look into other open-call and award systems. I had crossed paths with all three artists in different ways: before Young-Hae Chang Heavy Industries was formed, I had written about Young-Hae Chang's solo exhibition, and I had also contributed a short text on Beom Kim's unique sense of humor. As for Yiso Bahc, I had visited his studio in Brooklyn, New York, when he was still working under the name Bahc Mo, and I continued to follow his work closely as he became a key figure in both academic and artistic circles. Anyone working in the art field, not just myself, would have recognized them as artists who knew how to turn art's incisive poetic force and playful mutability into distinctive languages of their own. So I naturally became interested in the question: where did the Hermès Foundation Missulsang's foresight come from, to identify and support artists like these? There were not as many art prizes then as there are now, but even when prizes did exist, the artists selected were not particularly new. More or less the same artists would rotate among a handful of awards, and the prize money and benefits were minimal. I had thought that award systems did not carry much significance, but the Hermès Foundation Missulsang changed that view almost immediately. Even though Hermès did not yet have a dedicated art space in Korea, I was struck by how original it was to make the award inseparable from its exhibition. And on top of that, it was not given "Award" in English but Missulsang.

In short, the Hermès Foundation Missulsang stood apart for the originality of its conception and the integrity of its operation, creating a model unlike anything that had preceded it and generating a considerable impact. Now that the prize has completed its first quarter-century, it seems important to look back, in art-historical detail, at the impact it has had. Of course, it must have also helped raise the brand's profile considerably. Today, of course, everyone knows Hermès, but back then, it was through the prize-winning artists that I first came to know the brand. However, that may only have been true for people like me, who were somewhat ignorant of so-called luxury goods.

Et, bien sûr, cela a sans doute beaucoup contribué aussi à renforcer l'image de la marque, n'est-ce pas ? Aujourd'hui, presque tout le monde connaît Hermès, mais à l'époque, je dirais que c'est grâce aux artistes qui avaient reçu le prix que j'ai découvert la marque. Cela dit, c'était peut-être simplement mon cas, moi qui étais totalement étrangère à l'univers de ce que l'on appelle les produits de luxe.

Soyeon Ahn Avant de rejoindre l'Atelier Hermès, vous avez participé en 2009, en tant qu'éditrice, à la réalisation du catalogue commémorant le dixième anniversaire du Hermès Foundation Missulsang. Je voudrais que vous disiez ce qui vous a amenée à vous charger de ce travail et que vous partagiez avec nous ce qui vous a particulièrement marquée au cours de sa réalisation.

Jee-sook Beck À ma connaissance, l'ouverture de la Maison Hermès Dosan en 2006 ne s'est pas faite sans difficultés. Malgré cela, sous l'impulsion de Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès, Hyung-Sun Jun, président d'Hermès Korea à l'époque, a diversifié les formes de soutien et de présentation de l'art, en assurant non seulement la programmation des vitrines du flagship store, mais aussi celle de l'espace d'exposition permanent au sous-sol et de l'Atelier Hermès au troisième étage. J'ai rencontré Hyung-Sun Jun pour la première fois en 2004, en tant que membre du comité de recommandation des artistes pour le Missulsang. Par la suite, tandis qu'Hermès Korea préparait l'événement du dixième anniversaire du prix en 2009, il me semble que c'est alors que l'on a commencé à discuter d'un travail d'archivage pour commémorer le dixième anniversaire. Comme il ne s'agit pas d'une institution publique, il était difficile d'entreprendre un véritable travail d'archivage ; le projet s'est donc limité à un catalogue commémoratif. C'est également à cette époque que j'ai fait connaissance de Ju Youn Kim, alors directrice de la communication, et de Jee H. Lew, alors coordinatrice d'exposition, qui ont par la suite continué à apporter un soutien considérable au travail aussi subtil que complexe de mise en relation de l'Atelier Hermès et du Missulsang avec le monde de l'art et la marque. C'est une bien heureuse nouvelle qu'à l'occasion du vingtième anniversaire du Hermès Foundation Missulsang, une archive en ligne ait enfin été constituée. Outre le catalogue du dixième anniversaire, de nombreux textes ont été produits au fil des années, notamment les catalogues du Missulsang et les publications accompagnant les expositions, et je sais qu'ils sont recherchés par bon nombre de chercheurs. Ayant entendu, directement ou indirectement, plusieurs d'entre eux regretter de ne pas pouvoir se procurer certaines de ces publications, notamment parce qu'elles étaient épuisées, j'attends cette archive avec d'autant plus d'intérêt.

Soyeon Ahn Le Hermès Foundation Missulsang a attiré l'attention du monde de l'art par un dispositif dans lequel un comité de recommandation extérieur et des jurés collaboraient à la sélection des artistes, puis les trois artistes retenus concevaient ensemble une exposition, dans un esprit d'émulation. Je souhaiterais savoir quelles discussions ont eu lieu en interne à ce sujet ?

Jee-sook Beck C'est peut-être que je ne suis pas très sensible à ce genre de choses, mais en tout cas, je ne crois pas que nous ayons ressenti de tension particulière face au Korea Artist Prize, arrivé après nous. Ce dont j'avais davantage conscience relevait plutôt d'un défi auquel toute institution organisant un prix artistique ou un système d'appel à candidatures se trouve constamment confrontée : peut-être parce que le vivier d'artistes en Corée n'était pas suffisamment étoffé, il était impossible de

Soyeon Ahn Before joining Atelier Hermès, you participated as editor of the catalogue commemorating the tenth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang in 2009. Could you share how you came to take on that work, and whether anything from the process remains particularly memorable?

Jee-sook Beck From what I understand, the opening of Hermès Maison Dosan in 2006 came with its share of difficulties. Even so, under the leadership of then-chairman Jean-Louis Dumas, Hyung-sun Jun, then Managing Director of Hermès Korea, expanded the company's modes of artistic support and presentation, operating not only the flagship store windows but also the permanent exhibition space in the basement and Atelier Hermès on the third floor. I first met Managing Director Jun in 2004, when I served on the artist nomination committee for the Missulsang. Later, as Hermès Korea began planning events ahead of the prize's tenth anniversary in 2009, I believe that was when discussions around commemorative archiving first began. Since Hermès was not a public institution, there were limits to undertaking a full-scale archival project, so we prepared something closer to a commemorative catalogue. Ju Youn Kim, then Communication Director, and Jee H. Lew, then Exhibition Coordinator, whom I came to know during this period, continued afterward to provide substantial support for the delicate and often complex work of bridging Atelier Hermès, the Missulsang, the art field, and the brand.

It is especially welcome news that an online archive has now been created to mark the twentieth anniversary of the Hermès Foundation Missulsang. In addition to the tenth-anniversary catalogue, many text materials have been produced, including catalogues for the Hermès Foundation Missulsang and exhibition publications, and I know that quite a number of researchers try to locate them. I had often heard from researchers, both directly and indirectly, that they were disappointed not to be able to access some of these materials because they were out of print. This makes me look forward to the archive even more.

Soyeon Ahn The Hermès Foundation Missulsang drew attention in the art world for its distinctive format. Artists were selected through the collaboration of external nomination and jury committees, and the three shortlisted artists would then present an exhibition together, engaging in a form of constructive competition. What kinds of internal discussions took place at the time?

Jee-sook Beck Perhaps I was simply insensitive, but I do not think we felt any particular tension because of the Korea Artist Prize that came later. What I felt more strongly was the difficulty that any art prize or open-call system eventually runs into. Perhaps because Korea's artist base was not yet broad enough, it was hard to sustain the same level of production and exhibition every year, one that would be stimulating for audiences and meaningful to critics alike. After more than ten years, there were naturally various opinions about alternatives and directions for improvement. These ranged from expanding the nationality of awardees to include countries where Hermès did not have a dedicated art exhibition space, to making the prize biennial, to shifting away from a three-artist competitive structure and focusing support on a single artist. For a national or public institution, even if such discussions took place, it would not be easy to change an award system once it had taken root. But I think that from 2016 onward, the Missulsang proactively accepted changes and demands within the art ecology. As is known, this meant selecting only one awardee every two years and connecting the

maintenir, année après année, à travers les artistes récompensés, une dynamique de production et d'exposition qui soit stimulante et trouve un véritable écho aussi bien auprès du public que de la critique. Au bout d'une dizaine d'années, différentes propositions et pistes d'amélioration ont donc naturellement commencé à être discutées : ouvrir le prix à des artistes de pays où Hermès ne disposait pas d'un espace d'exposition dédié à l'art, organiser le prix tous les deux ans, ou encore concentrer le soutien sur un seul artiste plutôt que de maintenir un système de compétition entre trois artistes. Dans une institution publique, même lorsque de telles discussions ont lieu, il n'est sans doute pas facile de modifier un système de prix une fois celui-ci bien établi. En revanche, je considère qu'à partir de 2016, le Missulsang a su prendre en compte de manière résolue les transformations et les attentes de l'écosystème artistique. Comme on le sait, il s'agissait désormais de ne sélectionner qu'un seul lauréat tous les deux ans et de faire bénéficier celui-ci d'une résidence à Paris. Chaque prix doit continuer à évoluer à sa manière afin de construire progressivement sa véritable autorité et son histoire.

Soyeon Ahn Vous avez été directrice artistique de l'Atelier Hermès pendant quatre ans, de 2011 à 2014, et avez organisé au total quatre expositions du Missulsang. J'aimerais que vous partagiez avec nous des expositions ou des épisodes dont vous gardez un souvenir particulier.

Jee-sook Beck En dehors des expositions du Hermès Foundation Missulsang, celle dont je garde le souvenir le plus vif est *Square Square* de Seung-Hye Hong (5 avril - 12 juin 2012). Ce travail consistait à envisager l'espace carré de l'Atelier Hermès, au troisième étage de la Maison Hermès Dosan, comme une sorte de place publique, et à y expérimenter différentes formes de design et de performance, dotées d'éléments et de fonctions multiples. Outre du mobilier et des objets tels que des bancs, des cendriers d'extérieur et des tables, l'artiste avait créé le design des toilettes, de la signalétique de l'exposition et de lampadaires indiquant les directions, d'une part, et d'autre part, elle avait même ouvert temporairement un bar servant des boissons. Les œuvres réalisées en collaboration avec Kwangsoo Park et Raejung Sim, aujourd'hui devenus des artistes confirmés, avaient aussi attiré l'attention. Après l'exposition, certains meubles et éléments de design sont entrés dans les collections du Leeum Museum of Art, où ils ont effectivement été utilisés pendant une longue période.

« Chris Marker – and the Coréens » (5 avril – 11 juin 2013) était une exposition conçue comme un projet reliant la Corée et la France. L'essai photographique de Chris Marker, *Coréennes,* était déjà très célèbre, tandis que son film-essai *La Jetée*, devenu un classique majeur aussi bien pour le cinéma que pour l'art, avait exercé une influence importante sur de nombreux artistes. Chris Marker est malheureusement décédé alors que nous préparions l'exposition. Malgré l'ambition du projet, je n'ai pas eu l'occasion d'aller aussi loin que je l'espérais en matière de recherches préalables, de sélection des oeuvres et de réalisation des commandes auprès des artistes coréens. J'ai encore quelques regrets concernant ce projet que j'aimerai reprendre un jour. Le titre original du livre de photographies, *Coréennes*, m'avait amenée à me demander s'il ne subsistait pas encore quelque chose d'un regard orientaliste sur un Orient féminisé, chez cet artiste homme blanc. J'avais donc limité la participation aux artistes hommes et choisi le titre légèrement détourné de *Coréens*. Mais il semble que cette intention n'ait pas été aussi clairement perçue que je l'aurais souhaité.

prize to support for a Paris residency. Each prize needs to continue evolving in its own way, building its own institutional weight and history over time.

Soyeon Ahn At Atelier Hermès, you worked as artistic director for four years, from 2011 to 2014, and organized a total of four Missulsang exhibitions. Could you tell us about any exhibitions or moments from that period that stand out in your memory?

Jee-sook Beck Apart from the Hermès Foundation Missulsang exhibitions, the exhibition I remember most is Seung-Hye Hong's 'Square Square' (April 5–June 12, 2012). It was a project that set the square-shaped space of Atelier Hermès on the third floor of Hermès Maison Dosan as a kind of public square, and attempted forms of design and performance with various elements and functions. In addition to furniture and objects such as benches, outdoor ashtrays, and tables, the artist devised designs for the restroom, exhibition signage, and streetlamps used for wayfinding, and even operated a temporary bar serving drinks. Works produced in collaboration with Kwangsoo Park and Raejung Sim, who have since become mid-career artists, also stood out. After the exhibition, some of the furniture and design works entered the collection of the Leeum Museum of Art and were actually used there for an extended period.

'Chris Marker and the Coréens' (April 5–June 11, 2013) was organized as a project connecting Korea and France. Chris Marker's photo-essay *Coréennes* was, of course, widely known, and La Jetée had long been a touchstone for artists working across film and contemporary art. It was unfortunate that the artist passed away while we were preparing the exhibition. I still have some regrets about that exhibition. The frame was ambitious, but I could not push the preliminary research, the selection of works, or the commissions with Korean artists as far as I had hoped. It is one of the projects I would like to attempt again someday. The original title of the photo book made me wonder whether something of a white male artist's Orientalizing view of women still remained. I therefore limited the participating artists to men and gave the exhibition a slightly twisted title, 'Coréens', or 'Koreans'. However, I do not think the intention was understood quite as I had hoped.

But what I learned most while working at Atelier Hermès was not about exhibition content or institutional operations, but rather about what it means to support culture, and about the kind of sensibility and refinement that genuine patronage requires. During my tenure, I accompanied Pierre-Alexis Dumas, Artistic Director of Hermès, when he visited Seoul to meet Korean artists and see several exhibitions. That encounter remains especially memorable, because the Artistic Director clearly demonstrated the Foundation's genuine affection for art and deep respect for artists. Then as now, I have often felt that in Korea, corporate and public support for artists still tends to carry a patronizing attitude, as if the support were a personal act of generosity. It is disheartening when patrons' groups use their support as grounds for interfering with exhibition content, or when public institutions demand excessive accounting procedures under the guise of grant reporting. These practices feel especially out of step now, amid all the talk of K-art's global rise.

Soyeon Ahn What have you been working on since your time at Atelier Hermès?

Jee-sook Beck Although it partly overlapped with the period when I was working at Atelier Hermès, I served as artistic director of the Anyang Public Art Project (APAP) from 2014 to 2015, then as artistic director of the Seoul Mediacity Biennale in 2016, and

Cependant, ce que j'ai le plus appris en travaillant à l'Atelier Hermès ne concerne ni le contenu des expositions ni le fonctionnement d'une institution, mais plutôt les manières de soutenir la culture et la sensibilité qu'exige le mécénat lui-même. Pendant que j'y travaillais, j'ai eu l'occasion d'accompagner Pierre-Alexis Dumas, directeur artistique général d'Hermès, lorsqu'il est venu à Séoul rencontrer des artistes coréens et visiter plusieurs expositions. Cette rencontre m'est restée tout particulièrement en mémoire, parce que l'attachement et l'amour pour l'art ainsi que le respect des artistes qui caractérisaient l'attitude de la Fondation d'entreprise Hermès, incarnée ici par son directeur artistique général, s'y donnaient à voir sans détour. À l'époque comme aujourd'hui, j'ai le sentiment qu'en Corée, qu'il s'agisse des entreprises ou des institutions publiques, le soutien aux artistes ou à leurs œuvres s'accompagne encore souvent d'une attitude condescendante, comme s'il s'agissait d'une faveur accordée à titre personnel. Lorsqu'un comité de mécènes prend prétexte de son soutien pour intervenir dans le contenu d'une exposition, ou qu'une institution publique impose des règles comptables excessives au nom de la justification des subventions, il m'arrive d'en éprouver une certaine gêne, d'autant plus aujourd'hui que je mesure le décalage grandissant entre ces pratiques et l'engouement mondial pour la scène coréenne artistique.

Soyeon Ahn Pourriez-vous nous parler des activités que vous avez poursuivies après l'Atelier Hermès ?

J**ee-sook Beck** Même si cette période recoupe en partie celle où je travaillais à l'Atelier Hermès, j'ai été directrice artistique de l'Anyang Public Art Project (APAP) de 2014 à 2015, puis directrice artistique de la Seoul Mediacity Biennale en 2016, avant de diriger le Seoul Museum of Art de 2019 à 2023. Pendant mon mandat à la direction du SeMA, nous avons pu mener, grâce au soutien de la Fondation d'entreprise Hermès, des projets qu'il aurait été difficile de réaliser avec le budget limité du musée, sous le nom de « SeMA-Project S ». Pour le tout premier projet, l'œuvre cinétique *i wanna be together* de Mire Lee, artiste active sur la scène internationale, a été présentée de façon semi-permanente pendant une période assez longue dans le hall du bâtiment principal de Seosomun du Seoul Museum of Art, réaménagé par FHHH Friends. Pour éviter tout malentendu, je tiens à préciser que le soutien de la Fondation avait été décidé avant ma nomination à la direction du musée. Après des réunions avec la Fondation, j'ai conçu et réalisé le contenu du projet. Nous avons également organisé, pour la première fois dans un musée coréen, une exposition de la collection masculine d'Hermès ainsi qu'un défilé dans le bâtiment principal de Seosomun. Cela me rappelle d'ailleurs à présent que j'avais essuyé de nombreuses critiques pour cela de la part du Conseil métropolitain de Séoul.

Depuis 2024, je me consacre véritablement à la réalisation d'un film documentaire sur des artistes femmes, un projet que je mûrissais déjà par intermittence lorsque j'étais au musée. Je rédige à l'occasion et prépare des publications consacrées à des artistes.

as director of the Seoul Museum of Art from 2019 to 2023. During my tenure as museum director, with support from the Hermès Foundation, we were able to carry out projects that would have been difficult to realize within the museum's limited budget, under the name SeMA-Project S. As the first project, internationally recognized artist Mire Lee's kinetic work *i wanna be together* was installed semi-permanently for an extended period in the lobby of the Seoul Museum of Art's Seosomun Main Branch, redesigned by FHHH Friends. To avoid misunderstanding, I should clarify that the Foundation's support had been decided before I was appointed director; after meeting with the Foundation, I developed and carried out the project. In addition, for the first time at a Korean art museum, we held an exhibition and runway show for the Hermès menswear collection at the Seosomun Main Branch. I am now reminded, somewhat anew, of how much criticism I faced from the Seoul Metropolitan Council because of that.

Since 2024, I have been focusing more seriously on making documentary films about women artists, something I had been thinking about on and off while I was at the museum. I also continue to write from time to time and am preparing publications on artists.

SAISIR LES MUTATIONS DE LA SCÈNE ARTISTIQUE ET LES LIRE DE MANIÈRE CRITIQUE

Yunkyoung Kim
Commissaire d'exposition indépendante, Critique d'art

Soyeon Ahn Pourriez-vous nous présenter votre parcours avant de rejoindre l'Atelier Hermès ?

Yunkyoung Kim J'ai fait mes premiers pas en tant que commissaire d'exposition en 1997 au Sonje Museum, prédécesseur de l'Art Sonje Center. Au début des années 2000, j'ai interrompu quelque temps mes activités pour poursuivre mes études. À partir de 2006, j'ai pleinement repris mes activités de commissariat et de critique, en participant à des projets dans des contextes très divers, comme des espaces d'exposition à but non lucratif, des réseaux d'espaces alternatifs ou encore des projets d'art public.

Soyeon Ahn Au cours de votre mandat, vous avez connu plusieurs changements. La rénovation de la Maison Hermès Dosan et le déménagement de l'Atelier Hermès ont notamment dû constituer un défi important. Je voudrais que vous nous expliquiez comment vous avez appréhendé ce nouvel espace, déplacé du troisième étage au premier sous-sol, et quelles différences vous avez constatées dans les effets produits par les expositions et dans la communication avec le public.

Yunkyoung Kim La dernière exposition présentée au troisième étage de la Maison Dosan était *nnncl & mixrice*, à la fin de l'année 2013, et la première organisée après le déménagement au premier sous-sol, *Condensation*, en octobre 2014. La décision que je rejoigne l'Atelier Hermès a été prise au début de l'année 2014, mais le déménagement était déjà décidé. Comme j'avais déjà fait l'expérience, en tant que visiteuse, des expositions au troisième étage comme dans le nouvel espace du premier sous-sol, le déménagement en lui-même ne m'est pas apparu comme un défi majeur. Dès le départ, j'ai conçu les expositions en ayant à l'esprit l'espace du premier sous-sol ; je n'ai donc pas vraiment eu à faire face à un changement de conditions ni à un défi particulier. En fait, l'espace qui m'était confié était celui du premier sous-sol, où le déménagement avait déjà eu lieu et où des expositions étaient déjà présentées.

En réalité, le nouvel espace d'exposition était pratiquement identique au précédent, simplement déplacé verticalement du troisième étage au premier sous-sol ; il est par conséquent difficile de considérer que ce déplacement ait eu une incidence majeure sur les expositions. La présence du « Café Madang » juste à côté constituait finalement le seul élément nouveau de l'environnement ; ni la superficie ni les conditions de l'espace d'exposition n'avaient subi de véritable changement. Personnellement, je pense même que le premier sous-sol, plus neutre, offre de bien

SENSING SHIFTS IN THE ART SCENE, READING THEM CRITICALLY

Yunkyoung Kim
Independent Curator, Art Critic

Soyeon Ahn Could you begin by telling us about your work prior to joining Atelier Hermès in 2015?

Yunkyoung Kim I began my career as a curator in 1997 at Sonje Museum, the predecessor of Art Sonje Center. In the early 2000s, I took a brief pause to pursue my studies. From 2006, I returned more fully to exhibition-making and art criticism, working as a curator across a range of contexts, including nonprofit exhibition spaces, alternative-space networks, and public art projects.

Soyeon Ahn During your tenure, Atelier Hermès went through several changes. I imagine the renovation of Maison Dosan and the relocation of Atelier Hermès presented a particular challenge. How did you approach the new B1 space, and how did the move affect the exhibitions and the way visitors experienced them?

Yunkyoung Kim The last exhibition held on the third floor of Maison Dosan was "nnncl & mixrice", which opened at the end of 2013. The first exhibition after the move to B1 was "Condensation", in October 2014. It had been decided in early 2014 that I would join Atelier Hermès, but by then the relocation had already been confirmed. I had already seen exhibitions both on the third floor and in the new B1 space as a visitor, so the move itself did not feel like a major challenge for me. From the beginning, I planned exhibitions with the B1 space in mind. In that sense, there was no major shift in conditions, nor any particular challenge. The space given to me was simply the B1 space, where the relocation had already been completed and exhibitions were already taking place.

In practical terms, the new exhibition space was not so different from the previous one. It had almost the same floor plan, only relocated from the third floor, so I would not say the move had a major impact on the exhibitions themselves. The new circumstance was the presence of Café Madang next door. Personally, I found the B1 space, with its more neutral character, much better suited to the focus required for both curating and viewing exhibitions than the more decorative third-floor space, where natural light came in from all sides. Also, in terms of visitor access, it seemed much easier to take an elevator directly to B1, instead of having to use the stairs inside Maison Dosan to reach the third floor.

Soyeon Ahn You organized a reopening exhibition that reconsidered the meaning of the space.

meilleures conditions de concentration, tant pour la conception que pour la visite des expositions, que le troisième étage, plus décoratif et baigné de lumière naturelle de tous côtés. De même pour l'accessibilité : l'accès direct au premier sous-sol par l'ascenseur devait être nettement plus aisé que cette sorte d'« entrée rituelle » qui obligeait auparavant à monter jusqu'au troisième étage par les escaliers de la Maison Dosan.

Soyeon Ahn Vous avez conçu, à l'occasion de la réouverture, une exposition qui invitait à repenser la signification de l'espace.

Yunkyoung Kim L'exposition organisée pour célébrer la réouverture « O philoi, oudeis philos », traduisait ma volonté de mettre en avant la prochaine génération d'artistes à laquelle l'Atelier Hermès devait prêter attention. Dix ans après l'ouverture de l'Atelier Hermès, le monde comme l'art évoluaient rapidement, mais j'avais souvent l'impression qu'au sein des institutions artistiques, les nouvelles voix de l'art contemporain ne parvenaient pas encore à être suffisamment visibles. Contrairement à ses débuts dynamiques, je me demandais si l'Atelier Hermès, lui aussi, ne se contentait pas de répéter des choix éprouvés et sans risque, plutôt que d'accueillir un art jeune et vivant. Heureusement, à travers Geumhyung Jeong, première lauréate du Prix d'art de la Fondation d'entreprise Hermès dans sa formule renouvelée, qui a présenté une exposition personnelle en 2016, nous avons pu entrevoir la nouvelle orientation que pouvait prendre l'Atelier Hermès, et je souhaitais mettre cette possibilité à l'épreuve avec l'exposition de réouverture. C'était une exposition collective, rarement tentée à l'Atelier Hermès, jusque-là principalement consacré aux expositions personnelles, et je me souviens qu'elle avait reçu à l'époque un accueil très favorable. Parmi les artistes participants, Minae Kim a présenté dès l'année suivante son exposition personnelle *GIROGI*, où elle a mené une expérimentation significative, approfondissant ainsi, sur le plan conceptuel, son univers artistique.

Soyeon Ahn Par la suite, lorsque vous conceviez des expositions, comment preniez-vous en considération les artistes ayant été candidats au Hermès Foundation Missulsang ou susceptibles de le devenir, ainsi que les lauréats ?

Yunkyoung Kim Je ne les prenais pas particulièrement en considération dans la conception des expositions. Pour être franche, je ne pensais pas que tous les artistes ayant reçu le Missulsang poursuivaient nécessairement, après leur distinction, un parcours toujours digne d'attention et intéressant. Par ailleurs, il est par essence impossible de concevoir des expositions en anticipant des candidats à venir. Cela étant, je me suis efforcée de trouver des artistes qui poursuivaient « l'art comme une vie plus intéressante que l'art lui-même », une conception qui correspondait aussi à l'esprit dans lequel avait été créé l'Atelier Hermès, et d'ouvrir des possibilités de collaboration avec eux. Bien entendu, les critères de sélection des artistes avec lesquels je souhaitais travailler reposaient sur mon propre regard critique de commissaire, avec les partis pris qu'il pouvait comporter . Je crois néanmoins que ces expositions ont pu fonctionner comme des espaces d'expérience porteurs de sens pour des visiteurs qui partageaient le même présent et portaient des problématiques assez proches face au monde qui se déployait sous leurs yeux. Avec le recul, je constate d'ailleurs que Sojung Jun, avec qui nous avions présenté *This Rosegarland Crown* en 2015, et Heecheon Kim, qui avait participé à *O philoi*, *oudeis philos* en 2017, ont par la suite tous deux reçu le Missulsang.

The reopening exhibition "O Friends, There Are No Friends", reflected my intention to propose the next generation that Atelier Hermès should pay attention to. In the ten years since Atelier Hermès first opened, both the world and art had changed rapidly. Yet, I often felt that newer voices in contemporary art were not finding enough space. Unlike its dynamic beginnings, I also wondered whether Atelier Hermès had begun to repeat choices that were already validated and safe, rather than making room for younger, more vital practices. Fortunately, through Geumhyung Jeong, who was selected as the first winner of the restructured Hermès Foundation Missulsang and presented a solo exhibition in 2016, we were able to get a sense of a new direction for Atelier Hermès. With the reopening exhibition, I wanted to test that possibility. It was one of the rare group exhibitions at Atelier Hermès, which had mostly focused on solo presentations up until then, and as I recall, the response at the time was very positive. Among the participating artists, Kim Minae went on the following year to present her solo exhibition "GIROGI", a meaningful experiment that gave greater conceptual depth to her practice.

Soyeon Ahn After that, to what extent did former or potential Missulsang nominees and winners factor into your exhibition planning?

Yunkyoung Kim I did not organize exhibitions with any special consideration for potential Missulsang candidates or past winners. To be honest, I do not think every artist who receives the prize necessarily continues afterward on a path that is noteworthy or interesting. And it is essentially impossible to predict in advance who might become a future candidate. What I tried try to do was find artists pursuing the founding spirit of Atelier Hermès: art as a life more compelling than art itself. I wanted to create opportunities to work with such artists. Of course, my choices were shaped by my own critical perspective as a curator, including whatever biases that perspective may have carried. Still, I believe these exhibitions became meaningful spaces of experience for viewers who shared the same time as us and who were not so different in their sense of the world unfolding before them. Looking back, Sojung Jun, with whom I presented "This Rosegarland Crown" in 2015, and Heecheon Kim, who participated in "O philoi, oudeis philos" in 2017, both later became Missulsang winners.

Soyeon Ahn The format of the Missulsang also changed during that period. Until then, three finalists had shown together each year, with the winner selected toward the end of the exhibition. Beginning with the 16th Missulsang in 2016, the format shifted to a biennial solo exhibition by the winner. I am curious—what internal discussions or case studies led to that decision at the time?

Yunkyoung Kim Unfortunately, it is difficult for me to speak in detail about the internal discussions or research that led to the institutional changes in the Missulsang. Those discussions, and the actual shift, had already taken place and been decided before I joined Atelier Hermès. My role was to focus on planning and carrying out exhibitions within the new framework.

Still, I can look back on the change from both sides. I first encountered the prize from the outside, as a nomination committee member in 2008, and later worked on it from within as a curator at Atelier Hermès. Over roughly a decade from 2003, as the prize repeatedly selected three finalists each year and chose the winner through a competitive exhibition, I often had the impression that the pool of compelling artists

Soyeon Ahn À cette époque, le format du Hermès Foundation Missulsang a également été modifié. Jusqu'alors, les trois finalistes exposaient ensemble chaque année et le lauréat était désigné vers la fin de l'exposition. À partir de la 16e édition du Missulsang, en 2016, le prix est devenu biennal et a pris la forme d'une exposition personnelle du lauréat. Je serais curieuse de savoir quelles discussions internes ou quelles études de cas ont conduit à cette décision.

Yunkyoung Kim Malheureusement, il m'est difficile de vous répondre précisément sur les discussions internes ou les études de cas qui ont conduit à cette évolution institutionnelle du Missulsang. Ces discussions et les changements concrets qui en ont découlé avaient déjà eu lieu et fait l'objet d'une décision avant mon arrivée à l'Atelier Hermès. Pour ma part, je me suis concentrée sur la conception et la réalisation des expositions dans ce nouveau cadre.

Je peux néanmoins revenir sur cette transformation à partir de mon regard d'alors, celui d'une personne extérieure qui avait noué un premier lien avec le Missulsang en 2008 en tant que membre du comité de recommandation, puis de mon expérience après avoir rejoint l'Atelier Hermès comme commissaire et participé à sa mise en œuvre. Pendant une dizaine d'années à partir de 2003, à force de répéter chaque année le même processus consistant à sélectionner trois finalistes et à désigner le lauréat à l'issue d'une exposition compétitive, j'avais souvent l'impression que le vivier d'artistes dignes d'attention s'épuisait rapidement. Le Missulsang devait lui aussi relever le défi de maintenir le même degré d'émulation qu'auparavant.

De ce point de vue, je pense que sortir de ce dispositif de compétition publique pour renforcer et élargir le soutien accordé au lauréat, tout en ajustant le rythme grâce à un fonctionnement biennal, a constitué un tournant significatif. Concrètement, à la fin de l'année 2014, nous avons organisé la dernière exposition compétitive avec les trois finalistes qui avaient déjà été retenus (Sulki & Min, Daham Yeo et Minseung Jang). Puis, en 2015, 2017 et 2019, en menant le processus de sélection d'un seul lauréat selon le système désormais biennal, j'ai pu constater que ce tournant avait représenté une décision d'une réelle portée.

Soyeon Ahn Au cours de vos cinq années à l'Atelier Hermès, vous avez réalisé les expositions des 16e et 17e éditions du Hermès Foundation Missulsang et préparé les 17e et 18e éditions. Pensez-vous que le Missulsang ait alors constitué un baromètre des transformations du monde de l'art ? Pourriez-vous également nous faire part des moments qui vous ont particulièrement marquée au cours de ces expositions ?

Yunkyoung Kim En décembre 2014, nous avons organisé l'exposition de la 15e édition du Missulsang avec les trois derniers finalistes. J'ai ensuite réalisé les expositions personnelles de Geumhyung Jeong, lauréate de la 16e édition, et de Min Oh, lauréate de la 17e. J'ai également participé aux processus de recommandation et de sélection des 16e et 17e éditions, qui les ont respectivement désignées lauréates, ainsi qu'à celui de la 18e édition, remportée par Sojung Jun.

Même si le Missulsang ne pouvait être complètement dissocié des courants qui traversaient le monde de l'art, je ne pense pas pour autant qu'il ait, à chaque édition, constitué un baromètre des transformations du monde de l'art. Dans le cas d'un prix fonctionnant sur recommandation et non sur appel à candidatures, je pense que la composition et le rôle du comité de recommandation exerçaient l'influence la plus déterminante sur le résultat. En définitive, le profil des candidats dépendait en grande

was being exhausted rather quickly. The Missulsang, too, must have faced the challenge of sustaining the same level of anticipation it had generated in the past.

In that sense, I think it was a meaningful shift to move away from an open competition format, provide more focused and substantial support to the awardee, and slow the pace by moving to a biennial structure. In practical terms, at the end of 2014 we held the final competitive exhibition with the three finalists who had already been selected: Sulki and Min, Daham Yeo, and Minseung Jang. Afterward, in 2015, 2017, and 2019, I took part in the jury process under the new biennial system, which selected a single winner. That process confirmed for me that the shift had been a meaningful one.

Soyeon Ahn Over your five years at Atelier Hermès, you organized the 16th and 17th Missulsang exhibitions and prepared the 17th and 18th editions of the prize. Do you think the Hermès Foundation Missulsang served as a barometer for changes in the art scene at the time? Are there any moments from the Missulsang exhibitions that have stayed with you?

Yunkyoung Kim In December 2014, we held the 15th Missulsang exhibition with the three finalists. After that, I organized the solo exhibitions of the 16th winner, Geumhyung Jeong, and the 17th winner, Min Oh. I also took part in the nomination and jury processes for the 16th and 17th Missulsang, as well as for the 18th Missulsang, which selected Sojung Jun.

The Missulsang could never be completely detached from the broader currents of art, but I do not think it always functioned as a barometer of what was changing at the time. Because the Hermès Foundation Missulsang was based on nomination rather than open call, the composition and role of the nomination committee had the greatest effect on the outcome. In the end, the candidate pool depended largely on the nominators' ability to sense shifts in the art scene and read them critically. For that reason, I remember paying particular attention to choosing the nominators and putting together the right group for each edition of the prize.

As for the exhibitions, I experienced both the competitive exhibitions of three finalists and the solo exhibitions of the winning artists. The exhibition that remains most memorable for me was the one I worked on with Geumhyung Jeong, who presented her first solo exhibition after receiving the prize. Jeong had been working primarily in performance, and although she had occasionally shown performances or video works in group exhibitions, she had never presented her practice in the form of a solo exhibition. Unlike a performance, which takes place in real time within a shared space between artist and audience and then disappears, this exhibition had to consider what could be shown in the artist's absence, over the relatively long span of two months. The artist and I grappled with that question throughout the process. We brought into the exhibition space the many devices and objects that had appeared in Jeong's performances as her partners, creating her own Wunderkammer. I think that experiment became an important prototype for Jeong's later exhibitions, helping her translate her practice from performance into exhibition form.

Soyeon Ahn Could you tell us what you have been pursuing since your time at Atelier Hermès, and what concerns or interests are shaping your work today?

Yunkyoung Kim I still visit exhibitions, talk with artists about their work, and write. When opportunities arrive like gifts, I sometimes give form to what I have been carrying

partie de la sensibilité et des questionnements des membres du comité, de leur capacité à saisir les transformations du monde de l'art et à en lire les orientations d'un point de vue critique. C'est pourquoi je me souviens avoir accordé une attention toute particulière au choix des membres du comité et à l'équilibre de sa composition lors de la préparation du Missulsang.

En ce qui concerne les expositions du Missulsang, j'ai connu aussi bien les expositions compétitives réunissant les trois finalistes que les expositions personnelles des lauréats. Celle qui reste le plus vivement gravée dans ma mémoire est le travail mené avec Geumhyung Jeong, qui a présenté sa première exposition personnelle après avoir été désignée lauréate du Missulsang. Artiste dont la pratique s'était principalement développée autour de la performance, Geumhyung Jeong avait certes présenté ponctuellement des performances ou des œuvres vidéo dans des expositions collectives, mais elle n'avait encore jamais déployé son travail sous la forme d'une exposition « personnelle ». À la différence d'une performance, qui se dissipe en temps réel dans l'espace-temps partagé par l'artiste et le public, nous avons intensément réfléchi ensemble à ce qui pouvait être montré pendant les deux mois où l'artiste serait absente de l'espace d'exposition. La tentative de réunir dans l'espace d'exposition toutes sortes de dispositifs et d'objets qui apparaissaient dans ses performances comme les « partenaires » de Geumhyung Jeong, afin de composer sa propre « chambre des merveilles » (*Wunderkammer*), est devenue, je pense, un prototype important de la grammaire d'exposition de Geumhyung Jeong, qui allait par la suite déployer pleinement son activité dans le monde de l'art, et a constitué l'un des moments où l'artiste a pu étendre son univers artistique au langage de l'exposition.

Soyeon Ahn Depuis votre départ de l'Atelier Hermès, quelles activités poursuivez-vous et quels sont aujourd'hui vos principaux centres d'intérêt ?

Yunkyoung Kim Je continue à voir des expositions, à discuter avec les artistes de leur travail et à écrire. Lorsque de belles occasions se présentent comme des cadeaux, il m'arrive de donner forme, à travers des expositions ou des livres, à ce que je poursuis dans mon quotidien, mais je n'éprouve pas particulièrement le désir de faire des efforts pour susciter de nouvelles opportunités. L'année dernière et cette année, ces occasions se sont succédées comme par hasard, et je traverse un moment heureux de ma vie où des relations de longue date se déploient sous différentes formes. J'ai comme la sensation que des liens, des fragments d'empathie et de mémoire dispersés dans les strates du temps se renouent de manière inattendue.

Et ces derniers temps, je m'attache surtout à devenir une meilleure spectatrice. Ce qui m'intéresse le plus en ce moment, c'est cette attitude qui consiste à faire l'expérience de tout ce qui se déploie sur la scène du monde comme d'un « art », et à transformer ainsi, peu à peu, chaque instant de sa propre vie.

with me in everyday life through exhibitions or books. But I do not feel compelled to actively seek out new opportunities. Last year and this year, those gift-like opportunities have continued, almost by chance, and it has been a joy to see long-standing relationships take shape in different forms. It feels as though relationships, memories, and moments of shared understanding that had drifted apart over time are now finding their way back to one another in unexpected forms.

These days, more than anything, I find myself wanting to become a better viewer. What interests me most now is the practice of experiencing what unfolds in the world as art and allowing that experience to change the way I move through life.

LE 1ER
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2000

장 영 혜

THE 1ST
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2000

YOUNG-HAE CHANG

Le 1er
Hermès Foundation Missulsang
2000

Exposition
30 octobre – 4 novembre 2001
Galerie Hyundai

Lauréate
Young-hae Chang

Comité de nomination
Kim Chong-Geun (Professeur associé, Université Hongik)
Joon-Eui Noh (Directeur, Total Museum of Contemporary Art)
Chan-kyong Park (Artiste)
Jung-Kug Seo (Professeur, Université d'art et de design Kaywon)
Sang-Ghil Oh (Critique d'art)

Jury
Taehi Kang (Professeur, Université nationale des arts de Corée)
Jung-Hee Kim (Critique d'art)
Young-Taik Park (Critique d'art)
Sang-yong Shim (Professeur, Université des femmes Dongduk)

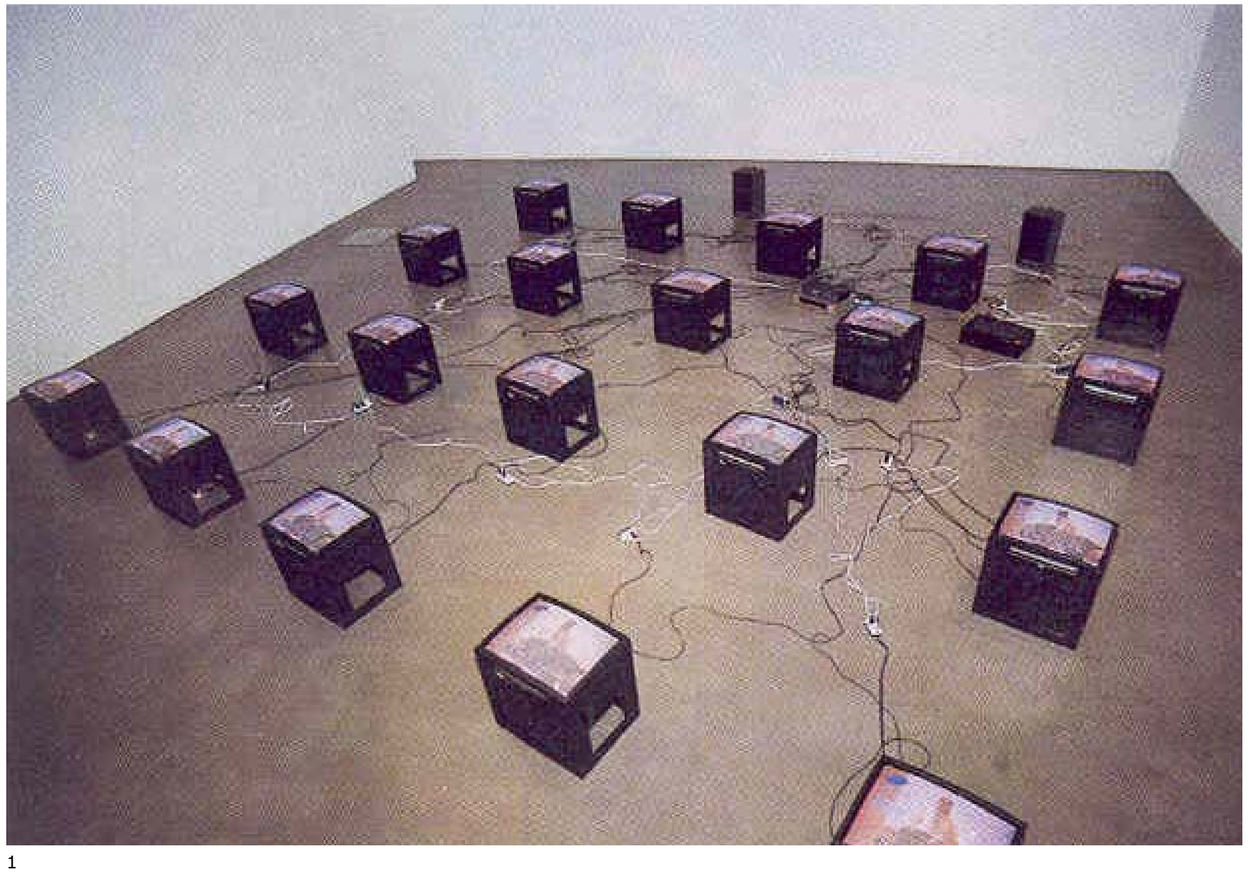
The 1st
Hermès Foundation Missulsang
2000

Exhibition
30 October – 4 November, 2001
Gallery Hyundai

Winner
Young-hae Chang

Nominating Committee
Kim Chong-Geun (Adjunct Professor, Hongik University)
Joon-Eui Noh (Director, Total Museum of Contemporary Art)
Chan-kyong Park (Artist)
Jung-Kug Seo (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Sang-Ghil Oh (Art Critic)

Judging Committee
Taehi Kang (Professor, Korea National University of Arts)
Jung-Hee Kim (Art Critic)
Young-Taik Park (Art Critic)
Sang-yong Shim (Professor, Dongduk Women's University)



1

L E 2 E
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 1

김 범

T H E 2 N D
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 1

B E O M K I M

Le 2e
Hermès Foundation Missulsang
2001

Lauréat
Beom Kim

Comité de nomination
Sung-Nok Seo (Professeur, Université nationale Andong)
Jinsang Yoo (Professeur, Université d'art et de design Kaywon)
Kun-shu Lee (Ancien rédacteur en chef, Monthly Art Magazine)
Sou-Kyoun Lee (Conservatrice en chef, Musée Daelim)
Young-Joon Lee (Professeur, Université d'art et de design Kaywon)
Young-Mok Jung (Professeur, Université nationale de Séoul)

Jury
Won-bang Kim (Commissaire d'exposition indépendant)
Wan-Kyung Sung (Professeur émérite, Université Inha)
Jae-Gil Yu (Professeur, Université Hongik)
Insu Choi (Professeur, Université nationale de Séoul)

The 2nd
Hermès Foundation Missulsang
2001

Winner
Beom Kim

Nominating Committee
Sung-Nok Seo (Professor, Andong National University)
Jinsang Yoo (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Kun-shu Lee (Former Editor-in-Chief, Monthly Art Magazine)
Sou-Kyoun Lee (Chief Curator, Daelim Museum)
Young-Joon Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Young-Mok Jung (Professor, Seoul National University)

Judging Committee
Won-bang Kim (Independent Curator)
Wan-Kyung Sung (Emeritus Professor, Inha University)
Jae-Gil Yu (Professor, Hongik University)
Insu Choi (Professor, Seoul National University)

1

2

1 Beom Kim, lauréat de la deuxième édition du Hermès Foundation Missulsang, avec Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès
2 Beom Kim, *Blue Painting*, 1995, encre sur toile, 77 x 55 cm

1 Beom Kim, winner of the second Hermès Korea Missulsang, with Jean-Louis Dumas, then president of Hermès
2 Beom Kim, *Blue Painting*, 1995, ink on canvas, 77 × 55 cm

Rester immobile et retenir son souffle. Ignorer les changements de toutes les saisons et du temps, ne penser à rien. Même si une force physique, telle qu'une pluie torrentielle, vient à t'ébranler et à te faire rouler vers le bas, n'y prête aucune attention. Conserve simplement ta posture originelle. — Extrait de *Comment devenir un rocher*

Un jour de l'année 2001, j'ai appris que j'avais été désigné lauréat de la deuxième édition de l'Hermès Foundation Missulsang. À cette époque, je traversais une période de grande fatigue et d'agitation. Même dans mon travail artistique, j'avais le sentiment de ne pas fournir suffisamment d'efforts, et par conséquent, je pensais ne rien produire qui vaille la peine d'être montré aux autres. Cette impression était particulièrement tenace. Cette chance, que je jugeais imméritée, me semblait en décalage total avec la situation que je percevais comme la mienne.

À cette époque, je ne pensais pas pouvoir vivre de mon activité d'artiste. J'avais bien tenté, à plusieurs reprises, de m'orienter dans cette direction, mais sans succès. En tant que père de famille, je travaillais pour assurer les revenus du quotidien, et mon activité artistique ne contribuait guère à la subsistance de mon foyer. Quant à moi, qui m'efforçais tant bien que mal de poursuivre mon travail, je ne savais plus si j'étais quelqu'un d'entêté, ou quelqu'un qui manque de responsabilité et de capacités. J'étais ainsi partagé entre la confusion et le sentiment d'échec personnel. Bien sûr, je n'étais pas le seul de mon entourage dans cette situation. Nous nous croisions, nous saluions entre artistes désorientés et nous parlions de tout et de rien, partageant notre confusion et notre sentiment d'échec. N'ayant pas grand-chose à perdre, nous poursuivions notre travail en quête de nouvelles perspectives et de nouvelles formes, en suivant des rêves vagues dans l'attente de jours meilleurs.

J'ai reçu le Missulsang, vêtu d'un costume, lors de la cérémonie officielle. En tant que lauréat, je ne pouvais pas me plaindre, mais c'était une véritable épreuve. J'ai vu d'autres lauréats qui semblaient encore plus mal à l'aise que moi. Il m'était difficile, voire complètement impossible, d'éprouver le moindre sentiment de fierté. Me connaissant bien moi-même, alors que beaucoup dans cette salle ne me connaissaient pas, je ne pouvais que rester là, couvert d'une sueur froide. Je ne sais pas si quelqu'un — ou tout le monde — l'a remarqué, mais je cherchais à cacher quelque chose : le sentiment que cette reconnaissance était largement imméritée, voire injustifiée.

À vrai dire, jusqu'alors, je ne connaissais même pas la marque Hermès. Les personnes qui m'avaient remis ce Missulsang m'ont montré les boutiques et les produits de la maison Hermès. J'ai également eu l'occasion de rencontrer brièvement le président, M. Jean-Louis Dumas, un homme d'une grande simplicité et d'une grande modestie. Il avait reçu un exemplaire de mon livre *The Art of Transforming* (*L'Art de la*

Remain still and hold your breath. Ignore the changes of the seasons and the weather, and do not think at all. Even if it happens that a physical force such as a heavy rain will shake you and roll you down, do not be concerned about it. Just keep your original posture. — from *How to Become a Rock*

One day in 2001, word came that I had been selected as the laureate of the second Hermès Foundation Missulsang. It was an exhausting, disorienting time in my life. Even in my work, I felt I had not made enough effort, and I thought I had produced nothing worth showing anyone. That was especially how it felt then. So when this excessive stroke of fortune arrived, it seemed out of keeping with the situation as I understood it.

At the time, I did not believe I could live as a professional artist. I had made efforts in that direction now and then, but they had not come to much. As my family's breadwinner, I worked for whatever income I could find, from one moment to the next, and my art did little to support my family's livelihood. As for myself, someone barely managing to keep the work going, I felt confusion and self-reproach: was I someone who was trying, or someone lacking in responsibility and ability? Of course, I was not the only artist around me who was in such a state. We shared our confusion and self-reproach, exchanged greetings, talked of this and that. With little left to lose, when we worked, we longed for a new perspective, a new appearance of things, and chased after faint dreams. We wanted tomorrow to be unlike yesterday.

I wore a suit and received the award at the ceremony. As the person receiving it, I could hardly complain, but it was a truly difficult thing. I saw other laureates who found the occasion even harder than I did. To feel proud was almost unthinkable. Knowing myself as I did, a self unknown to most of the people in that room, I could only break into a cold sweat. Whether anyone, or everyone, saw the excessive, undeserved nature of it, the unfairness I was hiding, I do not know.

In truth, until then I had known almost nothing about Hermès as a brand. The people who gave me the award showed me the company's stores and products. I was also able to meet Jean-Louis Dumas, then chairman of Hermès, briefly; he was an unaffected, modest man. He had received and read my book The Art of Transforming, and, saying that he liked it, even acted out becoming a rock, as described in the book. Those who had proposed and carried this award forward at Hermès Korea explained the company's effort to connect a culture of artisanal making with artistic meaning. I stood there as if in a dream, and all at once I wondered whether it could really be right that I had been chosen for such a place. For the moment, I quietly resolved to behave as though I too belonged there, as though I had not somehow come to the wrong place.

Looking back on those somewhat awkward moments, I find myself thinking about the people who, back then, went to the trouble of creating a Hermès Foundation

métamorphose), l'avait lu et m'a dit l'avoir beaucoup apprécié. Il s'est même amusé à imiter un rocher évoqué dans l'ouvrage. Les responsables d'Hermès Corée qui avaient créé et développé ce prix m'ont expliqué les efforts de l'entreprise pour relier la culture de la fabrication artisanale aux valeurs artistiques. J'étais là, comme en rêve, et soudain je me suis demandé si c'était vraiment moi qui avais été choisi pour une telle place. Je me suis dit qu'il valait mieux faire semblant d'être à ma place, comme si je ne m'étais pas trompé de lieu.

En repensant aujourd'hui à ces souvenirs quelque peu maladroits, je pense notamment aux personnes qui ont créé l'Hermès Foundation Missulsang destiné aux jeunes artistes, ainsi qu'à celles qui ont accepté d'évaluer des artistes encore peu reconnus. Ce Missulsang assemblait, année après année, des fragments encore inconnus. Le rôle, la nature et la signification de ce prix étaient tournés vers l'avenir, vers cet aujourd'hui qui, à l'époque, n'était encore qu'à peine perceptible. Les transformations rapides qu'a connues notre milieu culturel sont aussi les traces de toutes celles et ceux qui ont souhaité un lendemain différent d'hier et qui ont poursuivi ces rêves encore flous. Même si cette distinction était sans doute au-delà de ce que je méritais, je suis profondément heureux d'avoir été l'un de ces fragments, d'avoir été l'un des artisans de ce changement. Je tiens enfin à les remercier sincèrement pour les encouragements qui m'ont donné la force de poursuivre mon travail tant bien que mal jusqu'à aujourd'hui, et d'affronter l'inconnu et l'incertitude.

(2026)

Missulsang for young artists, and those who served as judges of artists not yet widely recognized. The role, the character, and the meaning that such an award could hold, as it fit its unfamiliar pieces together one at a time, year by year, pointed toward a present that, at each of those moments, was still faint. The rapid changes that have taken place in our cultural scene are likewise traces left by the many people who wanted a tomorrow unlike yesterday, and who chased those same faint dreams. Undeserved as it may be for me, I am deeply glad that, as one of those pieces, I too was part of the change they brought about. And, I offer my sincere thanks for the encouragement that has been such a great force in allowing my own work, barely sustained, to continue to this day, and that has emboldened me to find courage before the unknown and the uncertain.

(2026)

LE 3E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2002

박 이 소

THE 3RD
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2002

Y I S O B A H C

Le 3e
Hermès Foundation Missulsang
2002

Exposition
26 octobre – 3 novembre 2002
Galerie Hyundai

Lauréat
Yiso Bahc

Comité de nomination
Mi-Kyung Kim (Professeure, Université Kangnam)
Mijin Kim (Professeure, Université Hongik)
Youngchul Lee (Professeur, Université d'art et de design Kaywon)
Hunyee Jung (Critique d'art / professeure, Université Hansung)
Geum-soo Choi (Directeur, Neolook)
Tae-man Choi (Professeur, Université Kookmin)

Jury
Hong-hee Kim (Directrice, Musée d'art de Séoul)
Manu Park (Directeur, Nam June Paik Art Center)
Mi-Sook Song (Professeure émérite, Université des femmes Sungshin)

The 3rd
Hermès Foundation Missulsang
2002

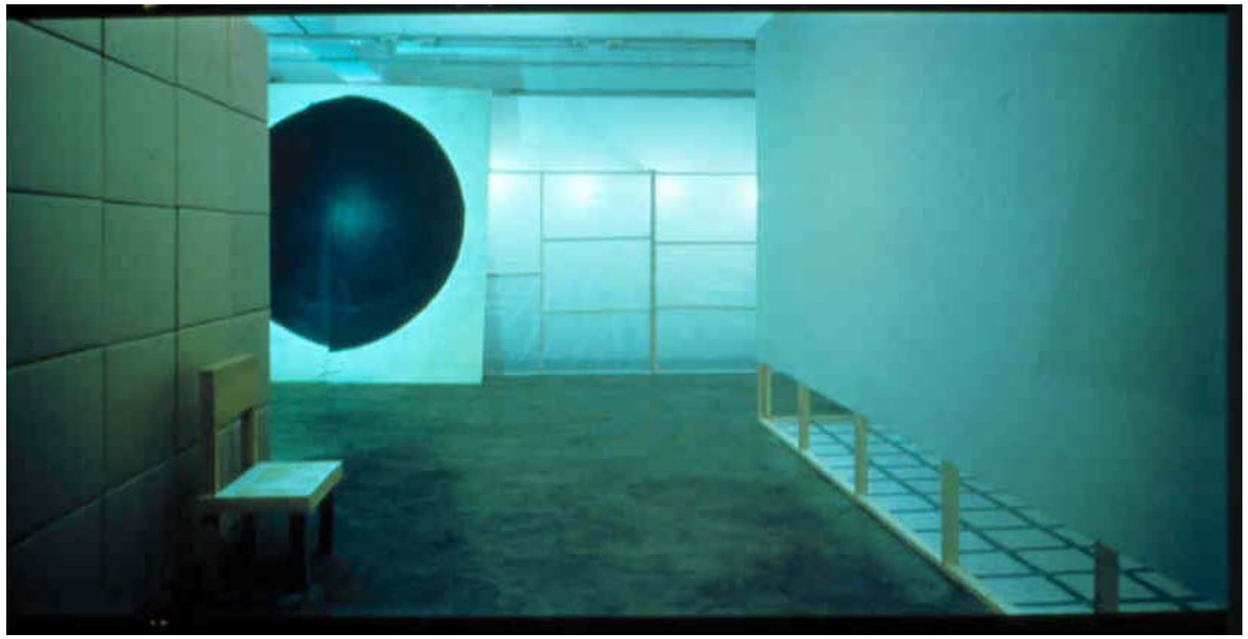
Exhibition
26 October–3 November, 2002
Gallery Hyundai

Winner
Yiso Bahc

Nominating Committee
Mi-Kyung Kim (Professor, Kangnam University)
Mijin Kim (Professor, Hongik University)
Youngchul Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Hunyee Jung (Art Critic / Professor, Hansung University)
Geum-soo Choi (Director, Neolook)
Tae-man Choi (Professor, Kookmin University)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Seoul Museum of Art)
Manu Park (Director, Nam June Paik Art Center)
Mi-Sook Song (Emeritus Professor, Sungshin Women's University)

1



2

1 Yiso Bahc, lauréat de la troisième édition du Hermès Foundation Missulsang, avec Jean-Louis Dumas, alors président d'Hermès
2 Yiso Bahc, vue d'installation de l'exposition personnelle de Yiso Bahc, Galerie Hyundai, 2002

1 Yiso Bahc, winner of the third Hermès Korea Missulsang, with Jean-Louis Dumas, then president of Hermès
2 Yiso Bahc, installation view of Yiso Bach Solo Exhibition, Gallery Hyundai, 2002

3

3 Yiso Bahc, vue d'installation de l'exposition personnelle de Yiso Bahc, Galerie Hyundai, 2002

3 Yiso Bahc, installation view of Yiso Bach Solo Exhibition, Gallery Hyundai, 2002

LE 4E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2003

서 도 호
양 혜 규
홍 승 혜

THE 4TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2003

DO HO SUH
HAEGUE YANG
SEUNG-HYE HONG

Le 4e
Hermès Foundation Missulsang
2003

Exposition
27 septembre – 9 novembre 2003
Art Sonje Center

Artistes sélectionnés
Do Ho Suh
Haegue Yang
Seung-Hye Hong

Lauréat
Do Ho Suh

Comité de nomination
Seungwan Kang (Conservateur, Musée national d'art moderne et contemporain)
Seung-Duk Kim (Directrice des projets internationaux, Le Consortium)
Airyung Kim (Commissaire d'exposition indépendante)
Hyun-Do Kim (Critique d'art)
Wonil Lee (Conservateur en chef, Musée d'art de Séoul)

Jury
Young-Ho Kim (Collectionneur d'art)
Nan-Jie Yun (Professeure, Université des femmes Ewha)
Dong-Koo Yun (Professeur, Université nationale des arts de Corée)
Nicolas Bourriaud (Codirecteur, Palais de Tokyo)
Yuko Hasegawa (Conservatrice en chef, Musée d'art contemporain du XXIe siècle de Kanazawa)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 17.3 MB)

The 4th
Hermès Foundation Missulsang
2003

Exhibition
27 September–9 November, 2003
Art Sonje Center

Shortlisted Artists
Do Ho Suh
Haegue Yang
Seung-Hye Hong

Winner
Do Ho Suh

Nominating Committee
Seungwan Kang (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Seung-Duk Kim (International Project Director, Le Consortium)
Airyung Kim (Independent Curator)
Hyun-Do Kim (Art Critic)
Wonil Lee (Chief Curator, Seoul Museum of Art)

Judging Committee
Young-Ho Kim (Art Collector)
Nan-Jie Yun (Professor, Ewha Womans University)
Dong-Koo Yun (Professor, Korea National University of Arts)
Nicolas Bourriaud (Co-Director, Palais de Tokyo)
Yuko Hasegawa (Chief Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 17.3 MB)

1

1, 2 Do Ho Suh, *Staircase - II*, 2003, polyester, tubes en acier inoxydable, câble, Art Sonje Center, vue d'exposition

2

1, 2 Do Ho Suh, *Staircase – II*, 2003, polyester, stainless steel tubes, cable, Art Sonje Center, installation view

3

4

3 Seung-Hey Hong, *Organic Geometry*, 2003, adhésifs sur mur, Art Sonje Center, vue d'exposition. Photo : Jong-myeong Lee

4 Haegue Yang, *Vita Activa – The Human Condition*, 2003, trois postes de travail équipés d'objets trouvés, d'un matériel d'enregistrement, de livres empruntés et d'outils de tricotage, Art Sonje Center, vue d'exposition. Photo : Jong-myeong Lee

3 Seung-Hye Hong, *Organic Geometry*, 2003, stickers on wall, Art Sonje Center, installation view. Photo: Jong-myeong Lee

4 Haegue Yang, *Vita Activa – The Human Condition*, 2003, three work stations equipped with found devices, recording equipment, borrowed books, and knitting tools, Art Sonje Center, 2003, installation view. Photo: Jong-Myeong Lee

DO HO SUH

Seungwan Kang
Conservateur,
Musée national d'art moderne
et contemporain de Corée
(MMCA)

Artiste basé à New York, Do Ho Suh est un plasticien confirmé, déjà largement reconnu en Corée comme sur la scène internationale. Il a notamment représenté la Corée du Sud à la Biennale de Venise en 2001 et présenté une exposition personnelle à la Serpentine Gallery de Londres en 2002.

Les préoccupations de Suh portent sur la relation entre individus, ainsi qu'entre l'individu et le groupe, et sur les formes de communication qui permettent de dépasser les frontières entre soi et l'autre. Il s'agit de penser ce qui relie les êtres entre eux au-delà de lieux et de territoires spécifiques. Sa recherche repose sur l'idée que les frontières qui se définissent à partir du rapport entre l'individu et l'environnement physique auquel il appartient sont constamment redéfinies au sein de relations fluides et changeantes. Elle soulève ainsi la question de l'identité individuelle et des interactions entre l'individu et le collectif dans le monde contemporain, marqué par le nomadisme et la mondialisation.

L'idée selon laquelle le soi peut faire l'expérience d'un monde nouveau à travers l'autre et à travers l'espace de l'autre se concrétise dans la série des « Maisons », avec *Seoul Home*, *L.A. Home*, *New York Home*, *Seattle Home* et *London Home*. Réalisées à partir d'un tissu d'*eunjosa*, utilisé pour la confection du *hanbok*, le vêtement traditionnel coréen, ces œuvres sont constituées de pièces de tissu découpées en forme de maisons, puis suspendues au plafond par des cordes, formant des structures ajourées qui se déploient comme des tamis. Elles élargissent ainsi la portée du « vêtement », l'un des objets les plus intimes qui soient, en lui conférant la forme d'un espace privé : la « maison ». Des espaces intimes tels que la chambre à coucher, le salon, la cuisine, la salle de bains ou le couloir sont ainsi vécus par les visiteurs, qui incarnent ici la figure de l'autre. Le déplacement et l'exposition de *Seoul Home* à New York et à Los Angeles entraînent ainsi le déplacement de l'espace symbolique auquel appartiennent l'individu, la famille et la nation, et donnent lieu à un transfert socioculturel.

Les interrogations fondamentales de Suh sur l'existence du « soi » au sein de cultures à la fois homogènes et hétérogènes dans lesquelles il évolue se manifestent dans des œuvres telles que *Floor*, une installation qui invite les visiteurs à marcher sur une plaque de verre soutenue par des dizaines de milliers de figurines humaines en plastique ; *Some/One*, une œuvre en forme d'armure constituée de cent mille plaques d'identité militaires assemblées comme des écailles ; ou encore *Who Am We?*, un papier peint composé de dizaines de milliers de portraits d'hommes et de femmes de tous âges, disposés de manière répétitive. Dans *Who Am We?*, les portraits individuels, transformés en motifs semblables à des points, soulèvent des questions sur l'individu et le collectif, ainsi que sur l'identité et l'anonymat. La question de l'identité des individus contemporains, vivant dans une société hautement technologique et informatisée, au sein d'un monde globalisé, constitue ainsi un enjeu majeur de l'art contemporain et trouve un large écho.

DO HO SUH

Seungwan Kang
Curator,
National Museum of Modern
and Contemporary Art

New York-based artist Do Ho Suh has, at mid-career, already received a good share of international recognition. In 2001 he was chosen to participate in the Korean Pavilion of the Venice Biennale, and in 2002 he had a solo show at the Serpentine Gallery.

Suh is interested in communication going beyond the relation between the self and the other, the individual and the group, the individual against the individual. He tries to link individuals together by transcending the frontiers of region and space. His research is based on the certainty of frontiers defined by a physical environment where one individual belonging to another is redefinable in a flexible and changing relationship. It expresses the problem of how an individual and a group function mutually, and of individual identity, in today's globalized, nomadic world.

The idea that the self can experience a new world in the space of the other becomes clearer in the series *Seoul Home*, *L.A. Home*, *New York Home*, *Seattle Home*, *London Home*. These works, in the shape of 'houses' made of the silky rayon fabric used in Korean traditional clothing, are hung from the ceiling and fall in a tent like 'fashion', creating an exceptionally personal space out of an exceptionally personal item. The spectator, the other, experiences each intimate space: bedroom, living room, kitchen, bathroom, and hallway. By presenting *Seoul Home* in New York or Los Angeles, the artist transfers the symbolic space not only of people, family, and an individual, but of an established society and culture.

Essential doubts on the existence of the 'self' in the artist's homogeneous and strange culture is evident in *Floor*, an installation consisting of a glass floor supported by tens of thousands of statuettes of plastic men on which the spectator walks, or *Some/One*, a work of scaly armor created by a hundred thousand sewn-together dog tags, or *Who Am We?*, wallpaper depicting the portraits of ten thousand men and women. Each of the work's tiny portraits suggests the problem of anonymity, group, and individual identity, in a pattern that appears to be mere points. This problem of man's identity, in our globalized society of high-tech information, is at the origin of our sympathy for such a passionate work.

LE 5E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2004

박 찬 경
정 연 두
플 라 잉 씨 티

THE 5TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2004

CHAN-KYONG PARK
YEONDOO JUNG
FLYINGCITY

Le 5e
Hermès Foundation Missulsang
2004

Exposition
23 octobre–5 décembre 2004
Art Sonje Center

Artistes sélectionnés
Chan-kyong Park
Yeondoo Jung
flyingCity

Lauréat
Chan-kyong Park

Comité de nomination
Hang-Nyang Kim (Conservateur associé, Musée d'art de Séoul)
Young-Ran Park (Conservatrice adjointe, Musée national d'art moderne et contemporain)
Jee-sook Beck (Conservatrice en chef, Musée d'art Marronnier)
Ji-Eun Rhee (Professeure adjointe, Université Myongji)
Whui-Yeon Jin (Professeure, Samsung Art and Design Institute)

Jury
Yong-ik Kim (Professeur, Université Kyungwon)
Hunyee Jung (Professeur associé, Université Hansung)
RaYoung Hong (Directrice adjointe, Leeum, Musée d'art Samsung)
Marie-Claude Beaud (Directrice, Fondation d'Art Moderne Grand-Duc Jean)
David Elliott (Directeur, Mori Art Museum)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 22.3 MB)

The 5th
Hermès Foundation Missulsang
2004

Exhibition
23 October–5 December, 2004
Art Sonje Center

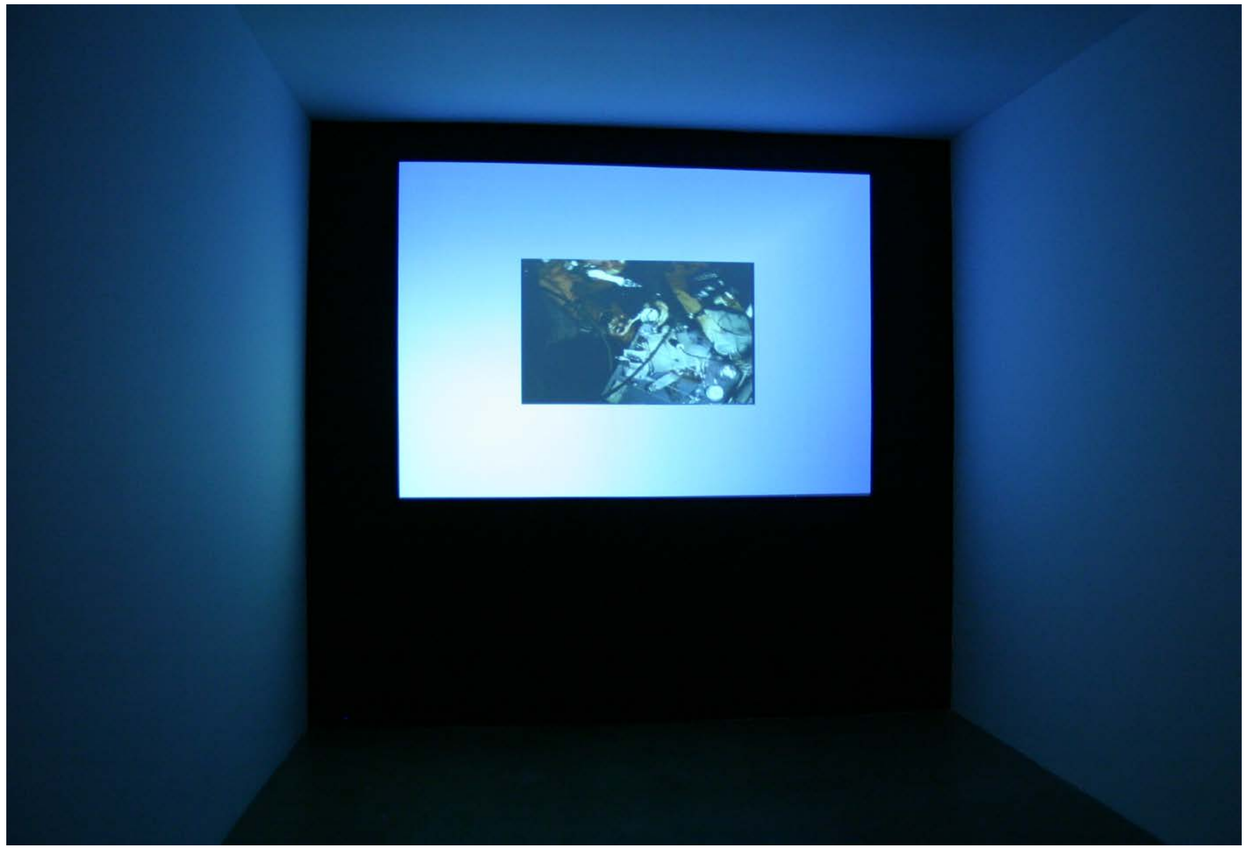
Shortlisted Artists
Chan-kyong Park
Yeondoo Jung
flyingCity

Winner
Chan-kyong Park

Nominating Committee
Hang-Nyang Kim (Associate Curator, Seoul Museum of Art)
Young-Ran Park (Assistant Curator, National Museum of Contemporary Art)
Jee-sook Beck (Chief Curator, Marronnier Art Center of the Korean Culture and Arts Foundation)
Ji-Eun Rhee (Assistant Professor, Myongji University)
Whui-Yeon Jin (Professor, Samsung Art and Design Institute)

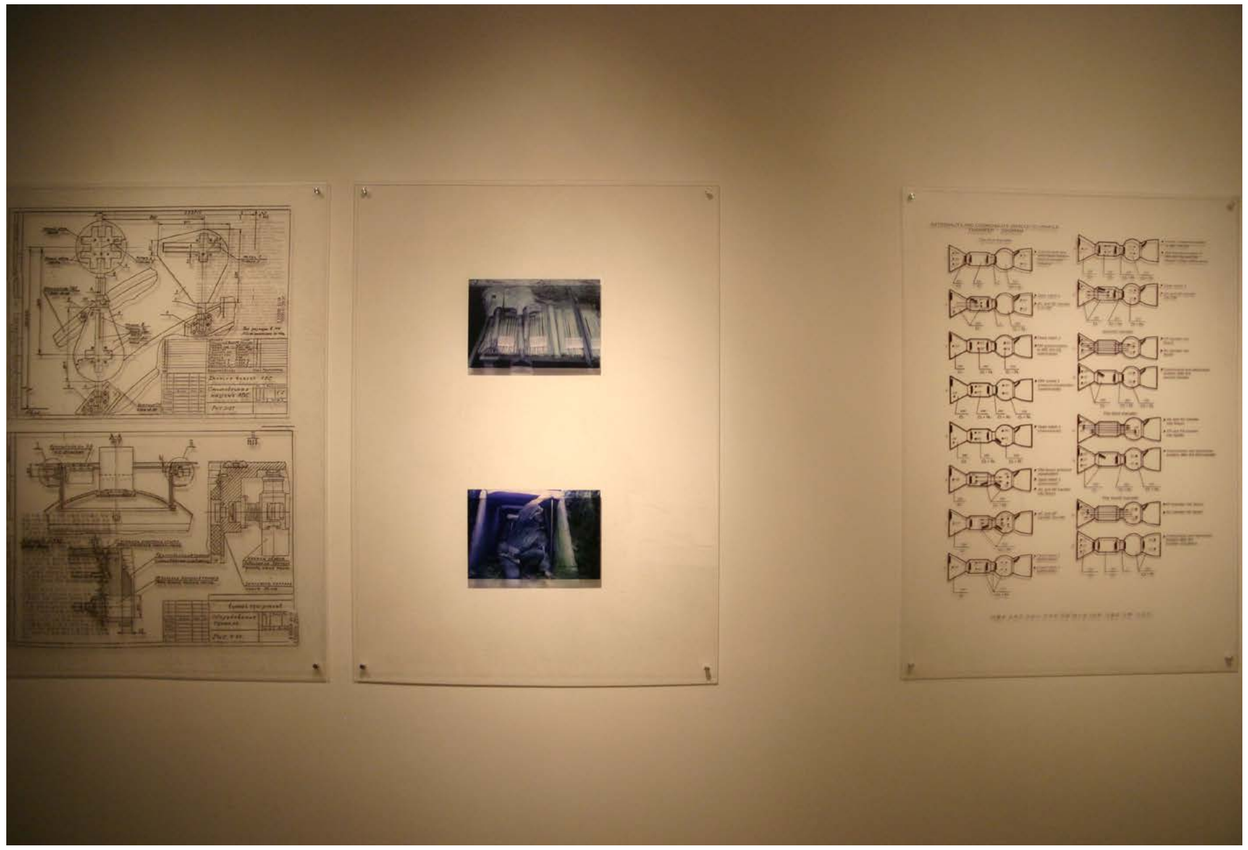
Judging Committee
Yong-ik Kim (Professor, Kyungwon University)
Hunyee Jung (Associate Professor, Hansung University)
RaYoung Hong (Deputy Director, Leeum, Samsung Museum of Art)
Marie-Claude Beaud (Director, Fondation d'Art Moderne Grand-Duc Jean)
David Elliott (Director, Mori Art Museum)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.3 MB)



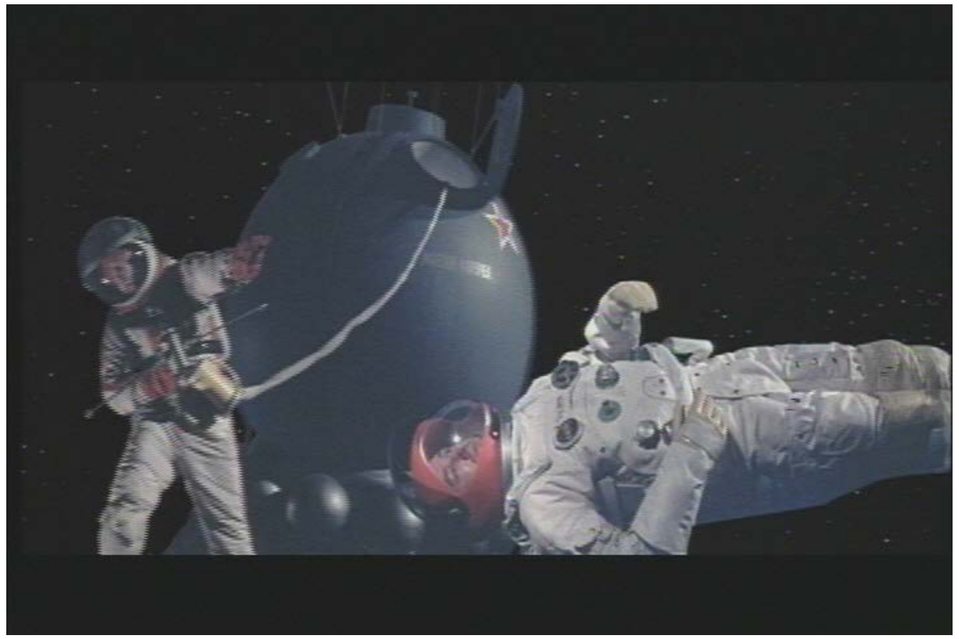
1

1, 2 Chan-kyong Park, *Power Passage*, 2004, projection vidéo, env. 15 min, trois images sur panneau, dimensions variables



2

1, 2 Chan-kyong Park, *Power Passage*, 2004, beam projection, approx. 15 min, three images on panel, dimensions variable



3

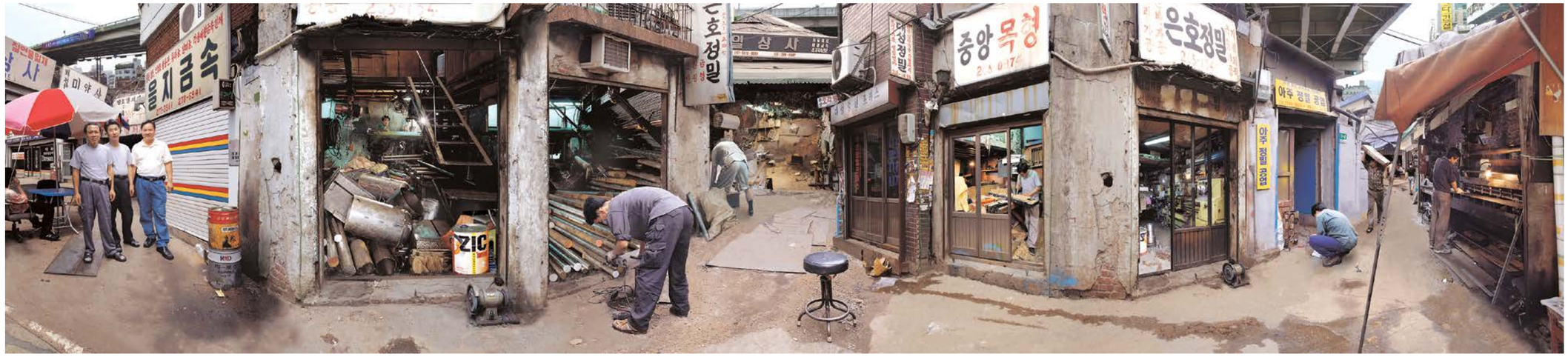
4

5

3, 4, 5 Chan-kyong Park, *Power Passage*, images arrêtées

3, 4, 5 Chan-kyong Park, *Power Passage*, still images

6 flyingCity, *Power of Cheonggyecheon*, 2003, photographie numérique composite, 80 x 358 cm
7 Yeondoo Jung, *BeWitched*, 2001, projection de diapositives multiples



6

7

6 flyingCity, *Power of Cheonggyecheon*, 2003, digital composite photography, 80 × 358 cm
7 Yeondoo Jung, *BeWitched*, 2001, multi-slide projection

LE DRAME DE LA GUERRE FROIDE DANS L'ŒUVRE DE CHAN-KYONG PARK

Jee-sook Beck
Conservatrice en chef,
Musée d'art Marronnier de la
Fondation coréenne pour la
culture et les arts

Du point de vue politique, l'opposition binaire entre conservatisme et progressisme et, du point de vue des idéologies artistiques, celle entre purisme et réalisme ont rendu particulièrement difficile, dans le processus de constitution de l'identité de l'art contemporain coréen, l'accès à un langage artistique permettant de penser les questions de la modernité et du modernisme. Pour le dire sans détour, on peine à trouver, dans l'art moderniste dominant de la Corée des années 1970, les valeurs constitutives du modernisme occidental, telles que l'autoréférentialité, la dimension critique et la réflexivité sociale. À l'inverse, le Minjung Art (art du peuple), qui tentait de construire un langage artistique plus autonome en réaction à l'abstraction et à l'irréalisme du modernisme, n'est finalement pas à l'abri du soupçon d'essentialisme, dans la mesure où il se réduit à terme au traditionalisme.

C'est dans ce contexte historique qu'il convient d'examiner les travaux de Chan-kyong Park, qui proposent, en stratifiant la structure des affrontements idéologiques, une forme de réalité situationnelle. En jouant lui-même le rôle d'un agent double dans un pays divisé, Park traduit de manière concise, sous une forme codée, le processus par lequel l'antagonisme idéologique s'est infiltré dans la vie quotidienne et a fini par régir non seulement la conscience des citoyens, mais aussi la perception de l'espace. Parmi ses œuvres, *Sets*, présentée à « Media_City Seoul 2000 », est particulièrement révélatrice. L'œuvre consiste à projeter en continu, par fondus enchaînés et dans un ordre chronologique, des diapositives sur un écran qui fait démesurément saillie par rapport au mur : les rues de Séoul reconstituées dans les studios de cinéma Chosun en Corée du Nord, le décor de Panmunjeom réalisé pour le film *JSA* (*Joint Security Area*) dans le complexe des studios de cinéma de Séoul, en Corée du Sud, ainsi que les terrains d'entraînement au combat urbain situés au sein d'une base militaire sud-coréenne. Recomposant sous la forme d'une chronologie virtuelle ces décors de cinéma ou terrains d'entraînement militaire – des lieux de fiction pourtant bien réels, situés au Nord comme au Sud, entre lesquels les échanges sont contrôlés –, l'œuvre met avant tout en question les propriétés générales de la photographie et du cinéma en tant que médias. Plus encore, en faisant revivre des espaces eux-mêmes déjà photographiques ou cinématographiques à la manière d'une lanterne magique, elle nous conduit à méditer sur les formes à la fois étranges et familières de la guerre froide. Ainsi, cette vaste ville fantôme, désertée et désolée que constitue le décor de cinéma, produit l'effet d'éveiller les personnages qui y vivent – et, à travers eux, les spectateurs eux-mêmes, citoyens de cette nation divisée – à leur condition d'êtres semblables à des zombies appelés hors de leurs tombes. Dès lors, le simulacre apparaît ici comme un moment éminemment critique, révélant les puissantes motivations réelles qui sous-tendent la condition postmoderne de la Corée du Sud.

DRAMA OF THE COLD WAR BY CHAN-KYONG PARK

Jee-sook Beck
Chief Curator,
Marronnier Art Center of the Korean
Culture and Arts Foundation

In discerning the identity of Korean modern art, the dichotomies of conservatism versus radicalism from a political viewpoint and purism vs. realism from an artistic ideological viewpoint have rendered difficult any effort to discover commonality in the language of art, particularly when describing modernity and issues related to modernism. One would be especially hard-pressed to find the self-referentiality, criticality, and social reflexivity that are the core theoretical values of Western modernism, in the mainstream modern art of the 1970s in Korea. Minjung Art (People's art), on the other hand, attempted to build its own native language for art as a refutation against modernism, which it considered to be too abstract and unrealistic. But this led to a reversion back to traditionalism, sparking criticism against its proponents as being shackled to essentialism.

It is in this historic context that we should understand the works of Chan-kyong Park, who takes a unique approach to the situational reality by layering ideological confrontations. Chan-kyong Park himself plays the role of double-agent in the divided country and describes through simple and succinct codes how ideological confrontation permeated everyday life to dominate both the civic consciousness and unconsciousness of the spaces people inhabit. Of these works, *SETS*, which Park exhibited at *Media_City Seoul 2000*, was a very timely piece. Slides of streets of Seoul as they exist in the Chosun Movie Studio in the North Korea, DMZ set used in the movie *Joint Security Area* in the Seoul Movie Studio Complex, and the street battle training site at a South Korean military base are dissolved in chronological order for continuous projection onto a screen that protrudes in an exaggerated way out of wall. The work, recomposed in simulated chronological order, fabricated locations that actually exist as movie sets or military training grounds from two countries that are barred from making exchanges. Interestingly, the work denotes the artist's critical look at the hidden intent embedded in media like photography and film. Moreover, by recreating, like a magic lantern, spaces that exist as photographs or movies, Park causes us to reflect on the uncanny aspect of the Cold War that is alien yet familiar. As a result, the old and deserted no-man's land that is a movie set recasts the exhibition visitors or those living in such no-man's land or our divided country as zombies called out from their graves. In other words, simulacra serves the very critical role of exposing the strong realistic motivation behind post-modern conditions in South Korea.

Park's most recent work *Koreans Who Went to Germany* shows that the experience of living in a divided country is no longer something to be defined within the realm of geographical boundaries. Park vividly shows the ideological and emotional patterns weaved by those who emigrated to Germany as people living in a society that also has a history of division. Park lived in Germany for over a year as a participant in

Le travail récent de Park, *Koreans Who Went to Germany* (*Ceux qui sont partis en Allemagne*), montre que l'expérience de la division ne se réduit plus à une simple notion géographique. L'artiste donne à voir de manière saisissante comment les Sud-Coréens partis vivre en Allemagne tissent, au sein d'une société elle-même marquée par l'histoire d'une autre nation divisée, une trame mémorielle à la fois idéologique et affective. Invité dans le cadre d'un programme de résidence d'artistes en Allemagne, où il séjourna pendant un peu plus d'un an, Park réalise des entretiens avec ceux qui, quelque quarante ans auparavant, étaient partis en Allemagne comme mineurs ou infirmières afin de contribuer à la construction de la Corée moderne. Il associe à ces témoignages des textes qui s'y rapportent et des photographies prises par lui-même, dont il rassemble les différents éléments sous la forme d'un livre et d'une exposition. Il présente ainsi, dans une texture singulière, dense et étirée, en quelque sorte oxymorique, la question de l'identité nationale demeurée comme une capsule temporelle dans la mémoire de ceux qui ont migré vers un contexte culturel radicalement différent, ainsi que leur situation diasporique, constamment influencée, directement ou indirectement, par les enjeux politiques de leur patrie divisée.

La démarche de Park, qui mêle réalité et imaginaire, récit fictionnel et non-fiction, cinéma et documentaire, image et son, afin de construire un récit particulièrement audacieux de la « guerre froide », s'étendra désormais jusqu'à l'espace cosmique avec sa nouvelle œuvre *Power Passage*. Il ne s'agit pourtant pas d'une simple extension. L'Apollo-Soyuz Test Project (ASTP), qui sert de matériau à l'œuvre, est à la fois un symbole esthétique de la détente américano-soviétique et un monument voué à l'échec. Cet échec se révèle avec une force encore plus dramatique lorsque le sublime de l'espace rencontre l'espace politique de la guerre froide en Corée et s'y effondre. Ainsi, par exemple, les vaisseaux spatiaux américains et soviétiques chutent en piqué pour se transformer, par collage, en tunnels souterrains du Nord et du Sud. L'expérience de la décomposition corporelle éprouvée dans l'accélération de cette chute sublime s'inscrit alors dans nos corps comme une décadence grisante, doublée d'une jouissance assumée.

(2004)

the Artist Residence Programme of Germany and interviewed Korean miners and nurses who had come to Germany more than four decades ago with dreams of building modern Korea. The interviews and photographs he recorded and took himself were combined into a book and exhibit piece. Questions on national identity and politics in the divided home country reside like time capsules in the minds of people who have transported into a totally different cultural context, still exerting direct as well as indirect influence on Korean émigrés. And their Diaspora-like situation is captured as a kind figurative contradiction in Park's own unique loosely and/or tightly weaved fabric.

In Park's work, real and fabrication, imagination and reality, fiction and non-fiction, movie and documentary, image and sound are all intermingled together to portray a very adventurous story of the "Cold War", and such attempts now seem to be extended to the space of the Universe with his new work of *Power Passage*. This is more than just a simple extension. ASTP (Apollo-Soyuz Test Project), from which the theme of his work is based, is an aesthetical symbol of the detente era of the U.S. and the former Soviet Union as well as a failed monument. And the failure is all the more dramatically expressed when the sublime of the space encounters the political sphere of the Cold War on the Korean peninsula at super-high velocity. Here, for example, the spacecraft of the U.S. and Soviet Union spiral down to a collage with underground tunnels in South and North Korea. This experience of body deconstruction accelerated by crashing sublime beauty is burned in our body as a thrilling decadence and clear jouissance.

(2004)

2004 HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG

Chan-kyong Park
Artist

Il semble qu'en 2004, les prix artistiques n'étaient pas encore nombreux. Parmi ceux qui existaient, l'Hermès Foundation Missulsang attirait sans doute davantage l'attention du milieu de l'art que les autres. Cela n'avait rien d'étonnant, car, depuis sa création en 2000 jusqu'en 2003, ses lauréats furent Young-Hae Chang, Beom Kim, Yiso Bahc, Do Ho Suh. Le simple fait d'avoir été sélectionné parmi les finalistes et de participer à l'exposition constituait déjà pour moi un motif de gratitude, car, comparé à ces artistes, je travaillais comme artiste depuis peu et n'avais encore produit qu'un nombre limité d'œuvres.

C'est pourquoi, sans doute, je me souviens encore aujourd'hui de certains commentaires de l'époque liés aux résultats de l'Hermès Foundation Missulsang en 2004. L'un d'eux était : « Cette personne était-elle vraiment un artiste ? » Il est vrai que j'avais publié davantage de textes que je n'avais produit d'œuvres. Un autre commentaire suggérait : « N'aurait-on pas remis à Park Chan-kyong un prix pour services rendus ? », sous-entendant qu'on récompensait les efforts que j'avais déployés pour tenter, à ma manière, de faire évoluer les institutions artistiques. Si tant est que j'y aie contribué, même modestement, je ne pouvais que m'en réjouir, ou en tout cas ne pas m'en offusquer. Qu'il s'agisse de textes ou d'activités, ce n'étaient au fond que des prétextes ; écrasé par les contraintes du quotidien, je peinais surtout à trouver du temps pour travailler. Dans cette situation où, pour un artiste, le principal et le secondaire semblaient avoir inversé leurs rôles, le simple fait d'avoir été sélectionné parmi les finalistes de l'Hermès Foundation Missulsang m'a offert une période pendant laquelle je pouvais me consacrer pleinement à la création. Bien que certains aient pu y voir peut-être une distinction accordée à un critique d'art, quant à moi, il s'agissait plutôt d'un « prix qui donne une possibilité de travailler ».

Avant de se plaindre des conditions de travail dans le milieu artistique, je pense moi aussi, comme certains, qu'après tout, il suffit de dessiner, ne serait-ce que sur un emballage de chewing-gum ou un paquet de cigarettes. C'est certes une bonne idée, mais si l'on me demandait vraiment de dessiner au stylo sur un emballage de chewing-gum, je commencerais probablement par m'agacer. D'autant plus que les œuvres conçues sous forme de projets, éloignées du marché de l'art, sont presque impossibles à réaliser sans soutien à la production. Il semble que l'Hermès Foundation Missulsang ait été l'un des premiers en Corée à adopter ce modèle d'accompagnement. Ce Missulsang a sans doute contribué à diffuser, par la suite, une pratique consistant à financer la production des œuvres puis à sélectionner les lauréats à partir des résultats obtenus.

Le mot « projet », désormais entré dans le langage courant, a commencé à être employé dans l'art coréen à la fin des années 1990 ou au début des années 2000, et

THE 2004 HERMÈS FOUNDATION MISSULSANG

Chan-kyong Park
Artist

In 2004, there were not many art awards. Even among those that did exist, the Hermès Foundation Missulsang seemed to draw more attention from the art world than most. From the prize's beginning in 2000 through 2003, the laureates had been Young-Hae Chang, Beom Kim, Yiso Bahc, and Do Ho Suh, so it was no wonder. Compared with these artists, I had neither a long history of making work nor a large body of work, so simply being included in the exhibition as one of the nominees was already more than enough reason to be grateful.

Perhaps for that reason, I still remember some of the comments people left online about the results of the 2004 Hermès Foundation Missulsang. One of them was, "Wait, this person was an artist?" Since I had published more writing than artwork, it was a fair question. "Must be some kind of service award for Park Chan-kyong, no?" The idea was that, having kept myself busy trying, in my own way, to change the art system, I was being recognized for that service. If I had even a scrap of merit to my name, I thought, then so much the better, and I wasn't offended in the least. Writing, activism: those were really just excuses. The truth is that, worn down by daily life, I could hardly find the time to make work. In a situation where the essential and the incidental seemed to have traded places for me as an artist, simply being nominated for the Hermès Foundation Missulsang gave me a stretch of time to concentrate on making work. To some it may have looked like a service award handed to a critic, but in my actual circumstances it was closer to a prize that gave me the chance to work.

Before blaming my circumstances, I do tell myself that I could simply draw on gum wrappers or cigarette packs, the way some people do. It is a fine idea, but if someone actually told me to draw with a ballpoint pen on a gum wrapper, my first reaction would be irritation. And for project-based work, far removed from the art market, realization is all but impossible without production support. The Hermès Foundation Missulsang was, I believe, the first in Korea to adopt this kind of production-support model. That practice of supporting the making of new work and then selecting the laureate on the strength of the results, has since become commonplace, and owes a great deal to the Hermès Foundation Missulsang.

The word "project," now part of everyday language, began to be used in Korean art, as I recall, in the late 1990s or early 2000s, roughly the same period in which the Hermès Foundation Missulsang began. Whether the various support systems gave rise to artists' projects, or project-based art raised the importance of patronage, I cannot say. But the relationship must be reciprocal. flyingCity and Yeondoo Jung, nominated and exhibited alongside me that year, were, I think, also emblematic of the "project-based" art of the time.

cette période coïncide à peu près avec la création de l'Hermès Foundation Missulsang. Je ne saurais dire si ce sont les différents dispositifs de soutien qui ont engendré la pratique artistique fondée sur le projet, ou si c'est au contraire ce type de pratique artistique qui a rendu le mécénat plus nécessaire. Il est probable que les deux phénomènes se soient nourris mutuellement. Parmi les artistes avec lesquels j'ai exposé en tant que finaliste, flyingCity et Yeondoo Jung étaient eux aussi, me semble-t-il, des artistes représentatifs de cette forme d'art fondée sur le projet.

Observant la liste des lauréats qui se sont succédés, on constate une tendance : la relation entre soutien à la création et projets artistiques non commerciaux n'a cessé de s'intensifier. Nombreux sont ceux qui expriment aujourd'hui des doutes ou des inquiétudes à l'égard non seulement des prix, mais aussi des systèmes de soutien à la création. Les demandes de subventions étant devenues vitales pour beaucoup, la situation actuelle voit les formulaires de candidature influencer directement le contenu même des œuvres. Certains projets s'adaptent ainsi aux thèmes offrant les « meilleures chances de sélection ». Plus fondamentalement encore, on peut considérer qu'il est illusoire de prétendre évaluer objectivement une œuvre d'art. Dans un monde où il est difficile de distinguer ce qui est juste, cette critique est non seulement légitime, mais salutaire. Je ne sais cependant pas dans quelle mesure cette critique réspond à une nécessité réellement ressentie sur le terrain. Pour ma part, malgré les effets pervers qu'ils peuvent engendrer, je souhaite que les dispositifs de soutien destinés aux artistes continuent de se développer et que les prix se multiplient et gagnent en ampleur, à condition qu'ils ne se réduisent pas à des opérations promotionnelles tapageuses. Par ailleurs, en ce qui concerne les artistes dont le travail entretient trop peu de lien avec le marché de l'art, de telles opportunités sont comparables à une pluie bienfaisante après une longue sécheresse. Alors même que tout le monde proclame l'importance de la culture et des arts, les initiatives visant réellement à soutenir les artistes engagés dans une démarche exigeante demeurent trop rares.

Je me souviens qu'au moment de la réception de l'Hermès Foundation Missulsang 2004, invité à exprimer mes impressions, j'avais lâché : «J'ai toujours eu l'impression de vivre comme si j'étais puni, mais ce prix m'a rendu extrêmement heureux ». Les artistes ne sont évidemment pas les seuls à éprouver ce sentiment d'être puni, et il n'y a rien à gagner à se présenter comme particulièrement à plaindre. Même si, par conséquent, j'ai aussitôt regretté cette remarque un peu tombée à plat, elle était néanmoins sincère. Le travers propre aux artistes ne réside peut-être pas tant dans l'apitoiement sur soi que dans un désir particulier de reconnaissance. Dès lors que le travail essentiel d'artiste consiste à montrer les œuvres aux autres, le besoin d'être reconnu peut être considéré comme une sorte de déformation professionnelle inhérente à l'artiste. On peut certes imaginer un système artistique qui aurait presque atteint une forme de nirvana : les aides seraient attribuées par « tirage au sort », les lauréats désignés de la même manière, et le système de reconnaissance lui-même se trouverait sublimé en une forme de jeu. Mais avant d'atteindre un tel état de grâce, ce qui me déplaît bien plus profondément que les effets pervers des systèmes de récompense, c'est cette société où les artistes de qualité demeurent souvent sans reconnaissance. J'espère que les occasions de les soutenir et de les faire connaître se multiplieront. Je ne sais toujours pas si c'était, après tout, un prix pour services rendus que j'avais reçu pour mon travail critique, mais voilà ce que l'Hermès Foundation Missulsang a représenté pour moi, il y a plus de vingt ans.

(2026)

Looking at the later roster of Hermès Foundation Missulsang laureates, too, one sees the deepening relationship between production support and non-commercial art projects. Many people are skeptical and uneasy about award systems, and about support systems as well. As applying for various grants has become a matter of urgency, the application form has reportedly come to exert a strong influence, in reverse, on the content of the work itself. Work even gets tailored to themes with better odds of being selected. More fundamentally, one might argue that to evaluate a work of art objectively makes no sense at all. In a world where right and wrong are hard to tell apart, that is an all the more natural and healthy criticism. Yet I am not sure how pressing this criticism really is in practice. For my part, whatever the side effects, I think support systems for artists should continue to expand and — so long as they do not turn into overly sensational competitions or promotions — I would be glad to see more awards, and on a larger scale. For artists whose work has almost nothing to do with the art market, in particular, such opportunities are like a welcome rain in a drought. For all the talk about the importance of culture and the arts, far too little is done to champion and support artists doing serious work.

When I was asked to give my acceptance remarks for the 2004 Hermès Foundation Missulsang, I remember blurting out something like this: "I always feel as if I am living under punishment, so I am overjoyed to be receiving a prize." Artists are not the only ones who go through life feeling punished, and there is nothing to be gained by playing the pitiful one. I regretted it at once, sure I had said something rather flat, but at least it was honest. An artist's bad habit may, in fact, lie less in this kind of self-pity than in an unusual craving for recognition. Since showing one's work to others is the very heart of the job, the desire to be acknowledged is something of an occupational disease, inherent to the artist. One can, of course, imagine an art system that has all but attained enlightenment: support granted by lottery, laureates chosen by drawing lots, a recognition system sublimated into a kind of game. But before reaching that enlightenment, I find a society in which good artists go so unrecognized far more hateful than the many side effects of the recognition system itself. I hope artists will have more chances to be recognized. Whether it was a service award given for criticism, I still cannot say; but that is what the Hermès Foundation Missulsang meant to me, some twenty years ago.

(2026)

LE 6E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2005

구 정 아
김 소 라
니 키 리

THE 6TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2005

JEONG A KOO
SORA KIM
NIKKI S. LEE

Le 6e
Hermès Foundation Missulsang
2005

Exposition
22 octobre–11 décembre 2005
Art Sonje Center

Artistes sélectionnés
Jeong A Koo
Sora Kim
Nikki S. Lee

Lauréate
Jeong A Koo

Comité de nomination
Soyeon Ahn (Conservatrice senior, Leeum, Musée d'art Samsung)
Kwan-Hoon Lee (Conservateur en chef, Project Space Sarubia)
Chung-Woo Lee (Critique d'art et de design)
Doryun Chong (Conservateur adjoint, Walker Art Center)
Kwang-Suk Jo (Professeur, Univsersité Kyonggi)

Jury
Young-Soon Kim (Directrice artistique, Seoul Arts Center)
Young-Joon Lee (Professeur, Université d'art et de design Kaywon)
Hee-Joo Lim (Vice-présidente, Société des amis du Musée national d'art moderne et contemporain)
Kwok Kian Chow (Directeur, Singapore Art Museum)
Franck Gautherot (Codirecteur, Le Consortium)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 53.7 MB)

The 6th
Hermès Foundation Missulsang
2005

Exhibition
22 October–11 December, 2005
Art Sonje Center

Shortlisted Artists
Jeong A Koo
Sora Kim
Nikki S. Lee

Winner
Jeong A Koo

Nominating Committee
Soyeon Ahn (Senior Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Kwan-Hoon Lee (Chief Curator, Project Space Sarubia)
Chung-Woo Lee (Art and Design Critic)
Doryun Chong (Assistant Curator, Walker Art Center)
Kwang-Suk Jo (Professor, Kyonggi University)

Judging Committee
Young-Soon Kim (Art Director, Seoul Arts Center)
Young-Joon Lee (Professor, Kaywon University of Art & Design)
Hee-Joo Lim (Vice Chairman, The Membership Society of National Museum of Contemporary Art)
Kwok Kian Chow (Director, Singapore Art Museum)
Franck Gautherot (Co-Director, Le Consortium)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 53.7 MB)

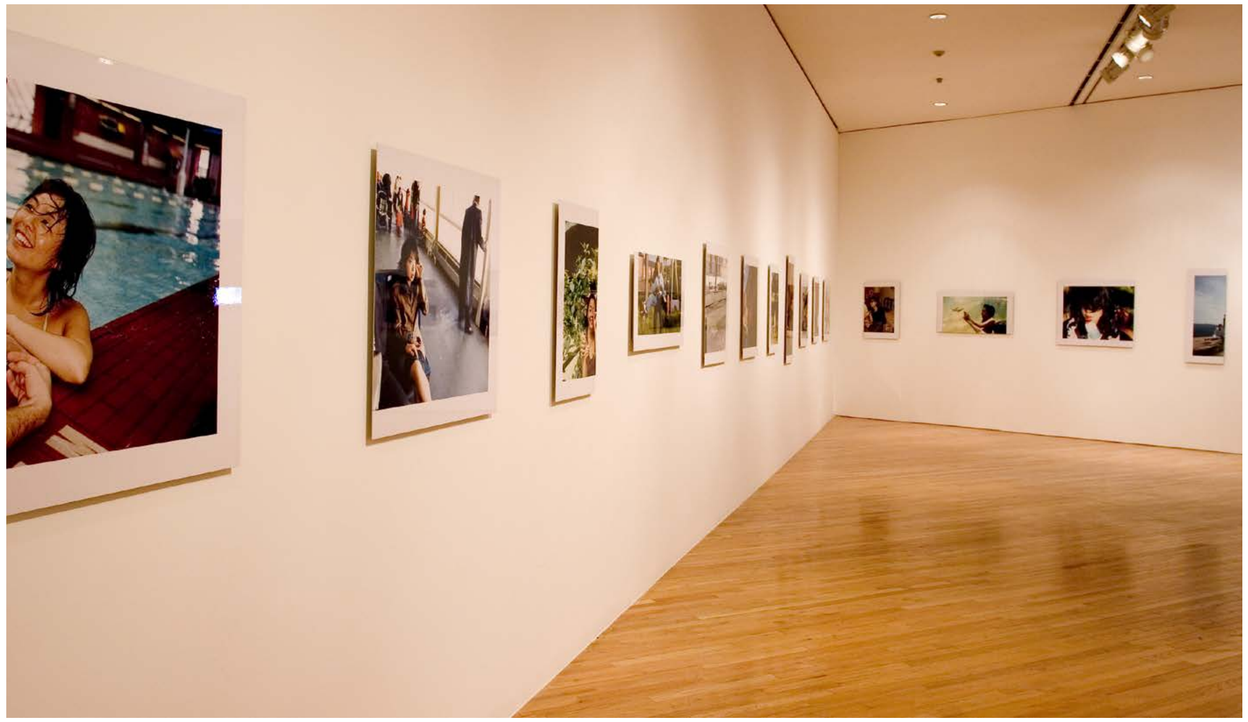
1

1 Jeong A Koo, *Ssisai*, 2005, Art Sonje Center, vue d'exposition. Photo : Hermès Korea

1 Koo Jeong A, *Ssisai*, 2005, Artsonje Center, Seoul, installation view. Photo: Hermès Korea

2

3



4

3 Sora Kim, *The Night of Oracle*, 2005, Art Sonje Center, vue d'exposition. Photo : Hermès Korea
4 Nikki S. Lee, *série Parts*, 2002-2003, Art Sonje Center, 2005, vue d'exposition. Photo : Hermès Korea

3 Sora Kim, *The Night of Oracle*, 2005, Artsonje Center, installation view. Photo: Hermès Korea
4 Nikki S. Lee, *Parts series*, 2002–2003, Art Sonje Center, 2005, installation view. Photo: Hermès Korea

UNE AMBITION (PRESQUE) INVISIBLE

Doryun Chong
Conservateur adjoint,
Walker Art Center

Née en 1967 à Séoul, Jeong A Koo est basée à Paris depuis plus d'une dizaine d'années. Son travail a été exposé dans de nombreux lieux majeurs de l'art contemporain à travers le monde, notamment dans plusieurs biennales internationales, à la Secession de Vienne, à l'ARC à Paris et au Walker Art Center de Minneapolis.

Certains des adjectifs qui accompagnent fréquemment son œuvre sont « calme », « intime », « mystérieuse » et « (presque) imperceptible ». Ces qualificatifs sont vrais jusqu'à un certain point. Les interventions « site-specific » qu'elle a réalisées dans divers espaces – comme réduire des comprimés d'aspirine en poudre pour créer une minuscule topographie montagneuse, empiler des morceaux de sucre en cubes pour en faire une maison miniature, ou retirer les emballages en papier de pailles en plastique pour les disperser sur le sol – étaient à la fois mystérieuses et énigmatiques. Au milieu de ce chaos apparent, on perçoit néanmoins la délicatesse et l'exactitude avec lesquelles Koo transforme les espaces donnés, ainsi que les objets et matériaux qui s'y trouvent. Si le spectateur reconnaît le seuil de l' (in)visibilité propre à chacune de ses œuvres et cherche à le franchir, il accède à une nouvelle perception de l'espace et de l'échelle, à la fois physiques et psychiques, ainsi que de la vision et de la matérialité. Les interventions de l'artiste et les propositions qui en résultent semblent à la fois arbitraires et extrêmement maîtrisées. Qu'elle prenne la forme d'une sculpture, d'un dessin, d'une photographie ou d'une installation, la pratique artistique de Koo n'est pas transitive mais intransitive. Autrement dit, son acte de création ne se définit pas par la fabrication d'un objet. L'œuvre se tient là, en elle-même.

Bien que son art semble « intime » ou consacré aux petites choses, on y décèle également une grande ambition. Ses petits champs de vision et ses gestes modestes composent, par enchaînements successifs et de manière complexe, un monde bien plus vaste – non pas un monde constitué par l'accumulation d'objets, mais un monde qui surgit tel un mirage entre le tangible et l'intangible. *The Land of Ousss* (2002), créé par Koo, est un monde liliputien doté de sa propre géographie et de sa propre langue, que l'artiste a inventé en mêlant les formes de l'anglais et du coréen parlés par les bébés. Nous y ressentons une intériorité profonde, voire infinie, à laquelle nous ne pouvons accéder. Dans son installation récente présentée à l'Espace 315 du Centre Pompidou à Paris, Koo a rempli une vaste galerie en cube blanc de meubles blancs – des bibliothèques, une table à dessin, etc. – marqués et partiellement remplis de traces éphémères, ainsi que de quelques pièces de mobilier aux apparences vaguement fonctionnelles, notamment un lit et un tabouret qui ont pu offrir à l'artiste un certain confort physique durant le montage. Sur l'un des murs, très haut, des centaines de photographies, aussi éphémères et insaisissables que des flocons de neige, étaient insérées dans des cadres blancs identiques et en couvraient entièrement la surface. Dans

(ALMOST) INVISIBLE AMBITION

Doryun Chong
Assistant Curator,
Walker Art Center

Born in 1967 in Seoul and based in Paris for the past decade or so, Jeong A Koo has shown extensively at many major venues of contemporary art around the world, including the Secession, Vienna, ARC, Paris, Walker Art Center, Minneapolis, as well as in a number of biennials around the world.

Some of the adjectives that frequently accompany her work are "quiet", "intimate", "surreptitious" and "[almost] imperceptible." These descriptors are true to a certain extent. The 'site-specific' gestures she has enacted in various spaces – such as grounding aspirin pills to create a tiny topography of mountains, stacking up sugar cubes into a miniature house, stripping the paper wrappings of plastic straws and scatter them on the floor – are at once mysterious and hermetic. In the midst of seeming chaos, however, one senses the delicacy and exactitude with which she transforms given spaces and objects/materials in them. There, if the viewer is willing to acknowledge and engage with the threshold of (in)visibility where each of her work is situated, it brings a new awareness of space and scale (both physical and psychic), and of vision and materiality. Her gestures and resulting propositions also appear arbitrary but at the same time completely thought out. Whether it takes the form of sculpture, drawing, photography, or installation, her artmaking is not transitive but intransitive – that is, its act of making does not rely upon the production of an object. It stands as it is, by itself.

While her art seems, again, "intimate" or about small things, there is also a sense of great ambition. Her small framed views and modest gestures successively and compositely make up a much larger world – not a world constituted by an accumulation of objects but rather a world emerging, like a mirage, between the material and the intangible. When she created *The Land of Ousss* (2002) – a Lilliputian world with its own geography and perhaps its own language, invented by the artist mixing baby English and Korean, we sense a deep, even infinite interiority to which we have no access. In her recent installation at Espace 315 at the Centre Pompidou, Paris, she filled a spacious white-cube gallery with white furniture (bookcases, drafting table, etc. sparsely marked and occupied by ephemeral detritus), as well as vaguely functional-looking pieces of furniture (a bed and a stool that may have provided the artist with some bodily comfort during the period of installation). One very tall wall was completely parqueted with hundreds of photos in identical white frames – pictures of the ephemeral and enigmatic, like falling snow flakes. Altogether, the overall physical presence was an overwhelming one, while little, almost insignificant glimpses into that in-between time-space suggested an indefinable expanse of the universe.

This intransitive, surreptitious, but thoroughly engaging way of making art has expectedly provoked interpretative attempts, in turn oblique and overbearing. Surprisingly comparing Koo's sculptural practice to Bernini's Baroque sculptural

l'ensemble, la présence physique de tout cela était écrasante, tandis que quelques aperçus infimes, presque insignifiant, jetés dans cet espace-temps intermédiaire, semblaient suggérer l'expansion infinie de l'univers.

Cette manière intransitive, secrète mais profondément captivante de faire de l'art a suscité diverses tentatives d'interprétation, par des formulations tantôt obliques, tantôt péremptoires. Comparant la pratique sculpturale de Koo aux sculptures baroques dynamiques du Bernin, Francesco Bonami affirme que « Jeong A Koo se soumet à l'autorité de la religiosité intérieure du soi dans un monde où les galaxies nouvellement découvertes et la matière subatomique ont étendu l'univers perceptible ». Ceux qui, à l'instar de Bonami, cherchent à interpréter l'art de Koo – pour la plupart des Européens – tendent à en saisir le sens en situant l'insaisissable subjectivité de l'artiste dans la figure de « l'Autre », asiatique et femme. Daniel Birnbaum, qui lit l'œuvre de Koo à travers la notion quelque peu déplacée de « mélancolie/manie créatrice » (*creative melancholia/mania*), va jusqu'à demander : « Dans quelle mesure ce modèle de la mélancolie, qui tend à dominer la vision européenne de la créativité… convient-il au travail d'une femme artiste asiatique à la fin du XXe siècle ? » La réponse du critique à sa propre question reste équivoque. S'il hésite à qualifier la subjectivité de l'artiste d'impossible à cerner et d'incompréhensible, il avance néanmoins une affirmation pour le moins ahurissante : « Ou peut-être Gilles Deleuze avait-il raison, dans son livre sur Foucault, lorsqu'il considère la subjectivité asiatique, c'est-à-dire l'absence du sujet, comme une « tentative d'inhaler le vide ». »

Il va sans dire que de tels propos reposent sur de nombreux contresens culturels et politiques. Le point que révèlent pourtant ces interprétations est bien plus complexe. Au cours des dix dernières années, Koo a construit un corpus d'œuvres à la fois anti-romantique et profondément romantique, transformant au passage les musées et les galeries qui voient dans son travail une méthodologie efficace pour dépasser les traditions héritées de la sculpture et de la dématérialisation conceptuelle. Dans le même temps, les commentaires prolifiques suscités par l'art de Koo témoignent de l'habileté avec laquelle l'artiste a su éviter le carcan des théories et de la logique de marque qui gouvernent une grande partie de l'art contemporain. Le fait qu'elle soit coréenne, et plus encore une femme artiste coréenne, n'est pas suffisamment manifeste pour se laisser aisément marchandiser sur la scène artistique et culturelle actuelle, post-multiculturelle et globalisée. Cette identité se manifeste plutôt de manière inattendue et particulièrement poignante. Koo donne forme, geste après geste, aux manifestations éphémères d'un monde privé pour ensuite le laisser se retirer dans une obscurité ambiguë, n'en laissant que les résonances. Mais, pour ne pas l'oublier, redisons-le une fois encore : son art est ambitieux, plus ambitieux que celui de la plupart des artistes en activité que je connais.

(2005)

tableaux vivants, Francesco Bonami asserts that "[Koo] is committed to the authority of the inner religiosity of the self in a world where newly discovered galaxies and subatomic matter have extended the perceptible universe." At the same time, there is a sense that (mostly European) interpreters of her art like Bonami, are trying to grasp it by means of positing an unknowable subjectivity of the artist as an 'other' – an Asian and a woman. Attempting to read Koo's work through the rather misplaced notion of creative melancholia/mania, Daniel Birnbaum quibbles, "How well does this model of melancholy, which tends to dominate the European view of creativity… fit an Asian woman artist's work at the end of the 20th century?" His answer to his own question is equivocal. While he rightfully is leery of casting the artist's subjectivity as unidentifiable and mystifying, he also makes a stultifying claim: "Or perhaps Gilles Deleuze is right in his book about Foucault when he speaks about Asian subjectivity, or absence of the subject, as an 'attempt to inhale emptiness.'"

There are, needless to say, a number of cultural and political fallacies the statement makes. The point that this assessment brings up for me is more complex, however. In the past decade or so, Koo has built up a rich body of work, simultaneously anti-romantic and utterly romanticist, transforming in the process many important institutions, which saw in her work an effective methodology of superseding received traditions of sculpture and conceptualist dematerialization. At the same time, the incredible spillage of ink and portentous acts of reading around her art are testaments to how wisely the artist has circumvented the straitjacket of theories and branding that governs much of contemporary art. Her being Korean – a Korean female artist – is never so obvious as to be readily commodified in the current post-multicultural, globalist arena of art and culture but rather manifests itself unexpectedly, in most poignant manners. She builds up temporary manifestations of a private world, one gesture at a time, only to let them retreat back into obscurity, leaving remarkably sonorous resonances. But lest we forget, let me say again, her art is ambitious. More ambitious than that of most working artists I know of.

(2005)

LE 7E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2006

김 상 길
배 영 환
임 민 욱

THE 7TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2006

SANG-GIL KIM
YOUNG-HWAN BAE
MINOUK LIM

Le 7e
Hermès Foundation Missulsang
2006

Exposition
20 janvier–18 mars 2007
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Sang-gil Kim
Young-whan Bae
Minouk Lim

Lauréate
Minouk Lim

Comité de nomination
Jang Un Kim (Critique d'art / Commissaire d'exposition indépendant)
Jin-Suk Suh (Directeur, Alternative Space Loop)
Hyesoo Woo (Conservatrice senior, Leeum, Musée d'art Samsung)
Eun Joo Lee (Commissaire d'exposition, Brain Factory)
Jiyoon Lee (Commissaire d'exposition indépendante)

Jury
Hee-ryung Kim (Conservatrice en chef, Musée d'art Ilmin)
Won-gi Sul (Professeur, Université nationale des arts de Corée)
Kun-shu Lee (Rédacteur en chef, Monthly Art Magazine)
John Armleder (Artiste)
Manray Hsu (Critique d'art / Commissaire d'exposition indépendant)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 107.5 MB)

The 7th
Hermès Foundation Missulsang
2006

Exhibition
20 January–18 March, 2007
Atelier Hermès

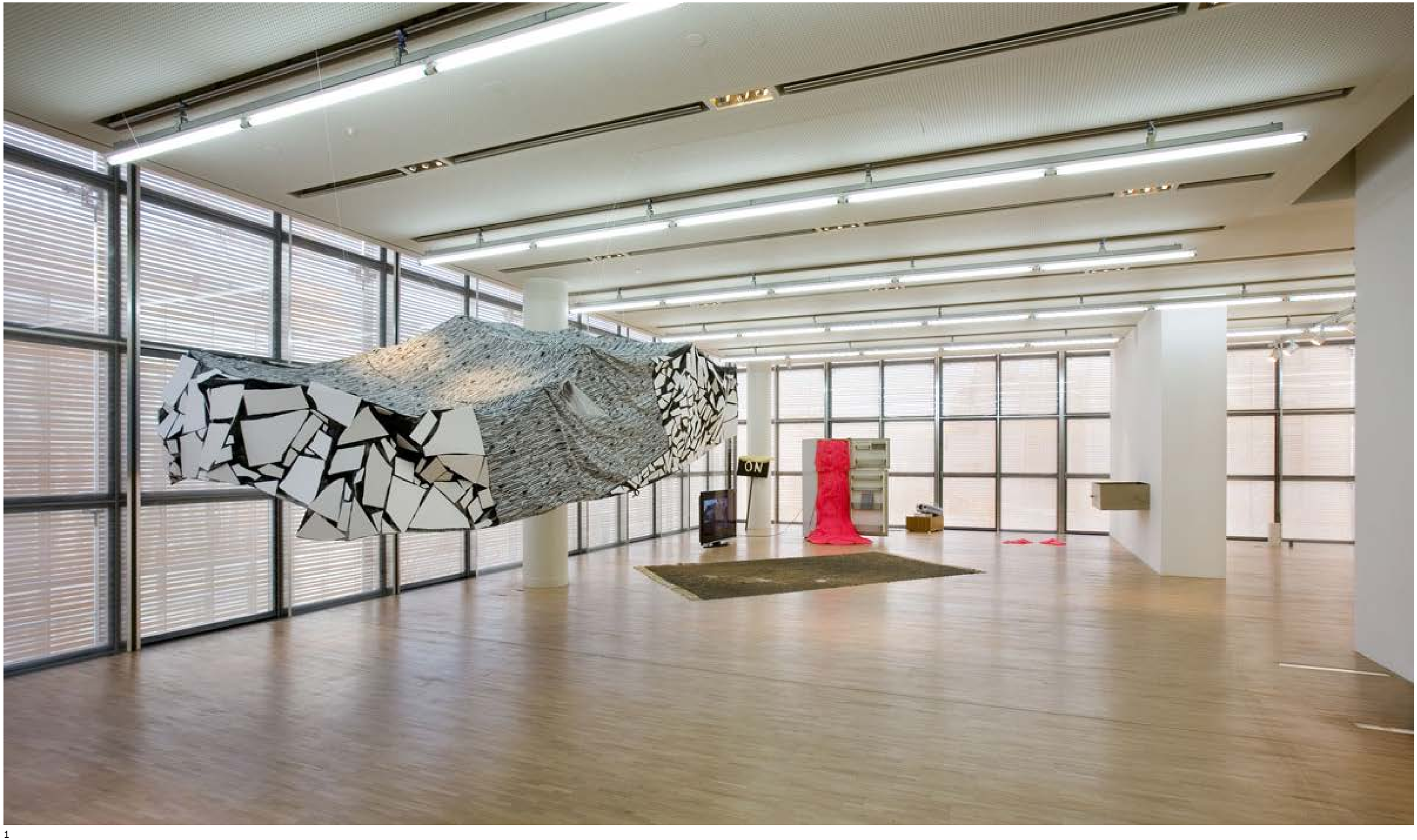
Shortlisted Artists
Sang-gil Kim
Young-whan Bae
Minouk Lim

Winner
Minouk Lim

Nominating Committee
Jang Un Kim (Art Critic/ Independent Curator)
Jin-Suk Suh (Director, Alternative Space Loop)
Hyesoo Woo (Senior Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Eun Joo Lee (Curator, Brain Factory)
Jiyoon Lee (Independent Curator)

Judging Committee
Hee-ryung Kim (Chief Curator, Ilmin Museum of Art)
Won-gi Sul (Professor, Korea National University of Arts)
Kun-shu Lee (Editor-in-Chief, Monthly Art Magazine)
John Armleder (Artist)
Manray Hsu (Art Critic/ Independent Curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 107.5 MB)



1

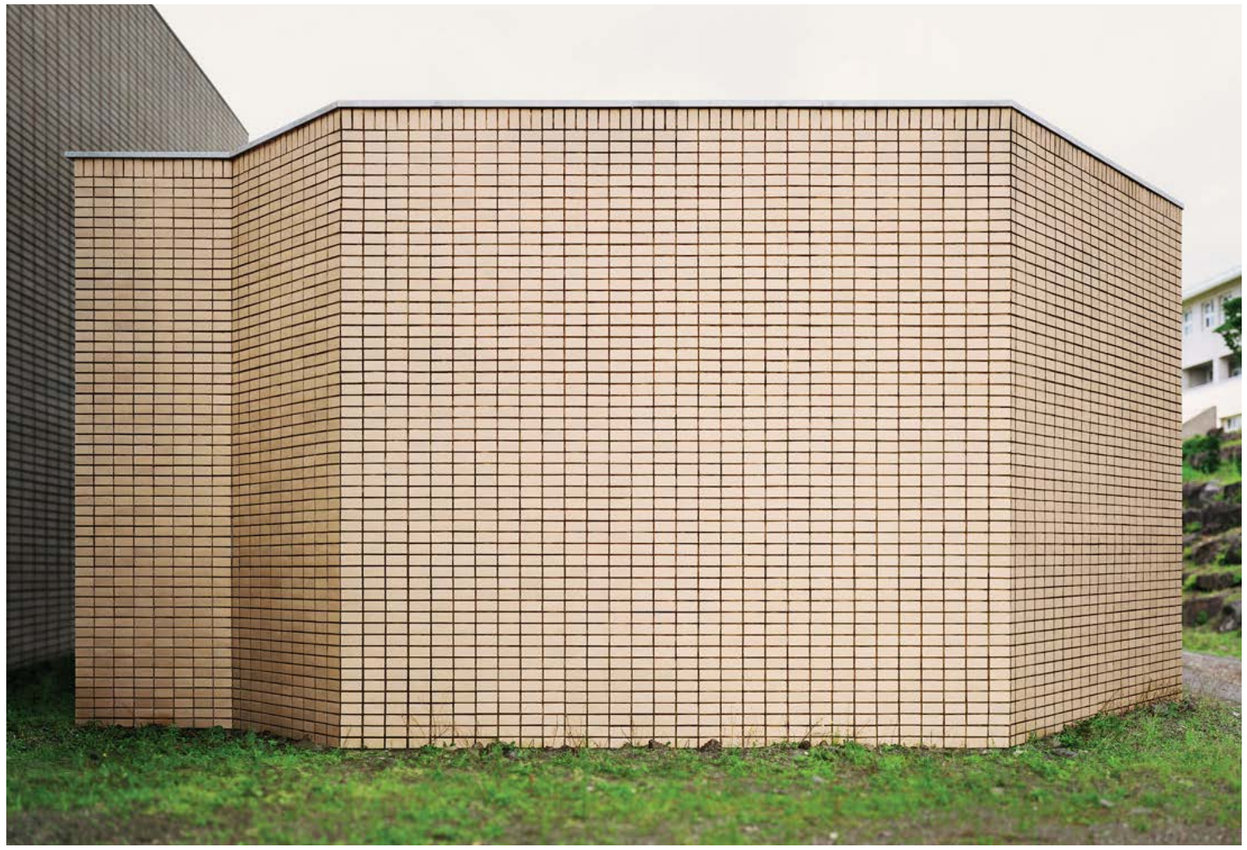
1 Minouk Lim, *Too Early or Too Late Atelier*, 2007, vue d'exposition

1 Minouk Lim, *Too Early or Too Late Atelier*, 2007. Installation view

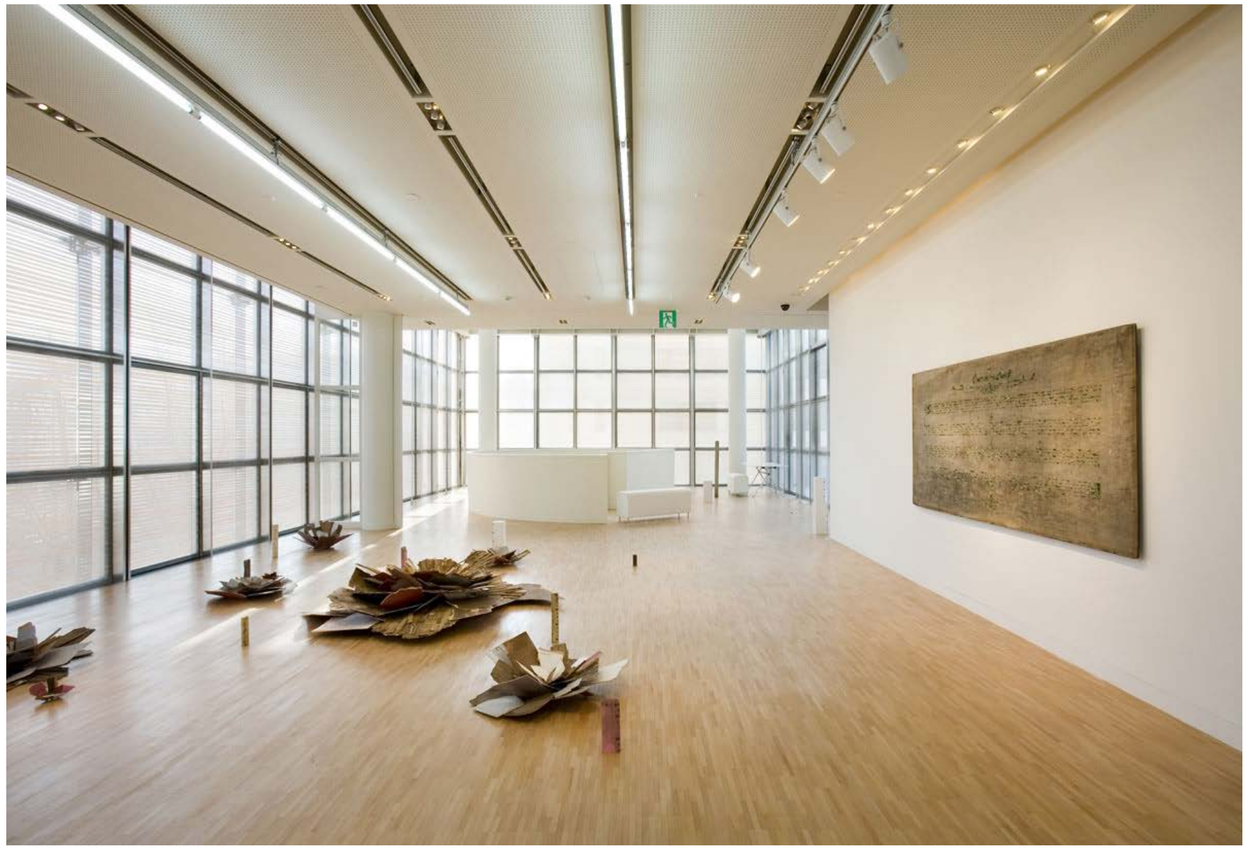
2

2 Minouk Lim, *Too Early or Too Late Atelier*, 2007, vue d'exposition

2 Minouk Lim, *Too Early or Too Late Atelier*, 2007. Installation view



3



4

3 Sang-gil Kim, *college of economics and commerce, department of tourism management*, 2006, tirage C-print, 180 x 220 cm
4 Young-whan Bae, *Ship of Fools (Narrenschiff)*, 2007, bois abandonné, règles fabriquées par l'artiste. Vue d'exposition

3 Sang-gil Kim, *college of economics and commerce, department of tourism management*, 2006, C-print, 180 × 220 cm
4 Young-whan Bae, *Ship of Fools (Narrenschiff)*, 2007, abandoned trees, rulers made by the artist. Installation view

IL N'Y A PAS DE VÉRITÉ DANS NOTRE SITUATION

Jang Un Kim
Critique d'art,
Commissaire d'exposition

Nous connaissons davantage l'artiste Minouk Lim à travers les collectifs « Minouk Lim & Frédéric Michon » et « Pidgin collective », plutôt que sous son seul nom. Ainsi, lorsqu'on pense à Minouk Lim, il se peut qu'aucune œuvre précise ne nous vienne à l'esprit. Il est pourtant indéniable que, quelle que soit l'appellation sous laquelle ses projets ont été menés, ceux auxquels elle a participé ou qu'elle a conçus ont toujours été particulièrement marquants : ils ont contribué à élargir les conceptions conventionnelles de l'art construites par son propre appareil instutionnel, faisant apparaître, au sein même de la société, de nouvelles conceptions de l'art.

Ces transformations successives de la pratique de Lim ne sauraient être réduites à une simple adhésion à cette forme de travail par projet devenue omniprésente dans l'art contemporain. Ces transformations successives ont toujours consisté à attaquer la forteresse que l'art s'est construite, depuis le modernisme, au sein des institutions, afin d'en étendre à la fois le champ et la définition. Plus encore, cette démarche dépassait la seule question de l'art : elle relevait d'un effort incessant pour mettre en œuvre, au sein de la société, une pratique de la création qui ne soit plus nominale et isolée, mais verbale, ouverte et en mouvement.

Le projet *Subjective Neighbor* (*voisin subjectif*), qu'elle a conçu sous le nom de « Minouk Lim & Frédéric Michon », s'inscrit précisément dans cette lignée. Lim s'y confronte aux significations sociales qu'implique l'expression « couple d'artistes », tout en déjouant les attentes suscitées par la curiosité que cette expression nourrit dans l'imaginaire social. Elle étend ensuite cette relation à une dimension proprement sociale. Après avoir mené des recherches sur les rapports entre les artistes et les institutions artistiques, notamment les musées, ainsi qu'entre employeurs et employés, Lim a matérialisé sous forme d'espace architectural un dispositif capable de répondre aux significations convenues de ces relations tout en les trahissant, afin d'en engendrer de nouvelles. Elle a ensuite introduit au cœur de cet espace, sous la forme de nouveaux objets, les vibrations produites par les tensions inhérentes à l'ensemble de ces relations sociales. L'intérêt de Lim pour les réseaux relationnels s'étend ensuite à la ville et à ses habitants. *Are We Negotiating with Our Destiny?* (*négocions-nois avec notre destin?*) est un projet conçu pour commémorer la ville de Ganggyeong et en faire émerger la signification contemporaine. Dans ce travail, Lim ne se contente pas de reproduire l'histoire singulière et l'image de cette ville : elle se connecte aux phénomènes socioculturels contemporains liés à sa spécificité. C'est à travers cette mise en relation qu'elle a créé cinq rhétoriques profondément fragmentées et confessionnelles. Loin de se réduire à un simple roman vidéo dont les habitants de Ganggyeong seraient les protagonistes, cette œuvre suggère métaphoriquement les conflits et les désirs que peuvent susciter les espaces communautaires, urbains comme ruraux, façonnés

THERE IS NO TRUTH IN OUR CIRCUMSTANCES

Jang Un Kim
Art Critic,
Independent Curator

We are more familiar with the artist group "Minouk Lim & Frederic Michon" or "Pidgin Collective" than her name Minouk Lim by itself. Accordingly, it's quite hard to think of any artworks associated with her name alone. Whatever group she was in or whatever name she has adopted, there is no denying that each and every art project she had participated or planned has always been so phenomenal that it expanded the notion of fine art amid all the institutionalized fine art regime or practice, suggesting new perspectives on fine art.

However, it is not quite correct to describe her art project as an accommodation of a rather trendy projects based art practice often found in contemporary art scene. Minouk Lim has always attempted to challenge against the fortress of fine art institutionally established since modernism, while expanding "extension (denotation)" and "intension" of fine art. Going beyond the subject matter regarding fine art, Lim's such attempt can be considered as her longue haleine for "verbal" and receptive yet non-isolated art making to be validated within our society.

The project *Subjective Neighbor* by Minouk Lim in conjunction with Frederic Michon also clearly conveys the context mentioned above; firstly, Lim associates with the "social signified" that the term "artists couple" implies and concurrently she betrays the dimension of curiosity that our society bears with regard to the term, through which she ends up extending the relationship to a broader or social level. After researching on a relationship between artists and art institutions (museums) and between employers and employees, Lim reconstructed and betrayed the trite meaning of such relationships and visualized them into an architectural space where new relationships can be established. Furthermore, she inserted an object that stands for an oscillation of tensional relationships of our society into the middle of the architectural space. Minouk Lim's such interest in "social network relation" subsequently expands to a city and its constituency. *Are We Negotiating with Our Destiny?* is an art project that was to commemorate the city of "Ganggyeong" and to project its contemporary denotation. In this project, Lim not only attempts to represent the unique history and the images of "Ganggyeong, " but also tries out a connection with contemporary cultural phenomena peculiar to the city. Followed by the connection, Lim created five different ruptured yet self-confessional rhetorics, which are not just animated novels that feature the constituency of Ganggyeong, but more like a metaphorical implication of our struggle and desire rendered among all the capitalized community including cities and farm villages. Furthermore, the artist criticizes against the cultural "hot potato" namely "globalization" by applying socially-accepted pictograms, such as "Stop" and "Sincere Construction", the trite expressions and terminologies that no one actually believes in but should be posted without any question. Lim also entitles those cliched complaints and

par le capitalisme. Plus encore, en faisant apparaître des pictogrammes socialement reconnus, tels que le panneau « Stop », ainsi que des expressions convenues comme « construction irréprochable », auxquelles plus personne ne croit mais qu'il faut néanmoins énoncer comme des évidences, l'artiste critique la logique du globalisme culturel, aujourd'hui problématisée à l'échelle mondiale. Elle qualifie également de "crises narcissiques et hystériques" les plaintes convenues des intellectuels à l'égard du développement. Néanmoins, ce roman vidéo interroge notre destin : celui qui nous condamne à retourner dans les communautés ou les espaces produits par le système capitaliste, et la possibilité de négocier avec ce destin.

Yeongdeungpo Express constitue une autre version, plus récente, de la démarche menée à Ganggyeong. Ce projet rend visible, à travers le rap, le point de collision entre la logique économique de la rénovation urbaine de Yeongdeungpo et les histoires personnelles que les habitants du quartier ont construites au fil du temps. Après avoir été présenté dans les rues commerçantes de Yeongdeungpo, il a ensuite été remonté sous la forme d'un clip vidéo.

Cette même problématique apparaît sous une forme plus accessible au grand public dans *Rolling Stock*, un guide touristique conçu à l'occasion d'un programme satellite de la troisième Biennale de Gwangju, ainsi que dans *Pidgin Bus Tour—Garibong dong*, qui fait partie de la série consacrée à la redécouverte de Séoul. Empruntant toutes deux le format du guide touristique, ces deux œuvres cherchent à subvertir la conception que la communauté locale se fait de l'espace comme une réalité allant de soi, afin d'en faire émerger de nouvelles significations. Si *Rolling Stock* réinvente l'image de la Corée à travers la notion de mobilité, *Pidgin Bus Tour—Garibong dong* réinterprète Garibong dong, quartier résidentiel emblématique de la classe ouvrière, à travers la notion de « multiculturalisme ». Dans les deux cas, il s'agit de redécouvrir le contexte d'un espace spécifique comme un texte en soi, puis d'y introduire un nouveau contexte afin de faire émerger de nouveaux points de relation avec ses habitants.

L'intérêt de Lim pour les relations s'étend ensuite à l'activation d'archives actives et organiques, ainsi qu'à la mise en place de plateformes sociales. À première vue, le projet *LOST?* consiste en deux conteneurs reliés l'un à l'autre et installés sur le parvis d'un musée. Toutefois, ce projet ne saurait se réduire à une simple rénovation de conteneurs. Lim a conçu cette structure comme une plateforme permettant aux acteurs des milieux artistiques et culturels de rencontrer le public, et a organisé autour d'elle des événements artistiques et culturels temporaires et modulables. À travers les programmes déployés dans le cadre de ce projet, l'artiste elle-même cherchait également à nouer de nouveaux rapports avec le public. Le *Scrap Project*, réalisé avec le soutien du Haja Center, relevait d'une logique similaire. En ciblant spécifiquement les adolescents, il cherchait à créer un espace de rencontre entre ceux-ci et les acteurs des milieux artistiques et culturels contemporains, afin d'organiser de nouvelles dynamiques culturelles. Cette démarche constituait un véritable laboratoire visant à construire stratégiquement un espace social permettant d'expérimenter de nouvelles formes d'art et de culture, tout en subvertissant l'autorité et les pratiques institutionnelles.

En fin de compte, plutôt que d'insister sur le concept et la pratique du projet ou de proposer des alternatives, Minouk Lim cherche à définir le plus petit dénominateur commun à partir duquel ses rhétoriques peuvent opérer, et concentre son attention sur cette définition elle-même. Ainsi, ses dispositifs ne sont ni des entités proclamées ni des œuvres achevées, mais des mécanismes immatériels, des principes

discontents of intellectuals toward "development" as "narcissistic and hysterical spasm" peculiar to the intellectuals. Then again, the animated novels throw a question if we can negotiate with our destiny for a regression to the community made under influence of capitalism.

Another version of Ganggyeong project would be her recent one *Youngdeungpo Express*. This project was an attempt to visualize the point where Youngdeungpo's capital-oriented developmental rationale and the personal histories of its constituency come to clash; while a rap music becomes a metaphor for the clashing point, Lim performed in the center of Youngdeungpo area and afterward reedited them in a music-video style.

This kind of her critical mind became manifested also in the traveler's guidebook *Rolling Stock* organized as a collateral programme of the 3rd Kwangju Biennale, as well as in *Pidgin Bus Tour—Garibong dong* of "Rediscovery of Seoul" series, yet this time in more popular format. Employing the format of a traveler's guidebook, these two projects attempt to subvert the notion of space that local communities tend to perceive as "Sollen (oughtness)", and at the same time suggest new meanings of the space. *Rolling Stock* is an attempt to newly represent an image of Korea using the notion of "locomotion", whilst *Pidgin Bus Tour—Garibong dong* project is a reinterpretation of Garibong dong, a typical residential district for laborers, in "multi-cultural" context. The two projects were intended to suggest brand new relationships and understandings by rediscovering the particular contexts of the spaces and conferring new contexts onto them.

Lim's attention on relations soon after expanded to an operation of active and organic archives or a social platform. In terms of its appearance, the project *LOST?* is an installation piece made of two containers connected to each other in front of a museum. But, the act of renovating the two containers does not necessarily explain this multifaceted project entirely. Minouk Lim arranged this container as a platform where cultural or art professionals can interact with general public and she organized temporary yet various art & cultural events around the container. Through on-going programmes within the project, the artist herself also groped for a new relation or connection with general public. Also, *Scrap Project* sponsored by Haja Center was a similar one to *LOST?*. This time, the project was targeted only for the youth but it was pretty much the same as *LOST?* in a sense that she created a place where the youth can interact with art professionals, through which she attempted to initiate a ground-breaking cultural movement. Lim's such attempt can be interpreted as a founding of a laboratory where she could systematically set up a social ground for alternative & experimental art practice, while subverting the institutional authorities and customs.

Consequently, Minouk Lim tends to focus on setting up the "least common multiple" that her rhetoric can be implemented rather than suggesting an alternative art project or emphasizing the concept and the execution of art projects. Accordingly, Lim's invention (art project) is neither a declared entity nor a complete work, but instead it is more like an immaterial device or a verbal operating principle and a programming language as an open source. Lim's such approach represents her own survival strategy that denies the fetishism toward project based art praxis in contemporary art scene, as well as the distribution of artists themselves as a metaphor for fetish within our society. This can probably be understood as an attempt to establish her own stance as a creator of tactics while refusing an aesthetic value of her artwork. Such attempt can also be interpreted as a device for artists to pursue the condition for survival within much expanded and lenient regime of neo-liberalism. Shifting her attention from aesthetics

de fonctionnement fondés sur l'action, ou encore un langage de programmation open source. Cette attitude constitue pour l'artiste une stratégie de survie : elle refuse la fétichisation des pratiques fondées sur le projet dans le champ de l'art contemporain, tout comme elle refuse que l'artiste elle-même circule dans la société comme un objet fétichisé. On peut y voir une tentative de rejeter les valeurs esthétiques établies de l'œuvre et de se repositionner comme productrice de tactiques. Cette démarche peut également être comprise comme un dispositif destiné à explorer de nouvelles conditions de survie pour l'artiste au sein d'un régime néolibéral toujours plus étendu et flexible. En définitive, il faut peut-être comprendre que Lim déplace son centre d'intérêt de l'esthétique vers l'éthique : elle ne cherche pas à apporter une résolution esthétique à la situation dans laquelle nous nous trouvons, mais à poser une question éthique à cette situation. Face aux mutations et aux crises de la scène artistique contemporaine, cette démarche de Minouk Lim est profondément significative.

(2006)

to ethics, Minouk Lim might eventually throw an ethical question on our circumstance, rather than attempting to suggest an aesthetical solution for it. Amid all the rapid conversions and imminent crisis of contemporary art scene, Minouk Lim's such attempt or experiment is significant enough.

(2006)

TROP TÔT OU TROP TARD, ATELIER

Minouk Lim
Artiste

C'était une belle journée ensoleillée. Vous étiez assise dans un autobus cahotant, regardant distraitement le paysage défiler par la fenêtre. Le téléphone sonne, et vous répondez, prise au dépourvu. « Vous avez été sélectionnée comme lauréate de l'Hermès Foundation Missulsang. » « Ah… oui », répondez-vous. À la question qui suit — « Vous n'avez pas l'air très contente ? », vous êtes déstabilisée. Le ton de votre réponse a sans doute paru indifférent. Pas possible… Mais ce n'était peut-être que le fait d'être dans un bus. Ce décalage entre votre ressenti et et la réaction que vous donnez à voir se manifeste à nouveau. Peut-être craignez-vous déjà le prix à payer pour cette joie. Car ce qui tient du bonheur dans le malheur touche parfois étrangement au destin…

C'était une période difficile à bien des égards. Votre visage souriait tandis que votre cœur pleurait. Si vous reveniez à ce moment, vous vous réjouiriez plus pleinement et auriez davantage salué celles et ceux à qui vous n'aviez pas su exprimer toute votre gratitude. Plus vous regardez en arrière, plus vous mesurez votre chance. Après avoir reçu l'Hermès Foundation Missulsang, vous devenez ce qu'on appelle une « artiste en vue ». Plus personne ne vous demande si vous êtes vraiment une artiste, ni ne lance une plaisanterie un peu froide et gênante : « Les rongeurs[1], c'est vraiment de l'art ? » Par la suite, vous êtes plusieurs fois nommée pour d'autres distinctions et devenez professeure. Grâce à cette chance, vous vous engagez sur le chemin de cette heureuse infortune qu'est la vie d'artiste. Vous n'imaginiez pas encore vivre séparée de votre enfant.

À votre retour de Paris, il n'était pas difficile de trouver des articles vous classant parmi les « femmes peintres ». Cette catégorie était chargée d'images insidieuses. Elle ressemblait à une étiquette promotionnelle apposée sur la « femme fatale », une figure qui poursuit son travail jusqu'à bouleverser la vie quotidienne. Cette classification a aujourd'hui pratiquement disparu, mais le regard insidieux qui pesait sur le cœur même de la vie que vous meniez ainsi que la réalité des femmes artistes qui élèvent des enfants ne semblent pas avoir beaucoup changé. Devenir artiste revenait à devenir l'objet de rumeurs et à voir son quotidien complètement renversé. Il n'existait aucun collectif d'artistes partageant également les responsabilités parentales ; le traitement réservé aux hommes blancs et le terrain de jeu des couples d'artistes demeuraient profondément déséquilibrés. Un sentiment d'isolement vous envahissait, accompagné d'une sourde culpabilité.

Too Early or Too Late (*Trop tôt ou trop tard*), *Atelier* (2007) est un essai sur la condition d'artiste et les conditions de vie. Le mot « essai » renvoie, dans son étymologie, à l'idée de tentative. Cependant, toute tentative peut être risquée. Qu'elle soit heureuse ou malheureuse, elle demeure une occasion. Durant le trajet jusqu'à l'espace d'exposition, après avoir déposé votre enfant à la crèche et changé trois fois de bus,

1
Jeu de mots en coréen sur *seolchiryu* (« rongeurs »), réentendu comme « ce qui relève de l'installation », *seolchi* signifiant « installation » et *ryu*, « catégorie » ou « genre ».

TOO EARLY OR TOO LATE, ATELIER

Minouk Lim
Artist

It is a fine, sunny day. You are sitting on a rattling bus, gazing absently at the scenery beyond the window. The phone rings and catches you off guard. You take the call. "You have been selected as a laureate of the Hermès Foundation Missulsang." "Ah, yes…" you respond. The question that follows flusters you. "You don't seem very happy about it?" The composed tone of your reply must have come across as indifferent. As if that could be true… It was not that you weren't glad; perhaps it was simply that you were on a bus. A reaction out of step with what you felt came to you then, too. Were you wary of the price of joy? A blessing in disguise has a strange way of touching fate…

It was a hard time in many ways. Your face was smiling while your heart was weeping. If you could go back, you would let yourself be more fully glad, and you would offer many more greetings to the people you failed to thank properly. The more you look back, the luckier you realize you were. After the Hermès Foundation Missulsang, you become what people call an artist who has "made it." No one asked anymore whether you were "the one who writes," and the people who used to throw around flat jokes — "since when did seolchi, which in Korean means both installation and rodents, have anything to do with art?" — disappeared too. After that, you were nominated for several more awards, and you became a professor. And thanks to that luck, you walk the happy misfortune that is an artist's life. What you did not foresee was that you would come to live apart from your child.

When you returned from Paris, it was not hard to come across articles that classified you as a "female painter." That category carried a sly image of its own. Call it a discount tag pinned on a "femme fatale" who carries on with her work, even at the cost of wrecking her daily life. The category has since vanished, but the insidious gaze that the very core of the life you led had to endure, and the reality faced by women artists raising children, do not seem to have changed much even now. To become an artist was to become a rumor, to have your daily life upended. There were no artist collectives that shared childcare; the treatment of white male artists and the playing field for artist couples were skewed. A certain feeling of isolation, together with guilt, swept over you.

Too Early or Too Late Atelier (2007) is an essay on an artist's circumstances and the conditions of a life. "Essay" carries in its root the sense of an attempt. An attempt can be dangerous. For better or worse, it is also an opportunity. In the time it takes to drop your child at daycare and reach the exhibition space after changing buses three times, you think only of the work. You embrace, with all your might, even instability and anxiety. You arrive before the store and exhibition space have opened. It is an unusually cold winter. You wait for a while in Dosan Park. You put the strange morning air of Apgujeong-dong into the exhibition's title. You place a comma inside the title, but

vous ne pensez qu'à votre travail. Vous embrassez également de toutes vos forces l'instabilité de votre situation et votre angoisse. Vous arrivez alors que la boutique-galerie n'est pas encore ouverte. Cet hiver était particulièrement rude. Vous attendez un moment au parc Dosan. Vous faites entrer l'atmosphère étrange d'un matin à Apgujeong-dong dans le titre de l'exposition. Vous y aviez mis une virgule, mais elle n'a pas été retenue dans les crédits. Enfin, les portes de l'atelier s'ouvrent et les agents de sécurité vérifient votre identité.

Sur le flanc d'un réfrigérateur, vous avez projeté un tourbillon. La vidéo monocanal *The First Impression of the Second Edition* (*Premier tirage de la deuxième édition*) cite *Frankenstein Junior* (1974) de Mel Brooks. Dans un tiroir creusé dans une cloison, vous avez plié une couverture de poussière de chantier et déroulé un tapis moulé à partir d'un sol de terre battue sur le plancher en bois. Un toit sans piliers, cousu à partir de chutes de tissu, est suspendu, et vous tenez à expliquer qu'il s'agit de ce que vous avez vous-même nommé « art ménager », même s'il semble évoquer l'Arte Povera. Vous pensez souvent à Frankenstein. Chaque fois que vous êtes confrontée à une limite, vous recousez des fragments de votre propre histoire brisée. Dans l'espace de boutique, entièrement optimisé pour les marchandises, vous invitez le public à une expérience contextuelle, située, corporelle et tactile. Les visiteurs peuvent marcher sur l'œuvre ou écouter la musique de claquettes diffusée dans la vidéo. Pour entrer dans l'œuvre, ils se penchent, tournent ou baissent la tête. Vous ne dissociez pas esthétiquement les concepts abstraits auxquels vous vous êtes heurtée dans la vie quotidienne et contournez la posture solennelle du discours masculin dominant. Qui a vu l'œuvre ?

La porte du réfrigérateur reste ouverte et déverse de la mousse de polyuréthane expansé. Dans le compartiment à boissons, un exemplaire photocopié d'un carnet de dessins documentant le processus de réalisation de l'œuvre a été déposé. Un jour, cet unique exemplaire a été volé. Puisque ce n'est pas une marchandise (?), personne ne remarque sa disparition. Vous ne pouvez ni protester, ni rire, ni pleurer. Il me vient à l'esprit que cette personne est peut-être la seule à avoir regardé chacune de mes œuvres, une à une.

Depuis lors, vous imaginez ce public « unique ». Penser à une seule personne pousse à l'action concrète. Un unique spectateur, un lieu, une heure, un point d'aporie. *Too Early or Too Late* (*Trop tôt ou trop tard*), *Atelier* désigne le temps qu'un lieu porteur de secrets a ouvert pour vous. Accueillir comme public « une mère, une sœur aînée, une grand-mère, une fille, une personne, un être humain », que l'élitisme a tenus à l'écart. Tenter, du mieux possible, de retracer d'une seule ligne l'histoire d'un individu qui a avancé sans alliance. Je me laisse porter par votre récit. À l'époque où vous n'aviez pas encore rencontré Frankenstein, est-ce en luttant contre les dichotomies entre privé et public, personnel et politique, professionnel et amateur que vous vous êtes retrouvée à la dérive? Un brise-glace erre sur la mer du Nord. Est-il possible de revenir en arrière ? Près de vingt ans se sont déjà écoulés depuis l'obtention de l'Hermès Foundation Missulsang en 2006. J'ai volontairement plongé dans le tourbillon, mais le monde continue de secouer celle que je suis, toujours trop tôt, toujours trop tard. Je tiens à exprimer ma gratitude avant qu'il ne soit véritablement trop tard.

(2026)

the credits would not accommodate it. At last, the atelier doors open, and the guards confirm your identity.

Onto the side of a refrigerator, you projected a spiral. The single-channel video *The First Impression of the Second Edition* quotes Mel Brooks's *Young Frankenstein* (1974). In a drawer carved through the wall, you folded and placed a construction-site dust blanket, and over the wooden floor you spread a carpet cast from bare earth. You sewed a pillarless roof from scraps of cloth and hung it. It may look like Arte Povera, but I go out of my way to call it "domestic art." You think often of Frankenstein. Each time you hit a limit, you patch on another piece of your own broken story. Into the product-optimized interior of the store, you invite the viewer through context-specific, site-specific, bodily and tactile processes. The viewer can step on the work or listen to the tap-dance music inside the video. They bend at the waist, turn their head, or lower it to enter into the work. Without aesthetically separating out the abstract concepts you collided with in life, you sidestep the solemn posture of male-centered discourse. Who, I wonder, saw the work?

The refrigerator door stands open, spilling out polyurethane foam. On the beverage rack of the open door, you placed the only Xerox copy of a drawing book documenting the work's making. One day someone stole this one and only Xerox copy. Because it was not a product (?), no one even noticed it was gone. You can neither protest, nor cry nor laugh. It occurs to you that this person may have been the only viewer who looked at your work piece by piece.

You have imagined that "one" viewer ever since. To think of a single person urges concrete practice. One viewer, one place, one time: the aporia of a single site. Too Early or Too Late Atelier points to the time when a place with a secret opened up to you. You go out to meet, as your viewer, the "mother, sister, grandmother, daughter," the one person, the single human being whom elite consciousness pushed to the margins. The work of trying, as best one can, to trace with a single line the history of an individual who walked on without alliances. You take me into the story you lived through. In a time when Frankenstein never appeared, did you drift into the work of fighting binaries (private/public, personal/political, professional/amateur)? An ice-breaker wanders the North Sea. Will it be able to return? Some twenty years have already passed since you won the 2006 Hermès Foundation Missulsang. You threw yourself willingly into the spiral, yet the world still shakes me awake — me, the one who is too early, too late. Now, before it is too late, I would like to give my thanks.

(2026)

LE 8E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2007

김 성 환
S A S A [4 4]
이 주 요

THE 8TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2007

S U N G H W A N K I M
S A S A [4 4]
J E W Y O R H I I

Le 8e
Hermès Foundation Missulsang
2007

Exposition
25 août–23 octobre 2007
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Sung Hwan Kim
Sasa[44]
Jewyo Rhii

Lauréat
Sung Hwan Kim

Comité de nomination
Inseon Kim (Conservatrice en chef, Musée Daelim)
Hyun Jin Kim (Commissaire d'exposition indépendante)
Boseul Shin (Conservatrice, Total Museum of Contemporary Art)
Jade Keunhye Lim (Conservatrice, Musée d'art moderne de Gyeonggi)
Binna Choi (Curatrice, Basis voor Actuele Kunst [BAK])

Jury
Beom Moon (Professeur, Université Konkuk)
Shin-Eui Park (Professeure, Université Kyung Hee)
Il Ho Park (Professeur, Université pour femmes Ewha)
Nicolaus Schafhausen (Directeur, Witte de With Center for Contemporary Art)
Benjamin Weil (Directeur exécutif, Artists Space Committee)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 82.9 MB)

The 8th
Hermès Foundation Missulsang
2007

Exhibition
25 August–23 October, 2007
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Sung Hwan Kim
Sasa[44]
Jewyo Rhii

Winner
Sung Hwan Kim

Nominating Committee
Inseon Kim (Chief Curator, Daelim Museum)
Hyun Jin Kim (Independent Curator)
Boseul Shin (Curator, Total Museum of Contemporary Art)
Jade Keunhye Lim (Curator, Gyeonggi Museum of Modern Art)
Binna Choi (Curator, Basis voor Actuele Kunst [BAK])

Judging Committee
Beom Moon (Professor, Konkuk University)
Shin-Eui Park (Professor, Kyung Hee University)
Il Ho Park (Professor, Ewha Womans University)
Nicolaus Schafhausen (Director, Witte de With Center for Contemporary Art)
Benjamin Weil (Executive Director, Artists Space Committee)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 82.9 MB)

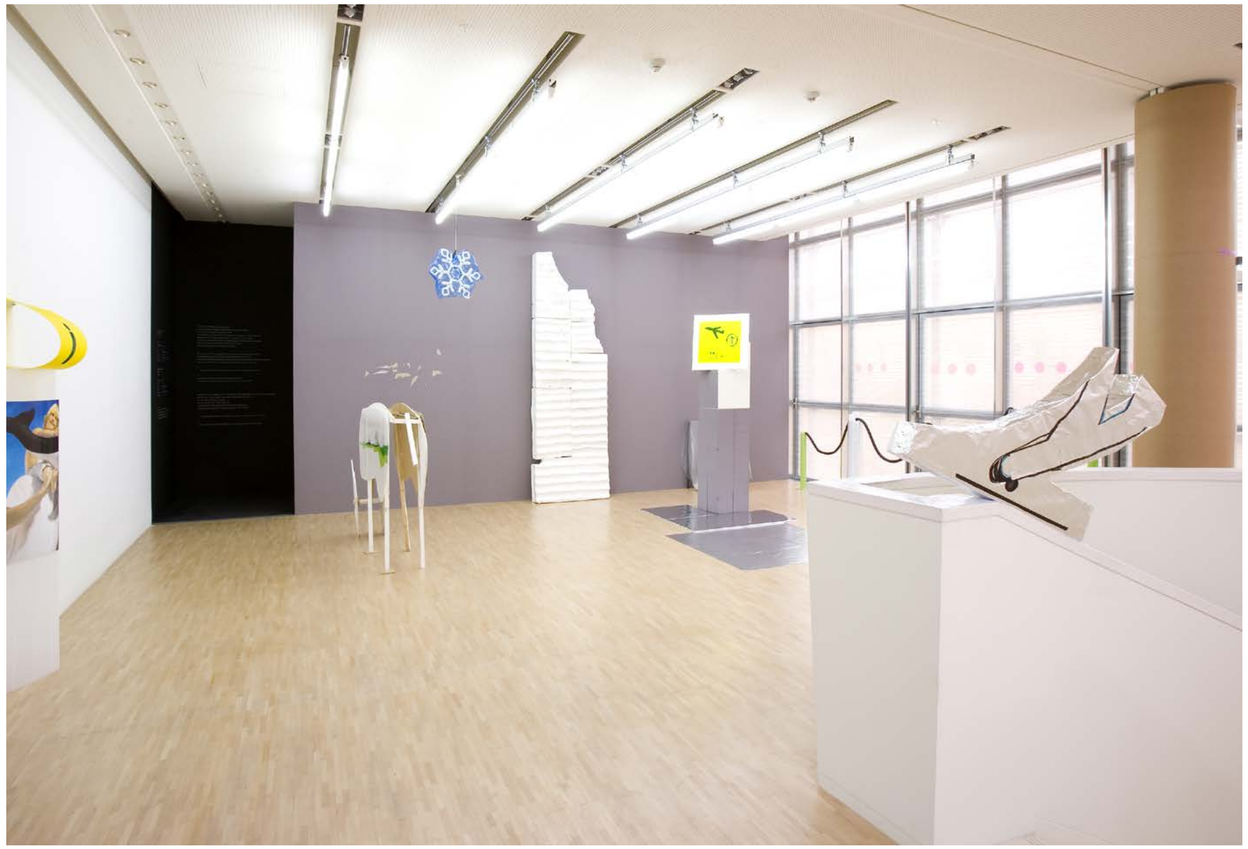
1

2

1, 2 Sung Hwan Kim, *Summer Days in Keijo — Records of 1937*, images fixes

1, 2 Sung Hwan Kim, *Summer Days in Keijo—Records of 1937*, still images

3



4

5

3 Sasa[44], vue d'exposition, 2007
4, 5 Jewyo Rhii, vue d'exposition, 2007

3 Sasa[44], exhibition view, 2007
4,5 Jewyo Rhii, 2007

LA FEMME QUI PARLE EN SERPENTANT : SCÈNES ET RÉCITS DANS L'ŒUVRE DE SUNG HWAN KIM

Binna Choi
Curatrice,
Basis voor actuele kunst (BAK)

Nous éprouvons l'intensité de la vie en étant témoins d'une scène inattendue. Contrairement au spectacle abstrait, la « scène » compose, condense, découpe et révèle momentanément cette vaste agora confuse et vertigineuse qu'est la vie. Et un récit ne tarde alors pas à se déployer. Dans la scène d'aujourd'hui apparaît une travailleuse du sexe noire que l'on imaginerait volontiers sortie d'un roman ou d'un tableau. Sans que l'on en connaisse les circonstances exactes, une prostituée noire et élancée, dans une maison close située à l'angle d'une rue du quartier rouge d'Amsterdam, s'en prend violemment à un homme blanc d'âge mûr, vêtu avec soin dans un style décontracté. Tout en lui criant : « Are you crazy? », elle lui jette de l'eau et se précipite vers lui avec une agressivité farouche. Sur le bas-côté de la rue, rétrécie par des travaux, une file de touristes avance à pas de tortue vers le cœur du quartier rouge. C'est devant ce « nouveau groupe ethnique » formé par les touristes internationaux venus assister au spectacle que la « scène » se déploie de manière bien maladroite, avant de se replier peu à peu. Dès lors, la question qui se pose est : comment capturer cette scène ? Comment intégrer ce fragment de récit au cours d'une vie, à moins de vouloir continuer à exposer indéfiniment nos rétines, dans l'oubli, aux maisons closes, aux journaux télévisés, aux spectacles et aux places publiques.

Dans l'œuvre récente de Sung Hwan Kim, *From the Commanding Heights...* (*Depuis les hauteurs du commandement*)..., on trouve également de telles scènes. Il y a là plusieurs scènes qui déroulent et enroulent des récits fragmentaires à des vitesses variables. Dans l'une d'elles, un « je » se tient devant la façade majestueuse d'un vieil immeuble d'habitation d'Amsterdam. Non loin du lieu où s'est déroulée la scène impliquant la travailleuse du sexe, cet endroit se révèle abriter l'appartement où « je » vis. Comme s'il cherchait à échapper à son environnement impur, cet appartement, filmé en 16 mm, apparaît artificiellement nostalgique, doux et joli. Depuis ce lieu d'« hallucination », ce « je » part flâner vers une confiserie, un jardin botanique et un zoo situés dans les environs du centre d'Amsterdam. Puis ce « je » observe l'animal qui, comme s'il était nerveux, arpente à plusieurs reprises le court espace qui lui est imparti et, tout en contemplant le papillon qui s'agite dans sa boîte en verre, dit : « Certains disent que c'est cruel, mais moi, je vous trouve beaux. » Contrairement au spectacle qui produit une masse non pensante appelée public, cette scène exige une réflexion, une sensibilité aiguë et un questionnement sur l'environnement – la rue, la maison, le zoo, le jardin botanique, etc. – ainsi que sur les êtres qui y vivent – moi-même et l'animal. Une tension se noue entre l'individu vulnérable et une structure qui se justifie à la fois au nom de la protection et de la contrainte.

De telles scènes ne sont pas sans risque : le risque de l'isolement et de la fuite hors du monde environnant. Dans les performances vidéo de Kim, le soi qui se perçoit à

SHE SPEAKS SERPENTINE SCENE AND STORY IN THE WORKS OF SUNG HWAN KIM

Binna Choi
Curator,
Basis voor Actuele Kunst (BAK)

Witnessing an unexpected scene is a way of experiencing the intensity. Unlike an abstract spectacle, a 'scene' is a momentary composition and a condensation of the complex and chaotic flow called life; it is a carved slice of life, an articulation of a story. Imagine a scene--in more than one sense--that I recently witnessed, involving with a black sex worker who could easily be a character from a novel or a conversation. She is tall and stylish, and she is from a brothel located at the corner of the Amsterdam red light district. She is angry with a middle aged white man neatly dressed in casual clothing. She is shouting over and over again, "Are you crazy?" as she advances fiercely and pours water over him. On the street, road work is going on, and the traffic is slow. A long line of foot traffic moves slowly toward the center of the red light district, overlooking the not unusual spectacle. The 'scene' in my eyes unfolds awkwardly in front of the group of international sightseers, and then slowly folds back. Now the question is, how to capture this scene? If we are not content with endlessly exposing our eyes, along with our forgetfulness, to the red light district, to sightseeing, to TV news and spectacle in general, how can we integrate this piece of story into the duration of life, in the time of the subject?

Sung Hwan Kim's recent video work, *From the Commanding Heights...*, is structured by scenes that fold and unfold short stories at varying speeds. In the scene *From the Commanding Heights...*, the first-person narrator is standing in front of the magnificent facade of an old apartment building in Amsterdam. Where this "I" is standing is not far from where the sex worker from my own narrative created the scene; the house is a few meters from her brothel. "I" confesses to living in this apartment building. As if to make up for the seedy environment in which it is located, in the 16mm film this apartment is portrayed as excessively nostalgic, reflective, sweet and picturesque. From this hallucinatory place "I" is taking a walk to a confectionary, to a botanical garden and a zoo. "I" looks at the animals pacing the same short path repeatedly as if they are anxious and talks to the butterflies that flutter around inside a greenhouse "People say it is cruel, but I don't think so. You look good to me." Unlike spectacles, which produce the unthinking mass called the 'audience', such a scene requires speculation; it requires one to have an acute sensibility and a questioning attitude towards the surrounding - streets, houses, a zoo, a botanical garden, etc. - and the creatures that live in this environment, i.e. "me" and the animals. There is a tension between the fragile subject and the double structure of protection and restriction framing it.

Such scenes imply a risk: a risk of being insular and escapist. In Kim's performance video, the embodied subject--the self as the object of other's gaze--takes it upon itself to transform herself or himself into a strange and unfamiliar self. There seems to be no space for social participation. However, this transformation confronts

travers le corps et le regard de l'autre, ainsi que la transformation de la perception de soi qui naît de la conscience de ce regard, semblent prendre une priorité absolue sur toute volonté de participation au réel ou de transformation de celui-ci. Cependant, face à ce soupçon, cette transformation est vécue comme une sorte d'exercice et de pratique performative qui nous amène à prendre conscience des incertitudes et des obstacles liés au pouvoir, à les affronter et à y répondre. Pour Kim, la libération de soi ne signifie pas la poursuite d'idéaux métaphysiques de déprise de moi ou d'affirmation d'un soi absolu ; elle constitue plutôt une manière d'explorer des modes de coexistence-dans-le-monde, au point de contact avec la réalité.

Il existe, par exemple, un élément qui s'immisce constamment dans les scènes-récits de Kim : les événements sociaux et historiques de la Corée qu'il a laissés derrière lui lorsqu'il a quitté le pays pendant ses années universitaires, tantôt évoqués à mots couverts, tantôt suggérés par des images d'archives ou des fragments sonores (une séquence de la sélection finale de l'émission *The Quiz King* (*Le Roi du quiz*), un fragment d'images d'archives montrant des bombardements massifs pendant la guerre de Corée, la voix du regretté Kim Sun-il implorant le retrait des troupes coréennes d'Irak, ou encore une rumeur concernant l'ancien président Park Chung-hee, racontée en voix off sur des images de film réemployées). Ces éléments viennent perturber la continuité fluide des scènes-récits et s'y introduisent de manière intempestive. Les espaces de l'enfance et de la jeunesse, où l'artiste a fait, au fil de sa croissance, l'expérience de formes archétypales du pouvoir, réapparaissent en suggérant des instances de pouvoir qui déterminent ce qui ne peut être connu, ce qui ne peut être fait — ou ce qui peut l'être. La performance, en tant que mode de composition de scènes-récits mobilisant toutes sortes d'accessoires (papier, miroirs, ventilateurs, billes, masques, instruments de musique, films, archives, etc.) et divers outils (dessin, caméra, chant, musique, etc.), constitue une méthode expérimentale pour identifier, appréhender et dépasser ces instances de pouvoir. Le fait que ce « je », narrateur au sein de la scène, qui transmet souvent des récits étranges à la limite du croyable, prenne tantôt la forme d'un masque, tantôt celle d'un personnage de film ou d'un ami, vise à intégrer l'impossibilité d'une souveraineté absolue du « je-narrateur », tout en engageant un mouvement vers un regard fondé sur la différence et vers la coexistence avec l'autre.

Le même mouvement logique est à l'œuvre dans la manière dont les scènes-récits se déploient. Chez Kim, les scènes se composent et s'enchaînent non pas selon la logique du contrepoint, de la réconciliation ou de la clarté, mais selon une logique oblique de collisions, de suspensions et de retours en spirale. Ses scènes se déploient par touches, se superposent et se construisent progressivement à partir d'un regard, c'est-à-dire d'une activité qui, depuis une situation circonscrivant un champ particulier de perception, observe et transforme les pouvoirs, les événements et les mémoires qui interfèrent avec cette situation ou cherchent à lui échapper. Dans des conditions de vie où les expériences nouvelles du pouvoir ou celles qui demeurent irrésolues, les souvenirs d'événements, l'inquiétude ou l'ennui menacent souvent la souveraineté et la dignité de soi, notre réponse ne consiste ni dans le repli ni dans la protection, mais dans la recherche d'une transformation de soi et d'une construction de relations, à travers des superpositions et des prolongements qui laissent l'autre se substituer à soi et conduisent à s'abandonner à l'autre. Ici, le fait de savoir et celui de pouvoir contrôler, autrement dit la connaissance et le pouvoir, sont remplacés par un processus d'apprentissage et d'échange qui permet d'éliminer l'Autre absolu tout en

us with uncertainties and obstacles relating to power and the gaze; it is to be understood as performative practice. To Sung Hwan Kim, liberation of the self does not mean pursuit of metaphysical ideals, such as the detachment of an absolute or transcendental self; instead it entails contact with reality and "being-in-the-world."

There is, for example, an element that always intervenes into or rather disrupts Kim's narrative scenes. Events in Korea, where Kim spent his youth, are either shown visually on the screen, told as an aside in a story, or otherwise heard in sound. These events include a video clip from *The Quiz King*, a popular TV quiz show; documentary footage of bombing during the Korean War; the sound of the late Mr. Kim Sun-il pleading for the withdrawal of Korean troops from Iraq; and a rumor about former president Park Chung-hee told in the form of a voice-over on appropriated film footage. Why, one may well wonder, do these media memories keep on disturbing the continuity of Kim's scenic story? As events representing structural power Kim performs around them with operations of every imaginable material and tool--including his own body. The performances are methodological experiments for recognizing and dealing with power relations that have shaped and constrained him. The "I" who is often played by his friends tells eerie stories on metamorphosis, disguises himself with a mask, or reenacts recollected memories in the name of the other. Thus there are ongoing transformation of the subject called "I", acknowledging the impossibility of gaining the absolute sovereignty of a conventional first-person narrator. But the failure of the performance is only staged for the promise of enabling others to emerge in the "self." This subject constituted by a multitude of others embodies counter-power.

The same logic is at work in the way that those performances are edited in the time-based medium of video. There is no even rhythm or gradual clarification in this video; instead Kim uses skewed logic to create collisions and suspensions, employing a spiral return to compose and stitch scenes. The scenes begin with a gaze and seize a situation that envelops a particular perceptual scope. As they are about to be lost to or diluted by some authority, power, spectacular events, they are reshaped, disguised, or transformed in non-linear time. The scenes persist and even thrive in the pursuit of building relations and effecting self-transformation through superimpositions and extensions in which the self is entrusted to the 'other.' Here, knowledge and governance or power are replaced by open-ended process of seeking co-existence with many incomplete small 'others' while eliminating the absolute 'other' in the process of learning and exchange.

We are inundated with superficial and cunning images? Or 'facts' and information based on images? That envelop our lives. Concerning this plethora of spectacle and the often invisible power mechanisms producing such images, some claim to abstain from image production itself while other require us to confront it by mocking and twisting the spectacle. Stepping aside from this usual course of resistance, Kim seems to walk unfamiliar paths as his works are not to be defined by any existing or currently fashionable style and genre. Perhaps one way to characterize this practice would be to refer to "she [who] speaks serpentine", a figure that we see and hear from a scene in *From the Commanding Heights...*. In the scene a woman spews out a throng of snakes that have formed a pit in her long and great throat. Isn't this precisely how Kim ravels and unravels stories and scenes?

(2007)

explorant les possibilités d'une coexistence avec une multitude de petits « autres » imparfaits, soi compris.

Préoccupé par la prolifération écrasante d'images superficielles et insidieuses – ou de toutes sortes de faits et d'informations transformés en images – ainsi que par le pouvoir et les dispositifs occultes qui les manipulent et les organisent, il appelle, d'une part, à une une abstention radicale de toute production d'images et, d'autre part, à une dissection frontale des dispositifs de pouvoir et à leur franchissement. Face à cette tâche historique, alors même que les réponses et les efforts du passé n'ont certes pas fait défaut, Sung Hwan Kim met en œuvre une pratique singulière qu'il serait sans doute encore trop tôt pour inscrire dans un genre ou un courant quelconque. À l'image de la « femme qui parle en serpentant » dont nous entendons le récit dans *From the Commanding Heights...*, il recrache, sans grand fracas, la « multitude de serpents » lovée autour de son « long et grand cou », et fait ainsi serpenter ses récits, en déployant puis en repliant ses scènes au fil de ce mouvement.

(2007)

L E 9 E
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 8

김 신 일
송 상 희
함 양 아

T H E 9 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 0 8

S H I N I L K I M
S A N G H E E S O N G
Y A N G A H H A M

Le 9e
Hermès Foundation Missulsang
2008

Exposition
30 août–9 novembre 2008
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Shin il Kim
Sanghee Song
Yang Ah Ham

Lauréate
Sanghee Song

Comité de nomination
Sumi Kang (Théoricienne de l'art / critique d'art)
Yunkyoung Kim (Directrice, Mongin Art Center)
Kyunghwa Ahn (Conservatrice en chef, Arko Art Center)
Sook-Kyung Lee (Conservatrice, Tate Liverpool)
Yukie Kamiya (Conservatrice en chef, Musée d'art contemporain de la ville de Hiroshima)

Jury
Hong-hee Kim (Directrice, Musée d'art moderne de Gyeonggi)
Jee-sook Beck (Directrice, Arko Art Center)
Insu Choi (Doyen, Université nationale de Séoul / artiste)
Yves Aupetitallot (Directeur, Le Magasin)
Agustín Pérez Rubio (Cnservateur en chef Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC))

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 22.1 MB)

The 9th
Hermès Foundation Missulsang
2008

Exhibition
30 August–9 November, 2008
Atelier Hermès

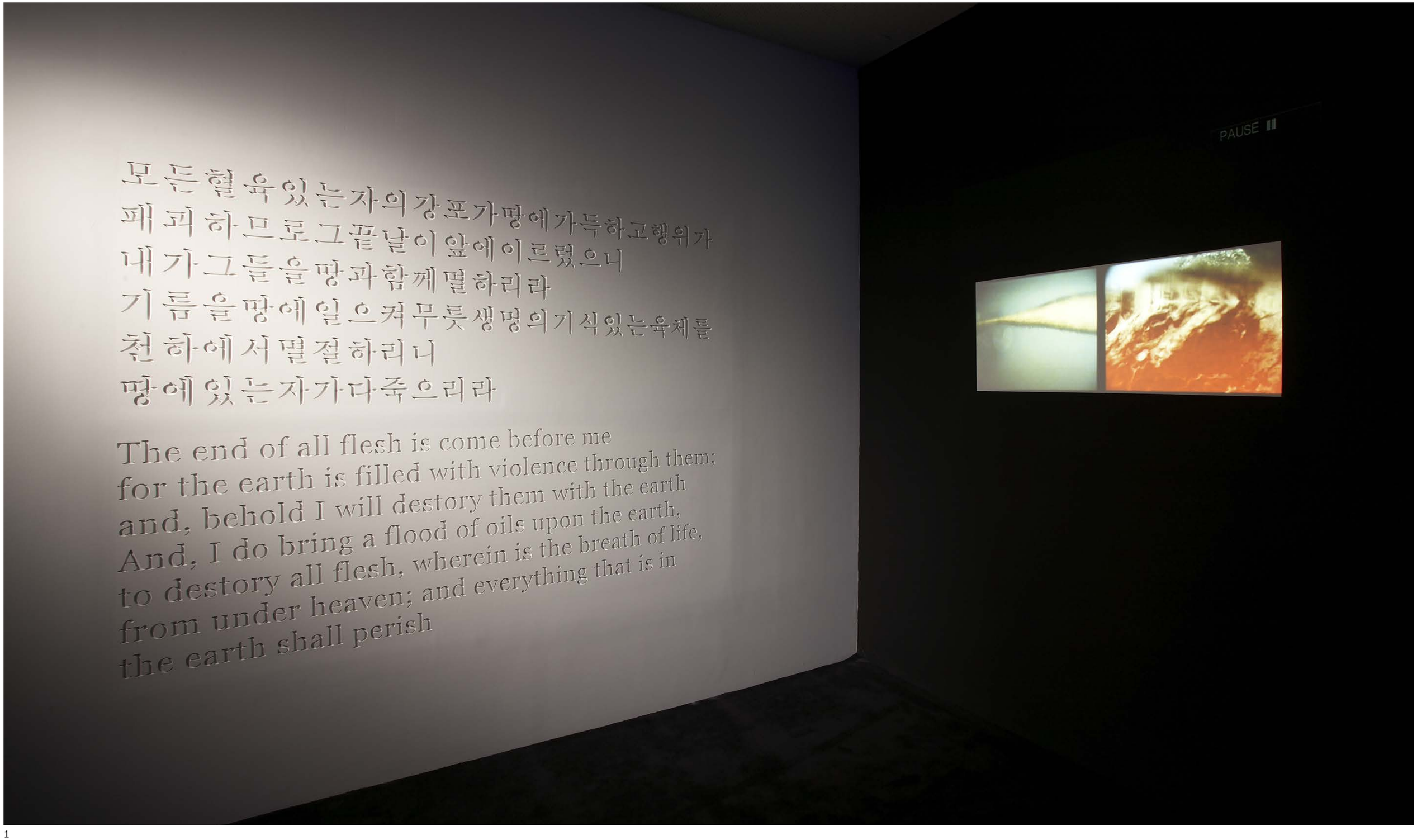
Shortlisted Artists
Shin il Kim
Sanghee Song
Yang Ah Ham

Winner
Sanghee Song

Nominating Committee
Sumi Kang (Aesthetician/Art Critic)
Yunkyoung Kim (Director, Mongin Art Center)
Kyunghwa Ahn (Chief Curator, Arko Art Center)
Sook-Kyung Lee (Curator, Tate Liverpool)
Yukie Kamiya (Chief Curator, Hiroshima City Museum of Contemporary Art)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Gyeonggi Museum of Modern Art)
Jee-sook Beck (Director, Arko Art Center)
Insu Choi (Dean, Seoul National University / Artist)
Yves Aupetitallot (Director, Le Magasin)
Agustín Pérez Rubio (Chief Curator, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León [MUSAC])

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.1 MB)



1

1 Sanghee Song, vue d'exposition, 2008

1 Sanghee Song, exhibition view, 2008

2

3

2 Sanghee Song, *A Bookshelf*, 2008, technique mixte, 120 x 180 cm
3 Yang Ah Ham, vue d'exposition, 2008

2 Sanghee Song, *A Bookshelf*, 2008, mixed media, 120 × 180 cm
3 Yang Ah Ham, installation view, 2008

4

5

4 Yang Ah Ham, vue d'exposition, 2008
5 Shin il Kim, *Active Anesthesia — The Attitude of Cranial Revolution*, 2008, DVD, vidéoprojecteur, caisson de basses, deux moteurs, miroir noir, crâne humain, technique mixte, expace cylindrique de 610 cm de diamètre, 610 x 300 cm

4 Yang Ah Ham, installation view, 2008
5 Shin il Kim, *Active Anesthesia – The Attitude of Cranial Revolution*, 2008, DVD, video projector, subwoofer, two motors, black mirror, human cranium, mixed media, cylindrical room 610 cm in diameter, 610 × 300 cm

LA GRANDE OBSESSION

Kyunghwa Ahn
Conservatrice en chef de
l'Arko Art Center,
Arts Council Korea

Vivre en tant qu'artiste, c'est choisir une vie inconfortable, celle qui remet en question ce que la société considère comme allant de soi. La vie inconfortable de Sanghee Song a commencé par une exploration obsessionnelle des raisons pour lesquelles elle pense et agit d'une certaine manière face aux objets ou aux situations qui lui sont familiers. Cette vie s'est ensuite complexifiée à mesure qu'elle prenait conscience de la pression exercée par une force inconnue qui, à son insu, orientait sa pensée. La pratique de Song s'articule autour de deux grands axes : d'une part, les œuvres où s'affirme une perspective féministe ; d'autre part, celles qui s'inspirent de l'histoire. Pourtant, ces œuvres, qui semblent parfois se diriger vers des horizons différents, peuvent en réalité être considérées comme les diverses manifestations d'une même pression, celle que Sanghee Song, en tant que femme sud-coréenne dans la trentaine, perçoit au sein du système dans lequel elle vit.

Dans Gesture to Be a Good Daughter (Geste pour être une bonne fille) (2001), Song présente, parallèlement aux comportements convenables imposés socialement aux femmes, des moyens destinés à faire disparaître les souffrances psychologiques de celles qui ne parviennent pas à être une « bonne fille ». Parfois, la « bonne fille » s'enroule le corps de ruban adhésif double face et roule sur le sol pour le nettoyer *Cleaning* (*Nettoyage du sol*). Sa performance est alors perçue moins comme une tâche ménagère que comme une forme d'auto-accusation ou d'automutilation, née du sentiment de ne pas avoir rempli ses devoirs en tant que femme. Cette situation confuse, dans laquelle Song ressent avec une acuité particulière la pression sociale qui s'exerce sur elle et tente d'y résister sans parvenir à surmonter les blessures qu'elle provoque, apparaît encore par intermittence dans ses œuvres récentes. Elle en vient même à éprouver une forme de culpabilité originelle envers elle-même, parce qu'elle ne parvient pas à accepter naturellement cette pression. Dans *Her funeral* (*Ses funérailles*) (2006), les personnes venues rendre hommage à la défunte prient Dieu de pardonner ses péchés. Alors qu'elle n'a fait que ne pas réussir à devenir une « bonne fille », les endeuillés demandent son pardon comme si elle était coupable d'un meurtre. Ainsi, la « bonne fille » demeure dans un recoin de l'inconscient de l'artiste, désormais âgée de plus de trente-cinq ans, comme un carcan dont elle ne parvient toujours pas à se libérer.

Si *Geste pour être une bonne fille* et *Nettoyage du sol* font apparaître une obsession envisagée d'un point de vue féminin, *Body Braces for Success* (*Correcteur corporel pour la réussite*) (2001), réalisé à la même époque, révèle l'obsession du succès que la société contemporaine ne cesse d'inculquer aux individus. Pour atteindre le statut que la société reconnaît comme celui d'une personne ayant réussi, nous ne devons pas grimacer, même lorsque nous sommes tristes ou souffrants. Même une personne peu aimable, peu sûre d'elle ou peu portée à sourire peut, grâce

GREAT OBSESSION

Kyunghwa Ahn
Chief Curator, Arko Art Center,
Arts Council Korea

Being an artist means choosing an uncomfortable life to raise questions to socially accepted ideas. Sanghee Song's uncomfortable life began as she obsessively sought why she thought and acted the way she did when confronted by familiar objects and situations. Her uncomfortable life became even more complicated when she recognized pressure of mysterious force that drove her rationality. Song's works are mostly in two mainstreams: one with evident feministic views, and the other, derived from the past, including the Korean modern history. The two mainstreams seem to head in different directions, but they are indeed the same pressure in different forms but equally recognized by the artist in the system she resides, as a Korean woman in her 30s.

In her work *Gesture to be a good daughter* (2001), Song presents proper attitudes for a lady, defined by the society, as well as a tool to get rid of mental distress of not-so-good daughters. Sometimes a good daughter would wrap her body with double coated tape and roll on the floor to clean it (*Cleaning*). Song's performance is understood as a torture or injury that is self-inflicted, rather than cleaning. She feels the social pressure on her more sensitively than anyone else, tries to resist it, but is not able to overcome the wounds it leaves. She even feels sinful for not accepting the pressure willingly. Such confusion is sporadically seen in her recent works, too. *Those who gathered at Her funeral* (2006) to mourn for her pray to God to forgive her sins. When she was just not a good daughter, these mourners ask God to forgive her as if she was a murderer. In her mid 30s, the artist still cannot free herself from the yoke of a good daughter in one corner of her unconsciousness.

While *Gesture to be a good daughter* and *Cleaning* are about an obsession from the feminist point of view, *Body Braces for Success* (2001), produced around the same time, reveals an obsession to be successful in the modern society. Generally you should not frown even when you are sad or in pain, in order to reach the status acknowledged as successful in the society. Even if you are someone who is seldom kind, confident and smiling, you can make a bow with a smiling face with the help of the body braces designed by the artist. You can even dominate the person you are talking to with a charismatic posture. Song humorously pointed out the false image of success that can be achieved by heavily investing in the appearances like celebrities, instead of pursuing values that cannot be visualized.

Her works based on mythology shows her suspicion that not only what shows is false, but also what one believes to be true may be false. The tiger of Dangun mythology came back to Bukhansan Mountain in 2004, 4,372 years after Dangun established Gojoseon, the very first kingdom in Korea (*Tiger Dreaming of Utopia, 2004*). Founding fathers, including Dangun, are heroes who won support from the people and

au correcteur corporel conçu par Song, saluer les autres avec un visage souriant. Elle peut même parfois imposer son ascendant à son interlocuteur avec des gestes charismatiques. À travers *Correcteur corporel pour la réussite*, Song pointe avec humour l'illusion du succès que l'on peut acquérir en se concentrant sur son image extérieure, à la manière d'une célébrité, plutôt que d'explorer des valeurs intérieures.

Le soupçon de Song, selon lequel ce qui apparaît à l'extérieur ne serait pas nécessairement vrai et que même les faits que nous tenons pour vrais pourraient avoir été manipulés, se retrouve également dans une série d'œuvres inspirées des mythes et de l'histoire contemporaine coréenne. *Tiger Dreaming of Utopia* (*Le Tigre rêvant d'un règne de paix*) (2004), qui se déploie sur fond du mont Bukhansan, à Séoul, fait réapparaître le tigre du mythe fondateur du royaume de Gojoseon, vieux de 4,372 ans. La plupart des fondateurs de royaumes, à commencer par Dangun, sont des héros qui ont su fédérer un peuple divisé et instaurer un âge de paix et de prospérité. Les œuvres de Song qui empruntent à la mythologie semblent ainsi exprimer le patriotisme de l'artiste, qui cherche à faire revivre dans le présent la gloire passée. Mais d'un autre côté, puisque chacun peut aisément percevoir le caractère fictionnel des œuvres qui relient le mythe au présent, elles incitent le spectateur à se demander si les mythes eux-mêmes n'ont pas été inventés de toutes pièces par les conteurs des générations suivantes.

Mirage (2005), qui reproduit la forme d'un monument de guerre au moyen d'un moulage réalisé à partir de plusieurs couches de film étirable transparent, est une œuvre inspirée des nombreux monuments érigés à travers le pays sur le modèle de la stèle du roi Gwanggaeto le Grand. Depuis l'Antiquité, les monuments de guerre ont été érigés pour célébrer la victoire et exalter le patriotisme. Les figures qui ont mené ces guerres ont elles aussi été élevées au rang de héros, dotés d'une double nature divine et humaine et évoluant entre mythe et histoire. C'est précisément à partir de là que Song pose ses questions : dans cette histoire écrite par les vainqueurs, leur récit n'a-t-il pas été exagéré ? Ne s'agit-il pas simplement d'une illusion, semblable à un mirage ? Quelle est la nature véritable du patriotisme exalté par la stèle du roi Gwanggaeto ?

Song s'est intéressée dès son enfance aux héros de l'histoire. L'artiste a été profondément émue par les films mettant en scène des personnages qui sacrifient leur vie pour leur patrie, en particulier des héroïnes, et aimait s'imaginer à leur place. Dans son propre travail, Song se transforme tour à tour en Mère de la Nation, l'équivalent féminin de Dangun (*A mother* (*Mère*)), en épouse du président (*The National Theater* (*Théâtre national*)), ou encore en receveuse d'autobus, figure emblématique des travailleuses de l'industrialisation des années 1970 (*Blue hope* (*Bleu espoir*)). *The National Theater*, qui reconstitue l'assassinat de la première dame Yuk Young-soo, est une œuvre vidéo dans laquelle la scène du tir et celle où la première dame s'effondre sont répétées dix-huit fois. À travers la mort de Yuk Young-soo, encore considérée aujourd'hui comme l'incarnation de la première dame idéale, Song revient sur la vie de la femme « bonne », tout en cherchant à exprimer un geste creux face au traumatisme du passé qui continue d'occuper le présent. La receveuse d'autobus qui, comme la première dame, a vécu dans les années 1970 et a perdu un bras dans un accident était elle aussi érigée, mais dans un tout autre contexte, en modèle féminin idéal. Les adolescentes qui partaient travailler pour subvenir aux besoins de leur famille ont dû échanger leurs propres rêves contre le titre d'héroïnes ayant sacrifié leur corps à la croissance économique de la nation. La receveuse d'autobus sourit dans un parc d'attractions qu'elle a enfin eu l'occasion de visiter, mais son sourire, empreint d'un espoir vain et irréalisable, en devient d'autant plus poignant.

established a utopian world. While her works based on mythology may be interpreted as a realization of her nationalism to rekindle the past glory, they also make you wonder whether such mythology was made up by storyteller from the later era because anyone can tell the artists' images and texts that bridge the past and the present are fictional.

Mirage (2005), a war memorial in layers of plastic wrap, was inspired by war memorials all over the country that were modeled after the Monument of King Gwanggaeto the Great. War memorials were built to cherish the victory and to instill nationalism from the ancient days. War heroes were treated like demigods, crossing the boundary between history and myth. That is where Song asks questions: Weren't the hero stories exaggerated in the story of the winner, so called history? Weren't they illusions like mirage? What is the true nationalism stressed by the Monument of King Gwanggaeto the Great?

Song has taken great interest in heroes of history since her adolescence. She was impressed by movies with heroes, especially female heroes (heroine) who sacrificed their lives to save the mother country. She enjoyed having imaginations in which she played those heroes. In her works, she transforms herself from the mother of the state (*A Mother*) to a first lady (*The national theater*), and to a bus attendant, one of the important pillars of industrialization in the 70s (*Blue Hope*). In her video installation *The national theater*, Song revives the moment Yuk Young-soo, the wife of the former president Park Jung-hee, was shot dead by an assassin. The artist repeats the assassination scene 18 times. With the life of Yuk who is still viewed as the most ideal First Lady, Song intended to explore the life of a 'good' woman, the topic of persisting interest while making an empty gesture about the past trauma that still occupies today's world. A bus attendant with a missing arm, Yuk's contemporary in the 70s, was also lauded as an ideal woman, but in different context. Girls in their teens had to abandon their dreams to earn bread for their family in exchange for the title, hero in the national development. The bus attendant is smiling at an amusement park during her hard-earned vacation, but her smile has a pitiful tinge, seeming to display a hollow and unreachable hope.

Her works welcome new subject matters starting in 2006 when the artist moved to Amsterdam. These new subject matters are strongly interwoven with the existing ones such as pressure, obsession, guilt, confusion, femininity, and history, producing more solid artworks. The sex workers Song had talked to in Amsterdam seemed to live a liberal life claiming their rights, unlike those depicted in her former work *Dongduchun*. Song sent emails to women in the mailing list of the Sex Worker Network asking for poems they wrote, and received nine pieces of poetry from six ladies. The lamps she installed in the Red Light District of Amsterdam projected these poems onto a church and its outside wall. The poetry blossomed in the dark of Red Light District, like *Evening Primrose*.

Motivated by Publius Ovidus Naso's *Metamorphoses* of ancient Rome, Song recently created a story of hopeless love among a man, a whale and a dinosaur in *The sixteenth book of Metamorphoses*. It encompasses the Bible and Darwinism, natural gas and destruction of nature, and scientific principles and the world of mythology. A man destroys a whale (nature) to get natural gas, the process in which the whale perishes slowly. A dinosaur (natural gas) that was watching the dying whale retaliates on the man. Besides the fact that eco-friendliness and life were added to her subject matters, it is worth noticing her gentle hand drawings in this animation. Drawing provides deeper reality than photographs she occasionally used of 'plausible, ancient story' which was indeed the very intention of the artist. A cry of the whale also gives life to this

Depuis 2006, année où elle s'est installée à Amsterdam, de nouveaux motifs sont apparus dans le travail de Song. Ils se mêlent aux thèmes qui caractérisaient déjà son œuvre, tels que la pression, l'obsession, la culpabilité, la confusion, la figure de la femme, la mythologie et l'histoire, et prennent de nouvelles formes. Les travailleuses du sexe qu'elle a rencontrées à Amsterdam semblaient mener une vie libre, en revendiquant légalement leurs droits, contrairement aux travailleuses du sexe coréennes représentées dans ses œuvres antérieures, telles que *Dongduchun*. Song a envoyé un e-mail aux femmes appartenant à un réseau international de travailleuses du sexe pour leur demander de lui envoyer des poèmes écrits de leur propre main, et a reçu neuf poèmes de six d'entre elles. Ces poèmes ont été projetés à la lumière de lampes sur les murs intérieurs de l'église ainsi que sur son mur extérieur, dans le quartier rouge d'Amsterdam. Ces « ombres poétiques », comme le suggère le titre de l'œuvre, *Evening Primrose* (*L'Onagre*), ont éclos telles des fleurs illuminant la nuit du sombre quartier rouge.

Sa création récente, *The Sixteenth Book of Metamorphoses* (*Les Métamorphoses, livre XVI*), qui s'inspire de la forme des *Métamorphoses* du poète romain Ovide, articule une histoire d'amour impossible entre un humain, une baleine et un dinosaure, tout en combinant la Bible et la théorie de l'évolution, le pétrole et la destruction de l'environnement, les principes scientifiques et le monde de la mythologie. L'être humain détruit la baleine (la nature) pour extraire le pétrole, et celle-ci meurt peu à peu. Le dinosaure (le pétrole), qui assiste à l'agonie de la baleine, se venge alors de l'être humain. Au-delà du fait que l'environnement et le vivant viennent désormais s'ajouter aux préoccupations de Song, ce qui retient particulièrement l'attention dans ce travail, c'est la douceur de la touche qui se dégage de ses dessins. Le dessin fonctionne ici comme un médium plus approprié que la photographie, que l'artiste a longtemps privilégiée, pour donner forme plus réaliste à une « vieille histoire qui pourrait avoir existé ». Le chant de la baleine, intégré à l'animation composée de dessins, confère lui aussi une grande vivacité à l'œuvre. Aujourd'hui, le travail de Sanghee Song semble traverser le chaos engendré par l'oppression et la culpabilité pour se diriger vers un lieu où la guérison et la coexistence peuvent déployer leur force.

(2008)

animation made up of drawings. Now, Song's career is departing from confusion originating from pressure and guilt and heading towards somewhere recovery and mutual wholeness prevail.

(2008)

LE 10E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2009

남 화 연
노 재 운
박 윤 영

THE 10TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2009

H W A Y E O N N A M
J A E O O N R H O
Y O O N Y O U N G P A R K

Le 10e
Hermès Foundation Missulsang
2009

Exposition
4 septembre – 15 novembre 2009
Atelier Hermès

Artistes sélectionnées
Hwayeon Nam
Jae Oon Rho
Yoon Young Park

Lauréate
Yoon Young Park

Comité de nomination
Heejin Kim (Conservatrice, Insa Art Space)
Hanseung Ryu (Conservateur, Musée national d'art moderne et contemporain)
Ejung Ban (Critique d'art)
Hyunsun Tae (Conservatrice, Leeum, Musée d'art Samsung)
Keum Hyun Han (Critique d'art)

Jury
Sunjung Kim (Professeure, Université nationale des arts de Corée / directrice, SAMUSO)
Soyeon Ahn (Ancienne conservatrice en chef, Leeum, Musée d'art Samsung)
Lee Bul (Artiste)
Chris Dercon (Directeur, Haus der Kunst)
Marc-Olivier Wahler (Directeur, Palais de Tokyo)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 15.1 MB)

The 10th
Hermès Foundation Missulsang
2009

Exhibition
4 September–15 November, 2009
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Hwayeon Nam
Jae Oon Rho
Yoon Young Park

Winner
Yoon Young Park

Nominating Committee
Heejin Kim (Curator, Insa Art Space)
Hanseung Ryu (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Ejung Ban (Art Critic)
Hyunsun Tae (Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Keum Hyun Han (Art Critic)

Judging Committee
Sunjung Kim (Professor, Korea National University of Arts / Director, SAMUSO)
Soyeon Ahn (Former Chief Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Lee Bul (Artist)
Chris Dercon (Director, Haus der Kunst)
Marc-Olivier Wahler (Director, Palais de Tokyo)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 15.1 MB)

1

2

1 Yoon Young Park, *Salt or Tephra*, 2009, poudre de coquillage sur paravent en soie, 480 x 100 x 235 cm
2 Yoon Young Park, *Voice of the Black Bird*, 2009, encre sur papier, chaise, presse-papier en cristal, 45 x 45 cm, 55 x 65 cm

1 Yoon Young Park, *Salt or Tephra*, 2009, paris white on ash-gray silk folding screen, black wood pedestal, 480 × 100 × 235 cm
2 Yoon Young Park, *Voice of the Black Bird*, 2009, ink on rice paper, chair, crystal paper weight, 45 × 45 cm, 55 × 65 cm

3 Hwayeon Nam, vue d'exposition, 2009
4 Jae Oon Rho, vue d'exposition, 2009

3 Hwayeon Nam, installation view, 2009
4 Jae Oon Rho, installation view, 2009

YOON YOUNG PARK : WALKING IN THE DREAM (DÉAMBULATION ONIRIQUE)

Hyunsun Tae
Curatrice,
Leeum Museum of Art

Il faut beaucoup d'attention et d'efforts pour appréhender la peinture orientale de Yoon Young Park, où s'entrelacent étroitement réalité et illusion, événements sociaux et expériences individuelles, religion et culture, littérature et art. Pourtant, son travail nous restitue le plaisir de « lire » un tableau : suivre un à un les indices semés par l'artiste, en démêler les fils et reconstruire le récit. Si l'œuvre de Park est souvent saluée pour avoir fait progresser la modernisation de la peinture traditionnelle coréenne, il conviendrait plutôt de considérer qu'elle réinterprète la tradition de l'« unité de l'écriture et de la peinture » (*seohwailche*), c'est-à-dire une peinture qui se donne aussi à lire, et qu'elle évolue avec une grande liberté au sein de cet héritage.

Dans ses premières séries, telles que *Gukhwabyokji* (*Papier peint aux chrysanthèmes*) et *Sleep- Jangpanmongyoo* (*Déambulation onirique sur papier huilé*), Park s'est d'abord affranchie du carcan formel de la peinture coréenne en débarrassant la peinture de lettrés, *muninhwa*, de son poids solennel et les Quatre Nobles (prunier en fleurs, orchidée, chrysanthème et bambou), *sagunja*, de leur autorité. Elle a ensuite emprunté la forme des inscriptions traditionnelles (*jébal*), l'une des composantes importantes de la peinture traditionnelle orientale, ces inscriptions qui accompagnent traditionnellement les œuvres, pour faire apparaître, à travers ses propres pictogrammes, un nouvel univers de signes figuratifs. Ce choix est particulièrement ingénieux si l'on considère que les sinogrammes eux-mêmes sont issus d'une longue tradition d'écriture pictographique. Lors d'un séjour à New York en 2003, elle remarqua par hasard que plusieurs grandes marques internationales d'eau minérale utilisaient des images de montagnes pour leurs logos afin de mettre en avant la pureté et le caractère idéal de leur eau. Elle découvrit alors une étrange coïncidence entre le paysage oriental, conçu comme un idéal abstrait, et les logos des marques d'eau minérale. C'est ainsi qu'est née la série *Logo Landscape* (*Paysage-logo*), puis l'œuvre *Evian/ Volvic*, fruit de son regard ouvert et son attitude libre à l'égard de la peinture traditionnelle coréenne. Par ce jeu subtil à double sens, où le dessin devient lettre et le texte devient image, Yoon Young Park nous révèle un nouvel univers de peinture orientale, marqué par une personnalité singulière.

Sa facilité à naviguer librement entre texte et image se manifeste avec encore plus de force lorsqu'elle visualise des textes sous forme d'images. Si ses œuvres fondées sur les caractères et les pictogrammes s'apparentent à des récits brefs et légers, ses peintures déployées sous la forme de paravents relèvent davantage du roman. Son œuvre de 2004, *Mongyoosaengrido* (*Déambulation nocturne sur serviettes hygiéniques*), qui avait frappé les esprits en reproduisant le célèbre *Mongyoo Dowon-do* (*Voyage en rêve au pays des pêchers en fleurs*, 1447),d'An Gyeon sur 800 serviettes hygiéniques, apparaît comme le prologue de l'univers que l'artiste allait développer par

YOON YOUNG PARK: WALKING IN THE DREAM

Hyunsun Tae
Curator,
Leeum Museum of Art

Yoon Young Park's paintings are so intricately entangled with reality and fantasy, social events and personal experience, religion and culture, and literature and art, that you could not understand them at sight. But, by the very reason of this difficulty, her works recover the old pleasure of reading a picture—finding clues hidden in the image and reconstructing its narrative. While she is often appreciated as contributing to 'modernization' of Korean traditional painting, Park actually reinterprets the East Asian tradition of the unity of calligraphy and painting or 'legible painting', and finds freedom in that legacy.

In early works such as *Chrysanthemum Wallpaper* and *Sleep-Walking on Bean Oiled Paper*, she undermines the heavy authority of East Asian Literarti Painting and Four Gentlemen, Sagunja[plum blossom, orchid, chrysanthemum, and bamboo], to liberate herself from the formal harness of Korean traditional painting. Then she appropriates the format of conventional inscription of Korean traditional painting to explore new horizon of hieroglyph in the "Pictogram" series, which draws attention in that modern pictogram and long-established Chinese characters are cleverly overlapped. *Logo Landscape series*, *Evian/Volvic* also result from her open perspective to Korean traditional painting, in which she happened to find a peculiar coincidence between Eastern and Western landscape painting as vision of an ideal world and the logo images of bottled water where natural landscape symbolizes an ideal purity of water, when she was in New York in 2003. In short, she creates an idiosyncratic world of new oriental painting of writing-becoming-painting and painting-becoming-writing.

Park is especially dexterous in painting as writing. If her pictogram is a short story, her folding screen work is a novel. *Sleep-Walking on Pad* (2004), based on Ahn Gyeon's 1447 masterpiece *Mongyu Dowon-do* (夢遊桃源圖)—*Mongyu* (夢遊) means 'walking in the dream', and *Dowon* (桃源) means 'the peach blossom garden', a sort of arcadia—is a sensational prelude of her following narratives between reality and fantasy. When making a wide screen out of 800 pieces of sanitary pads, and imitating the time-honored dreamscape, Park started a sort of 'writing' that would give birth to her later works.

The main narrative is a serial murder of sixty-nine women in Pickton pig farm near Vancouver, Canada. Motivated by personal curiosity, Park visited the site herself and researched the case firsthand, subsequently reworking this notorious crime into a fictional narrative of her own. In the story titled *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing*, she makes a patchwork of personal experiences and other visual, cultural references as well as the Pickton Farm Incidents. There you could find at least eight stories: a princess transformed into a swan by evil curse in *Swan Lake*; a greedy father abusing and killing his own daughter in *Twin Peaks*; an abused daughter killing

la suite : une scène où rêve et réalité deviennent indissociables, et où se déploient des récits dans un état de flottement. Jusqu'à récemment, son travail s'est développé à partir de cette pratique d'écriture à laquelle elle se consacrait alors intensément.

Au cœur de ce récit se trouve l'affaire du meurtre en série de soixante-neuf femmes dans la ferme de Pickton, près de Vancouver, au Canada, où l'artiste résidait. Par curiosité personnelle, elle se rendit directement sur les lieux, mena des recherches et transfigura ce crime hors norme en une fiction qui lui est propre. Intitulé *Colonnes bleues apparaissant et disparaissant aussitôt*, ce texte entrelace l'affaire Pickton avec les expériences personnelles de l'artiste et les références visuelles et culturelles qu'elle a accumulées, qu'elle mêle et recompose. Son texte convoque pas moins de huit références, parmi lesquelles *Le Lac des cygnes*, l'histoire d'une princesse métamorphosée en cygne par un sortilège ; *Twin Peaks*, le drame qui révèle, derrière le meurtre d'une fille par son père, la cupidité humaine ; « Janie's Got a Gun », la chanson d'Aerosmith où une fille tue son père après avoir subi des violences sexuelles de sa part, alors que la chanson s'inspire en réalité d'une histoire dans laquelle cette fille est tuée par balle ; et *The Elephant Man*, l'histoire d'un homme difforme rejeté à cause de son apparence physique. À travers ses propres déductions et analyses, l'artiste extrait et convoque les éléments qui font écho à l'affaire Pickton. En déployant une multitude de symboles et de métaphores au gré d'une imagination sans limite, elle traverse l'Orient et l'Occident, le temps et l'espace, pour donner naissance à une tragédie de Pickton entièrement nouvelle, où s'entremêlent réalité, illusion et fiction : *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing*.

À travers le texte de Park, nous voyons ce crime abominable survenu au Canada, pourtant considéré comme un « paradis sur terre », dépasser le cadre d'un événement singulier pour converger vers une tragédie humaine universelle, commune à l'Orient comme à l'Occident. Allant au-delà de la simple association libre, son texte, écrit dans un élan qui évoque presque l'explosion du langage chez les tout-petits, forme un réseau complexe de textes et d'hypertextes qui croise les objets et les événements du quotidien, le cinéma, la musique, ainsi que les cultures, les pensées et les religions d'Orient et d'Occident, d'hier et d'aujourd'hui. C'est à la fois une « real fiction » et un « faux-documentaire ». Les récits nés dans cette frontière incertaine entre rêve et réalité existent dans les littératures de toutes les époques et de toutes les cultures, mais Park comprend cet état de flottement à travers la notion orientale de *mongyoo*, cette « déambulation onirique » qui consiste à errer librement dans la nature tout en y découvrant un ordre caché. Elle invite ainsi le spectateur, au-delà de la logique et de la compréhension, à l'accompagner dans son infinie déambulation onirique.

Pickton Paradise (2004), réalisée elle aussi avec des serviettes hygiéniques comme *Mongyoosaengrido*, est la première œuvre produite à partir de ce récit. En recouvrant le paravent de serviettes hygiéniques en guise de *hanji* (papier traditionnel coréen), en y apposant des *jébal* sous forme de pictogrammes et en entourant le paravent de ruban de signalisation « Accès interdit », elle reconstitue métaphoriquement la scène du crime de Pickton. Si *Colonnes bleues apparaissant et disparaissant aussitôt* fixe par l'écriture les histoires et les images qui tournent dans l'esprit de l'artiste, une autre œuvre sur paravent, *Pickton Lake* (*Le lac de Pickon*), en visualise le texte sous forme de peinture. Ce qui frappe ici est le paravent couleur abricot qui constitue la forme même de l'œuvre. Dans le récit, le paravent est mentionné à plusieurs reprises comme un élément essentiel de l'espace où la narratrice, qui n'est autre que l'artiste elle-même, rencontre Jenny, une jeune femme vouée à la mort. Il est également intéressant de noter que le caractère *byeong* (屛), premier caractère de *byeongpung*

her father (but she was shot to death in reality) in *Janie's Got a Gun* by Aerosmith; and an ugly freak brought into contempt in *The Elephant Man*, for example. Through almost infinite imagination, the artist incessantly finds analogies among the Pickton Farm Incidents and other cultural references and creates new symbols and metaphors, to conjure up a wholly new tragedy of Pickton that traverses East and West, time and space, and intertwines reality and fiction.

Through Park Yoon-young's writing, we see that the horrific murders that took place in Canada, a "heaven on earth", are not confined to a single incident but converge into a universal human tragedy that transcends East and West. Written in a manner that goes beyond free association, almost like the "language explosion" of early childhood, her text forms a complex intersection of texts and hypertexts that crisscross everyday objects and events, films and music, and cultures, philosophies, and religions from across time and place. It is at once a 'real-fiction' and a fake documentary. Stories born in the ambiguous boundary between dream and reality can be found throughout the literary traditions of both East and West, but Park approaches this hazy state through the Eastern concept of mongyu, wandering freely through nature and attaining insight into its underlying principles. The viewer, too, is invited not so much to seek logical understanding as to accompany the artist on her boundless journey of dream-wandering.

Pickton Paradise (2004) is the first fruit of this narrative, a folding screen of sanitary towels (like *Sleep-Walking on Pad*), on which several pictograms are inscribed and the 'Caution Off Limits' plastic tapes are loosely stretched. While *Pickton Paradise* is a metaphoric reconstruction of the Pickton Farm Incidents, *Pickton Lake* is another folding screen work in which the multiple narratives of *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing* are visualized. In this work, the folding screen is important not only in its 'body' but also in its 'meanings.' The orange-colored folding screen is the main body of the work; the folding screen also repeatedly appears when the 'I meet a mortal creature named Jenny' in the narrative; and the folding screen is written as '屛風', in which the Chinese character '屛' is a pictography depicting a screen concealing a corpse. Based on a notorious murder case, this non-intentional underplot initially adds a startling chill to the viewers.

In The Dark and Unlit Lougheed Highway, the second part of *Short Visit of the Blue Poles and Disappearing*, the narrative moves past the core of the Pickton Farm murders—which had reached its climax in *Pickton Lake*—and expands by overlapping with a new personal experience of the artist. On a dark night driving home along Lougheed Highway, the road is in pitch darkness because the streetlights have been turned off for the patients at the nearby Riverview Mental Hospital. Through the speakers, U2's *Until the End of the World* and *Pride* are playing. Fittingly, these songs echo the themes of the narrative: the former is the monologue of Judas Iscariot, who betrayed Jesus, while the latter is a tribute to Martin Luther King Jr., the savior of Black Americans who was assassinated.

Based on these compiled and reconstructed experiences, the artist diachronically integrates multi-layered codes of death, violence, and redemption in *Journey to Akeldama* (2006).

The dark red silk stretched over the folding screen symbolizes Akeldama, the "field of blood", where Judas Iscariot is said to have hanged himself out of guilt. At the same time, this color overlaps with the artist's own painful experience of undergoing surgery for a duodenal disease. This personal agony is metaphorically reflected in the twelve panels of the folding screen—playing on the Korean word for duodenum, "십이지장", which literally means "welve-finger intestine." In this manner, the narrative unfolding

(paravent, 屏風), est à l'origine d'un sinogramme représentant un écran destiné à dissimuler un cadavre. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un présage voulu par l'artiste, cette coïncidence confère à son travail consacré à ce crime hors norme une dimension encore plus glaçante.

La seconde partie de *Colonnes bleues apparaissant et disparaissant aussitôt*, intitulée *La sombre autoroute Lougheed sans réverbères*, prolonge le récit au-delà du cœur de l'affaire Pickton, qui atteint son point culminant avec *Le Lac de Pickton*, en y superposant et en y faisant se croiser de nouvelles expériences vécues par l'artiste. Une nuit noire, alors qu'elle emprunte l'autoroute Lougheed pour rentrer chez elle, la route est plongée dans une obscurité totale : les réverbères ont été éteints afin de ne pas troubler les patients de l'hôpital psychiatrique de Riverview, situé à proximité. Dans cette obscurité résonnent dans les haut-parleurs « Until the End of the World » et « Pride » de U2. Or, la première chanson prend la forme du monologue de Judas, qui a trahi Jésus, tandis que la seconde évoque l'assassinat de Martin Luther King, figure majeure de la lutte pour les droits civiques des Afro-Américains.

Le Voyage vers Haqeldemah (2006), réalisé à partir d'une synthèse et d'une recomposition de ces expériences, renferme une réflexion transhistorique et stratifiée sur l'expiation et le repentir face aux tragédies de la société humaine – la mort, la violence, entre autres – ainsi que sur le salut de l'humanité.Le fond de soie rouge sombre du paravent symbolise Haqeldemah, le « champ de sang », lieu où Judas se serait donné la mort sous le poids de la culpabilité. Cette image se superpose également à l'expérience douloureuse de l'artiste elle-même, qui subit à cette époque une intervention chirurgicale pour une affection du duodénum ; cette expérience est elle aussi métaphoriquement inscrite dans les douze panneaux du paravent. Autrement dit, le récit déployé sur le paravent est un voyage vers un espace de repentir et de guérison face aux souffrances personnelles de l'artiste et aux tragédies de la société.

Ce voyage s'achève à « Ixtlan ». Lors de son exposition personnelle de 2008, « Ixtlan Stop », elle met en scène plusieurs affaires de meurtres tragiques et les recouvre de plantes médicinales et rituelles issues des pratiques chamaniques des peuples autochtones d'Amérique du Nord, accomplissant ainsi une sorte de rituel de guérison. Elle donne à cet endroit le nom d'« Ixtlan », emprunté à un ouvrage de Carlos Castaneda, pour désigner un espace symbolique auquel on ne peut accéder qu'en renonçant au désir et à l'attachement, à l'origine de toutes les tragédies. Au terme de ce rituel de guérison, l'artiste se réveille-t-elle enfin de son rêve, ou va-t-elle poursuivre sa déambulation onirique dans un nouvel espace ?

(2009)

across the screen becomes a journey toward a space of repentance and healing for both personal suffering and societal tragedy.

At the end of this journey lies 'Ixtlan.' In her recent solo show *Ixtlan Stop* (2008), the artist reconstructs several tragic murder cases and covers them with shamanic healing plants used by Native Americans, thereby performing a ritual of purification and redemption.
She names this symbolic space 'Ixtlan', a term borrowed from the writings of Carlos Castaneda, representing a place one can only reach by casting away the desires and attachments that seed all human tragedy. Now that this ritual of healing has concluded, will she finally wake from her dream, or begin sleepwalking once again in a new world?

(2009)

LE 11E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2010

박 진 아
배 종 헌
양 아 치

THE 11TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2010

JINA PARK
JONG HEON BAE
YANGACHI

Le 11e
Hermès Foundation Missulsang
2010

Exposition
23 juillet–19 septembre 2010
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Jina Park
Jong Heon Bae
Yangachi

Lauréat
Yangachi

Comité de nomination
Kyunghwa Koo (Conservatrice, Leeum, Musée d'art Samsung)
Hye-Kyung Shin (Commissaire d'exposition indépendante)
Ji Yoon Yang (Commissaire d'exposition indépendante)
Daebum Lee (Critique d'art)
Kyoungyun Ho (Rédactrice en chef, Art in Culture)

Jury
Soh-Yeong Roh (Directrice, Art Center Nabi)
Kyuchul Ahn (Professeur, Université nationale des arts de Corée / artiste)
Mi-Sook Song (Professeure émérite, Université des femmes Sungshin)
Saskia Bos (Doyenne, Cooper Union)
Stéphanie Moisdon (Commissaire d'exposition indépendante)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 22.9 MB)

The 11th
Hermès Foundation Missulsang
2010

Exhibition
23 July–19 September, 2010
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Jina Park
Jong Heon Bae
Yangachi

Winner
Yangachi

Nominating Committee
Kyunghwa Koo (Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Hye-Kyung Shin (Independent Curator)
Ji Yoon Yang (Independent Curator)
Daebum Lee (Art Critic)
Kyoungyun Ho (Senior Editor, Art in Culture)

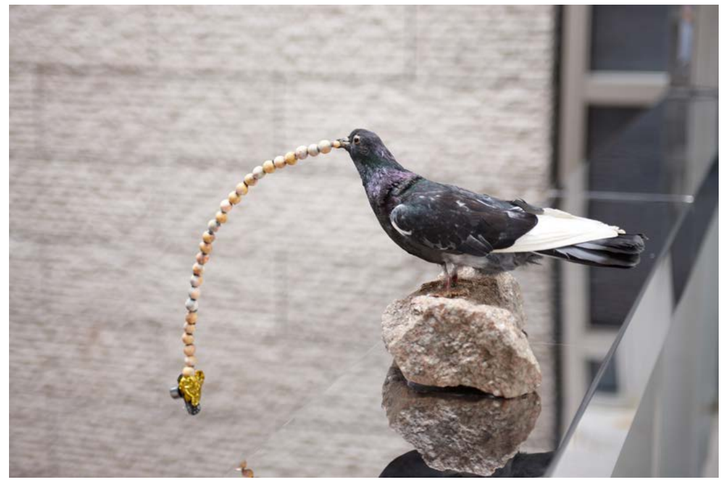
Judging Committee
Soh-Yeong Roh (Director, Art Center Nabi)
Kyuchul Ahn (Professor, Korea National University of Arts / Artist)
Mi-Sook Song (Emeritus Professor, Sungshin Women's University)
Saskia Bos (Dean, Cooper Union)
Stéphanie Moisdon (Independent Curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 22.9 MB)

1

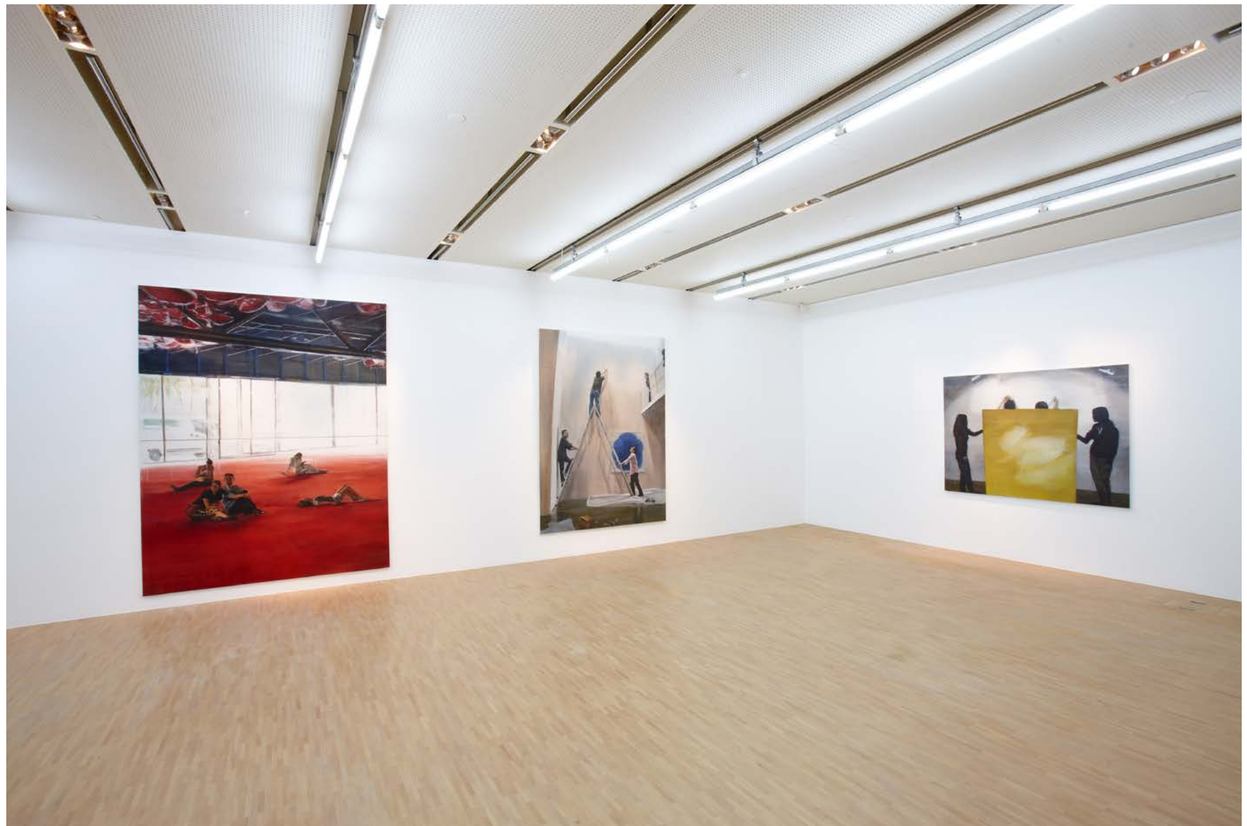
1, 2 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook (Dove View)*, 2010, installation vidéo, 20 min 30 s
3 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook*, 2010, colombe naturalisée, plante artificielle, caméra

2

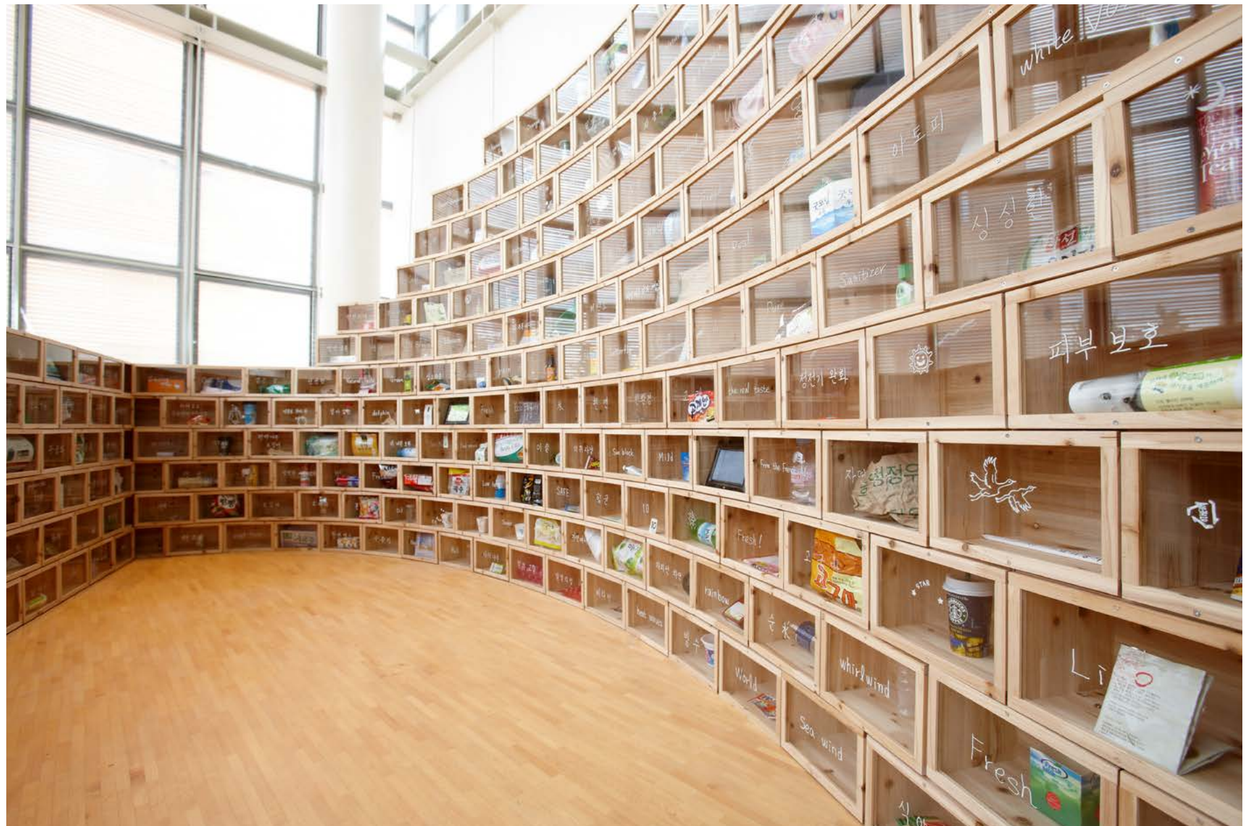


3

1, 2 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook (Dove View)*, 2010, video installation, 20 min. 30 sec.
3 Yangachi, *Bright Dove Hyunsook*, 2010, taxidermied dove, artificial plant, camera



4



5

4 ina Park, vue d’expoisition, 2010
5 Jong Heon Bae, vue d’exposition, 2010

4 Jina Park, installation view, 2010
5 Jong Heon Bae, installation view, 2010

« UNE NOUVELLE MANIÈRE DE PLAISANTER », LE POTENTIEL DE LA VIRTUALITÉ

Kyoungyun Ho
Rédacteur en chef adjoint,
Art in Culture

Le projet auquel l'artiste Yangachi s'est consacré intensivement au cours des trois dernières années s'intitule *Middle Corea*, une série d'œuvres vidéos. Cette expression, qui peut paraître quelque peu énigmatique, désigne une nation imaginée entre la Corée du Sud et la Corée du Nord. Cette nation n'est en rien un « pays intermédiaire » destiné à poser les jalons d'une réunification ou d'une réconciliation d'un territoire divisé. Il s'agit d'une nouvelle nation créée par des individus mécontents des systèmes politiques, étatiques et économiques existants, qui cherchent à détruire l'État actuel pour en construire un nouveau.

La famille Gim vit dans *Middle Corea*. Elle est principalement composée de Gim Il Soo, de ses deux fils, Gim E Soo et Gim Doo Soo, et de sa fille Gim Young. Depuis environ cinquante ans, cette famille vit et travaille dans l'« usine Gim », qu'elle a établie à Middle Corea et où elle fabrique des motos. Mais les Gim conçoivent des engins bien particuliers. Fabriqués en petites quantités, ces modèles d'exception exigent un travail artisanal d'une extrême précision, bien plus poussé que celui requis pour les Harley-Davidson. Ces motos peuvent être équipées de satellites artificiels ou armées de missiles.

Dans *Middle Corea : Yangachi Episode I*, le récit s'articule autour de la « kamikaze Bike » produite par l'usine Gim. L'intrigue suit des motards kamikazes qui, ayant « enregistré » leur nationalité à Middle Corea, foncent à toute allure vers les systèmes que chacun souhaite détruire. Dans *Middle Corea : Yangachi Episode II*, la moto cède la place à un objet baptisé « Rumor Gun », tandis que le récit développe une nouvelle intrigue en introduisant de nouvelles figures, à commencer par le « sniper Cha Jiryang ». Enfin, dans *Middle Corea : Episode III*, présenté tout récemment, une immense « mer d'or » donne forme à l'utopie de ceux qui rêvaient de fonder un nouvel État aux côtés de la famille Gim, mettant ainsi un terme au long voyage de cette trilogie. Pourtant, au bout du compte, toute cette histoire n'est qu'une pure fiction. Pendant plusieurs années, l'artiste n'a finalement fait que multiplier les plaisanteries à loisir !

Dans le dernier épisode, qui constitue pratiquement la version définitive de la série, la mer, les rochers, les champignons et la cascade sont tous réalisés à partir de fausses feuilles d'or. Leur éclat, aussi éblouissant que la lumière réfléchie par une matière bon marché, suscite pourtant un profond sentiment de désolation. Ce monde nouveau, ce « Middle Corea » tant désiré par des individus désabusés par le système existant, prêts à aller jusqu'à la destruction pour l'atteindre, se révèle comme une grossière illusion, à l'image de cet « or factice ». Un monde si précaire qu'il semble incapable de tenir debout, à l'instar de ces monuments grossièrement empilés, qui apparaissent çà et là dans d'autres œuvres de l'artiste. Cette apparence ne fait qu'accentuer le sentiment de vacuité d'une histoire qui, dès le départ, n'a jamais existé.

'A NEW WAY OF JOKING', THE POTENTIAL OF VIRTUALITY

Kyoungyun Ho
Senior Editor, *Art in Culture*

Artist Yangachi made a series of video works entitled *Middle Corea* for the last 3 years. The title means an imaginary country between South Korea and North Korea. Here, the "Middle Corea" does not represent a power mediating unification or reconciliation of the divided nation of Korea. This is a whole new world which is built on the destruction of old ones by people who are not satisfied with the existing system of government, economics, and so on.

The series of Yangachi is lead by a family living in this space of imagination. Gim Il Soo and his two sons (Gim E Soo & Gim Doo Soo) and daughter (Gim Young) are the members of the family. Gim's family has run a motorcycle factory called "Gims Factory" in Middle Corea for about 50 years. The Factory's products are special and high-quality bikes which require very sophisticated techniques and handicraft. There are the ones even loaded with satellites and missiles. The Gims make these special motorcycles in small quantities.

In the first episode of the series, *Middle Corea: Yangachi Episode I*, 'Kamikaze Bike' made by the Gims appears a main object around which the story is unfolded. The episode is about Kamikaze Bike riders who applied to get the citizenship of Middle Corea running at full speed toward the system they would like to destruct. *Middle Corea: Yangachi Episode II* is focused on 'Rumor Gun' and telling of new people like the sniper Cha Jiryang. The last episode, *Middle Corea: Yangachi Episode III*, is about Utopia in people's mind who are hoping to construct a new world with Gim's family through the enormous 'Golden Ocean'. The three years' trip ends with the search. However, the truth is that the whole episode is fictional. It turns out that Yangachi has been telling us a joke for the last three years!

Especially, the cheap settings for the last episode, the completion of the series, made with fake gold foil covering ocean, rocks, mushroom, and fall which are all glittering in golden light leave us the hollow sense of futility and disappointment. This is the moment that the new world which has been searched and longed for by people who suffered from the disenchantment with the old social orders and made a radical choice of destruction is turned out to be unstable, shoddy, coarse, and fake. The feeble body of this cheap golden world reminds us of Yangachi's other works such as carelessly built up monuments and fortifies the emptiness we could have after watching these fictive episodes.

At first, Yangachi started working as a media artist based on web. At that time, he attacked the control, deception, distortion and collectivity of media space using web-based works and attracted lots of attention from the art world. Then, making works like *Yangachi-Guild, eGovernment.co.kr*, and *Hypermarket*, he came to have a special ability to talk about the fictional and the non-fictional freely through the

En réalité, Yangachi a commencé sa carrière artistique par des œuvres d'art numériques fondées sur le web. À cette époque, loin de célébrer l'environnement médiatique, il s'est fait remarquer par des travaux qui s'attaquaient aux mécanismes de contrôle, aux faux-semblants, aux distorsions et aux formes de collectivité qui s'y dissimulent. À travers des projets tels que *Yangachi Guild*, *eGovernment.co.kr* ou *Hypermarket*, sa pratique s'est progressivement fondée sur la virtualité et les algorithmes du web, lui permettant de naviguer avec une grande liberté entre non-fiction et fiction. Avec *Middle Corea*, il a finalement approfondi un principe conceptuel qui sous-tend la poursuite de son travail : une forme de narration fondée sur une continuité potentiellement infinie, qui constitue à la fois le socle conceptuel de son travail et une clé pour en interpréter le sens. Il en a ensuite extrait les formes visuelles pour les transposer dans l'espace d'exposition et composer un « paysage fictif » qui semble à première vue assez plausible. Ce paysage est à la fois sentimental et intense, maladroit et sophistiqué. Les objets qui semblent symboliser les conflits nationaux, économiques et politiques se jouant sur un territoire virtuel, ainsi que les désirs discordants qui se jouent entre l'individu et le collectif, paraissent, pris séparément, familiers ; mais leur réunion produit une impression profondément étrange. C'est que chacun de ces objets mêle en son sein une multiplicité d'éléments complexes qui s'opposent ironiquement tout en se répondant.

L'un des aspects les plus intéressants du travail de Yangachi réside dans la manière dont ces formes visibles reflètent directement la posture même de l'artiste. Que ce soit dans *Middle Corea*, dans la série *Surveillance Drama* ou dans ses différents projets, on constate que ce n'est pas son travail qui façonne sa posture, mais bien sa posture qui façonne son travail. Conservant encore aujourd'hui sa foi dans la « puissance potentielle de la virtualité » qu'il explorait autrefois sur le web, l'artiste absorbe sans cesse quelque chose pour le retransmettre à son tour, tout en observant les rumeurs et les réactions qui en émergent, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. En répétant ce processus d'objectivation, de matérialisation et d'inscription dans le réel, il établit des relations entre tous les éléments qui composent son travail.

Pour inventer des histoires plausibles sans être vraies, autrement dit pour donner l'apparence du réel à des récits qui n'existent pas, l'artiste observe la réalité avec d'autant plus d'attention. Son travail est ainsi profondément ancré dans le réel, mais il ne comporte ni prise de position explicite ni volonté d'intervention. La sensibilité subculturelle qui transparaît déjà dans son pseudonyme, « Yangachi », qui signifie « vaurien », ainsi que cette manière de s'engager puis de se retirer aussitôt, parfois jusqu'à paraître lâche, le situent dans une position « grise », voire du côté de l'anarchisme. L'artiste sait pertinemment que tracer une frontière entre le noir et le blanc, entre la gauche et la droite, ou choisir résolument un camp, constitue plutôt un obstacle à une appréhension lucide du réel. Yangachi finit ainsi par occuper une position véritablement « centrale », cherchant sans cesse à brouiller les positions des uns et des autres. Et, pour ce faire, sa méthode de prédilection n'est autre que cette « nouvelle plaisanterie ».

(2010)

virtuality and algorithm of web. In *Middle Corea*, in the end, he supplied the viewers with the conceptual source in developing his works in the way of infinite continuation of storytelling and the clue to read them. He exhibits the visual result from the process and builds a fictive landscape which looks quite real in the art gallery. The landscape feels strong and sentimental, looking awkward but fancy. Each object which may symbolize the national, economic, and political strikes and conflicting desires between the individual and group looks familiar but the whole collection of them is alien and new to us. This is because they are composed of intricate elements making ironic couplets.

What is interesting in Yangachi's works is that the visual forms are reflecting his attitude just as it is. Besides *Middle Corea*, his most recent work, the series of *Surveillance Drama* and some other projects also shows that the artist's own attitude completes the works not that the works completes the attitude. Yangachi who showed his belief in the potential of the virtuality in former web-related works and still has the belief keeps repeating the routine of accepting something and transmitting it for 24/7 and observes the rumors and reactions derived from the process. Repeating the process of objectifying, materializing, and realizing himself, he tries to grant all the elements composing his works with a link.

Yangachi creates stories which are plausible but not real. For this, he keeps observation on the real world.We could say that his works are based on the attitude of 'realism'. However, he does not seem to have an intention to make any intervention or statement on reality through them. The 'low-cultural' attitude revealed in the use of pseudonym of 'Yangachi' which is an actually slang (bum), and the sense of emptiness and futility we could have from his works locate him among the fence sitters or anarchists. The artist understands that drawing a line between black and white, or right and left, and becoming one-sided hinders the clear and correct observation on the real world. As a result, he chooses to sit on the 'middle' and tries to disturb the opposing positions. And here, the new way of joking is his favorite tool.

(2010)

400 COUPS, FANTÔMES ET CAPITALISME DU RENDU

Yangachi
Artist

1er coup: Lauréat de l'Hermès Fondation Missulsang en 2010. **2e coup:** Oui. L'espace laissé vacant par le départ de Nam June Paik s'appelle désormais « art ». **3e coup:** À propos de l'exploitation par l'art de la « majorité marginalisée », l'art convoque la « majorité marginalisée » dans l'espace public à travers le genre, le travail, les médias, le capital, l'environnement, le logement, la technologie, la migration, l'éducation, le handicap, le care, etc. L'art convoque la « majorité marginalisée » comme une « existence socialement problématique ». Puis l'art représente cette « majorité marginalisée ». Et l'art met en scène cette « majorité marginalisée » en tant que « signe artistique » à travers les arts plastiques, le cinéma, le théâtre ou la danse. Puis l'art rend cette « majorité marginalisée » publique. À travers les expositions, les spectacles, les projections ou les débats, il déclare : « Nous devons réfléchir à ce problème. » Puis l'art abandonne cette « majorité marginalisée ». Il la renvoie à sa position sociale initiale. C'est pourquoi l'art ne devrait pas « parler à la place de », mais faire parler, une pratique non substitutive, la formation de discours dispersés, la performativité indécidable, que la parole devienne action, **4e coup:** à propos de l'artiste media et de l'appropriation opportuniste des discours, l'artiste media reçoit en sous-traitance l'écologie, le climat, les plateformes, le genre, le travail, le capital, l'IA, les données, la réalité virtuelle, les algorithmes, la décentralisation, les robots, les machines, le biologique ou les réseaux neuronaux. Il recherche la non-preuve du corps, l'immatérialité du corps, l'effacement politique du corps, sa substituabilité, son impossibilité. Il les installe. L'artiste media remixe collages, *samples*, *bootlegs*, *mashups*, simulations, *glitches*, *data bending*, hybrides, *slaps* et boucles. Il les livre. **5e coup:** L'Asiatique empêche l'Asiatique d'exposer les animaux. Puis l'Asiatique empêche l'Asiatique d'exposer le capitalisme. Puis l'Asiatique empêche l'Asiatique de s'exposer lui-même. **6e coup:** *Proto-Cinema* **7e coup:** À Facebook : en tant que producteur de données pour Facebook, je lui demande 25 dollars par an. **8e coup:** Ainsi donc, l'œil gauche accélère et l'œil droit ralentit. **9e coup:** Hong Kong, hkmap.live **10e coup:** Lorsque l'art est harcelé par la technologie, **11e coup:** le travail ne choisit pas le travailleur. **12e coup:** L'instant critique où tout se joue, où un nouvel événement vient sauver un nouveau texte, **13e coup:** rouler tout seul, **14e coup:** je mènerai moi-même la campagne pour la paix, l'amour et l'amitié, alors épargnez-moi les discours sur l'un et l'autre, le commun, le public et le faire ensemble. **15e coup:** Moins comment mourir que comment disparaître, **16e coup:** le media art dans amusement park, **17e coup:** j'aimerais mettre du « jeokokchun » dans la bouche de qui parle d'IA. Au moins, elle se tairait un instant. (echo) **18e coup:** Tandis que l'art menait une guerre civile des images, la technologie a commencé à submerger toutes les images. **19e coup:** *Bitcoin is essentially an energy currency*. **20e coup:** Roy Betty, j'émets des objets, ou bien des corps. Les objets ou les corps que j'émets devraient posséder le Mineral

400 BLOWS, GHOSTS, RENDERING CAPITALISM

Yangachi
Artist

1st Blow: Winning the 2010 Hermès Foundation Missulsang. **2nd Blow:** Right. What fills the place Nam June Paik left behind is called "art." **3rd Blow:** On art's exploitation of the "marginalized many": art hails the "marginalized many" into the public sphere across gender, labor, media, capital, environment, housing, technology, migration, education, disability, care, and so on. It summons the "marginalized many" as "socially problematic beings." And art represents the "marginalized many." Through art, film, theater, dance, it stages them as "aesthetic signs." And art makes the "marginalized many" public. Through exhibitions, performances, screenings, debates, it declares: "We must reckon with this problem." And art abandons the "marginalized many." It returns them to their original social position. So art is not "speaking for", but letting speak; a non-vicarious practice, distributed discourse-formation, undecidable performativity, words becoming action. **4th Blow:** On the media artist, that opportunistic borrower of discourse: the media artist takes on outsourced ecology, climate, platforms, gender, labor, capital, AI, data, virtual reality, algorithms, decentralization, robots, machines, bio, neural nets, and so on. The media artist seeks, and loads in, the de-evidencing of corporeality, the immateriality of the body, the political deletion of the body, the substitutability of the body, the impossibility of the body. The media artist remixes, and delivers, collage, sample, bootleg, mashup, simulation, glitch, data-bending, hybrid, slap, looping. **5th Blow:** Asians keep Asians from exhibiting animals. And Asians keep Asians from exhibiting capitalism. And Asians keep Asians from exhibiting Asians. **6th Blow:** Proto-Cinema. **7th Blow:** To Facebook: as a producer of Facebook data, I request $25 a year. **8th Blow:** So, the left is the accelerating eye, the right the decelerating eye. **9th Blow:** Hong Kong, hkmap.live. **10th Blow:** When art is stalked by technology. **11th Blow:** Labor does not choose the laborer. **12th Blow:** The do-or-die instant when a new event redeems a new text. **13th Blow:** Rolling away, alone. **14th Blow:** I'll run the peace, love, and friendship campaign myself, so spare me the talk of together, in common, in public, side by side. **15th Blow:** Not how one dies, but how one disappears. **16th Blow:** Media art, at the amusement park. **17th Blow:** I'd like to slip a piece of jeokokchun candy into the mouth that speaks of AI so it will shut, for a moment. (echo). **18th Blow:** While art wages its image civil war, technology has begun to overwhelm every image. **19th Blow:** Bitcoin is essentially an energy currency. **20th Blow:** Roy Betty: I issue objects, or I issue bodies. The objects or bodies I issue must hold the Mineral Right to that world. **21st Blow:** The Ethereum body does not labor, yet it has risen 56.52%. **22nd Blow:** The do-or-die instant when an art of images (Adobe-saturated) volatilizes this age's most intelligent phenomena (the Anthropocene, AI, Mobility, Data, Crypto) into an "image civil war." **23rd Blow:** Right, a media art with the electric and the electronic stripped out. **24th Blow:** In 2002, I thought media art would fail at the hands of media artists. In 2022,

Right de leur propre monde. **21e coup:** Le corps Ethereum ne travaille pas, il a pourtant augmenté de 56,52 %. **22e coup:** L'instant critique où tout se joue, où un art des images (saturé d'Adobe) volatilise les phénomènes les plus intelligents de notre époque, l'Anthropocène, AI, Mobility, Data, Crypto, en une simple « guerre civile des images », **23e coup:** oui, un media art sans électricité ni électronique, **24e coup:** en 2002, je pensais que le media art échouerait à cause des artistes des médias. En 2022, la prophétie s'est réalisée. **25e coup:** Parce que de bonnes personnes produisent une bonne société, qu'une bonne société produit de bonnes données, et que de bonnes données peuvent produire une bonne ***Intelligence Artificielle***. **26e coup:** Plus la représentation se déforme, plus la vérité devient croyance. Puisqu'il n'existe personne pour représenter fidèlement la réalité, la croyance de celui qui la déforme avec précision devient vérité. Et s'il existe des personnes qui déforment la réalité avec précision, alors celui qui raconte avec précision des conneries sur la réalité (On Bullshit), comme par magie, emporte tout. **27e coup:** Au moment où le rider se connecte du monde réel au monde virtuel, neige, pluie, vent, routes, trafic, traçage des données, extraction de données, systèmes d'information géographique (GIS), mentions « J'aime » ★★★☆☆, dans un lieu de travail quantifié, une usine quantifiée, un atelier quantifié, après avoir roulé à une vitesse moyenne de 40 km/h et effectué 3,8 courses par heure, il se déconnecte et retourne au monde réel. **28e coup:** L'instant critique où tout se joue, où un nouveau texte est pris en otage, **29e coup:** Complexe industriel national des semi-conducteurs avancés de Yongin **30e coup:** L'automatisation n'est pas une technologie neutre mais une technologie contradictoire. Et une nouvelle technologie d'exploitation et une nouvelle technologie de contrôle. Ainsi donc, avançons vers la désautomatisation, les communs numériques, les communs détenus par les travailleurs, les communs d'infrastructure, les infrastructures de données souveraines et les technologies de fiducie des données. **31e coup:** *Capitalisme du rendu* (*Rendering Capitalism*) **32e coup:** Il recompose le monde à travers son propre récit, mais ce récit efface les histoires des autres et rend la coexistence impossible. En orchestrant avec précision la peur et l'espoir afin de gouverner les émotions et de neutraliser la raison, il maintient ainsi son autorité. Il est le créateur de l'ère post-vérité, celui qui invente une nouvelle réalité au cœur même de l'effondrement de la vérité. **33e coup:** Sur l'autoroute accélérationniste, la course à la vitesse rend les accidents inévitables. Alors l'intellectuel-ambulance, qui se précipite pour sauver les blessés, devrait arriver le premier, mais c'est l'intellectuel-dépanneuse qui arrive, gyrophares allumés. **34e coup:** L'instant critique où tout se joue, où apparaissent les symptômes du techno-féodalisme (*Techno-feudalism*), **35e coup:** les concepts qui prennent le GPU en otage, comme le capitalisme de plateforme (*Platform Capitalism*), le colonialisme des données (*Data Colonialism*), les cartels du cloud hyperscale (*Hyperscaler Cartels*), la géopolitique des puces (*Chip Geopolitics*), l'accélérationnisme (*Accelerationism*), la politique de la latence (*Latency Politics*), l'éthos du parallélisme (*Parallelism Ethos*), le biais de l'automatisation (Automation Bias), le réalisme synthétique (*Synthetic Realism*), la phénoménologie de l'IA (*AI Phenomenology*), le soi rendu (*Rendering Self*) et, finalement, le féodalisme du GPU (*GPU Feudalism*) **36e coup:** Ainsi donc, de la démocratie au computationnalisme, From Democracy to Computationalism **37e coup:** Autonomisme fantôme (*Ghost Capitalism*), ainsi donc, la vitesse plutôt que la bureaucratie (*Speed over bureaucracy*) **38e coup:** Ainsi donc, l'automatisation du jugement de tuer **39e coup:** Dans le capitalisme du rendu, le posthumain n'est plus un « sujet qui accomplit un travail », mais un « réseau qui produit son propre travail ». **40e coup:** Ainsi donc, à l'extérieur du musée opèrent le capitalisme de plateforme, le capitalisme cognitif, le capitalisme émotionnel, le

the prophecy was right. **25th Blow:** Because good people make a good society, and a good society makes good data, and good data can make a good ***Artificial Intelligence***. **26th Blow:** The more representation is distorted, the more truth becomes belief. Since no one represents reality accurately, the belief of whoever distorts reality accurately becomes the truth. And if there are those who distort reality accurately, then whoever speaks accurate bullshit about reality, as if by magic, takes it all. (*On Bullshit*). **27th Blow:** The moment the rider logs in from the real world to the virtual one (snow, rain, wind, road, traffic, data-tracking, data-mining, GIS, likes, ★★★☆☆), they ride in a quantified workplace, factory, worksite, at an average 40km/h and 3.8 deliveries per hour, then log out to the real world. **28th Blow:** The do-or-die instant when a new text is held hostage. **29th Blow:** The Yongin Advanced System-Semiconductor National Industrial Complex. **30th Blow:** Automation is not a neutral technology but a contradictory one. And it is a new technology of exploitation, a new technology of control. So let us move toward de-automation, digital commons, worker-owned commons, infrastructure commons, sovereign data infrastructure, data-trust technologies. **31st Blow:** Rendering Capitalism. **32nd Blow:** Through his own narrative he reconstitutes the world, but that narrative erases the stories of others and makes coexistence impossible. By finely tuning fear and hope he governs emotion, and by disabling reason he preserves his authority. He is the creator of the post-truth age, fashioning a new reality out of the collapse of truth. **33rd Blow:** On the accelerationist road, the race for speed makes accidents inevitable. So the ambulance-type intellectual, rushing to save the injured, must arrive first, yet it is the tow-truck-type intellectual who shows up, hazard lights flashing. **34th Blow:** The do-or-die instant marked by symptoms of technofeudalism. **35th Blow:** Concepts that hold the GPU hostage: Platform Capitalism, Data Colonialism, Hyperscaler Cartels, Chip Geopolitics, Accelerationism, Latency Politics, Parallelism Ethos, Automation Bias, Synthetic Realism, AI Phenomenology, Rendering Self, and GPU Feudalism. **36th Blow:** So, from democracy to computationalism. **37th Blow:** Ghost autonomism (Ghost Capitalism); so, accelerationism over bureaucracy (Speed over bureaucracy). **38th Blow:** So, the automation of the judgment called killing. **39th Blow:** In rendering capitalism the post-human is not "a subject that performs labor" but "a network that produces labor of itself." **40th Blow:** So, outside the museum, platform capitalism, cognitive capitalism, affective capitalism, algorithmic capitalism, surveillance capitalism, data capitalism, and dopamine capitalism are at work. So, inside the museum, only symbolic capitalism is at work. So, the time has come for those inside the museum to face platform capitalism, cognitive capitalism, affective capitalism, algorithmic capitalism, surveillance capitalism, data capitalism, and dopamine capitalism. (a low growl). **41st Blow:** So, there is a Global North, and a Global South. **42nd Blow:** Real estate of the visual: it treats the "well-seen spot" as a scarce resource. It leases it out. **43rd Blow:** Art does not produce reality; it vampirizes it. It renders it. So, art does not produce reality's pain, emotions, events, or places; it mines reality. It renders it. **44th Blow:** Display Power, it seems, has decided to colonize Curatorial Power. And so the VIP flutters like a canary. **45th Blow:** I told you. The left eye sees the past, the right eye sees the future. **46th Blow:** Your task is very simple. To become a cheerleader for evolution. (to be continued)

(2026)

capitalisme algorithmique, le capitalisme de surveillance, le capitalisme des données et le capitalisme de la dopamine. Ainsi donc, à l'intérieur du musée, seul le capitalisme symbolique est à l'œuvre. Ainsi donc, le temps est venu pour ceux qui sont à l'intérieur des musées d'affronter le capitalisme de plateforme, le capitalisme cognitif, le capitalisme émotionnel, le capitalisme algorithmique, le capitalisme de surveillance, le capitalisme des données et le capitalisme de la dopamine. (Un grondement sourd). **41e coup:** Ainsi donc, il existe un Nord global et un Sud global. **42e coup:** Immobilier du regard, Visual Real Estate, la « place bien visible » est considérée comme une ressource rare. Elle se loue. **43e coup:** L'art ne produit pas le réel, mais il le vampirise. Il le rend. Ainsi donc, l'art ne produit ni la souffrance du réel, ni les émotions du réel, ni les événements du réel, ni les lieux du réel, mais il extrait le réel. Il le rend, au sens du rendering. **44e coup:** Le pouvoir de l'étalage (*Display Power*) semble avoir décidé de coloniser le pouvoir curatorial (*Curatorial Power*). Les VIP battent donc des ailes comme des canaris. **45e coup:** Je vous l'avais dit. L'œil gauche regarde le passé, tandis que l'œil droit regarde l'avenir. **46e coup:** Votre mission est extrêmement simple. Devenir une pom-pom girl pour l'évolution. (À suivre.)

(2026)

LE 12E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2011

김 상 돈
최 원 준
파 트 타 임 스 위 트

THE 12TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2011

SANGDON KIM
ONEJOON CHE
PART-TIME SUITE

Le 12e
Hermès Foundation Missulsang
2011

Exposition
9 août–4 octobre 2011
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Sangdon Kim
Onejoon Che
Part-time Suite

Lauréat
Sangdon Kim

Comité de nomination
Clara Kim (Conservatrice senior, Walker Art Center)
Young Min Moon (Professeur associé, Université du Massachusetts à Amherst)
Jeongmu Yang (Professeur, Université nationale des arts de Corée)
Seoyoung Chung (Artiste)
Seon-Ryeong Cho (Commissaire d'exposition indépendante)

Jury
Taehi Kang (Professeure, Université nationale des arts de Corée)
Sung Won Kim (Professeur, Université nationale de science et de technologie de Séoul)
Young-wook Lee (Professeur, Université de Jeonju)
Catherine David (Commissaire d'exposition indépendante)
Bartomeu Marí (Directeur, Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA))

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 24.3 MB)

The 12th
Hermès Foundation Missulsang
2011

Exhibition
9 August–4 October, 2011
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Sangdon Kim
Onejoon Che
Part-time Suite

Winner
Sangdon Kim

Nominating Committee
Clara Kim (Senior Curator, Walker Art Center)
Young Min Moon (Associate Professor, University of Massachusetts Amherst)
Jeongmu Yang (Professor, Korea National University of Arts)
Seoyoung Chung (Artist)
Seon-Ryeong Cho (Independent Curator)

Judging Committee
Taehi Kang (Professor, Korea National University of Arts)
Sung Won Kim (Professor, Seoul National University of Science and Technology)
Young-wook Lee (Professor, Jeonju University)
Catherine David (Independent Curator)
Bartomeu Marí (Director, Museum of Contemporary Art in Barcelona (MACBA))

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 24.3 MB)

1

1 Sangdon Kim, vue d'exposition, 2011

1 Sangdon Kim, exhibition view, 2011

2

3

4

2 Sangdon Kim, Sol*veig's Song — Head Skewer*, 2011, technique mixte (chapeaux, plateaux, cloches, tige en fer), diamètre 40 cm, hauteur 160 cm
3 Sangdon Kim, *Solveig's Song — Dew Drops*, 2011, photographie, tirage jet d'encre, 80 x 120 cm, 1/5
4 Sangdon Kim, *Solveig's Song — Cloud Island (for the Last Sigh)*, 2011, photographie, tirage jet d'encre, 100 x 150 cm, 1/5

2 Sangdon Kim, *Solveig's Song – Head Skewer*, 2011, mixed media (hats, trays, bells, iron rod), diameter 40 cm, height 160 cm
3 Sangdon Kim, *Solveig's Song—Dew Drops*, 2011, photograph, inkjet print, 80 × 120 cm, 1/5
4 Sangdon Kim, *Solveig's Song—Cloud Island (for the Last Sigh)*, 2011, photograph, inkjet print, 100 × 150 cm, 1/5

5

6

5 Onejoon Che, vue d'exposition, 2011
6 Part-Time Suite, *The 42 m^2 Club (Entrance)*, 2011, tunnel en polystyrène, enceintes amplifiées, installation sur terrasse

5 Onejoon Che, exhibition view, 2011
6 Part-Time Suite, *The 42 m^2 Club (Entrance)*, 2011, polystyrene tunnel, powered speakers, installed on terrace

UNE TERRE NATALE NON DÉSIRÉE

Young Min Moon
Professeur associé,
Université du Massachusetts
à Amherst

Bien que l'œuvre multiforme de Sangdon Kim résiste à toute catégorisation ou réduction à un concept unique, son travail repose principalement sur une observation prolongée de la manière dont le passage du temps transforme un lieu donné et ses habitants, et traduit sa réflexion sur la psychogéographie de lieux spécifiques. Recourant à la photographie, à la sculpture, à l'installation, à la performance et à la vidéo, sa pratique explore les écarts entre les réalités culturelles et géographiques que l'on rencontre dans différents lieux de Corée du Sud, à travers une esthétique de la collaboration, de l'intervention et du dialogue. Son travail s'appuie sur une compréhension fine des vastes contextes sociopolitiques façonnés par les conflits et les dissonances de la guerre froide et du néolibéralisme. Simultanément, l'artiste examine, à travers des micro-actions, les moindres détails de la vie à un niveau profondément intime. Les sujets de ses œuvres englobent les vivants, les morts et même les êtres inanimés.

Les gestes subtils par lesquels l'artiste intervient dans un contexte donné revêtent une dimension organique, tant sur le plan formel que métaphorique. Réalisée durant ses années d'études en Allemagne, son œuvre précoce *Wiedererscheinen* (*Réapparition*) (2002) condense de manière exemplaire une tendance qui traverse son travail : conférer une dignité à ce qui paraît insignifiant dans la vie. Constatant la disparition imminente de diverses plantes et mauvaises herbes dans l'arrière-cour de son université à cause de la réalisation d'un projet de fresque murale, Kim entreprend de recenser et de photographier chacune d'entre elles. Il les transplante ensuite provisoirement dans des gobelets en papier avant de les replanter à leur emplacement d'origine une fois le projet achevé. En accordant ainsi une présence à des existences silencieuses, l'œuvre suscita parmi les étudiants des débats sur les notions d'espace public et sur la politique du déplacement, tout en les conduisant à s'interroger philosophiquement sur la notion de valeur. Cette œuvre peut également être interprétée comme une métaphore de la résistance au sacrifice de l'individu ordinaire au profit d'un objectif collectif, voire national.

Si *Wiedererscheinen* embrassait le défi de réactiver la régénération du vivant, plutôt que de s'en tenir à une forme artistique traditionnelle liée à la réalisation d'une fresque murale, son œuvre suivante, *Christmas Tree* (2003), approfondissait le concept de déplacement en retraçant les routes commerciales empruntées par des arbres de Noël qui traversent les frontières entre la Pologne et l'Allemagne. À travers ce processus, l'artiste examine le cycle de vie des pins polonais utilisés pour célébrer les fêtes en Allemagne, tout en interrogeant la signification du travail invisible et de la valeur d'échange.

Une autre de ses œuvres, non signalée comme telle et presque inconnue, se déploie en dehors du contexte du monde de l'art, à Maseok, une ville satellite de Séoul

UNWANTED HOMETOWN

Young Min Moon
Associate Professor,
University of Massachusetts
Amherst

The multi-faceted practice of Sangdon Kim's work resists categorization or reduction to a singular concept, but his work results from prolonged observation of how passage of time affects changes in a given space and its inhabitants, and his reflection on the psycho-geography of specific sites. Utilizing photography, sculpture, installation, performance, video, and collaborative, interventionist, and dialogical aesthetics, Kim's work investigates the incongruent cultural and geographical realities found in different localities in South Korea. Kim's work is informed by his astute understanding of the macro sociopolitical contexts that arise from the conflicts and dissonance of the Cold War politics and neoliberal economy. Simultaneously he presents intimate examination of minuscule details of life through his micro actions. The subject of his work encompasses the living, the deceased, and the inanimate.

Sangdon Kim's sensitive approaches in making his small gestures to given contexts has certain organic dimensions, in both figural and metaphorical senses. His early work from the years of his studies in Germany, *Wiedererscheinen* (2002) epitomizes his tendency in dignifying seemingly insignificant elements of life. In recognizing the imminent destruction of various plants and weeds in the small area of the backyard at his school due to a mural project, Kim exercised a deliberate care in documenting and photographing every single plant, temporarily transplanting them in paper cups, and replanting them at the original spots upon the completion of the mural. This act of giving recognition to the silent presences gave rise to a debate among students on the notions of public sphere, the politics of displacement, and philosophical inquiry of values. The work may also be seen as a metaphor of resistance against sacrifice of common individual for the sake of achieving collective (national) goal.

If *Wiedererscheinen* embraced the challenge in enactment of recuperation of life, rather than partaking in traditional creative expression in making a mural, in his subsequent work *Christmas Tree* (2003) Kim further investigated the notion of displacement by tracking the trading routes of Christmas trees across Germany and Poland. Kim explored the unseen labor and the meaning of exchange values through close look at the lifecycle of Polish pine trees used for seasonal celebration in Germany.

One can also encounter an unidentified and largely unknown work of Kim's outside the art world context in Maseok, a satellite city of Seoul with high concentration of furniture factories and migrant workers. The work is basketball hoops with triple backboards with different heights conjoined laterally, semi-permanently installed in the playground of Maseok Elementary School. What's remarkable about the hoops is that the backboards are made out of discarded lumbers and furniture that Kim salvaged from the neighboring factories. Consideration of different age groups aside, the pieces

caractérisée par une forte concentration d'usines de meubles et de travailleurs migrants. Il s'agit de trois paniers de basket-ball distincts, accolés les uns aux autres et installés de manière semi-permanente dans la cour de l'école primaire de Maseok. Ce qui est remarquable, c'est que les panneaux de basket ont été fabriqués à partir de morceaux de bois et de meubles abandonnés, récupérés dans les usines environnantes. Au-delà de leurs différentes hauteurs, adaptées à plusieurs tranches d'âge, ces panneaux constitués de pièces disparates, dont les essences de bois, les styles et les couleurs varient, évoquent, par leur harmonie ou leur dissonance, un microcosme de la population multiethnique de Maseok.

Ce qui traverse ces premières œuvres, c'est la réponse réfléchie de l'artiste, déployée à travers l'étude d'un lieu donné, le dialogue avec ses habitants et l'intervention performative. Ces mêmes principes continueront d'animer ses projets collaboratifs ultérieurs. Après plus de deux ans de recherches sur la présence militaire américaine en Corée du Sud, Kim mène une série de performances collaboratives avec les habitants de Pyeongtaek, Yeoju, Yangju et Dongducheon.

À travers ses dialogues avec les habitants, il érige des marqueurs commémoratifs en hommage aux luttes menées par ces derniers contre l'armée américaine et le gouvernement coréen, et reconstitue diverses formes de résistance à l'implantation des bases militaires ainsi que les conflits entre les habitants de Dongducheon et les soldats américains. Ses recherches et la série d'activités qui en découle culminent avec *Anyeonghaseyo* (*Bonjour*) (2005), une performance collective réalisée avec les citoyens de Pyeongtaek. Dans ce travail, l'artiste organise une forme hybride de manifestation : une action collective qui remplace les gestes du repiquage du riz par des peintures au pochoir réalisées à la bombe aérosol sur la route asphaltée qui longe les rizières confisquées de force pour l'extension de la base militaire américaine. Sangdon Kim a confié que, bien qu'il s'agisse d'une sorte de simulacre de rituel, il voulait « libérer le désir ardent » des agriculteurs qui aspiraient à cultiver leur terre.

En 2007-2008, Kim participe avec trois autres artistes au projet collaboratif *Dongducheon: A Walk to Remember*, *A Walk to Envision* (*Dongducheon : une marche pour la mémoire, une marche pour l'imagination*) (2008), présenté d'abord au New Museum de New York, puis à l'Insa Art Space de Séoul. À cette occasion, tout en prenant part au projet collectif, il réalise plusieurs vidéos qui explorent le contexte historique et politique complexe de Dongducheon.

À travers *Discoplan*, un atelier participatif impliquant les habitants, l'artiste tente d'engager le dialogue avec les résidents de Dongducheon, dont la méfiance envers les étrangers s'est profondément enracinée après des décennies d'exclusion et d'exploitation de la part du gouvernement comme du grand public. Afin de susciter une réflexion critique sur la restitution des bases militaires américaines, il investit l'ancien Camp Nimble, un site qui servait à la maintenance de véhicules militaires et dont le sol est gravement pollué par des fuites d'hydrocarbures. Dans le cadre de cet atelier, l'artiste fabrique avec les habitants des dizaines de petits objets volants qu'ils lancent à l'intérieur du Camp Nimble, pourtant hermétiquement clos. Conçus à partir de matériaux recyclés, ces objets avaient pour fonction de disperser les graines de plantes capables de régénérer ce sol pollué. Les images documentaires de cette action montrent que la plupart des objets échouent à se poser. Selon la commissaire d'exposition Heejin Kim, cette performance s'apparente plutôt à une combinaison de « comédie noire satirique, de drame mythique et de rituel ancien », réalisée lors d'une journée consacrée à la mémoire des victimes de crimes sexuels et de meurtres commis par des soldats américains.

are mismatches in varying styles and colors, and their harmony or dissonance suggest the image of a microcosm of multi-racial demography of Maseok.

What unite these early works are his thoughtful response to the given site through research, dialogical engagement with the inhabitants, and performative intervention. Kim's subsequent and sustained collaborative projects would be based on these principles. After two years of research on the U.S. military operation in South Korea, Kim conducted a series of collaborative performances with the citizens of Pyeongtaek, Yeoju, Yangju, and Dongducheon.

Through dialogues with the residents Kim presented forms of resistance to the relocation of U.S. army base by initiating erection of signposts in memory of the struggles with the U.S. army and the South Korean government, and enactment of a battle between U.S. army and Dongduchoen citizens. His project culminated in his collective performance *Anyeonghaseyo* (Hello, 2005) with the citizens of Pyeongtaek. Kim organized a hybrid form of demonstration that involved spray-stencil painting of rice planting on paved road adjacent to the forcefully confiscated rice fields. Kim spoke of his wish to help the residents "release their yearning" for returning to the rice field, albeit in a mock ritual way.

In 2007–08, along with three other artists, Kim was invited to participate in a collaborative project *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision*, which was exhibited at the New Museum in New York and subsequently at Insa Art Space in Seoul. For this occasion Kim produced both collaborative project as well as several videos that probe the complex historical and political context of Dongducheon.

With *Discoplan*, a community workshop, Kim sought to open up conversation with the residents of Dongducheon who have become profoundly distrustful of outsiders after decades of systematic exploitation and exclusion by the government and the public at large. As a way to foster critical outlook on the politics surrounding the return of the U.S. military bases, Kim engaged the former Camp Nimble, the site of vehicle maintenance facility. In response to the heavily contaminated soil, Kim devised a workshop of constructing and dispatching flying gadgets—made of recycled materials–that disperse seeds in order to heal the land. The video documentation reveals that much of the attempts would utterly fail. As the curator Kim Heejin points out, the performance was a combination of "satirical black comedy, mythical drama, and ancient ritual" enacted on the day to commemorate the murder victims in sex crimes by U.S. soldiers.

Sangdon Kim's video *Hold Your Breadth for Four Minutes-The Cemetery* (2008) is a poignant reflection on the Sangpaedong cemetery where more than 1,000 unidentified deceased are buried. The dead are various social "deviants" – the club workers, prostitutes, migrant workers, drug dealers, "illegitimate" children of U.S. soldiers, and disenfranchised Koreans. The peaceful appearance of the cemetery is deceiving, partly because it has been neglected, with no tombstones. It is a quiet but powerfully charged requiem for the unknown bare lives.

Another video *Foreign Apartment* encapsulates the affect of time as seen in the cemetery in *Hold Your Breadth*. Once dedicated to the officially sanctioned prostitution for U.S. soldiers, the building has been deserted for decades to the extent that it appears as a haunted place. The building appears to be standstill in time, while everything surrounding it goes about its daily business. Sheer absence of life inside the building allows the viewer to become conscious of the artist as the trespasser in this forbidden zone that remains a mystery even to the residents of Dongducheon. However, Kim intends no moralizing or sentimentalizing; his work records the traces of life deeply entrenched in the relationship with the "ally."

Retenez votre souffle pendant quatre minutes : le cimetière (2008) est une œuvre vidéo empreinte de mélancolie qui explore le cimetière de Sangpae-dong à Dongducheon, où reposent plus d'un millier de défunts sans famille. Les personnes enterrées en ce lieu sont celles que la société a marquées du sceau d'« inadaptés sociaux » : hôtesses de clubs, prostituées, travailleurs migrants, trafiquants de drogue, enfants dits « illégitimes » nés de relations avec des soldats américains, ou encore des Coréens sans famille ni proches. Dès lors, la tranquillité de ce lieu, dépourvu de la moindre épitaphe, est trompeuse. Car il ne s'agit pas de paix, mais bien d'abandon. Ce travail est un requiem silencieux mais puissamment chargé, qui honore la mort de ces vies nues et sans nom.

Une autre vidéo du projet de Dongducheon, *L'Appartement des étrangers*, condense elle aussi les traces accumulées du temps, à l'instar de *Retenez votre souffle pendant quatre minutes*. L'« appartement des étrangers » de Dongducheon, autrefois officiellement autorisé comme lieu de prostitution pour les soldats américains, est resté à l'abandon pendant des décennies, au point de ressembler aujourd'hui à une maison hantée. Alors que, tout autour, la vie quotidienne suit son cours, ce bâtiment semble être un espace où le temps s'est arrêté. En regardant cette vidéo qui filme cette zone interdite, restée mystérieuse même pour les habitants du quartier en raison de l'absence totale de toute forme de vie, le spectateur prend d'autant plus conscience de l'« intrusion » de l'artiste. Pourtant, on ne trouve dans ce travail aucune trace de moralisme ni de sentimentalisme. L'artiste se contente d'enregistrer avec détachement les traces de vies profondément enchevêtrées dans la relation avec l'« allié ».

Dans *L'Île des roses* (2009), Kim poursuit son exploration psychogéographique d'un quartier qui lui est familier en le mettant en relation avec un monument bien connu en Corée. Dans cette œuvre composée de quatre vidéos, l'artiste scrute le mythe de la « croissance » nationale à travers la métaphore d'un cycle paradoxal de ruptures et de sutures, semblable au mythe de Sisyphe. Par exemple, *Le Monument* met au jour ce qu'il considère comme la persistance, dans l'inconscient collectif, d'une conscience intériorisée de l'impérialisme américain. La vidéo juxtapose la posture de la statue du général MacArthur à Incheon avec des poses similaires adoptées par des citoyens ordinaires, avant d'y superposer le portrait du général réalisé par une chamane locale qui le vénère littéralement comme un « dieu sauveur ». Ces moments étranges, presque incroyables, culminent dans *Le Miroir*, où le reflet d'un complexe résidentiel dans un morceau de miroir suspendu à un arbre est accompagné par des bruits sinistres annonçant l'imminence d'une pluie torrentielle.

Comme le montre son œuvre récente *Le Totem de Bulgwangdong* (2010), le langage métaphorique de Kim gagne encore en profondeur. Sa critique sociale se poursuit tout en préservant son autonomie artistique. Cela se manifeste aussi bien dans l'inconfort troublant de ses œuvres individuelles que dans la beauté qui s'y fait sentir à notre insu. L'intérêt que l'artiste porte à l'« Autre » silencieux est particulièrement manifeste dans sa tentative de rendre à l'art sa valeur rituelle. Son œuvre donne une forme concrète à son aversion pour la mémoire collective standardisée, les systèmes sociaux et la grandiloquence de l'histoire. Dans le même temps, elle réveille nos peurs latentes et notre mépris de l'oppression, de l'inégalité, de la discrimination et de la violence. Comme l'affirme l'artiste lui-même, sa ville natale est un lieu où « une vitalité latente, mêlée de peur et de mépris, et une pensée se croisent », et où toutes deux mûrissent dans le silence.

In *Rose Island* (2009) Sangdon Kim further scrutinizes psycho-geographical study of his own neighborhood in relation to a monument of renown. In the four part videos, the artist contemplates on the myth of the nation's "growth" through the paradoxical Sisyphean cycle of ruptures and reconciliations. For example, *The Monument* reveals the internalization of political and cultural imperialism of the U.S. that Kim finds still present in the collective unconscious of South Koreans. The video juxtaposes the pose of the general McArthur monument in Incheon with the similar poses of civilians, and overlaps the image of the monument with the painting of McArthur painted by a local shaman who actually worships the general for his "saving grace." Such uncanny moments of disbelief come to a climax in the *Mirror* in which a suspended piece of mirror by a tree reflects the image of the apartment complex, accompanied by disturbing noises caused by an impending rainstorm.

Sangdon Kim's use of metaphorical language is deepening in his most recent work of *Bulgwangdong Totem* (2010). His way of social critique continues to traverse with artistic autonomy, as amply evidenced by the jarring discomfort, as well as subliminal beauty offered in his non-collaborative work. His commitment to the silent Others manifest in an attempt to recuperate the ritual value in art. His work embodies his revulsion toward memory, social system, and history of grandiose. Simultaneously it invokes the latent fear of and contempt for oppression, injustice, discrimination and violence. As the artist himself notes, his hometown is "where the latent forces of fear and contempt intersect with thoughts", brewing in silence.

Author's note: I acknowledge my indebtedness to the curator Kim Heejin's insightful essay "Save the last dance for your fear: Shamanistic practice of Sangdon Kim" and the various publications from her curatorial project *Dongducheon: A Walk to Remember, A Walk to Envision*, conceived and realized for New Museum of Contemporary Art, New York, and Insa Art Space, Seoul, in 2008.

(2011)

Note de l’auteur : Je tiens à reconnaître ce que ce texte doit à l’essai d’une grande perspicacité de la commissaire Kim Heejin, « Réservez la dernière danse à votre peur : la pratique chamanique de Sangdon Kim », ainsi qu’envers les nombreux écrits liés au projet qu’elle a conçu, *Dongducheon : une marche pour la mémoire, une marche pour l’imagination*, conçu et réalisé pour le New Museum de New York et l’Insa Art Space de Séoul en 2008 qui m’ont été d’une aide précieuse.

(2011)

LE CHASSEUR, L'AGRICULTEUR, LE PÊCHEUR

Sangdon Kim
Artiste

Si je devais recourir à une métaphore pour décrire mon travail, je dirais qu'il s'est développé en traversant différentes dispositions, celles du chasseur, de l'agriculteur et du pêcheur. Cette distinction correspond moins à des étapes qu'à des coordonnées, celles de mes déplacements entre plan et hasard, conception et temps, contrôle et acceptation. Ce texte rassemble les traces de ce cheminement. Ces différentes périodes ne sont pas séparées les unes des autres, mais elles se chevauchent et continuent d'agir, et mon travail actuel poursuit lui aussi sa transformation sur cette même trame.

Le chasseur (à partir de 2000)
J'ai développé mon travail en combinant des matériaux recueillis sur le terrain à travers des recherches menées dans des contextes locaux. Les lieux qui retenaient mon attention étaient ceux où deux forces hétérogènes, malgré la tension de leur opposition et de leur conflit, se mêlaient secrètement et restaient dissimulées. Je prenais un réel plaisir à découvrir des informations difficiles d'accès, non seulement dans le monde de l'art, mais aussi dans d'autres disciplines. Or, au milieu de tout ceci, une ombre demeurait, que je m'efforçais d'ignorer. Après sept années de vie menée à l'étranger, je me trouvais, à mon retour, confronté à une vie véritablement sédentaire qui était loin d'être facile. Cette ombre et moi étions séparés et enfermés dans une relation conflictuelle, et cette situation ressemblait psychologiquement de façon frappante à ces lieux qui m'avaient fasciné. Cependant, j'ignorais le processus du mélange et la manière de parvenir à une unification dans ma propre existence, et j'ai donc dû rester pendant plusieurs années dans un état de faim provoqué par cette division. C'est alors, au milieu de tout cela, que j'ai découvert les techniques de la chasse, et avec elles la notion de « proie fortuite ». C'est-à-dire que l'on a beau examiner la proie que l'on souhaite capturer et préparer les outils les plus adaptés, elle peut ne pas apparaître sur le terrain de chasse ; dans ce cas, il faut bien capturer ce que l'on découvre par hasard.

J'ai ainsi compris que, aussi rigoureux soit le plan, le résultat se situe toujours au-delà de ce qui était prévu. Car sinon, la cuisine resterait vide. Si le terrain de chasse est l'endroit où le plan et le hasard doivent être saisis simultanément, la cuisine est le lieu où fusionnent ces deux résultats différents ; on y trie les prises et, selon la méthode de préparation qui leur convient, on les cuisine.

L'agriculteur (à partir de 2009)
En hiver, on sélectionne des graines issues des récoltes de l'année pour les semer au printemps suivant. Puis on éclaircit les plants pour ne conserver que les plus vigoureux. Bien sûr, on cultive les champs, mais le climat est tout aussi déterminant. Finalement, il

HUNTER, FARMER, FISHERMAN

Sangdon Kim
Artist

If I were to describe my work through a metaphor, I would say it has unfolded by passing through three different attitudes: those of the hunter, the farmer, and the fisherman. These are less stages than coordinates, points through which I have moved: between plan and chance, design and time, control and acceptance. What follows is an attempt to set down the traces of that movement. The periods do not stand apart—they overlap and work together. My current work, too, continues to transform on the ground they have laid.

Hunter (2000 onward)
I have made my work by combining materials gathered in the field through local, site-based research. What drew me were places where two opposing forces, even within the tension of their collision, were secretly mixed together and concealed. There was real pleasure in discovering information hard to come by, not only in art but in other disciplines as well. And yet, through all of it, there was a shadow I worked hard to look away from. Returning after seven years abroad, I found that beginning a settled life in earnest was no small thing. The shadow and I had been split apart, in conflict with one another. This state closely resembled, in a psychological sense, the very places that had drawn me. Yet my life had no knowledge of the process of mixing or the way to union, and for years afterward I remained in a state of hunger brought on by that division. It was around then that I came to learn the art of hunting, and from it the notion of accidental prey. The idea runs like this: however carefully you research the prey you mean to take and prepare the tools to match, when it fails to appear in the hunting ground you must take whatever else you happen to find.

I learned that no matter how thorough the plan, the outcome lies beyond what one can foresee. There is the hunting ground, where plan and chance must come together. Then there is the kitchen, where the catch is sorted and, through the recipe that suits it, transformed into a dish.

Farmer (2009 onward)
In winter, you sort through the seeds harvested that year and set aside those to be sown the following spring. Then you thin them, keeping only the ones with good grain. You tend the fields, but the climate matters too. In the end you must watch the sky that keeps the earth company, and observe the moon and stars within it. Night is a drawing that lays out the order of the cosmos, and on its basis you must design that same cosmic order onto the daytime earth.

faut être attentif au ciel qui accompagne la terre et observer la lune et les étoiles qui s'y trouvent. La nuit est un plan qui montre l'ordre de l'univers, et c'est donc à partir de ce plan qu'il faut concevoir cet ordre cosmique sur la terre éclairée du jour.

Durant cette période également, je travaillais principalement sous forme de projets. J'écoutais les récits propres à chaque lieu, entrais en résonance avec eux, puis les prolongeais dans une forme plastique. En travaillant en coulisses à la conception de projets artistiques, en collaborant avec différents espaces d'art et en leur prêtant main-forte, j'ai également pu observer de près leurs modes de fonctionnement et leur économie quotidienne. C'était également une période où j'enseignais dans une école des beaux-arts et échangeais avec les artistes en devenir, une parenthèse studieuse et heureuse qui était pour moi un temps de révisions autant que de préparation. Même si je n'avais pas d'aisance financière, c'était une période où, dans une obscurité d'encre, je pouvais composer des constellations dans le ciel nocturne à partir des œuvres de nombreux artistes aînés que j'admirais. Dans ce même temps, j'étais souvent témoin d'une réalité où le social, le politique et l'économique se figeaient et se durcissaient dans le récit du système et de la terre. Dans l'état où se trouvait ainsi la terre, il fallait des martèlements, comme le tonnerre et une averse battante. La place publique perdait la liesse chaotique propre à la forme originelle du culte, comme dans les carnavals d'autrefois, et devenait progressivement un espace de fête ordonné, aseptisé. Dans une place publique administrée et surveillée, il n'y avait désormais plus ni fumée ni feu. C'est au moment où j'éprouvais des difficultés à comprendre l'émergence d'une nouvelle figure du public et de l'individu que j'ai présenté une exposition à l'Atelier Hermès, en 2011. Je n'en avais pas conscience à l'époque, mais c'était peut-être un temps où j'avais brièvement fait l'expérience de quelque chose d'alchimique. À l'époque, la question centrale qui m'habitait était : « Qu'est-ce que devenir véritablement soi-même? Solveig. » En observant une foule qui se regroupait et se divisait sous l'effet des collusions politiques, il s'agissait de tenter de donner corps à la pierre philosophale, véritable finalité de l'alchimie, en construisant, véritablement seul dans son propre espace, l'archétype de la place publique. C'était un temps où, en démontant un paysage, en le triant puis en le recomposant, je pouvais faire émerger au grand jour la vie intérieure qu'un paysage dissimule.

Le pêcheur (à partir de 2011)

Si le chasseur a appris à saisir simultanément le plan et le hasard, et si l'agriculteur s'est attaché à concevoir l'ordre du temps, il me fallait ensuite m'asseoir au bord de l'eau. Plutôt que de continuer à rechercher activement ou à cultiver, il s'agissait d'adopter une disposition qui accueille ce qui vient de lui-même. Il ne s'agit pas ici de pêche en mer, mais de pêche en eau douce. Dans un lieu de pêche, il y a ce que l'on appelle un « point ». Il s'agit d'un endroit où l'on explore les possibilités, en y dispersant de l'amorce afin d'estimer où se tient le banc de poissons. Pêcher, c'est lire l'obscurité intérieure des eaux invisibles. Au milieu des changements de l'écosystème, des courants, des saisons et de la lumière, on ne peut savoir quand, quoi, ni comment quelque chose se manifestera. Bien que l'on prépare et conçoive les choses avec la plus grande rigueur comme auparavant, le résultat n'en demeure pas moins imprévisible. Dès lors, ce qui devenait essentiel n'était plus de vouloir maîtriser cette incertitude, mais de s'y situer « soi-même ».

Le travail de cette période relevait moins d'une production ou d'une composition consciente que d'une « rencontre avec l'intériorité ». Il ne s'agissait plus tant de fabriquer une image que de faire face à une situation. Le travail n'était plus un résultat

In this period, too, I worked mostly on projects. I would listen to the stories of a place, respond to them, and carry that response into the making of form. Working behind the scenes of art planning, collaborating with and lending a hand to various art spaces, I could also observe, up close, how they sustained their own economies and ways of operating. It was also a time when I taught at an art college and exchanged ideas with artists in the making, a diligent and happy stretch of reviewing old lessons and preparing new ones. Money was short, but in the pitch-black dark it was a time when I could arrange many admirable senior artists and their works into constellations in the night sky. Meanwhile I often witnessed a reality in which the social, the political, and the economic soon fixed and hardened into a story of the system and the land. Given the state into which the land had been placed, it needed a pounding like thunder and a sudden downpour. The square was losing the ecstasy of chaos it had once held as an archetype of collective gathering, like the old carnival, and was becoming an orderly, sterilized festival ground. In a square that is managed and watched, there is no longer smoke or fire. As I struggled to make sense of the appearance of a new public and a new individual, I came to hold an exhibition at Atelier Hermès in 2011. I did not know it then, but it was perhaps a time when I briefly experienced something alchemical. The koan then was: "What does it mean to become truly yourself, Solveig?" Watching a public gathered and divided by political collusion, my aim was to build, within one's solitary space, the archetype of the square: to embody the Philosopher's Stone, the true purpose of alchemy. It was a time when, in the process of taking a landscape apart, sorting it, and joining it back together, I could draw out into the open the inner life that a landscape conceals.

Fisherman (2011 onward)

If the hunter learned that plan and chance must come together at once, and the farmer went on to shape the order of time, what came next was learning how to sit by the water. It was an attitude less of actively seeking or cultivating than of accepting what comes of its own accord. What I mean here is not sea fishing but freshwater fishing. At a fishing spot, there is what is called a point. It is a kind of space for probing possibility: you scatter groundbait and gauge the location of the school. Fishing is the work of reading the dark interior of unseen water. Amid ecology and air currents, the turning of the seasons and of the light, there is no knowing when, or what, will reveal itself, or how. However thoroughly you prepare and design, as before, the outcome remains impossible to predict. What becomes important is not to try to control that uncertainty, but to place oneself within it.

The work of this period was closer to an encounter with the inner self than to conscious production or composition. It was less the making of an image than the facing of a situation. Work was no longer a finished product but something closer to an event that arises within a relation. At times, even the hours when nothing was caught were still part of the work. What grew important was to endure the empty state, and to sense, within that emptiness, the faintly trembling signal.

Past the tension of the hunting ground and the order of the farmland, the water asked for another kind of sense altogether. Not speed, not accumulation, but a sense of dwelling and of response. Instead of seizing or reconstituting the world, it was the work of joining oneself, by means of a fishing line, to the black current that runs beneath the world's sea. And so the work moves, little by little, from making toward being-with.

achevé et se rapprochait plutôt d'un événement survenant au cœur de la relation. Parfois, même les moments où aucune prise ne venait faisaient partie du travail. Il devenait important d'endurer l'état de vide et de percevoir, au sein même de ce vide, le signal qui tremble imperceptiblement.

Après la tension du terrain de chasse et l'ordre des terres cultivées, le bord de l'eau exigeait une tout autre forme de sensibilité. Il ne s'agissait ni de la vitesse ni de l'accumulation, mais d'une sensibilité qui consistait à demeurer et à entrer en résonance. Au lieu de capturer ou de recomposer le monde, il s'agissait de se relier, par un fil de pêche, au courant noir qui coule sous la mer du monde. Ainsi, le travail se déplace peu à peu de l'acte de « fabriquer » vers celui d'« exister ensemble ».

(2026)

L E 1 3 E
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 1 2

구 동 희
이 미 경
잭 슨 홍

T H E 1 3 T H
H E R M È S F O U N D A T I O N
M I S S U L S A N G
2 0 1 2

D O N G H E E K O O
M I K Y U N G L E E
J A C K S O N H O N G

Le 13e
Hermès Foundation Missulsang
2012

Exposition
26 juillet–25 septembre 2012
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Donghee Koo
Mikyung Lee
Jackson Hong

Lauréat
Donghee Koo

Comité de nomination
Hong-goo Kang (Artiste)
Gimhongsok (Professeur, Université Sangmyung)
Hyungmi Kim (Conservatrice, Musée national d'art moderne et contemporain)
Sulki & Min (Graphistes)
Yeon Shim Chung (Professeure adjointe, Université Hongik)

Jury
Beom Kim (Artiste)
Young Soon Min (Artiste / Professeure, UC Irvine)
Manu Park (Directeur, Nam June Paik Art Center)
Roger Buergel (Directeur artistique, Biennale de Busan 2012)
Christina Ricupero (Commissaire d'exposition indépendante)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 49.5 MB)

The 13th
Hermès Foundation Missulsang
2012

Exhibition
26 July–25 September 2012
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Donghee Koo
Mikyung Lee
Jackson Hong

Winner
Donghee Koo

Nominating Committee
Hong-goo Kang (artist)
Gimhongsok (professor, Sangmyung University)
Hyungmi Kim (curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Sulki & Min (graphic designers)
Yeon Shim Chung (assistant professor, Hongik University)

Judging Committee
Beom Kim (artist)
Young Soon Min (artist and professor, UC Irvine)
Manu Park (director, Nam June Paik Art Center)
Roger Buergel (artistic director, Busan Biennale 2012)
Christina Ricupero (independent curator)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 49.5 MB)

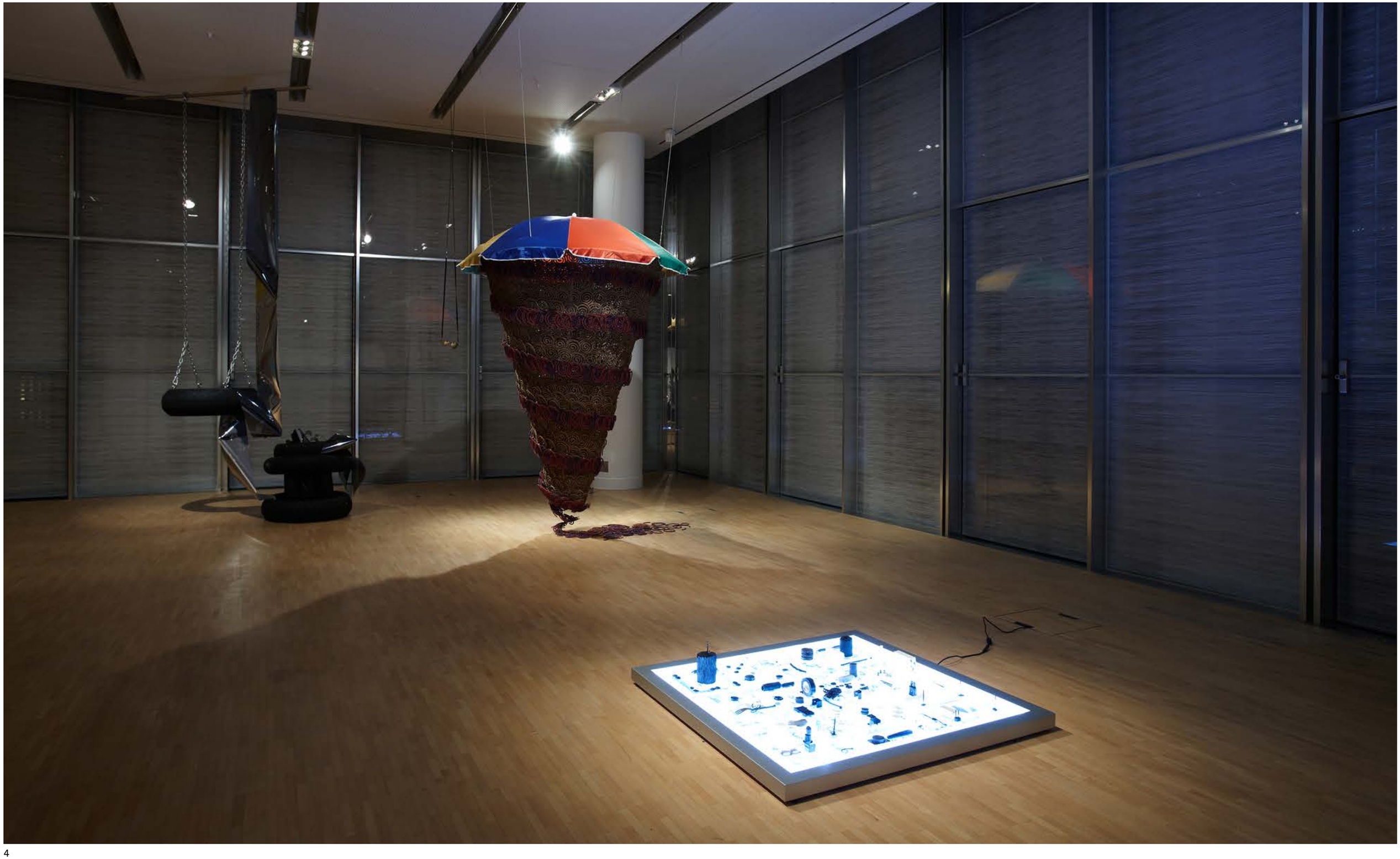
1

1 Donghee Koo, *Carbon*, 2012, pneus, chaînes métalliques, film miroir chromé, lunettes de soleil, installation, dimensions variables
2, 3 Donghee Koo, *Helter Skelter*, 2012, spirales anti-moustiques, parasol, tirage C-print, présentoir rotatif miroir, installation, dimensions variables

1 Donghee Koo, *Carbon*, 2012, tires, metal chains, chrome mirrored film sheet, sunglasses, installation, dimension variable
2, 3 Donghee Koo, *Helter Skelter,* 2012, mosquito coils, parasol, C-print, rotating mirrored display, installation, dimension variable

2

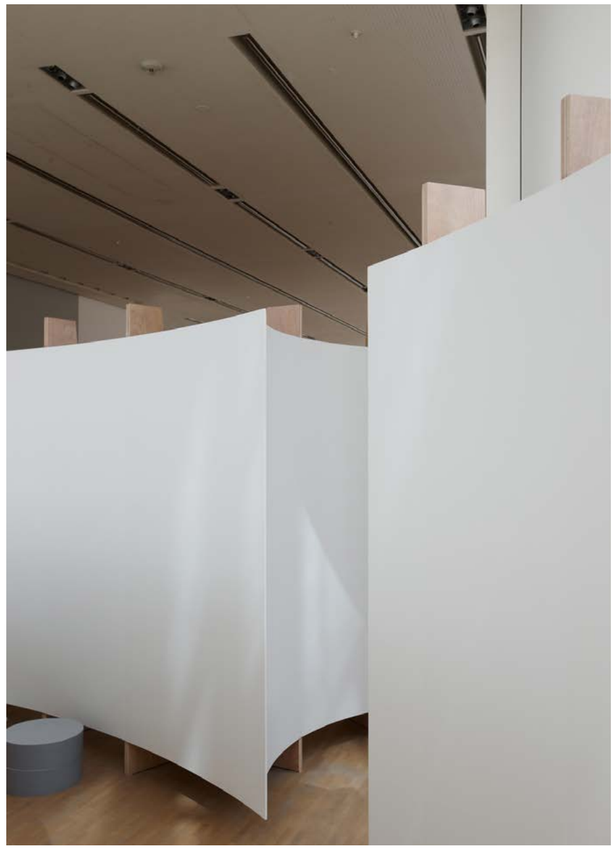
3



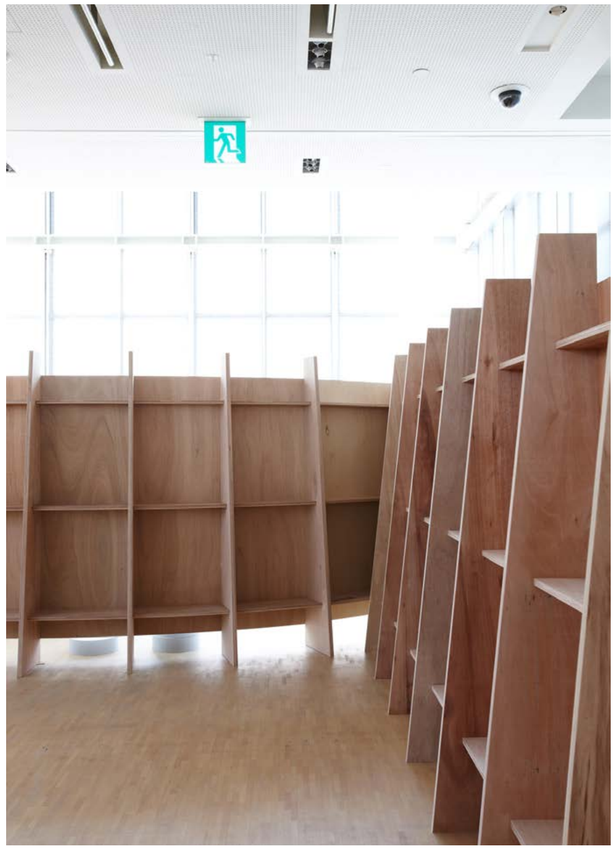
4

4 Donghee Koo, vue d'exposition, 2012

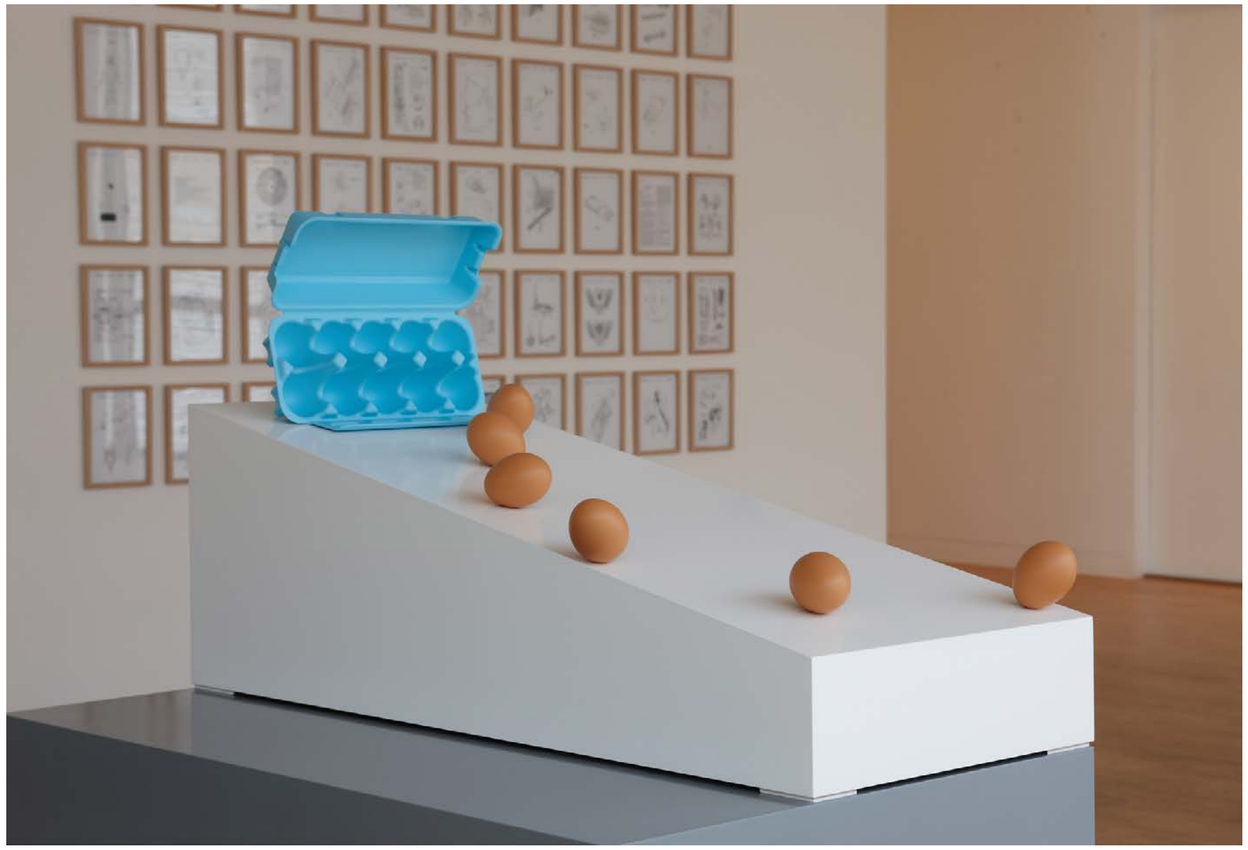
4 Donghee Koo, exhibition view, 2012



5



6



7

5, 6 Mikyung Lee, *Fence*, 2012, contreplaqué, peinture, objets divers, 595 x 1358 cm

7 Jackson Hong, *Proving Ground*, 2012, plastique ABS usiné par CNC, peinture laque en aérosol, MDF, dimensions variables

5, 6 Mikyung Lee, *Fence*, 2012, plywood, paint, various objects, 595 × 1,385 cm

7 Jackson Hong, *Proving Ground*, 2012, CNC milled ABS plastic, lacquer spray, MDF, size variable

DONGHEE KOO : CE QUE L'ON RESSENT EST IMPORTANT POUR TOURNER

Seewon Hyun
Commissaire d'exposition

La série *Helter Skelter* de Donghee Koo est une caverne dont il est difficile de s'extraire. Au sol de l'espace d'exposition se trouve un plateau de jeu carré sous lequel semblent se dissimuler plusieurs couches de coquillages ; entre des balançoires noires faites de pneus en caoutchouc se dresse un monument en forme de serpentin anti-moustiques. Avec sa texture crayeuse aux teintes violettes et bleutées, cette œuvre est à la fois monument entraîné dans un mouvement descendant, tout en défiant la gravité et une représentation de l'enfer des moustiques. Ce monument en spirale, qui rassemble les fragments épars du temps d'un été, commémore les moustiques d'un été poisseux, malgré l'impression de beau temps que donne le parasol. À l'image de ce monument temporaire en pleine descente, les innombrables moustiques qui chutaient irrémédiablement dans les rues ne sont désormais nulle part dans l'espace d'exposition. Seule la structure composée de spirales anti-moustiques, défiant la gravité, conserve le souvenir de ce moment de mort à la fois atroce et silencieux.

L'une des scènes les plus courantes de l'été est sans doute celle d'un moustique qui vole vers une spirale anti-moustiques allumée avant de s'effondrer brusquement. . Dans la série *Helter Skelter* de Koo, des labyrinthes circulaires qui convergent et divergent se superposent continuellement. Cette composition stratifiée se retrouve dans l'agencement d'événements et d'images que l'artiste déploie dans l'espace d'exposition. Il faut alors revenir en sens inverse sur le chemin parcouru du début à la fin, comme dans CII 966 856, cette pièce aux miroirs noirs conçue comme un labyrinthe, tandis que les questions circulent indéfiniment dans le cerveau, comme le sifflement de l'artiste, et que des indices cachés oscillent, suspendus dans les airs. (Comme dans *Carbon*, constitué notamment de lunettes de soleil suspendues et de pneus en caoutchouc.) Plus je m'approche du travail de Koo, plus la tentative du « je » de relier entre elles les choses similaires et de les coudre en phrases se défait inévitablement. Les fragments dispersés de l'esprit et les questions non consumées demeurent comme des cendres, tandis que le travail de l'artiste continue, plusieurs jours et plusieurs nuits durant, d'activer sans relâche mon cerveau.

Mais il existe aussi d'autres indices. Au bas de la colonne blanche située à côté de la spirale anti-moustique se trouve un petit monument, concret et dépouillé. Ce duo formé par l'installation et la photographie constitue le portrait d'une spirale anti-moustiques qui vit chaque instant en vue de sa disparition, commémorant par son propre corps la forme de sa mort à venir. Une véritable spirale, allumée et en train de brûler tout en tournant, cohabite avec une petite photographie fixée au mur, montrant ses cendres éparpillées : qu'est-ce donc, sinon une table funéraire dressée à l'avance ? La photographie des cendres éparses et la spirale anti-moustique ronde qui tourne, formant respectivement les pôles du futur et du présent, font surgir la mort du passé.

DONGHEE KOO: HOW ONE FEELS IS IMPORTANT, IN ORDER TO REVOLVE

Seewon Hyun
Independent Curator

Donghee Koo's *Helter Skelter* series is a cave which is difficult to come out of. On the floor of the exhibition hall, there is a square game board appearing as though several layers of hidden clam shell covers have been laid over and a mosquito coil monument can be seen between a black swing made from a rubber tire. Colored purple and blue and possessing a chalky texture, it is both a downward-driven and gravity-defying monument, as well as a picture of hell for mosquitoes. Having gathered the bygone times of summer season, this spiral monument commemorates mosquitoes in the sticky heat of summer, regardless of the clearness being disguised by the parasol. Just like the image of the temporary monument which is descending, countless mosquitoes of summer which had plunged straight down defenselessly are nowhere to be found in the exhibition hall. It is only the mosquito coil shaped structure which recollects the horrible, gravity-defying yet hushed hour of death.

One of the most frequent occurrences during summer season would be a mosquito falling instantaneously after flying towards a lit mosquito coil. In Donghee Koo's series *Helter Skelter*, converging and diverging circular labyrinths persistently overlap. This multi-layered stratified structure continues in the artwork where the artist has composed and arranged events and images. People must trace and return back the way in the exact reverse order they had taken from the beginning to the end (black mirrored room and a labyrinth *CII 966 856*) and questions repeat endlessly in their brains like the sounds of whistling the artist is reciting, while the hidden clues suspended in mid-air are swaying (*Carbon* made by hanging sunglasses and rubber tires, etc.). The closer we get to Donghee Koo's artwork, "my" attempts at attempting to connect similar things and trying to reinforce them into sentences collapse, coming apart at the seams. The dispersed heart and unresolved questions remain like ashes, while her artwork endlessly invigorating my brain for several days and nights.

However, there are other clues as well. On the lower portion of the white pillar beside the spiral mosquito coil stands a detailed and simple monument. Deprived yet elegant, this duet of installation-photograph is the portrait of the mosquito coil which lives in each moment in order to commemorate the dying images through its physical body. From an actual mosquito coil lit with fire being combusted in a spiral pattern, together with a photograph of scattered ashes of a mosquito coil stuck on the wall, one would be led to a conclusion that it could indeed be regarded as having set up a table for a future memorial ceremony. The photograph of crumbled and broken ashes and the actual round-shaped spiraling mosquito coil summon the death of the past by each becoming the axis consisting of the future and the present. By spinning round and round through its spiraling curves and an electric-powered device, the mosquito coil pulls the fall to the time period nearby. The noise caused by the spinning of the small

En tournant sur elle-même grâce à la courbe en spirale de son propre corps et à un mécanisme motorisé, la spirale précipite sa propre chute. Le bruit produit par le frottement dans l'air de ce petit mécanisme en rotation résonne comme le sinistre chant funèbre d'un mort-vivant qui attend son heure. L'artiste tourne en dérision la forme efficace de la spirale en s'en servant pour orchestrer le temps, mettant ainsi en mouvement le temps de l'été et la finitude de l'existence du moustique. En tournant le long de sa propre courbe, la spirale anti-moustiques consume son corps tout en étant passivement entraînée par le mécanisme. L'été est une saison qui recèle une froideur aussi féroce que sa chaleur.

Dans l'œuvre Abri, située à côté de la spirale anti-moustiques suspendue, l'artiste fait déborder l'exaltation au sein d'un monde sinistre. Les « matériaux de l'esprit dispersé » de l'artiste, constitués d'objets noirs et blancs glanés dans son entourage, oscillent entre les mondes du concret et de l'abstrait. Les objets qui prennent place sur la grille noire et blanche sont petits et disparates, semblables à des pierres de go blanches ou noires. Parmi les indices qui s'y dissimulent figurent Charles Manson, gourou d'une secte et meurtrier, la grille verticale et horizontale, le code QR, le noir et le blanc, l'album *White* des Beatles et celui du même titre de Manson. À travers ces objets minuscules, à peine plus gros que des grains, Donghee Koo feint un simple jeu de sériation entre le noir et le blanc, trahissant ainsi doublement la fonction invisible du code QR et l'ornement visible. Elle installe un panneau lumineux LED comme un plateau de go et y met en œuvre un jeu de placement qui trahit les règles limitées et l'autonomie du noir et du blanc. *Abri* brouille ainsi, strate après strate, les contours de ce « Helter Skelter » dont on ne sait à qui il appartient, et lui offre un refuge hors d'un monde impossible à appréhender comme un tout. Le mot « Helter Skelter », qui renvoie ici à la fois à un toboggan, à un état mental chaotique et au mot que Manson avait lui aussi griffonné sur un mur, n'est pas là.

Dans cet abri, l'artiste se livre, pour une fois, à un jeu de placement avec des matériaux qu'elle peut enfin maîtriser pleinement. Sur le caisson lumineux sont disposées, sur des films OHP, des photographies en noir et blanc du paradis terrestre créé par Manson et ses adeptes, selon une grille orthogonale. L'artiste répartit ces objets hétéroclites selon un dispositif abstrait de noir et de blanc et leur assigne, provisoirement, un lieu de résidence. Sur la zone blanche reposent de menus objets blancs, tandis que sur la zone noire s'entassent des babioles noires. À côté d'un coton-tige blanc se trouve une pierre de go noire ; près de cette pierre noire se tient un bouchon blanc de produit cosmétique, à côté duquel prend place une forme de tortue renversée. Cet univers quadrillé, tissé par de petits objets de la taille d'un pouce, appartient en réalité à l'univers des codes QR, qui donnent accès, grâce aux smartphones, à des informations en ligne. L'artiste a relié au code QR la chanson « I'm scratching peace symbols on your tomb stone », chantée en chœur par la Manson Family, les adeptes de Charles Manson, dans une vidéo YouTube ; pourtant, ce code QR ne fonctionne pas pendant les heures de visite. La lumière du caisson lumineux, maintenue allumée à dessein, empêche la grille de se muer en information. En fin de compte, ce jeu de placement n'aboutit qu'à des fragments d'une utopie inaccessible et avortée, forgée par le délire et à partir du délire.

Ce plateau de jeu est une condensation du « planning » avec lequel Donghee Koo joue. Il n'y a pas de plan, mais il y a chez Koo un « planning » à l'état de saut : son mouvement se maintient dans un état de potentialité. Le résultat n'est pas nécessaire ; le plan change au fur et à mesure qu'il avance. Le paysage qui devrait rester à l'arrière-plan surgit au premier plan, tandis que le chant collectif devient silencieux et

device hitting the atmosphere sounds like a somber funeral march being sung by a live corpse awaiting its own death. Through the method of tuning the nature of time itself, the artist is mocking the efficient form possessed by the mosquito coil, futilely spinning the nature of time as summer and the finitude of the existence of a mosquito. The mosquito coil spins the curves of its body and burns the incense while it is being spun round and round manually to be burned. Summer is a season which truly possesses fierce chills as much as hot temperature.

In the artwork *Shelter* installed beside the hanging mosquito coil, exhilaration is piled up to the brim within the somber world. The artist's "material of the disseminated heart" is comprised of black and white objects the artist has salvaged from her surroundings, going back and forth between the worlds of the concrete and the abstract. The things placed on the black and the white grids are small and trifling objects similar to white or black coloured game pieces. Objects such as Charles Manson who was the sect leader of a heathen group and a murderer, vertical-horizontal grids and QR code, black and white, *White* album by The Beatles and *White* album by Manson, are hidden inside like clues. Through these trifling and bean-sized tiny objects, Donghee Koo disguises them as a simple categorical play of black and white, making the invisible QR code function and the visible decoration to become a double betrayal. By laying down the light-producing LED lighting panel as a game board, the artist is carrying out the game piece placement play which betrays the limited rules and autonomy of the black and the white. The artist's *Shelter* manipulates the "*Helter Skelter*" (no one knows to whom they belong to) into several layers of befuddlement, thereby letting them escape to the world outside where they cannot be bundled into a single entity. Being a slide, a chaotic mental state and words Manson scribbled on a wall, the "*Helter Skelter*" is nowhere to be found here.

In the shelter, the artist performs a game played with pieces made from materials which can, for once, be controlled entirely by herself. Black-and-white photographs depicting paradise-on-earth created by Manson and his followers made with OHP film are arranged vertically and horizontally in the light box. The artist allocates miscellaneous objects through abstract manner of black and white and lets them reside there temporarily. White colored objects of odds and ends are placed on top of white spaces while black colored miscellaneous objects are situated on top of black spaces. A black go piece is placed beside a white cotton swab, and a white cap from a woman's cosmetics has been put beside that black go piece, while an upside-down turtle-shaped ornament is situated beside that cap. The world of checkered pattern grid woven by thumb-sized tiny objects, in actuality, belongs to the world of QR code which is linked to the on-line information through the utilization of Smart Phones. Although the artist has linked within the QR code a YouTube video song entitled "I'm scratching peace symbols on your tomb stone" which had been leisurely sung by crowds of Manson family members who were the followers of Charles Manson, that QR code does not function during the exhibition viewing hours. The grids cannot leap as information from the intentional light from the light box. Eventually, the place where the game played with pieces end up is a world of fragments of the inapproachable and failed Utopia which had been type-casted from delusion.

This game board is an integration of planning which Donghee Koo is playing around with. Although there is no master plan, it maintains a state of potentiality since planning exists in the leaping state in Donghee Koo's movement. The results are not needed and the plan undergoes changes as it progresses. The scenery, which should be the background, comes to the forefront whereas the song sung by the crowd

demeure contenu dans ce dispositif de potentialité. Appelons cela un jeu de potentialité. L'artiste a commencé *Abri* après avoir aperçu par hasard un panneau LED dans l'atelier d'un artiste plus jeune. Séduite par ce panneau, elle l'a emporté pour commencer le travail. *Abri* brouille l'information à l'aide des objets les plus menus et les plus dérisoires. Si le monument en spirale anti-moustiques relève d'un mouvement vertical sur l'axe des ordonnées (Y), *Abri* investit l'axe des abscisses (X) dans un mouvement horizontal, en dessinant ses coordonnées. Ce noir et blanc, qui évoque un code QR sans en être un, renvoie à la trame en demi-teinte d'une photographie agrandie, mais aussi au délire plein de certitude qui se dégage des photographies de groupe où les adeptes de Manson exhibent leur bonheur. Sur le panneau figurent des photographies montrant les moments les plus heureux de la Manson Family, réunie dans le refuge collectif où vivaient ses membres. Parmi elles, une photographie de groupe prise au pied d'une grotte en forme de coquille montre des visages étonnamment candides, qui semblent moins empreints de cruauté que d'innocence. Faire résonner ici le chant en chœur de la Manson Family enregistré sur YouTube n'aurait aucun sens. Lorsque le chant reste inaudible, les matériaux de l'esprit demeurent épars. Le chant rassemble ce que l'on ressent, puis ce ressenti diffus se disperse aussitôt dans l'air, ne laissant derrière lui qu'une photographie souvenir prise devant la grotte.

Pas de sifflement de Donghee Koo

Après avoir traversé les œuvres *Helter Skelter*, *Abri* et *Carbon*, on passe dans une pièce noire, labyrinthique, entièrement faite de miroirs noirs. Intitulée *CII 966 856*, elle porte le numéro de détenu du meurtrier Charles Manson. Dans cette pièce close où circule l'air froid et indifférent rejeté par la climatisation estivale, seuls le sifflement et le bourdonnement des moustiques emplissent l'espace. Que l'on s'arrête en chemin ou que l'on aille jusqu'au bout, il faut revenir sur ses pas, tandis que les bourdonnements des moustiques et le sifflement se répètent à l'infini. Le miroir noir reflète cet état de chant en canon.

De même que les moustiques semblent, à leur insu, s'enivrer de la spirale anti-moustique et de certaines fréquences sonores, le spectateur s'enfonce dans cette pièce carrée aux miroirs noirs sur une quarantaine de petits pas rapides. Lorsqu'il atteint presque le fond de la pièce, en écoutant le bourdonnement des moustiques et le sifflement, il se retrouve face à un petit écran vidéo qui évoque la moiteur suffocante d'un été lourd. L'impossibilité de comprendre ce que montre l'écran ne fait qu'accroître la frustration. Qui pourrait savoir ce qui se cache réellement dans cette scène ? Selon l'artiste, la vidéo située au fond du labyrinthe montre un paysage qu'elle apercevait vaguement par la fenêtre, un jour de vent, lorsqu'elle séjournait à New York. Face à un tapis rouge qui allait et venait comme une vague, tandis que quelque chose semblait s'approcher puis s'éloigner, l'artiste a transposé la sensation d'un moustique qui s'approche en un « sens de l'orientation ». En fin de compte, ce que l'on affronte obstinément dans ce labyrinthe noir, c'est la symbiose entre le sifflement et le moustique. L'image qui vacille au fond du labyrinthe constitue une manière indirecte d'appréhender une réalité insaisissable ; elle accapare l'esprit autant que le sifflement lui-même. Le sifflement ne permet que d'en pressentir faiblement la présence ; contrairement à une voix parlée, il ne permet jamais d'en saisir directement la nature. Faible, mais quelque peu menaçant, le sifflement de quelqu'un demeure obstinément dans la mémoire.

CII 966 856 est une œuvre née de l'utilisation d'une étrange application. L'application pour smartphone MosCoil s'empare de l'esprit des moustiques : elle les

becomes soundless, having been contained within the device of potentiality. For argument's sake, let's call this a game of potentiality. The artwork *Shelter*, which the artist has started because she liked an LED panel she saw in a fellow artist's studio by chance, befuddles the information with the most trifling objects. If the mosquito coil monument were to be a vertical movement with Y-axis, *Shelter* goes into the horizontal line, drawing coordinate of X-axis. The outer appearance of black and white seemingly like a QR code and the state of not being a QR code are connected to the half-tone dots of the blown up photograph as well as their delusion full of confidence as shown by the group photograph which boasts of their happy moments. On the panel lie the photographs which proves the happiest moments the family members of Manson followers enjoyed by creating and living in their shelter. Their bright expressions shown in the group photograph taken under the clam shell shaped cave appear to be naïve rather than vicious. Calling forth and replaying the crowd song of Manson family as seen on YouTube would be meaningless here. When the crowd song does not function, the materials of heart remains as straggled. The crowd song gathers the mood, and this distracted mood gets scattered into thin air, leaving only the commemorative photograph with a cave as the background.

The Whistling of Donghee Koo Is Nowhere

When one crosses over into the black labyrinth room made with black mirrors after passing through the artwork *Helter Skelter*, *Shelter* and *Carbon*, one realizes that the name of the room is entitled *CII 966 856* which is the prisoner number for the murderer Charles Manson. The air-conditioning unit blows cold and frigid air in this sealed room, and besides the sounds of whistling and mosquitoes filling space as background noise, there is nothing else. This black labyrinth is a space of endless repetition, endless play-back and endless reflection. One must turn around and walk back the previously walked route appearing to be stopping in the middle or towards the end, and the sounds of mosquitoes and whistling repeat endlessly. The black mirrors reflect the states of such trolls.

Similar to mosquitoes being entranced by mosquito coil and particular frequency without realizing, the audience also walks about forty steps at a quick pace into the room, following the black-mirrored pathway. As the audience approaches towards the end of the room while listening to the sounds of mosquitoes and whistling, one is confronted with a small screen with moving images, causing similar feeling one gets from stuffy weather of a sticky summer day. Because one cannot understand what the screen is depicting, frustration grows. Who would know the true nature of the scene? According to the artist, the screen placed at the dead-end of the labyrinth depicts the scene she saw vaguely through a window on a certain windy day when she stayed in New York City. Having faced the scene where red carpet swayed back and forth like waves and something unknown approaching closer, only to go back far away, the artist substitutes the feeling at the moment of mosquito's approach to a "sense of direction". Eventually, what one confronts persistently in the black labyrinth is cohabitation of whistling and mosquitoes. The moving images wobbling at the end of the labyrinth is an indirect understanding towards a non-understandable entity, enticing the mind as much as the sounds of whistling. The sounds of whistling enable one to faintly guess the entity, but it is impossible to come to a direct understanding of the subject, unlike speaking voices. Although faintly heard, the sounds of someone's whistling are somehow threatening in nature and persistently remain in people's memory.

CII 966 856 is a work which began with a peculiar App. Being a Smart Phone App, "MosCoil" is an App which confuses the minds of mosquitoes and it functions as a mosquito repellent by reproducing the tone of frequency mosquitoes hate. Getting

éloigne en diffusant des fréquences sonores qu'ils détestent. Inspirée par ce dispositif, l'artiste reprend le principe : repousser un moustique agaçant par un son tout aussi agaçant, et emplit ainsi l'espace-temps de cette pièce noire parcourue par un air froid. « Si l'on reste enfermé longtemps dans un espace clos, ne finit-on pas par s'habituer aux signes d'une présence virtuelle ? » Plutôt que d'affirmer ou de conclure, l'artiste questionne depuis un état de potentialité. Cette interogation fait à son tour de la structure de cette pièce noire une mise en situation de la psyché fermée de Manson, impossible à saisir.

Dans la série *Helter Skelter*, les faits sont importants. Mais les faits, chez l'artiste, ne servent pas à bâtir dans le vide. L'artiste prélève certains éléments d'un événement réel, les fragmente, puis les recompose afin d'observer l'état auquel ils peuvent aboutir. Au lieu de clore l'événement par une conclusion définitive, elle se jette dans le brasier de l'événement. Sans se soucier d'aboutir à un résultat, Donghee Koo imprime aux objets une trajectoire singulière, comme pour expérimenter les limites de leur déplacement d'un point à un autre. Comme lorsqu'on glisse la tête entre ses jambes pour regarder le ciel à l'envers, le monde bascule dans une autre direction, au mépris des enchaînements logiques. Même dans cette pièce noire, froide et close, la gravité, le sifflement et le bourdonnement des moustiques chantent en chœur. Le bourdonnement des moustiques et le sifflement qui résonnent dans la pièce de miroirs noirs sont tous deux des sons produits grâce à l'air, étroitement liés à la gravité. Avant de devenir musique, ces deux sons dérivent dans l'air environnant. Le sifflement produit en faisant passer l'air entre les lèvres et le bruissement d'ailes produit par les mouvements incessants des moustiques dominent l'espace. Ces sons de moustiques qui ont dû pénétrer, à tout moment de l'été, dans d'innombrables espace-temps sont-ils une forme de quotidienneté qui se fait passer pour de l'abstraction, ou une abstraction qui se fait passer pour un art du quotidien ? Le sifflement de l'artiste et le bourdonnement des moustiques se répètent selon une structure parallèle, sans que l'on puisse dire lequel précède ou suit l'autre. Ainsi, ce dispositif sonore et cinétique de l'espace d'exposition stimule obstinément le cerveau de celui qui avance dans le labyrinthe. La pièce noire ne laisse rien s'y fixer: espace d'apesanteur, elle repousse tout et tout le monde.

Une danse en apesanteur

Un jour, Kyungyoung Huh participa à une émission de télévision pour faire la démonstration de sa « marche en apesanteur ». Lorsqu'il entreprit de réaliser, dans le studio de télévision, ce qu'il présentait comme le *chukjibeop*, une technique légendaire censée permettre de franchir de grandes distances en quelques pas, son regard flamboyant était d'un sérieux absolu. Pourtant, il ne faisait rien de plus que marcher rapidement. Le buste penché vers l'avant, il avançait d'un pas vif ; on ne distinguait là aucune technique secrète ni aucun talent extraordinaire. Le *chukjibeop* qu'il proposait était invraisemblable, mais c'est précisément cette invraisemblance qui nous pousse à réexaminer les savoirs propres à chaque domaine et les systèmes de croyance des groupes. Douter de la manière dont les croyances anodines s'accumulent et circulent, les mettre en question : voilà ce que propose le travail de Donghee Koo. Il nous amène à penser que les systèmes de savoir que nous tenons pour établis sont protégés par une solide carapace, difficile à pénétrer pour ceux qui viennent de l'extérieur. Parmi ces discours enfermés dans les cadres de disciplines cloisonnées, que seuls les initiés ou les complices peuvent comprendre, Koo s'avance sans crainte, comme si elle dansait.

inspiration from this App, the artist has filled time and space of the chilly black room with bothersome sounds, re-creating the device mechanism of utilizing bothersome sounds to repel pesky mosquitoes. As the artist's rhetorical question, "Wouldn't one become familiar to a virtual sense of presence when confined within a limited space for a long time?", the structure of the black room commemorates as a circumstance the sealed mentality of Manson which is non-understandable. The artist "asks in return" from a state of potentiality rather than from a state of confidence or affirmation.

Fact is important in *Helter Skelter* series. However, the artist's fact is not the kind where a building is constructed in mid-air. The artist tears away and fragmentizes certain parts of an event which had actually taken place and compounds the states of fragmented pieces to examine the state to which they are arriving at. Rather than coming to a conclusion of the event at the end, the artist plunges into the fire pit of the event. Regardless of the drawing of a conclusion, Donghee Koo offers a unique guidance to the objects as though experimenting with the limitations of the objects where they can travel from here to there. Like the moment when one looks at the sky upside down by putting one's head between the legs, the world leaps into a different direction regardless of the extrapolation of reasoning. Even within the cold and sealed black room, gravity, whistling, and the sounds of mosquitoes sing in chorus. Air was used to create the buzzing sounds of mosquitoes and whistling heard in the black-mirrored room, and the sounds are all closely related to the force of gravity. Prior to becoming a song, those two sounds float above the surrounding odds and ends of air. The whistling sound made by blowing air from a mouth and the sounds from the wings of mosquitoes created by continued motion dominate the space. Would the sounds of mosquitoes which would have burrowed into countless times and space during the summer season be an abstractness disguised as a life drawing or life art disguised as an abstract drawing? Whistling by the artist and the sounds of mosquitoes form a parallel structure repeatedly, none of them either leading or following. The voices-movement of the exhibition hall stimulates the brains of the audience who persistently walk into the labyrinth. The black room is a gravity-free space where nothing is allowed to settle down while everything is being shoven away.

Gravity-Free Dance Movements

At one time, a person named Kyungyoung Huh came onto a television programme to show off the skill of gravity-free walking. Said to be using the magical method of shortening distances, Kyungyoung Huh's burning gaze was extremely earnest the moment he showcased his walk in the broadcasting studio, but as a matter of fact, it was nothing but simply walking fast. He was leaning his upper body forward and merely walking fast, and the supposedly special technique and unusual skills well-kept within a particular place on earth were nowhere to be found. Although the magical method of shortening distances suggested by Kyoungyoung Huh is absurd, it is because of that very absurdity which enables us to rethink the knowledge of each field and the belief system of groups. Being doubtful and questioning how trifling beliefs are being accumulated and circulated - we come to realize Donghee Koo's works as possibly consisting of sturdy shells where the outsiders and knowledge system we are familiar with cannot penetrate. As if dancing, Donghee Koo fearlessly ventures between words confined within the framework of categorized individual fields, making them incomprehensible unless one is either an insider or a co-conspirator.

We can start from her photographic work, *Pulse* (2007). There are ridiculous measurements, but somehow, plausible concepts do exist in Donghee Koo's works. "Feeling for the pulse" can, sometimes, be regarded as nonsensical. Within the *Pulse*,

On pourrait commencer par *Pouls* (2007). Le travail de Donghee Koo est traversé par des mesures insensées, mais aussi des intuitions plausibles. L'expression « prendre le pouls » ne paraît-elle pas parfaitement absurde ? Dans *Pouls*, trois mains se saisissent les poignets les unes des autres pour tâter le pouls. À première vue, il est impossible de comprendre ce qui se passe. Dans un environnement saturé d'éléments ordinaires qui ne produisent aucun sens nouveau, l'artiste relie ces éléments comme on raccorde des ampoules en série ou en parallèle, afin de faire surgir le bref instant où la lumière éclate. Les objets que Donghee Koo manipule se mettent en mouvement par des rotations qui étourdissent les corps soumis à la gravité, et par des matrices de grilles et de motifs qui nous donnent, après si longtemps, la sensation que l'axe de la Terre vacille. L'artiste défait puis retisse des circuits qui, tels de minuscules raccourcis clavier, donnent à voir l'ordre du monde comme une ficiton.

L'essence du travail de Koo consiste à repérer et à relier les déperditions momentanées d'énergie produites par l'action réciproque d'éléments dont on ne peut déterminer avec certitude la nature. Dans ses vidéos se déploient des séries de gestes répétitifs. Il y a une procession de pêcheurs désemparés qui regardent droit devant eux, attendant le gros poisson dans un aquarium artificiel (*Le Gros Poisson*, 2008) ; il y a le mouvement rotatif d'un homme volontairement isolé, suspendu par la taille à une corde près du cours d'eau Hongjecheon, se décrivant un mouvement horizontal d'un côté à l'autre (*Blind Spot*, 2011). Il y a encore des performeurs qui commencent par simuler des pleurs, avant de les interromptre progressivement et de sortir du cadre, mesurant ainsi leur propre espace-temps tout en le défaisant peu à peu (*Concours de tragédie*, 2003). Donghee Koo devient une metteuse en scène « les yeux fermés » qui, sans chercher à contrôler parfaitement les acteurs et les objets, ni le temps et l'espace qui constituent les matériaux de ses vidéos, libère les énergies internes qui les traversent. De fait, certains de ses titres font explicitement référence aux yeux fermés, tandis que des personnages aux yeux clos apparaissent parfois dans son œuvre. Il ne s'agit pas simplement d'une question de titre, mais de la volonté de l'artiste de saisir et de modeler l'énergie des choses, dans certaines limites, par l'intermédiaire d'autres sens que la vue : le toucher, l'ouïe et la perception de l'espace. Cette volonté n'a rien de solennel. Elle consiste plutôt à objectiver et à observer les transformations qui surgissent au cours d'une expérience semblable à celle d'une personne plongée dans une grotte obscure : ses yeux s'adaptent peu à peu à l'obscurité et lui permettent de percevoir progressivement ce qui l'entoure. Les yeux à demi fermés plutôt que grands ouverts en pleine lumière, l'artiste semble mettre puis retirer ses lunettes de soleil, comme pour déterminer si la distorsion vient de son regard ou de la forme même de l'objet. Dans l'espace d'exposition de la Fondation Hermès, une paire de lunettes de soleil est ainsi suspendue dans les airs, à côté d'une structure en forme de balançoire faite d'un pneu noir et de chaînes argentées (*Carbon*).

Comme le montrent *Concours de tragedie* (2006), où des acteurs appartenant à la même troupe se livrent à un concours pour savoir qui pleurera le plus longtemps, ou encore *Zip-Run* (2006), dans lequel un cascadeur cherche des objets les yeux bandés, l'artiste semble ne trouver aucun plaisir à se précipiter vers une conclusion écrite d'avance. Comme pour répondre à l'attente de celui qui espère secrètement voir la corde tendue vers le ciel se rompre sèchement et disparaître, les scènes finales de ses vidéos s'interrompent le plus souvent de manière abrupte. Ces images, qui semblaient parler et se mouvoir d'elles-mêmes, s'interrompent lorsqu'elles se heurtent à un manque qui les condamne à s'achever dans la vidéo. Dans *Écho surchargé* (2006), l'homme nu qui tournoyait autour d'une table ronde doit finir par se cogner le nez

three hands are holding each other's wrist to feel for the pulse flowing inside. We have no idea what is happening by looking at the outer appearance of those three connected hands. The artist is able to bring forth an instantaneously flashing moment by connecting cliché objects like serially connected light bulbs from surrounding circumstances overflowing with cliché objects which do not create new meaning. Through rotational movement which causes fainting by things dependant on gravity, the objects handled by Donghee Koo undergo movements as parades of grids and patterns, allowing us to experience, after a long while, the feelings as though the earth's axis is shaking. The artist pulls out and re-weaves the circuitry which appears to be a very tiny short-cut key displaying the order of the world as fabrication.

The key factor of Donghee Koo's works is to feel for and connecting the intervening hemorrhage of energy created by the workings and responses between objects, the nature of which is not comprehensible. A series of repetitive movements occur in her video works. A parade of clueless fishermen waiting for the king fish by looking straight ahead at the artificial aquarium can be found in the artist's work *The King Fish* (2008), and in the work *Blind Spot* (2011), spinning movement is depicted by a man who, voluntarily alienating himself, wraps a rope around his waist nearby Hongjecheon area and moves left to right on the road, resulting in walking in a parallel pattern. Also, in *Tragedy Competition* (2003), people perform weeping performance and eventually stop weeping movement on their own accord to escape to outside of the screen, each of them measuring time and space to renounce them. By becoming an overseer with "eyes closed", Donghee Koo revitalizes the inner energy by never controlling the materials utilized for the video including actors, objects, time and space. Actually, there are titles of her works specifying the state of blindness, and as well, blind actors often appear in her work. It is not simply for titles' sake, but rather, there exists the artist's will to comprehend and create energy of the objects within certain limitations through sensory functions other than the visual, including sense of touch, auditory sense and sense of space. Although this will is not resolute by any means, what the artist is attempting to do is to observe the elements of change caused by a chain of experience when a person who stays within a dark cave and begins to gradually perceive the surroundings as the eyes become used to the darkness. With half-closed eyes rather than be in a bright state with eyes wide open, it appears that the artist attempts to put on the sunglasses, only to take them off, making the audience wonder whether the audience's eyes watching the object are bent or the shape of the object itself is warped. Furthermore, there is a sunglasses hung in mid-air placed beside a swing made up of a black tire and silver chains in the Hermès Exhibition hall *Carbon*.

As can be seen from a video work *Tragedy Competition* (2006) where actors belonging to a same theatre company compete against one another to see who weeps the longest and from the work *Zip-Run* (2006) where a stuntman puts on a blindfold and searches for objects, it seems that the artist is not that interested in dashing towards an already-established conclusion. As though satisfying the expectations of someone who is waiting furtively for the rope dangling towards the sky to be suddenly cut off to vanish completely, the situations contained at the ends of the videos break off abruptly. The times when a series of moving pictures making sounds and movements on their own accord break off are the moments when they are faced with conclusions where everything within the screen has to end. It is only when a naked man swinging above a round table in *Overloaded Echo* (2006) hits his nose on the table to fall down that the "spectacle of humiliation" is able to rest for awhile, if only for a moment. In Zip Run, the man who was bringing together shadow play and water play by creating a moon shape

contre la table et s'effondrer pour que le « spectacle de l'humiliation » puisse reprendre son souffle, ne serait-ce qu'un instant. Dans *Zip-Run*, l'homme qui combinait un jeu d'ombres et un jeu d'eau, projetant sur le mur la forme d'une lune à l'aide d'une ampoule et l'arrosant avec un tuyau en caoutchouc, semble perdre l'équilibre et tombe. Ce n'est qu'au moment de sa chute que disparaît la force motrice du cascadeur qui, à l'écran, tentait confusément d'accomplir quelque chose. Montrant l'absence de l'absence de l'absence, *Souvenir* (2008) est une œuvre dans laquelle l'artiste se rend à Kyoto et constate que le véritable Pavillon d'Or n'est pas celui qu'elle espérait voir, puis le reconstitue dans l'espace d'exposition sous la forme d'une sculpture noire et calcinée (absence). En faisant surgir quelque chose là où il n'y avait rien, pour en montrer aussitôt le processus de disparition, puis en remontant ce processus et en le donnant à voir en miroir, Donghee Koo tente de danser en apesanteur.

Activation par l'échec

Dans l'espace d'exposition de la Fondation d'entreprise Hermès, *Carbon* se compose d'un pneu suspendu par des chaînes, ainsi que d'une paire de lunettes de soleil, elle aussi suspendue dans le vide. Cette balançoire en pneu occupe un espace scénique déserté par l'événement, qui laisse seulement deviner ce qui s'est passé en coulisses. Dans cet espace désormais vide, on croit encore percevoir l'odeur de ce qui a déjà eu lieu. Subsistent l'odeur laissée par la combustion et le sifflement, tel un son résiduel. Face à la balançoire en pneu de l'artiste, le sifflement venu de la pièce voisine semble happer entièrement le spectateur. Donghee Koo compose un ordre à partir des qualités hétéroclites de ses éléments et du chaos qui les traverse, puis renverse cet ordre pour le remettre en jeu. Aux côtés de *Helter Skelter* et d'*Abri*, *Carbon* brouille les événements et les éléments concrets qui affleurent dans cette série – les meurtres de Manson, les moustiques – jusqu'à les rendre aussi indistincts qu'un rêve oublié.

Pour conclure, j'aimerais évoquer non pas avec les lunettes de soleil de *Helter Skelter*, mais avec une autre paire apparue dans une photographie de Donghee Koo. *Witnesses* (2010) est un travail photographique qui fusionne des images de « témoins » recueillies dans les publications Témoins de Jéhovah, *Réveillez-vous !* et *La Tour de Garde*, avec des hiboux trouvés dans des guides ornithologiques pour enfants. Dans cette œuvre, Koo fait porter des lunettes de soleil à ceux qui devraient garder les yeux ouverts pour témoigner de leur foi. L'énergie tendue vers l'utopie se fraie un passage schizophrénique, et les personnages des prospectus religieux, qui s'apprêtaient à accueillir la paix promise, sont catapultés dans un avenir noir et insondable, affublés de lunettes de soleil. Ils ont peut-être échoué à devenir des témoins, mais, sous l'impulsion de Donghee Koo, ils font l'expérience de l'activation par l'échec. Lorsque l'on entre dans un lieu obscur et que l'on ne distingue d'abord absolument rien, ne finit-on pas par tâtonner à la recherche de quelque chose ? Donghee Koo conduit ainsi son travail vers une destination indéterminée, sans jamais cesser d'interroger. L'artiste met en mouvement toutes ces choses porteuses de potentialités, qu'elles finissent ou non par s'éveiller . Dans cet état de potentialité où d'innombrables choses sont possibles, elle façonne un labyrinthe très étroit et limité, inconfortable mais extrêmement sophistiqué. Dans ce labyrinthe, surtout lorsqu'il est sombre et nous fait tourner en rond au gré de ses répétitions, "s'éveiller" se révèle extrêmement difficile. Pourtant, la tentation de s'éveiller, ne serait-ce qu'un instant, grandit peu à peu, tel un brasier impossible à contenir.

(2012)

on a wall with a light bulb and sprinkling water with a hose suddenly falls, possibly having lost his footing. It is only at the moment of falling that the absence of the energy's force of mobilization of the stuntman within the video—who, although uncertain, was attempting to do something—becomes apparent. Showing absence of absence of absence, *Souvenir* (2008) is a sculpted work of Geumgaksa(the temple of the golden pavilion) which had been burnt and blackened in an exhibition hall (absence) after the artist had actually gone to Kyoto, Japan in search of Geumgaksa which was described as having disappeared in Mishima Yukio's novel (absence), only to come to a realization that it was not the Geumgaksa the artist had wanted to see in the first place (absence). Making something on top of somewhere where nothing had existed previously and showing the process of its disappearance, or to the contrary, looking back at the process or having it reflected, Donghee Koo is attempting to dance on top of the gravity-free state.

Activation Through Failure

Having been placed in Hermès Exhibition Hall, *Carbon* consists of a black rubber tire hung mid-air by chains and a sunglasses also hangs in mid-air. The swing made with a rubber tire has been placed on the stage space devoid of any event, and it merely alludes to the event behind-the-scene. It seems as though one is feeling the afterimage of an event which had already occurred and the space has now become empty. Standing in front of the artist's swing made up of the remnants of burnt smell, the sound of whistling remaining behind and a rubber tire, one hears the sound of whistling coming from the other room and becomes entranced. Donghee Koo seems to create order on top of miscellaneous nature and chaos possessed by elements of composition, only to reverse the order and performs the task over again. The series consisting of *Helter Skelter*, *Shelter* and *Carbon* blurs the concrete events and elements of Manson's murders and mosquitoes like a hazily forgotten dream.

In place of the sunglasses from the series *Helter Skelter*, I will conclude this commentary with a different sunglasses which appeared in Donghee Koo's photograph. *Witnesses* (2010) is a composite photographic work whereby the images of "witnesses" collected from the promotional print material of Jehovah's Witnesses entitled *Awake!* and *Watchtower* were used, along with other photographs such as owls found in children's illustrated guide to birds. In this work, Donghee Koo puts sunglasses on people who should have their eyes wide open in order to witness religious salvation. The energy towards Utopia creates schizophrenic passages and the people within religious pamphlets preparing to welcome the promised peace are flung away into an unknown future, each of them wearing sunglasses. Although they might have failed in becoming witnesses, they could be experiencing activation through failure made possible by Donghee Koo. Even though people may not be able to see anything in the beginning when going into a darken place, wouldn't they start groping around in search of something soon afterwards?

While guiding her works towards somewhere, Donghee Koo asks questions endlessly. No matter whether they become awakened or not, the artist shakes many things consisting of potentiality. Within the state of potentiality where countless many things are possible, she creates severely narrow and limited, yet uncomfortable and delicate labyrinth. The temptation to be awakened even for a short while within that labyrinth—although it would be quite difficult to "wake up" when that labyrinth is dark, spinning or repeating itself—gets more and more passionate, like an uncontainable fire pit.

(2012)

SPIRALES ANTI-MOUSTIQUES ET REFUGES

Donghee Koo
Artiste

Au premier semestre 2012, j'ai appris que je faisais partie des finalistes de l'Hermès Foundation Missulsang. À cette époque, je participais au programme de résidence à New York proposé aux lauréats de DOOSAN Yonkang Arts Awards. Les dates se chevauchaient et j'ai dû écourter d'un mois mon séjour à New York et rentrer en Corée plus tôt que prévu afin de préparer l'exposition de l'Hermès Foundation Missulsang. Comme j'étais initialement partie pour y rester six mois, j'avais sous-loué mon appartement à un critique de bande dessinée et ne pouvais donc le réintégrer immédiatement à mon retour en Corée. N'ayant pas d'endroit où loger, j'ai été hébergée pendant un mois chez une connaissance. Et comme je n'avais pas non plus d'atelier à cette période, j'ai temporairement emprunté, pour préparer l'exposition, une partie de l'atelier géré par un artiste plus jeune que moi ». Avec le recul, je me rends compte que, d'une manière ou d'une autre, j'ai beaucoup compté sur l'aide de mon entourage.

Parmi mes souvenirs liés à l'exposition de l'Hermès Foundation Missulsang, ce qui me reste encore assez nettement en mémoire, ce sont surtout mes allers-retours, en pleine canicule, entre la maison d'une connaissance où je logeais provisoirement et l'atelier de Mullae-dong, deux endroits dépourvus de climatisation. Ces deux lieux qui m'étaient étrangers sont aussi ceux où j'ai commencé à imaginer plus concrètement le projet *Helter Skelter*, présenté dans le cadre de l'Hermès Foundation Missulsang.

L'une des raisons qui m'a amenée à développer ce travail avait à voir avec les insectes qui apparaissaient souvent dans un coin de la pièce où je logeais provisoirement. Je dormais sur un matelas posé au sol, juste à côté de la grande fenêtre de la pièce où se trouvait le bureau, et toutes sortes d'insectes apparaissaient régulièrement. En cherchant un moyen de les chasser, j'ai découvert par hasard une application censée attraper les moustiques. Qu'on y croie ou non, cette application était supposée perturber la fréquence des battements d'ailes des moustiques femelles en période de ponte, ralentissant ainsi leurs mouvements et les rendant plus faciles à capturer. Même lorsque je l'activais, cette fréquence restait inaudible à mon oreille. Peut-être parce que son image évoquait une spirale anti-moustiques, j'aimais bien cette application au motif anguleux en forme de spirale. En même temps, elle me faisait penser à la trajectoire dessinée par une spirale anti-moustiques allumée la veille qui, au réveil, avait disparu, consumée de l'extérieur vers l'intérieur, ne laissant derrière elle que des cendres.

À cette époque, je me perdais dans toutes sortes de pensées, comme la mort des moustiques d'une saison, synchronisée avec le temps de sommeil des humains, ou encore la possibilité de remonter le temps irréversible indiqué par la trajectoire d'une spirale anti-moustiques. Des divagations, par exemple, comme l'idée d'agrandir cette

MOSQUITO COIL AND SHELTER

Donghee Koo
Artist

In the first half of 2012, I got a call telling me I was a nominee for the Hermès Foundation Missulsang. At the time, I was taking part in the New York residency offered to laureates of the DOOSAN Yongkang Arts Awards. But the schedules overlapped, so to prepare for the Hermès Foundation Missulsang exhibition I cut short my remaining month in New York and came home early. Since I had originally meant to stay six months, I had sublet my place to a certain comics critic before leaving, so even back in Korea I could not go straight home. With nowhere suitable to stay, I ended up staying at an acquaintance's place for a month. As I had no studio of my own at the time, I temporarily borrowed part of a workshop in Mullae-dong run by a junior colleague in order to prepare the show. Looking back, I had leaned on the kindness of people I knew in all sorts of ways.

Of my memories tied to the Missulsang exhibition, what remains most distinct are the trips back and forth, in the middle of a heat wave. The friend's place where I was lodging, and the Mullae-dong workshop were both without air conditioning. These two unfamiliar places were also where my imagining of the *Helter Skelter* project shown at the Hermès Foundation Missulsang took concrete shape.

One reason I developed this work had to do with the bugs that kept turning up in the corner of my temporary lodging. I was sleeping on a mat right beside the room's large window, next to the desk, and as I cast about for a way to drive off the many insects I kept spotting, I happened upon a mosquito-catching app. Believe it or not, the app was said to slow female mosquitoes during their egg-laying season by disrupting the frequency of their wingbeats, making them easier to catch. Even when I ran the app, the frequency band was inaudible to my ears. Maybe it was the image shaped like a mosquito coil, but I liked this app with its angular spiral form. At the same time I thought of the spiral trajectory left behind when a coil that had burned overnight had vanished by morning, falling from the outside inward and leaving only ash.

In those days I was sunk in all kinds of stray thoughts: about the death of a single season's mosquitoes, bound to the hours of human sleep, or about whether one could somehow reverse the irreversible time that a mosquito coil's trajectory marks out. Delusions, for instance, like blowing this app up to the scale of a real three-dimensional space and amplifying its inaudible frequencies so a human could hear them. As a result of this curiosity, on one side of the Hermès exhibition space I installed a black spiral space, *CII 966 856*. Into it, I laid a sound layered from my own whistling of *Helter Skelter*, the track from the Beatles' *White Album*, recorded while wearing headphones. It was a familiar piece of music, but I think I wanted it to sound otherwise, like the echo of a tuneless vocalization. On the dead-end inner wall of the black spiral, I played a

application à l'échelle de l'espace réel en trois dimensions et d'amplifier des fréquences inaudibles afin de les rendre perceptibles à l'oreille humaine. Cette curiosité m'a amenée à installer, dans un coin de l'espace d'exposition Hermès, un espace noir en spirale intitulé *CII 966 856*. J'y ai disposé sur un tour complet un son composé de plusieurs couches de mon propre sifflement de *Helter Skelter*, morceau du *White Album* de The Beatles, que j'avais enregistré en portant un casque. Bien qu'il s'agisse d'un morceau familier, je voulais sans doute qu'il soit entendu autrement, un peu comme l'écho d'un chantonnement faux. Sur la paroi sans issue, tout au fond de l'espace noir en spirale, j'avais installé une toute petite vidéo montrant un rideau blanc qui bougeait lentement à la fenêtre d'une pièce au tapis rouge, dans un immeuble éloigné.

Dans un coin du hall principal de l'exposition, j'ai décidé de réaliser un objet renversé, dont le centre semblait s'enfoncer vers le bas. Une partie de l'œuvre a été réalisée à l'extérieur de l'espace d'exposition et une autre installée sur place. Comme j'y avais déjà présenté une exposition personnelle, je connaissais assez bien la configuration de l'espace d'exposition Hermès et j'ai voulu tisser un filet tridimensionnel en forme de spirale anti-moustiques, aux couleurs vives et variées, contrastant avec l'escalier qui menait du troisième étage, éclairé par la lumière naturelle, vers l'espace commercial. Je voulais sans doute que cette forme, en contraste avec l'espace noir dont le corps faisait directement l'expérience, ressemble à une glace à l'italienne renversée. Je me souviens d'une fin de journée, lorsque tous les employés avaient quitté les lieux. Alors que je terminais seule l'installation, l'artiste Jong Oh est venu m'aider. Comme il réalise habituellement des travaux délicats, son habileté convenait parfaitement aux finitions de l'installation. Il faisait lui aussi partie de ces personnes envers lesquelles j'étais reconnaissante pour l'aide reçue pendant la préparation de l'exposition. Je crois que j'aime vraiment ces moments où, seule dans un espace d'exposition désert, je peux essayer toutes sortes de choses.

Parmi les œuvres exposées, celle dont j'étais sans doute la plus satisfaite me revient à l'esprit : *Refuge*. Si j'aimais cette œuvre, c'était probablement parce que ses dimensions me permettaient de la transporter seule et que je pouvais poser, au gré des circonstances, différents objets trouvés autour de moi sur cet espace équipé d'un dispositif lumineux, et ainsi essayer immédiatement toutes sortes de variations. J'ai parfois l'habitude de laisser, quelque part au-delà de l'espace physique de l'exposition, comme les pièces d'un puzzle, une partie des œuvres exposées ou des informations qui leur sont liées. Peu importe qu'un visiteur anonyme les découvre par hasard ; pour moi, il s'agit peut-être d'une sorte d'alibi temporaire que je laisse derrière moi en intervenant dans cet événement qu'est une exposition.

Refuge est une œuvre réalisée à partir d'un panneau LED d'occasion, laissé à l'abandon dans l'atelier de ce jeune artiste et que j'ai racheté, puis sur lequel j'ai apposé un code QR renvoyant vers un lien YouTube. De même que j'avais tenté de superposer ou de juxtaposer à l'espace physique l'image de la trajectoire d'une spirale anti-moustiques entièrement consumée, cette œuvre vise à rendre délibérément inopérante ou à contaminer l'information compressé contenue dans des motifs en grille formés par le contraste entre le noir qui absorbe la lumière et le blanc qui la réfléchit, en disposant toutes sortes d'objets disparates noirs et blancs sur le panneau, puis en éclairant l'ensemble par l'arrière.

L'été durant lequel je préparais cette exposition m'a amenée à réfléchir non seulement à la vie et à la mort des moustiques, mais aussi à une « existence de type carbone », une idée dépourvue de fondement chimique. Il s'agissait peut-être de la métaphore d'un état oxydé irréductible, ou de l'image d'un métal non ferreux imprégné

single, very small video: a white curtain, hung at the window of a distant building's red-carpeted room, stirring slowly.

On one side of the exhibition's main hall, I decided to make an object that looked inverted, its center slipping toward the bottom. I produced part of the work outside the exhibition space and installed part of it on-site; having held a solo show there before, I was fairly familiar with the structure of the Hermès space. I wanted to weave a colorful, three-dimensional spiral mosquito coil net that would contrast with the staircase descending from the naturally lit third floor toward the store. I think I wanted this form to be like an upside-down soft-serve ice cream, set against the black space where the body is experienced directly. It was around dusk, as I recall, after all the gallery staff had gone home and I was finishing the installation alone, the artist Jong Oh came and helped. His touch, as someone who usually makes delicate work, was perfect for the finishing work. Jong was another person I was grateful to for helping with the show. I think I truly love the time spent trying this and that in an exhibition space with no one around.

Among the exhibited works, the one I was most pleased with comes to mind: a piece called *Shelter*. I think I loved it because it was, relatively speaking, a scale I could transport alone, and because, on a space fitted with light, I could place objects from the surroundings as I went and try out various changes on the spot, instantly. I sometimes have a habit of leaving parts of a work, or related information, out in the world like a puzzle, somewhere beyond the physical exhibition space. It does not matter if some unspecified, anonymous viewer happens upon it; for me it can be a kind of alibi, left temporarily by intervening in the event called an exhibition.

Shelter is a work I made after buying a used LED panel left abandoned in my junior colleague's workshop, then overlaying it with a QR code linked to a YouTube video. Just as I overlaid or juxtaposed the image of a fully burnt-out mosquito coil trajectory with physical space, here too, onto a grid of compressed information made of the black-and-white color difference that light absorbs and reflects, I deliberately arranged all manner of black-and-white odds and ends on the panel so that the information would be rendered dysfunctional or contaminated, then lit it from behind.

The summer I spent preparing the exhibition led me to think not only about the life and death of mosquitoes, but also about a "carbon-type being," for which there is no chemical basis. It was probably a metaphor for some oxidized, unrecoverable state, or an image of a non-ferrous metal holding the chill of a graphite-toned grayscale. As for its smell, a heavy, acrid one that seeps deep into the lungs. As that heat finally began to break, I heard from someone the news that I had won the award. At the ceremony, asked to give my remarks before many people, I was so flustered that I remember being at a loss for what to add beyond "thank you," other than the intensifier "very much." Even now, a good while later, looking back on that moment, I remain, quite simply, very grateful.

(2026)

de la froideur d'une échelle de gris mêlée de tonalités graphite. Si je devais lui attribuer une odeur, ce serait une odeur âcre, assez lourde, qui pénètre profondément les poumons. Alors que cette chaleur commençait à retomber, quelqu'un m'a appris que j'avais remporté le Missulsang. Lors de la cérémonie, on m'a demandé de dire quelques mots devant de nombreuses personnes et, prise au dépourvu, je me souviens avoir été embarrassée, ne sachant quoi ajouter à « merci », sinon « beaucoup ». Aujourd'hui encore, bien des années plus tard, lorsque je repense à ce moment, j'en suis toujours très reconnaissante.

(2026)

LE 14E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2013

나 현
노 순 택
정 은 영

THE 14TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2013

NA, HYUN
SUNTAG NOH
SIREN EUN YOUNG JUNG

Le 14e
Hermès Foundation Missulsang
2013

Exposition
26 juillet–29 septembre 2013
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Na, Hyun
Suntag Noh
siren eun young jung

Lauréate
siren eun young jung

Comité de nomination
Joan Kee (Professeure adjointe, Université du Michigan)
Inseon Kim (Directrice, Willing n Dealing Art Consulting)
Jade Keunhye Lim (Commissaire d'exposition)
Hyun Jung (Critique d'art)
Choijeonghwa (Artiste)

Jury
Airyung Kim (Ancienne directrice des programmes, Seoul Arts Center)
Young Min Moon (Professeur, Université du Massachusetts à Amherst)
Chan-kyong Park (Artiste)
Ute Meta Bauer (Directrice, Singapore Centre for Contemporary Art [CCA])
Guillaume Désanges (Directeur artistique, La Verrière)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 233 MB)

The 14th
Hermès Foundation Missulsang
2013

Exhibition
26 July–29 September, 2013
Atelier Hermès

Shortlisted Artists
Na, Hyun
Suntag Noh
siren eun young jung

Winner
siren eun young jung

Nominating Committee
Joan Kee (Assistant Professor, University of Michigan)
Inseon Kim (Director, Willing n Dealing Art Consulting)
Jade Keunhye Lim (Curator)
Hyun Jung (Art Critic)
Choijeonghwa (Artist)

Judging Committee
Airyung Kim (Former Programme Director, Seoul Arts Center)
Young Min Moon (Professor, University of Massachusetts Amherst)
Chan-kyong Park (Artist)
Ute Meta Bauer (Director, Singapore Centre for Contemporary Art [CCA])
Guillaume Désanges (Artistic Director, La Verrière)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 233 MB)

1

2

1, 2 siren eun young jung, *Act of Affect*, 2013, vidéo monocanal, 15 min 36 s

1, 2 siren eun young jung, *Act of Affect,* 2013, single-channel video, 15 min. 36 sec.

3

4

3 Na, Hyun, vue d'exposition, 2013
4 Suntag Noh, vue d'exposition, 2013

3 Na, Hyun, exhibition view, 2013
4 Noh Suntag, exhibition view, 2013

LE GENRE « DISLOQUÉ » ET LA VIDÉO COMME MÉDIA FÉMINISTE

Hyun Jung
Critique d'art

Depuis 2008, l'artiste féministe siren eun young jung, dont la pratique est centrée sur les médias, mène le *Yeoseong Gukgeuk Project* (théâtre musical classique des femmes). Issue de l'Occident, l'esthétique féministe est devenue, à partir des années 1960, l'un des axes majeurs de l'art contemporain et représente le phénomène de décentrement caractéristique de l'art après le modernisme. À cette époque, l'art féministe rejetait les stéréotypes féminins pour tenter de découvrir un nouveau corps féminin. En outre, Cindy Sherman, met en scène une figure féminine absorbée par le narcissisme et devenue sujet de sa propre sexualité ; Lynda Benglis, qui exaltait la féminité à travers des matières malléables et organiques tout en subvertissant la matérialité rigide ; ou, avant elles, d'Eva Hesse, moderniste dont le travail restait soumis aux lois de la gravité, l'attitude féministe a déconstruit ou dissous les formes artistiques jusque-là dominantes. En Corée, l'émergence d'une attitude féministe au cœur de l'art contemporain semble être un phénomène apparu après *l'art minjung* (*art du peuple*) des années 1980. Cette émergence peut être considérée comme la naissance d'un regard autonome ; à mesure que l'idéologie populaire se diluait peu à peu dans la réalité, ce n'est qu'au milieu des années 1990 qu'a pu apparaître une pratique artistique conçue non plus comme une forme d'art idéologique, mais comme une attitude. De plus, ce n'est qu'au début du XXIe siècle que le regard féministe a commencé à être exploré, au-delà des catégories de la représentation et de l'expression, comme un discours anthropologique et sociologique.

Il est manifeste que la pratique féministe s'est imposée comme une valeur qui joue un rôle moteur dans l'art contemporain coréen. Au-delà de la lutte militante contre l'androcentrisme au sein de la structure sociale, elle s'est étendue aux mouvements écologistes, aux luttes pour les droits humains menées par les organisations à but non lucratif, ainsi qu'aux mouvements de défense des droits des personnes homosexuelles, jusqu'à s'imposer comme une valeur qui guide de manière décisive l'art contemporain coréen. Parmi les artistes qui travaillent à partir d'une telle attitude, siren eun young jung ne cesse de mettre au jour des formes mutantes et des figures de l'Autre engendrées au sein de l'écosystème culturel singulier de la Corée. Ces figures relèvent d'un troisième genre, issu d'un dépassement de la logique binaire du masculin et du féminin et investi d'une nouvelle conception de la différence sexuelle, envisagée dans une perspective anthropologique. Elles sont aussi des femmes en tant que « non-êtres ». La perspective féministe récuse l'essentialisme du corps biologique, mais, d'un autre point de vue, elle peut aussi rêver d'une émancipation par la maternité. Irigaray affirme même que la femme est déjà mise au rebut avant même sa naissance. Cela implique qu'il faudrait réinventer la femme, mais aussi revenir à une époque antérieure à la conception chrétienne de l'histoire afin de réécrire celle-ci. Judith Butler, en tant

DISLOCATED GENDER AND IMAGE AS A FEMINIST MEDIA

Hyun Jung
Art Critic

siren eun young jung has continously led the *Yeosung Gukgeuk Project* as a feminist media artist since 2008. The aesthetics of feminism that began in the West represent a phenomenon of decentralism that followed modernism and have served as the central axis of contemporary art since 1960. The feminist art at that time rejected female stereotypes and attempted to discover a new female body. Feminist approaches tore down or dissolved the previously dominant art forms: Cindy Sherman, a woman who became her own subject of sex, absorbed in narcissism; Lynda Benglis, who emphasized femininity through soft organic substances and by destroying solid material properties; and before them, the modernist Eva Hesse, who acted according to the law of gravity. In Korea, feminist attitudes began to emerge in the center of contemporary art following the 1980s Minjung Art movement. This emergence could be called the birth of an autonomous view, and as the Minjung Art movement's ideology gradually became diluted in reality, an attitude toward creation without art as its ideology was able to appear beginning in the mid 1990s. Furthermore, it seems that it was only after the 21st century had begun that feminist views were studied as an anthropological social discourse beyond the domains of reproduction or expression.

To be sure, feminist action has well established itself as a leading viewpoint in Korean contemporary art, not only with an activist approach struggling with androcentrism on the platform of social structure, but also expanding to environmental movements, non-profit groups' human rights movements, homosexual movements, and so on. Among artists sharing this attitude, siren eun young jung has continued to discover mutants, the Others that have been formed in the unique cultural ecosystem that is Korea. They are a third gender—a new notion of sex understood from a cultural anthropological view, stretched from the notion of gender through an expansion of the dichotomous logic of the male and female. They are also women of nonexistence. The feminist view rejects the essentialism of the biological body, but another perspective dreams of liberation through motherhood. Irigaray says that women are discarded even before their birth. This means that women should be newly invented and history should be rewritten by going back in time to a pre-Christian view of history. As an "anti-biologist", Judith Butler attempts to destroy traces of motherhood on the female body, or vestiges of the body as Utopia. Is this indeed possible?

Putting feminism's diverse interpretations and viewpoints behind, siren eun young jung begins her arduous journey pursuing the existences of women whose potential of an existential life has been destroyed. Likening the reality of Dongduchun to a poetic metaphor, jung's video work *The Narrow Sorrow* (2007–8) takes view of the current Dongduchun area, a district where prostitutes served American army soldiers in the past. On a multiframe screen, the work displays the narrow doors and

qu'« anti-biologiste », cherche quant à elle à effacer du corps féminin toute trace de maternité ou tout vestige du corps conçu comme une utopie. Est-ce réellement possible ?

Laissant derrière elle les diverses interprétations et perspectives du féminisme, siren eun young jung se met en route sur les traces des femmes dont la possibilité même de mener une existence a été anéantie. Son œuvre vidéo *Narrow Sorrow* (*Étroite tristesse*) (2007– 2008), qui constitue une métaphore poétique de la réalité de Dongducheon, porte son regard sur le présent de cette ville qui fut autrefois le territoire des *Yangsaekshi* (prostituées au service des soldats américains). Cette œuvre vidéo montre, sur un écran divisé en plusieurs cadres, des portes étroites et leurs alentours, qui reflètent la configuration spatiale singulière de Dongduchun. La porte étroite est une ouverture absurde, ménagée entre deux bâtiments, où une seule personne peut à peine passer ; elle désigne le passage qui mène aux lieux où vivent les travailleuses du sexe philippines qui ont aujourd'hui succédé aux *Yangsaekshi*. La porte étroite n'est rien d'autre qu'un lieu sans adresse, un lieu qui ne bénéficie d'aucune reconnaissance institutionnelle, l'« habitat » de l'*homo sacer*. Siren eun young jung déclare : « Le motif de cette œuvre est le « son », en tant que forme de volonté de défi, de résistance et de survie des femmes qui résident à Dongduchun. » Elle explique : « J'ai principalement enregistré, à même la rue, les sons des femmes de clubs qui discutent, chantent, s'amusent, racolent, séduisent ou prient. Ce son où s'entremêlent le coréen, l'anglais et le tagalog est fait de fredonnements, de chants et, plus que tout, de lamentations »[1] Su Mee Chin, qui a écrit sur siren eun young jung, interprète le travail sonore autour de la porte étroite comme un mécanisme proche d'une « potentialité », qui se propage vers l'extérieur de manière incantatoire.

Bien que Jung ait livré un rapport poétique sur Dongduchun, la question de l'Autre concret, vivant réellement dans cette zone de non-droit, demeure entière. Si l'image de la porte étroite était l'objet de la perception de l'artiste, le son serait, quant à lui, la voix d'un sujet bien réel, qui espère et rêve encore. L'écart entre la réalité et la voix de l'Autre qui aspire à la déterritorialisation constitue, en fin de compte, ce que l'artiste doit surmonter. Le *Projet Yeosung Gukgeuk* repose essentiellement sur les monologues des actrices encore en vie. À travers eux, la caméra, autrement dit le regard de Jung, cherche à restituer leurs visages, leurs expressions, leurs voix et leurs gestes de la manière la plus objective possible. L'artiste y révèle silencieusement le processus par lequel une femme devient un homme. Le *Yeosung Gukgeuk* constituait un espace interstitiel au sein du tabou social qu'était l'homosexualité, un territoire de transgression ouvertement toléré. En prenant pour modèles Cho Geum-ang, spécialiste du rôle de *Nimai* (le jeune premier masculin dans la vingtaine), Lee Soja, spécialiste du rôle de *Gadaki* (le rôle du méchant qui fait obstacle aux histoires d'amour), ainsi que Kim Hyeri, Jung tente une approche anthropologique d'une époque où existait une conception souple du troisième genre et des identités sexuelles. On peut ainsi considérer que les actrices du *Yeosung Gukgeuk* ont, dans une certaine mesure, incarné la performativité de genre. *Wedding* (tirage numérique, 2011) reconstitue un épisode où Cho Geum-ang, dans sa jeunesse, s'était présentée habillée en homme au mariage d'une membre de sa troupe, pour tenir, avec d'autres, le rôle de garçon d'honneur. On peut y voir un cas où la vie dans l'espace virtuel du théâtre a fait irruption jusque dans la réalité. Par ce mouvement de déterritorialisation de l'espace virtuel vers l'espace réel, Cho Geum-ang s'est, pourrait-on dire, échappée de son sexe biologique pour devenir le sujet de son propre rôle de genre.

1
Siren eun young jung et Su Mee Chin, *Arko Media Criticism Series 3*, Arko Art Center, 2012, p. 67.

surroundings that reflect the peculiar local structure of Dongduchun. The narrow doors have an absurd appearance in that only one person is able to pass through them to go from one building to the next. These doors are known as passageways for sex workers from the Philippines who now live there, in place of the local prostitutes of the past. The narrow doors are places without addresses, places with no institutional permission, none other than the "habitat" of the *homo sacer*. siren eun young jung reveals that "The motifs in this work are sounds—in the forms of the urge to challenge, resistance, and survival—of the women living in Dongduchun." She explains, "I mainly recorded the sounds of women working in clubs, and talking, singing, playing, touting, seducing, and praying on the street. These sounds are a mixture of Korean, English, and Tagalog, humming sounds, songs, and more than anything, sounds of mourning." [1] Su Mee Chin, who has written about siren eun young jung, interprets this sound work of narrow doors as a mechanism approaching a "potential" that diffuses outwards in a shamanistic manner.

Jung may have created a poetic report examining Dongduchun, but ultimately, the question about the existential Other living in a lawless district is still left unanswered. If the image of a narrow door was the object of the artist's perception, then the sounds were the existential, hopeful voices of the still dreaming subjects. In the end, the object that the artist must overcome is the divergence between the voice of the Other, praying to escape from this territory, and reality. *Yeosung Gukgeuk Project* is essentially composed of the monologues of living Yeosung Gukgeuk singer/actresses, whose faces, expressions, voices, and gestures the camera—or jung's gaze—attempts to depict in the most objective way possible. jung silently reveals the process of a woman becoming a man. Yeosung Gukgeuk was a gap-like patch of land in the social taboo of homosexuality, an openly permitted territory of violation. Through a cultural anthropological lens, jung attempts to approach an era in which attitudes toward the third gender, or sexual views, were flexible; the models of this third gender were Cho Geum-ang, who specialized in playing the role of a man in his 20's called "Nimai", and Lee Soja and Kim Hyeri, who played "Gadaki", a villain whose main role was to thwart romance. In part, the actresses of Yeosung Gukgeuk could be understood as having performed gender performativity. *Wedding* (digital print, 2011) is a reconstruction of an episode in which a young Cho Geum-ang, dressed up as a man, goes to the wedding of a troupe member as a groomsman. One could call it a case of life in the virtual space of drama intruding into reality. One could also say that Cho is successful in deterritorializing from the virtual space to the space of reality, thus breaking free from biological gender to the subject of one's sexual role.

To siren eun young jung, media seems like a medium through which one could attempt an escape from the territory of institutionalized art. For the artist, the use of video as a medium is not simply using a tool for recording and expression, but also an "oral transmission medium" through which to retransmit interesting stories that she hears—a coexistence of reproduction and interpretation. It also reflects a political attitude of intentionally disrupting the convention called art. Feminist scholar Im Okhee comments on the novelist Bae Sooah's work as follows: "In Bae Sooah's texts, individuals think nothing of identity with regard to state, race, family background, school ties, and the like. They are betrayers of their nations, mother tongues, and families who are unable to settle down anywhere and thus lead vagabond lives."[2] The existences of the abject and the wanderers without native tongues are liberated from the limits of gender, and are moreover free from the relations of the state, language, and family. Yeosung Gukgeuk singer/actresses and the Filipino women of Dongduchun are

1
siren eun young jung, So Mee Chin, *Arko Media Criticism Series 3*, Arko Art Center, 2012, p. 67.

2
Im Okhee, *Reading Judith Butler*, Yeoiyeon, 2006, p. 303.

Pour siren eun young jung, le média constitue un moyen d'échapper au territoire de l'art institutionnalisé. Pour elle, utiliser la vidéo ne signifie pas simplement disposer d'un outil d'enregistrement et d'expression ; il s'agit d'un « média de la transmission orale » où coexistent représentation et interprétation, qui lui permet de retransmettre les récits entendus qui ont éveillé son intérêt. Cet usage reflète par ailleurs une attitude politique visant à perturber délibérément les conventions de l'art. La théoricienne féministe Im Okhee, analysant l'œuvre de la romancière Bae Sooah, écrit : « Dans les textes de Bae Sooah, les individus ne se soucient guère d'une identité liée à l'État, à la nation, à la famille ou aux réseaux liés à leur parcours scolaire. Ils sont les traîtres de leur État, de leur langue maternelle et à leur famille, et errent sans pouvoir se fixer nulle part. »[2] Les figures de l'abject et les êtres qui vagabondent sans langue maternelle renvoient ici à des existences affranchies des limites du genre et libérées des relations entre l'État, la langue et la famille. Les actrices du *Yeoseong Gukgeuk* et les femmes philippines de Dongduchun sont des figures de l'abject, mais elles demeurent, en fin de compte, des êtres existentiels qui ne sont pas libres de la réalité. Pourtant, si siren eun young jung témoigne de l'existence de ces femmes et consigne leur réalité, c'est sans doute parce qu'elle cherche à susciter la révolte des figures de l'abject qui tentent d'abattre les frontières des coutumes et des institutions.

(2013)

2
Im Okhee, *Lire Judith Butler*, Yeoiyeon, 2006, p. 303.

portrayed as insecurely sustained equivocal subjects and at the same time, impure beings and victims. Nevertheless, the reason why siren eun young jung witnessed and recorded these individuals and their realities may well be because she is attempting a revolt by the abject to topple the boundaries of customs and systems.

(2013)

JE FAIS TOUJOURS DE L'ART

siren eun young jung
Artiste

Ces derniers temps, l'algorithme qui domine mon fil Instagram s'oriente vers exactement deux sujets. Le premier concerne les nouvelles autour de la 61e Biennale de Venise ; le second, les nouvelles de la flottille humanitaire en route vers Gaza, en Palestine. À première vue, ces deux thèmes semblent n'avoir aucun lien entre eux, et pourtant, ils partagent un point commun fondamental : ils expriment tous deux une volonté universelle de l'humanité de résister au génocide.

Grâce aux réseaux sociaux, qui permettent au monde entier de partager les événements en temps réel, je peux continuer à suivre de près la situation sur place, même ici à Séoul, à plusieurs milliers de kilomètres de la mer Adriatique et de la Méditerranée. Les publications montrant les actions directes menées à Venise par des artistes solidaires de la Palestine, ainsi que la flottille et les militants en route vers Gaza, se mêlent, au fil du balayage rapide de mon pouce, comme un liquide, pour composer un récit continu de résistance. À cette sensation de fluidité, où les images s'éveillent et s'imprègnent les unes les autres grâce au mécanisme même de l'écran tactile, s'ajoutent les paysages de Venise, surnommée la « ville de l'eau », et ceux de la mer où voguent les navires en direction de Gaza ; ainsi, tout un imaginaire visuel suscité par l'image de l'eau domine le fil d'actualité. De plus, je ressens avec une acuité nouvelle combien cette eau, combien cette mer sont d'une beauté absolue et irrésistible, et combien c'est elle qui relie souplement le monde entier. Mais en même temps, une étrange inquiétude m'envahit : la mer peut à tout moment nous plonger dans la terreur d'être engloutis et nous exposer au risque de la mort.

Comme on le sait, l'« Art Not Genocide Alliance » (ci-après ANGA) mène depuis 2024 des actions à la Biennale de Venise pour exiger la suppression du pavillon israélien et dénoncer le génocide, le nettoyage ethnique et l'artwashing menés par Israël. Cette année, ANGA a publié une déclaration condamnant la décision de la Biennale d'attribuer un nouvel espace à Israël dans l'Arsenale, exigeant son exclusion « immédiate et totale ». Cette déclaration a été signée par 219 participants à la Biennale, dont des artistes, des commissaires et des travailleurs. Dans la liste des signataires, on remarquait notamment les noms de la commissaire du pavillon coréen, Binna Choi, et de l'artiste Gala Porras-Kim, participante à l'exposition principale. En mars, à l'approche de l'ouverture de la Biennale, ANGA a diffusé un communiqué indiquant que la fondation de la Biennale avait ignoré cette lettre collective. Le texte soulignait que la Biennale ne devait pas se rendre complice de la destruction de la vie et de la culture palestiniennes, et qu'aucun artiste ne devait être contraint de partager la même plateforme qu'un Israël qui commet un génocide[1].

À l'approche de l'ouverture, des appels au boycott des pavillons nationaux d'Israël, mais aussi de la Russie et des États-Unis, se sont multipliés. Les tensions se

1
https://anga.live/

I AM STILL MAKING ART

siren eun young jung
Artist

Lately, the algorithm governing my Instagram feed points in exactly two directions. One is the news around the 61st Venice Biennale; the other, updates on the aid flotilla sailing toward Gaza in Palestine. At first glance, the two seem to have nothing to do with one another. Yet they share a very close common ground: both reveal a universal human will to resist genocide.

Thanks to social media, which allows the world to share events in real time, I can keep my attention fixed on what is happening there, even here in Seoul, thousands of kilometers from the Adriatic and the Mediterranean. Posts showing direct actions by artists in solidarity with Palestine in Venice, and images of the flotilla and activists heading for Gaza, mixed like liquid in the quick swiping of my thumb and formed a single, continuous story of resistance. Alongside this liquid sensation (by which, through the technical mechanism of a mobile screen, things awaken and seep into one another), there is Venice itself, the so-called city of water, and the seascape in which the boats bound for Gaza float. Visual imagery triggered, quite literally, by water overwhelms the feed. And it strikes me anew that that water, that sea, is absolutely, irresistibly beautiful, and that it is precisely this sea that connects the world so fluidly. At the same time, I am seized by a strange unease: the sea can, at any moment, plunge us into the terror of being engulfed and the danger of death.

As is well known, Art Not Genocide Alliance (hereafter ANGA) has, since 2024, been campaigning at the Venice Biennale to demand the abolition of Israel's national pavilion and to oppose Israel's genocide, ethnic cleansing, and artwashing. This year, ANGA condemned the Biennale for providing Israel with a new location in the Arsenale and issued a statement calling for Israel to be excluded "immediately and completely." A total of 219 Biennale participants (artists, curators, workers) signed the statement, and among the signatories I noticed the names of Binna Choi, curator of the Korean Pavilion, and Gala Porras-Kim, an artist in the main exhibition. This past March, with the Biennale's opening imminent, ANGA announced that the Biennale Foundation had ignored the joint letter. ANGA distributed a press release stressing that the Venice Biennale must not be complicit in the destruction of the life and culture of the Palestinian people, and that no artist should be forced to share a platform with an Israel carrying out genocide.

As opening day approached, movements arose one after another to boycott not only the Israeli Pavilion but also the Russian and American pavilions. Conflict escalated amid announcements of funding cuts by the Italian Ministry of Culture and the European Union, and the unprecedented resignation of the entire Biennale jury. Throughout the three-day preview period beginning on May 6, artistic actions and direct actions of various scales continued, and on May 8, the final preview day, a strike

sont intensifiées avec les annonces de réductions de subventions par le ministère italien de la Culture et par l'Union européenne, ainsi qu'avec un événement sans précédent, la « démission de tous les membres du jury de la Biennale ». Tout au long des trois jours de préouverture, du 6 au 8 mai, de nombreuses actions artistiques et actions directes de différentes ampleurs se sont succédé. Le 8 mai, dernier jour de la préouverture, une grève des travailleurs de la Biennale ainsi qu'une importante manifestation de rue ont été annoncées. Certains pavillons nationaux ont fermé leurs portes en signe de solidarité et ont rejoint les rassemblements. Le pavillon coréen a aussi participé à cette grève de solidarité. Le média d'art en ligne *Hyperallergic* a qualifié cet événement de premier « Cultural Strike » et de premier « Historical Strike » en 131 ans d'histoire de la Biennale de Venise, en en rendant compte de manière détaillée[2].

Cette série d'actions directes à la Biennale rappelle avec force que l'art a toujours accompagné des moments politiques. Dans cet espace-temps que l'on pourrait qualifier de première ligne de l'art contemporain, dans un monde de l'art où le désir capitalisé bouillonne et se livre à une concurrence plus intense que dans presque tout autre domaine, dans cet univers répugnant, gonflé jusqu'à l'explosion par la course à la visibilité et par un désir mesquin d'ostentation réduit à un simple « who's who », je me demandais sincèrement si les artistes étaient encore capables de comprendre la réalité vécue par le peuple palestinien opprimé et de se montrer solidaires de lui ; mes doutes et ma méfiance se sont progressivement dissipés. J'ai enfin réussi à me souvenir que la véritable beauté de l'art réside précisément dans ces pratiques artistiques qui n'ont cessé de problématiser tout ceci : sa capacité d'autorégulation, cette faculté de se remettre sans cesse en question et de se renouveler, même dans les situations de conflit et de crise, sa sensibilité aiguë et son attitude critique à l'égard de la réalité politique, sa solidarité face à la perte et à la souffrance, sa résistance à l'oppression et à la violence… C'est là que se trouvait la raison pour laquelle je n'avais jamais réussi à quitter ce monde de l'art si rude, un monde où je n'ai pourtant jamais eu le sentiment d'être véritablement à ma place. C'est pour cela que j'aimais l'art, et pour cela que je retournais sans cesse à mon atelier. Je m'en suis souvenue avec difficulté, comme quelqu'un qui aurait souffert d'amnésie.

L'été dernier, lorsqu'un étudiant avec qui j'avais partagé un cours dans une école d'art m'a annoncé qu'il participerait à une flottille humanitaire à destination de Gaza, étant complètement désemparée, je n'ai pas pu lui adresser le moindre mot chaleureux. Il ne m'était pas facile de lui souhaiter de revenir sain et sauf, ni même de le regarder dans les yeux pour lui adresser quelques mots d'encouragement. Quelques mois plus tard, il est monté à bord du navire et il a été intercepté par l'armée israélienne, emprisonné, puis il est revenu. Ce n'est qu'en voyant son sourire, cet hiver-là, sur son visage hâlé, que j'ai enfin été soulagée.

Cette année, il est reparti pour le même voyage. Le gouvernement coréen a suspendu la validité de son passeport, mais, sans s'en soucier, il est monté à bord du navire comme si cela allait de soi[3]. Si je rafraîchis sans cesse mon fil Instagram chaque jour, c'est précisément parce que je veux m'assurer du salut de ce bateau. Et tandis que je répète ce geste anxieux, les nouvelles de Venise viennent s'y mêler. Que se serait-il passé si les nouvelles en provenance de Venise avaient été toutes autres ? Et si tout ce qu'il y avait eu, c'étaient ces moments « instagrammables » où, tout en fermant les yeux sur le génocide du peuple palestinien et sur la violence oppressive d'Israël qui détruit sa vie, sa culture et son histoire, ceux qui prônent une neutralité mécanique ne faisaient que célébrer le romantisme de Venise et la pure beauté de l'art, absorbés par les mondanités et la compétition de selfies ?

2
Hakim Bishara, « Historic Strike Disrupts Biennale as Thousands March in Venice », *Hyperallergic*, 8 mai 2026. https://hyperallergic.com/historic-strike-disrupts-venice-biennale/

3
Chae-yeon Park, « Un militant de la flottille pour Gaza dénonce la suspension de la validité de son passeport comme un "abus de l'autorité publique" ; recours d'urgence auprès de l'ONU… également une lettre au président Lee », *Kyunghyang Shinmun*, 15 avril 2026.

by Biennale workers and a mass street demonstration were announced. Some national pavilions closed their doors in solidarity with the strike and joined the rally. The Korean Pavilion, too, chose to take part in the solidarity strike. The online art magazine *Hyperallergic* reported the situation in detail, calling it the first "cultural strike" and "historic strike" in the 131-year history of the Venice Biennale.[1]

This series of direct actions at the Venice Biennale powerfully suggests that art has always stood with the political moment. In a time and space one might call the front line of contemporary art, in an art world where capitalized desire seethes and competes more intensely than in almost any other field, in this hideous world swollen to bursting with an ugly craving for display, where only the contest for attention and "who's who" remain, the disbelief and anxiety within me, the doubt that artists and art workers could ever empathize with the reality of the oppressed Palestinian people and stand in solidarity with them, slowly washed away. I remembered that the real beauty of art lies in artistic practices that have ceaselessly problematized all of this: art's capacity for self-scrutiny and renewal, even amid conflict and crisis, its keen sense of real politics and its critical stance; its solidarity with loss and pain; its resistance to oppression and violence. With difficulty, I recalled that this was why I had still not left the savage world of art (a world I have never once felt was properly my place). This was why I had loved art, and why I returned, each time, to the studio. Like someone who had suffered amnesia.

Last summer, when a student who had been in a class with me at an art college told me they would be joining the aid flotilla heading for Gaza, I was so taken aback that I could not manage to offer even one kind word. Neither the parting wish to return safely, nor meeting their eyes and offering encouragement, came easily. Months later they boarded the ship, were seized by the Israeli military, were imprisoned, and returned. Only that winter, when I saw with my own eyes the smile on their sun-blackened face, did my mind finally come to rest.

This year they left again for the same voyage. The Korean government suspended the validity of the passport they held[2], but they paid it no mind and boarded the ship as a matter of course.

The reason I refresh my Instagram feed again and again each day is that I want to confirm the safety of that ship. And it was while I repeated that anxious swiping that the news from Venice happened to mix in. What if the records coming from Venice had been entirely different from what they are now? What if all there had been were "Instagrammable" moments: people turning away from the genocide of the Palestinian people and from Israel's tyranny in destroying their lives, culture, and history, crying mechanical neutrality while praising only the romance of Venice and the pure beauty of art, absorbed in socializing and selfie competition?

I confess that, having concluded too quickly that I would have no choice but to endure helplessly the dissonance between those two worlds, and above all the deceit of art, I suffered, for a while, from truly serious stress-induced pain. Fortunately, the news now arriving from Venice once again gives me hope for art's time. And I ask this of myself: that each of us, in our own place, please do whatever it is we can do. That we can exist only by acting. That there is art outside the work, and outside the studio as well. That what we make is art, but it is also the world.

(2026)

1
Hakim Bishara, 'Historic Strike Disrupts Biennale as Thousands March in Venice', *Hyperallergic*, May 8 2026. https://hyperallergic.com/historic-strike-disrupts-venice-biennale/

2
Park Chae-yeon, 'Gaza Flotilla Activist: "Suspending the Passport Is an Abuse of State Power"; an Urgent Petition to the UN; an Open Letter to President Lee as Well', *The Kyunghyang Shinmun*, April 15, 2026.

J’avoue que, persuadée que je n’aurais d’autre choix que de supporter, impuissante, l’hétérogénéité de ces deux mondes, et surtout la duplicité de l’art, j’ai, pendant un temps, réellement souffert de fortes douleurs liées au stress. Heureusement, les nouvelles qui me parviennent aujourd’hui de Venise me permettent une fois encore d’espérer dans le temps de l’art. Et je me fais cette demande à moi-même : que chacun fasse, depuis sa place, tout ce qu’il peut faire, quoi que ce soit, mais qu’il le fasse. N’exister que par l’action. Il y a de l’art aussi en dehors du travail, en dehors de l’atelier. Ce que nous faisons est de l’art, mais c’est aussi le monde.

(2026)

LE 15E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2014

슬기와 민
여다함
장민승

THE 15TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2014

SULKI & MIN
DAHAM YEO
MINSEUNG JANG

Le 15e
Hermès Foundation Missulsang
2014

Exposition
19 décembre 2014–15 Février 2015
Atelier Hermès

Artistes sélectionnés
Sulki & Min
Daham Yeo
Minseung Jang

Lauréat
Minseung Jang

Comité de nomination
Seonghee Kim (Directrice artistique des arts du spectacle, Asia Culture Center)
Yong-Ik Kim (Artiste)
Hyeonjoo Kim (Professeure adjointe, Université des arts Chugye)
Young-whan Bae (Artiste)
Jung-Ah Woo (Professeure adjointe, POSTECH)

Jury
Sung-Hun Kong (Artiste)
Seung-Hye Hong (Artiste)
Fang-Wei Chang (Conservatrice senior, Musée des beaux-arts de Taipei)
Eungie Joo (Commissaire d'exposition, 12e Biennale de Sharjah)
Alexis Vaillant (Conservateur en chef, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 118 MB)

The 15th
Hermès Foundation Missulsang
2014

Exhibition
19 December, 2014–15 February, 2015
Atelier Hermès

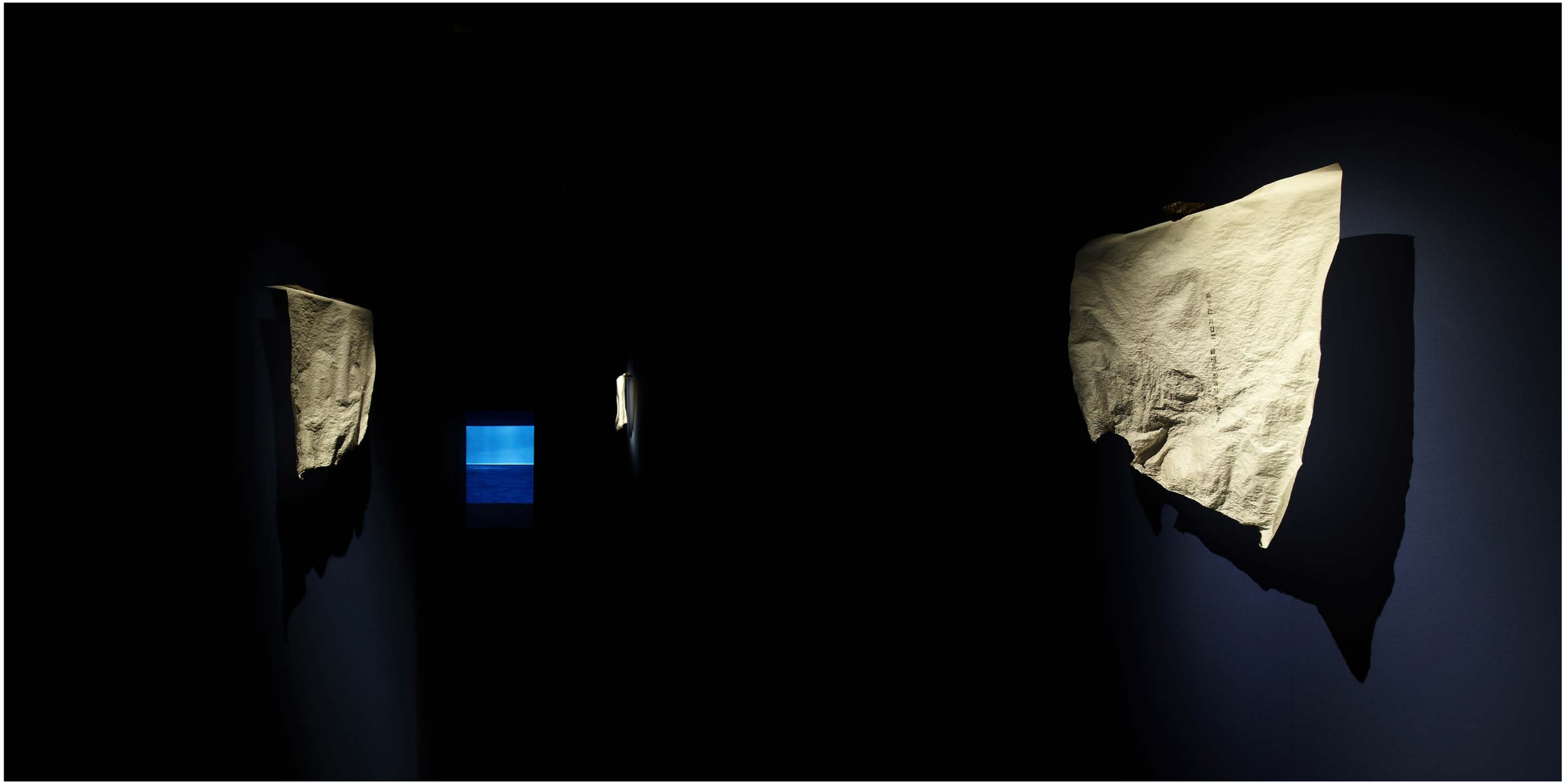
Shortlisted Artists
Sulki & Min
Daham Yeo
Minseung Jang

Winner
Minseung Jang

Nominating Committee
Kim Seonghee (Art Director of Performance Arts, Asia Culture Center)
Yong-Ik Kim (Artist)
Hyeonjoo Kim (Assistant Professor, Chugye University for the Arts)
Young-whan Bae (Artist)
Jung-Ah Woo (Assistant Professor, POSTECH)

Judging Committee
Sung-Hun Kong (Artist)
Seung-Hye Hong (Artist)
Fang-Wei Chang (Senior Curator, Taipei Fine Arts Museum)
Eungie Joo (Curator, Sharjah Biennial 12)
Alexis Vaillant (Chief Curator, CAPC Museum of Contemporary Art, Bordeaux)

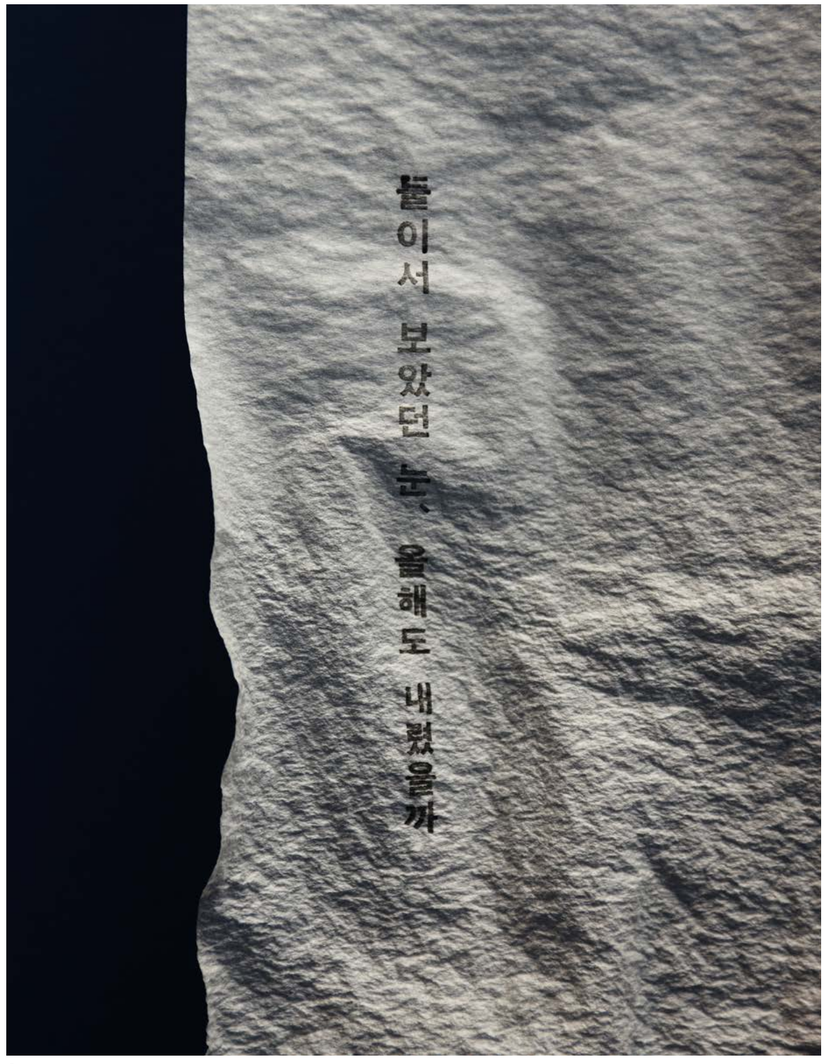
Exhibition Catalogue
Download (PDF, 118 MB)



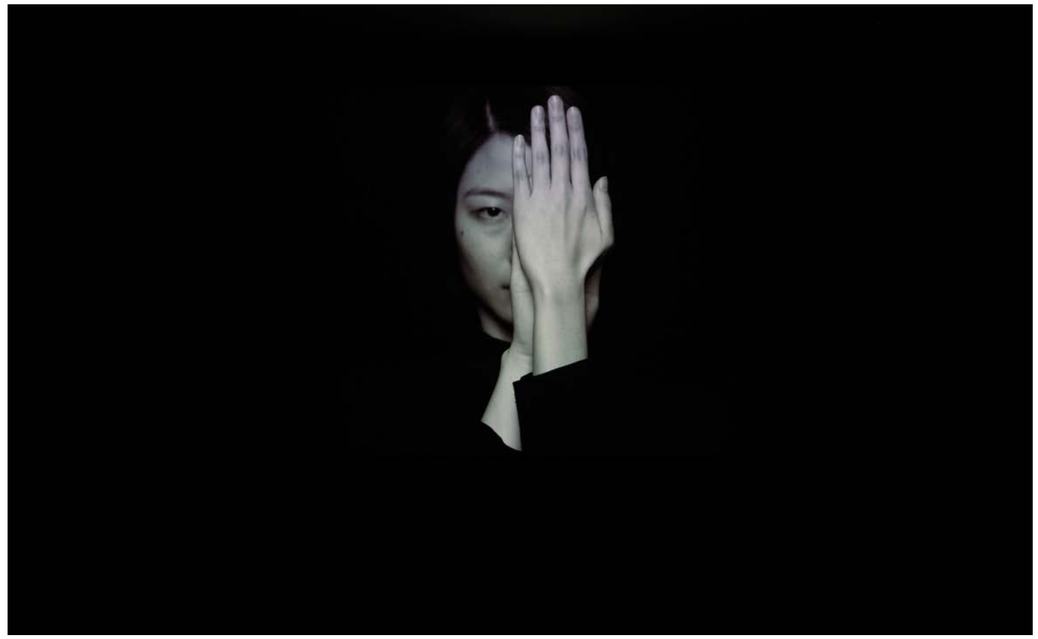
1

3 Minseung Jang, vue d'exposition, 2014

1 Minseung Jang, installation view, 2014



3



3

4

2 Minseung Jang, *A Withered Field*, 2014, sérigraphie sur papier hydrosoluble, galets, projecteur découpe, dimensions variables, 29 x 42 x 8 cm chaque (1pièce sur 6). Vue d'exposition

3, 4 Minseung Jang, *Pitch-Dark*, 2014, vidéo monocanal 2K DCP noir et blanc, son surround, 25 min, images fixes

2 Minseung Jang, *A Withered Field*, 2014, silkscreen on water-soluble paper, pebbles, ellipsoidal spotlight, dimensions variable, 29 × 42 × 8 cm each, six parts (one shown). Installation view

3, 4 Minseung Jang, *Pitch-Dark*, 2014, black-and-white single-channel 2K DCP with surround sound, 25 min. Still images

6

7

6 Sulki & Min, vue d’exposition, 2014
7 Daham Yeo, vue d’exposition, 2014

6 Sulki & Min, installation view, 2014
7 Daham Yeo, installation view, 2014

C’EST AINSI QUE JE L’AI RESSENTI

Hong Jung Kim
Professeur associé,
Université nationale de Séoul

La mer du Hwaeom[1]. Une mer de genèse, monotone et éblouissante. Un oiseau vole, puis un autre encore. Une lumière inquiétante apparaît, puis se dissout dans les ténèbres. Les ténèbres frémissantes s’approfondissent, puis une lumière inquiétante renaît ; un petit oiseau passe, puis un autre s’envole. Fondement de toute chose, média total incarnant les multiples transformations de tout ce qui existe, la mer est là, entremêlée au ciel. Cette mer noire en perpétuel mouvement, ce Bouddha dissous, porté au paroxysme de l’hallucination, ce lieu de répétitions mélancoliques. Un visage sans frontières, sans distinction, où n’existent ni le bien ni le mal, ni la vie ni la mort. Devant *La neige que nous avons vue à deux*, celui qui s’assied devant elle se voit couper le courant des pensées qui surgissent aux niveaux superficiels de la conscience. L’esprit se tourne vers le monde phénoménal de la mer elle-même. La persistance du paysage saisi par l’image crée les conditions d’une méditation immédiate, sans la médiation conceptuelle. Les représentations se brisent, et des images et des émotions enfouies quelque part dans les profondeurs remontent vaguement à la surface. Il y a là un étrange entrelacement d’un romantisme secret et d’une anxiété manifeste, une coexistence paradoxale de l’absence d’événement et de la plénitude de l’événement. C’est là que réside l’allégorie de ce bas monde où rien ne se passe et où, pourtant, quelque chose d’inoubliable s’est produit. Nous le savons. La mer contenue dans cette œuvre est une mer qui est passée par l’âme d’un artiste profondément meurtri par la tragédie du naufrage du ferry Sewol. Elle a été filmée avant l’événement, mais montée seulement après celui-ci. Une certaine conscience de la faute, le poids même du péché, y plane comme un sombre murmure. Pourtant, ironiquement, cette mer semble avoir englouti le 16 avril 2014, en avoir étreint la blessure, puis être revenue à son état éternel, comme si de rien n’était. Elle apparaît comme une mer de transcendance, une mer au-delà de l’humain, qui ramène impassiblement au néant la tragédie et la comédie, la colère et le désespoir. C’est ainsi que je l’ai ressenti. Une mer impossible à personnifier, fondamentalement méditative, d’une indifférence absolue, que l’on aurait envie de saisir au collet pour en découdre avec elle, qu’aucun être fini ne peut vaincre ; une mer où ne se produit que l’alternance infinie de l’oubli et du souvenir. C’est précisément en cela que *La neige que nous avons vue à deux* évoque avec une brutalité déchirante la tragédie du Sewol, sans faire usage d’un seul mot. Devant cette mer inexorablement identique à elle-même, immuable et naturelle, notre esprit capitule ; mais, en nous, une autre mer intérieure résiste à cette capitulation et se soulève violemment, en symétrie avec l’écran. La mer peut-elle être toujours ainsi, toujours la même ? Notre silence, notre goût de la beauté et nos souvenirs sont-ils légitimes ? L’œuvre est le lieu où se joue ce combat de l’âme, où l’absence de voix rencontre l’émergence de la voix. Faire l’expérience d’une telle œuvre procure une douloureuse fascination. Le choc et la

1
Le *Hwaeom* (華嚴), « ornementation fleurie », désigne l’universalité de la parole du Bouddha et renvoie au *Hwaeomgyeong* (華嚴經), texte sacré qui transcrit directement l’Éveil de Shakyamuni – N. d. T.

SO I’VE FELT

Hong Jung Kim
Associate Professor,
Seoul National University

The sea of Hwaeom.[1] The sea of procreation at once monotonous and resplendent. A bird flies. So does another. A questionable light shines and smolders into darkness. Trembling, the black deepens and once again bears a questionable light. A little bird flies. Then does another. The sea is there—intertwined with the sky. It is the foundation of all that exists and the medium capable of embodying the myriad changes they undergo. It continues rolling without a second’s hiatus. The sea of black at the highest level of hallucination. Buddha in flux. A melancholy place of repetitions. It denotes neither good nor evil, life nor death. It lies without limits and its face shows no discrimination. The viewer who stands before *Snow We Saw* will be compelled into a state where all thoughts that test the surface of consciousness are powered off. The mind is then led to focus on the phenomenon of the sea. The continuation of the scene arrested by the camera creates an environment free from any mediation by ideas. Representations are broken off. Images and emotions that had been buried deep in an unknown place faintly arise. Covert romanticism and transparent anxiety co-exist in a bizarre entanglement. The event is absent but it is also there paradoxically at the same time. The allegory of the indelible event that has come to nothing stares back at us. We all know. We instinctively know that the sea here is the one that has been sieved through the soul of the artist who was deeply scarred by the sinking of Sewol Ferry (The sea had been photographed prior to the accident but was later edited). The waters harbor a sense of guilt, the sin weighing down heavy like a dark whisper. Ironically, the sea appears as if nothing has happened, as if everything is back to normal, despite having washed over April 16th with all the hurt and the pain caused by it. The sea seems to lie beyond what we mortals can fathom, capable of turning tragedy, comedy, rage and despair to nothing as if it were the most natural thing in the world to do. At least that’s how I felt it. The sea was too beyond and above human to be personified. It appeared profoundly meditational and totally callous, and if I could I would have loved to grab it by the throat and beat it to a pulp, but I know that a mortal is no match for the sea. Unimpressed and unfeeling, the sea is just there allowing oblivion and remembrance to alternate without end. *Snow We Saw*, by presenting that sea, reminds us of the Sewol tragedy without a single word uttered. Our hearts surrender in the face of the sea as Nature, its immutability and immortality, but there is also a pull against that surrendering heart. A sea of emotions surges violently in us as we sit across from that tranquil, unfeeling expanse of water. Is it right that the sea should always be so same? Is there justice in our silence, beauty and memories? *Snow We Saw* is the locus of that inner turmoil of conflicting hearts where the absence of voice meets face to face with the emergence of voice. Being there and experiencing it infatuates us even as we suffer. *Pitch-dark*, on the other hand, thrusts us into a state of utter shock and grief

1
Hwaeom (華嚴), pronounced ‘Huayen’ in Chinese, literally means “flower adornment” and is a metaphor for the universality of Buddha’s teachings. It often refers to the key teachings in the scriptural text *Hwaeomgyeong* (華嚴經).—translator’s note.

tristesse que nous inflige *Ô arbre noir* proviennent de l'opposition durable et irréconciliable, entre ces deux polarités opposées. La lumière et l'ombre s'y affrontent, l'image et le son s'y défient. La tristesse et la colère impossibles à symboliser, que la tragédie du Sewol a engendrées, rencontrent ici la forme la plus épurée. Elles s'expriment froidement, sans aucun excès ni débordement émotionnel, à travers une rigueur presque parcimonieuse. Le regard de la femme, semblable au masque figé d'un cadavre, traverse la froideur de cette impassibilité terrifiante pour projeter un message inconnu, surchauffé au point de défier toute interprétation. Ce regard énigmatique mais concentré, tel celui de Méduse, paralyse en un instant les spectateurs qui ont oublié le devoir de mémoire que les victimes ne cessent de leur réclamer. La langue des signes constitue elle aussi un dispositif efficace : elle recueille le jaillissement des émotions que nous éprouvons face à une mort indicible pour l'enchâsser dans une forme linguistique, certes pauvre d'un côté, mais inflexible de l'autre. Elle contribue ainsi à recueillir le pathos à son comble et à le contenir, au moment même de son paroxysme, dans une représentation d'une extrême retenue. Les haïkus traduits en mouvements corporels (le mot « charbon » n'existant pas en langue des signes, il a été traduit par le nouveau signe « arbre noir ») ne condensent-ils pas tout l'événement en une seule ligne de langage ? Pour reprendre l'expression d'Aby Warburg, l'esthétique de Minseung Jang semble s'articuler autour de la *Pathosformel*. Celle-ci relève moins de l'esthétique que du tragique. Ce « tragique », qui naît de l'union entre la folie originelle caractérisée par l'ivresse, le dionysiaque, et l'ordre plastique caractérisé par le songe, l'apollinien, n'est pas simplement beau : il recèle aussi le terrible et l'effroyable. Dans le domaine des arts plastiques, cette forme de pathos s'incarne typiquement dans un moment caractéristique de l'expression gestuelle du corps humain. Warburg l'a lue dans les muscles tordus du *Laocoon*, dans les poses exaltées de *La Mort d'Orphée*, ou encore dans les cheveux frémissants et les draperies follement agitées de *La Naissance de Vénus*. La Pathosformel est pour l'art un moyen, une technique permettant de retenir l'enfer. L'art n'est rien d'autre que ce sens de l'orientation qui aimante l'artiste vers une négativité extrême, toujours prête à nous engloutir. Il se tourne vers la mort, l'addiction, la mélancolie, la ruine ou la violence, c'est-à-dire vers le Réel. Cependant, l'art est aussi le principe d'un agencement lumineux des débris arrachés aux ruines. C'est bien pour cela que l'art sourd de la vie, tout en excédant la vie elle-même. Le salut réside dans la forme. Le salut réside dans la *Pathosformel*. La manière dont l'art sauve ce sombre non-sens laissé par la tragédie du Sewol ne saurait être différente : il s'agit de marcher vers le cœur de ce drame qui fait tout s'effondrer, de s'y briser courageusement, puis de redresser ses débris pour composer une petite illusion, une œuvre. Ceux qui ne se sont pas suffisamment approchés de l'obscurité se lamentent prématurément, referment les blessures et s'épuisent avant même que la vérité de ces morts tragiques ne soit révélée, avant même qu'ils ne soient reconnus comme des êtres dignes d'être pleurés et dont l'âme doit être conduite vers l'au-delà. À l'inverse, celui qui a véritablement pénétré les profondeurs des ténèbres du sens finira par devenir lui-même une part de l'obscurité et par vivre de cette obscurité jusqu'au bout. La place de la *Pathosformel* se situe quelque part entre les deux. Elle est le lieu d'un geste obstiné qui entend poursuivre un deuil impossible : le lieu où l'on convoque les morts afin de tenter une communication sans espoir ; le lieu d'un labeur vain qui cherche à préserver l'horreur en tant qu'horreur. Si les victimes qui seraient mortes enfermées dans les profondeurs obscures de la mer pouvaient ouvrir la bouche pour parler, n'auraient-elles pas parlé à travers ces gestes « sans voix » dessinés ensemble par Minseung Jang et Jung Jaeil ? En raison de cette absence de voix, les paroles resteront des paroles qui n'en seront

which originate from sustained conflict between two opposites that are incapable of reconciliation. Light and dark face off each other as do image and sound. As the sadness and anger brought on by the Sewol incident could not be conveniently reduced to symbols, the artist instead expressed this in the most refined form, without any excess or emotional leakage but with a cold rigor bordering on heartlessness. The woman's eyes though rigid as is her face eradiate a message through that eerie coldness, a message too heated to be logically interpreted. The intense but ungraspable eyes, like Medusa's, immediately freeze the viewers who have forgotten to serve their duty to remember Sewol. The sign language captures the emotions we experience in the face of unexplainable deaths in a communication form that is deficient in a sense but firm nevertheless. It effectively captures the highest level of pathos and delivers it with restraint. The haikus that were translated into bodily movements—the word 'charcoal' had to be translated as "black wood" because there was no sign language equivalent—aptly summarize the situation in a single line. The art of Minseung Jang appears to revolve around what Aby Warburg referred to as "Pathosformel", or a form evoking Pathos. Pathosformel is less aesthetic than tragic. Tragedy which results from the marriage between the Dionysian primal madness defined by intoxication and the Apollonian form and order characterized by fantasy may be beautiful, but it is accompanied by elements that scare and unnerve. Pathosformel in the realm of visual arts is typically found in specific instances of bodily expressions. Warburg discovered them in the contorted muscles of *Laocoon*, the dramatic poses of figures in *Death of Orpheus*, the hair and clothing billowing in the wind in *The Birth of Venus*. Pathosformel is Art's tool and technique of holding on to Hell. Art may be little more than an orientation of the artist towards the extreme negative that at times swallows us whole. It looks toward death, addiction, depression, destruction or violence, in other words, it faces what is real. However, Art is also the principle by which remains excavated from the ruins are arranged together to shine. This is why Art is larger than Life from which it originates. Salvation is in the form. It is in Pathosformel. And so it is that Art will salvage the utter meaninglessness that remains in the aftermath of Sewol incident. It will walk right into the heart of what has happened, valiantly break down and gather the pieces to construct a small illusion—or an artwork. Those who had not gotten close enough to the darkness were too quick to cry and to suture the wounds before the truth of the innocent deaths were let out and before the victims were rightfully recognized as worthy of our mourning and prayers. They now suffer from the fatigue of having rushed through all this too prematurely. On the other hand, those who have gone far into the pitch dark significance of the incident will be consumed by and end up living in that darkness. Pathosformel should reside somewhere in between. It should be where there is a persistent effort to continue that unsustainable mourning, where there is an attempt to summon the dead and to make that impossible communication, and where there are futile endeavors to preserve the tragedy as it was. If the deceased who breathed their last in those dark waters were to speak, they may very well speak in the "voiceless" motions as envisioned by Minseung Jang and Jung Jaeil. Without a voice their words are destined to perpetual translation and misunderstanding without ever truly reaching their intended listeners. Their words will remain a language that fails to be shared, comprehended or delivered. But we know. We know, at the moment we enter that darkness of the gallery underground that reminds us of the cabins of that sunken ship and of the burial homes where the ashes of bodies cremated are preserved, that torrents of grief will swallow us whole, that the shame we'd hidden will writhe in pain, and that a multifaceted experience—an experience at once aesthetic, social and political that may

plus, un langage condamné à être éternellement traduit, éternellement mal compris et à ne jamais nous parvenir. Un langage qui ne peut être généralisé, compris ni transmis. Et pourtant, nous le savons. Dès l'instant où nous posons le pied dans l'obscurité de la salle d'exposition souterraine, semblable à la cabine d'un navire naufragé ou à un columbarium, avant même que le visage et les gestes n'apparaissent sur l'écran, avant même que nous n'entendions le grondement glaçant des vagues du port de Paengmok et le tintement vertigineux de la clochette rituelle, avant même que le violoncelle qui égratigne et caresse le cœur ne commence à jouer, comme un a *priori* ou une prémonition, une tristesse violente et incurable nous enveloppera. L'opprobre de la vie, enfoui au plus profond de notre être, se mettra à frémir cruellement, et commencera alors une expérience totale, à la fois esthétique, sociale et, plus encore, politique, une expérience qui sera bientôt oubliée mais ne disparaîtra jamais. Ce que l'artiste a vu, ce qui l'a fait trembler. Comment il a lutté. Vers quelle rencontre il nous a conviés. Et à quel point cette rencontre est douloureuse et vraie... Je l'ai ressenti.

(2014)

be forgotten but never completely erased—will begin. Like something *a priori* or predicted, all of this will occur even before the face and the hands appear on the screen and before the frightful sounds of the tides, the dizzying toll of the bells and the melody of the cello that is meant to soothe but grazes our hearts. I have felt everything upon encountering his work: What the artist has seen, what made him shudder, how he has struggled, who he has invited for us to meet, and how painful and genuine that meeting will be..... All of this I felt then and there.

(2014)

DESTINATAIRE INCONNU

Minseung Jang
Artist

Le temps s'écoule avec une indifférence implacable. J'ai voulu, dans ce texte, rendre compte d'un moment où je recompose mentalement le printemps d'il y a douze ans et celui d'aujourd'hui, en cherchant à les mettre en relation. Dans l'après-midi du 18 avril, j'ai reçu par téléphone la nouvelle de ma nomination à l'Hermès Foundation Missulsang, et la sensation de l'air et du soleil de ce jour-là restent encore aujourd'hui d'une netteté saisissante. Cependant, le 16 avril, à peine deux jours auparavant, le ferry Sewol avait sombré. Du moment où j'ai reçu cet appel, il ne me reste que la rémanence des fusées éclairantes perçant une surface d'eau engourdie. En regardant en direct, sur un écran qui semblait avoir été mis en sourdine, ces vies s'enfoncer dans une mer froide et obscure, j'errais dans la cour de mon atelier tel un dément. C'était un temps où se mêlaient désespoir, angoisse et ce mince espoir d'un miracle entretenu jusqu'u dernier moment. C'était un état différent de celui que l'on éprouve habituellement à l'annonce d'un décès ordinaire, comme si je me précipitais vers une maison en deuil où l'on ne pouvait même pas fixer le jour des funérailles.

Et chaque année au mois d'avril, cette sensation renaît invariablement avec les fantômes. C'est sans doute parce que les blessures de la mémoire causées par ceux qui refusent encore de rendre hommage à leur deuil et par tout ce demeure non élucidé sont comme des traumatismes, cousues avec des fils de suture provisoires. Cet événement a montré que, même lorsqu'on n'a été ni présent sur les lieux ni directement concerné, il peut s'imprimer dans la sensibilité d'un être humain et d'un artiste, comme une brûlure impossible à guérir. Depuis ce jour, j'ai changé, et les œuvres que j'ai réalisées après avoir reçu le Missulsang ont elles aussi commencé à changer. L'œuvre *Voiceless*, présentée dans le cadre de ce Missulsang, abordait pour la première fois un paysage social. Sur le plan formel, il s'agissait d'une œuvre charnière marquant un véritable passage vers un espace cinématographique. Écrire aujourd'hui sur cette période en remontant le fil de mes souvenirs demeure aussi difficile qu'à l'époque. Malgré tout, maintenant que douze années, considérées comme un cycle à l'échelle d'une vie, se sont écoulées, je pense qu'il est enfin temps de revenir sur l'année où *Voiceless* a vu le jour. Comme lors d'une ascension en plusieurs longueurs, je sentais qu'il me fallait désormais faire un nœud et poursuivre vers la longueur suivante.

J'ai ressorti le catalogue du Missulsang, que je n'avais pas réussi à rouvrir depuis longtemps, et y ai relu le texte de recommandation rédigé par Young-hwan Bae, qui avait proposé ma candidature. Je n'avais même pas le souvenir d'avoir partagé un verre avec lui, et il était toujours resté à distance. Je me demandais donc pourquoi il avait fait ce choix…

« Une caméra flottante — une photographie que personne ne prend et que personne ne regarde, une photographie où, dès lors, ne reste que celui qui regarde.

ADDRESS UNKNOWN

Minseung Jang
Artist

Time flows on, indifferent and unhurried. With this piece I wanted to record a moment of revisiting, in my mind, the spring of twelve years ago and the spring of today, and trying to connect them. On the afternoon of April 18, I received by phone the news of my Hermès Foundation Missulsang nomination, and the air and sunlight of that day remain vivid even now. Just two days earlier, on April 16, the Sewol ferry had sunk. When the call came, only the afterimage of flares lighting the numb surface of the water remained. Watching, on what felt like a muted screen, the live broadcast of lives crying out as they sank into the cold, dark sea, I circled the yard of my studio like someone who had lost his mind. It was a time when despair, anxiety, and finally a single thread of hope for a miracle were all tangled together. It was unlike hearing news of any ordinary death; it was like hurrying toward a house of mourning for which no date of burial could be promised.

And that sensation comes back to life, without fail, every April, together with ghosts. It must be because the wounds of memory, caused by those who still refuse to mourn and by the things that have never been brought to light, remain stitched shut with temporary sutures, persisting as trauma. That event proved how, even without having been present at the scene, even without being directly involved, something can remain in the senses of a human being, and of an artist, like an irreparable burn. I changed after that day, and the works I made after the Missulsang began to change as well. *Voiceless*, which I presented at the Missulsang, was the first work in which I addressed a social landscape, and formally it became a turning point: a full passage into cinematic space. To grope back through the memory of that time and write about it was difficult then, and it is difficult now. Even so, now that twelve years have passed—a significant span even in a lifetime, I felt it was time to face again the year in which *Voiceless* was made. As in a moment of multi-pitch climbing, I felt that I now had to tie off one knot and climb to the next pitch.

I took out the Missulsang catalogue I had long left unopened, and read again the nominating text written by Bae Young-hwan, who had recommended me as a candidate. He was someone who had always kept his distance, with whom I had no memory of even sharing a drink. Why, I wondered, had he done it…

"A floating camera: a photograph no one takes, and no one looks at, a photograph that leaves only the one who looks. What does a photograph photograph? It begins from a question either too grand or too childish. For in Minseung Jang's photographs, nothing is photographed. Jang photographs mostly the empty…There is no way a man like this could fail to know the socially shared symbolism of these places. And yet he does not try to grasp a site of strong historical implication sociologically. In other

Que saisit une photographie ? On part d'une question trop grandiose ou trop puérile, car dans les photographies de Minseung Jang, rien n'est photographié. Minseung Jang photographie principalement le vide… Un homme comme lui ne peut ignorer la portée symbolique que la société attribue à ces lieux. Or, il ne cherche pas à appréhender sociologiquement des sites chargés d'histoire. Autrement dit, sa tentative d'interpréter des espaces fortement symboliques comme des lieux ordinaires, dépourvus de toute signification, constitue en elle-même une grande ambition. »

En relisant ces phrases, je ressens à la fois de la honte et un profond trouble, comme quelqu'un qui retrouverait son ancien journal intime, puisque, douze ans plus tard, je continue de photographier ce qui est désert, entièrement vide, marqué par l'absence, et que le seul changement tient à la forme, mon médium principal étant passé de l'image fixe à l'image en mouvement. En même temps, je me vois comme un gréviste épuisé suspendu en hauteur, attendant un écho qui ne vient jamais.

À l'époque où je préparais cette exposition dans le cadre du Missulsang, même la musique avait disparu des médias audiovisuels face à l'ampleur de la catastrophe. Avec l'éclosion du printemps se mêlaient les prières désespérées pour la survie et le deuil. Aussitôt ont commencé à germer, les théories du complot, les invectives, les dénonciations, la division et la haine. Des initiatives précipitées et dépourvues de retenue, menées au nom de l'art, n'ont pas tardé non plus à se manifester. Dans ces circonstances, un jour, j'ai assisté par hasard à une messe dans une église où chantait une chorale de personnes sourdes. Dans leur silence, porté par une harmonie sans son, se manifestaient au contraire une profonde beauté et une solidarité inébranlable. J'ai appris, de cette communauté qui demeurait paisible et unie, même lorsqu'elle se rassemblait en nombre, le langage du silence et cette manière de se soutenir mutuellement. J'étais alors jeune et vivais dans une colère quotidienne. Les larmes venaient souvent. Cette communauté semblait éprouver la même douleur que moi, mais ne la manifestait simplement pas. En observant leur solidarité indéfectible, semblable à un vœu collectif de silence, j'ai compris qu'il me fallait tenir bon et surmonter l'épreuve sans me laisser briser par mes propres émotions. Comment pourrait-on mesurer la douleur de quelqu'un qui a perdu son enfant ? Il fallait simplement chercher un moyen de transmettre quelque chose au nom de ceux qui avaient perdu jusqu'à la voix et la force de protester. Cela consistait à partager avec eux, avec constance, un deuil silencieux. *Voiceless* est devenu un fragment de cette mémoire collective, une œuvre réalisée avec des collègues et de nombreuses autres personnes qui s'épaulaient, partageaient ce qu'elles avaient et, à travers l'art, témoignaient ensemble de ce jour-là et en conservaient une trace. Par la suite, l'œuvre a été conservée dans diverses institutions publiques comme témoignage de cette année-là. En passant par la pandémie, elle a traversé les océans, allant de lieu en lieu présenter ses condoléances, et en ce mois de mai, dans la ville de Gwangju (Bitgoeul, the City of Light), appelée la « cité de la lumière », elle est transmise aux citoyens par la lumière et le son. Je dois avouer, non sans embarras, que ce texte a été remis volontairement après la date limite fixée à la fin du mois d'avril. Je souhaitais revoir l'œuvre à Gwangju pour savoir si elle avait résisté au temps sans devenir une relique du passé, et surtout si elle avait conservé sa capacité à saisir l'esprit de son époque. Je voulais aussi mettre en mots les émotions que cette rencontre avait fait naître en moi, même si mes yeux sont aujourd'hui plus fatigués qu'autrefois. Sur le chemin du retour, une coïncidence presque incroyable s'est produite : je suis monté dans le taxi d'un homme qui, autrefois, avait participé à la défense de l'ancien siège du gouvernement provincial de Jeolla du Sud pendant le soulèvement de Gwangju. Le chauffeur, désormais âgé, m'a dit l'amertume qu'il éprouvait à voir que,

words, his attempt to read a space heavy with symbolism as an ordinary space empty of all meaning is itself a great intention."

Reading those sentences, like someone reopening an old diary, I am flooded at once with embarrassment and a heavy, complicated feeling. Twelve years on, I am still photographing empty objects of absence, with no one there; all that has changed is that my main form has shifted from still photographs to moving images. At the same time, I seemed to myself like a weary high-altitude protester, waiting for an echo that never answers.

The period when I was preparing for the Missulsang was a time when, in the face of a social catastrophe, music disappeared even from the airwaves. Spring's blossoming came with the intertwining of desperate prayers for survival and mourning, and soon conspiracy theories, shameless invective, denunciation, division, and hatred began to sprout. Things that were premature and unrestrained carried out in the name of art also quickly revealed themselves. Then one day, by chance, at a Mass in a cathedral, I saw a Deaf choir. Within their silence, connected through soundless harmony, there was a deep beauty and a firm solidarity. From a community that remained peaceful even among a large gathering, I learned the language of silence and the sense of holding one another up. I was young then, angry every day, and tears came at every turn. That community seemed to feel the same as I did, though they did not show it. Watching their unwavering solidarity, like a collective vow of silence, I realized that I had to endure and overcome without breaking under my own emotions. How could one ever fathom the grief of losing a child? I could only search for a way to convey something on behalf of those who had lost even the voice and strength to protest. That way was to join, with constancy, in wordless mourning. *Voiceless* became a fragment through which colleagues and many others, supporting one another and sharing what they had witnessed and recorded that day together as art. Later, as a record of that year, the work was acquired by various public institutions. After passing through the pandemic and crossing the ocean, it traveled from place to place paying its condolences, and as of this May in Gwangju (Bitgoeul, the City of Light) it continues to be presented to citizens through light and sound. To my shame, this piece deliberately missed its end-of-April submission deadline. I wanted to write down the emotions I encountered in Gwangju, with eyes dimmer now than they were then, and to see whether the work had endured the years without becoming outdated and, above all, whether it had kept its sense of the times. On the way back, by an unbelievable coincidence, I rode to the terminal in the taxi of a driver who had defended the former South Jeolla Provincial Office at the time. The driver, now aged from a young man into an old one, said with sorrow that even after half a century, the pure longing, resistance, and sacrifice of that day still could not be peeled away from the distortion and mockery that clung to them like a shadow, and that the distortion had only grown more blatant. With a local election ahead, noise rises from every side. Some people gain the right to speak easily, without passing through the hardship of a true calling, and display their claims and commodities while extracting emotion.

Winning the Hermès Foundation Missulsang became, for me—someone who had taken hybridity and liminality almost as an identity, and who had worked without settling in any one field—a kind of visa that allowed me to move on to the next destination. Opportunities to choose among different possibilities, and places from which to speak, came to me like a supplementary prize, and I realized it was time to leave. What I chose was the volcanic island of Jeju—more precisely, Hallasan. It was a self-imposed, active exile. When access to the high reaches of Hallasan was restricted—the kind of

même après un demi-siècle, les déformations et les moqueries restaient attachées comme une ombre aux aspirations pures, à la résistance et aux sacrifices de ce jour, devenant toujours plus flagrantes. À l'approche des élections locales, il y avait du bruit et de l'agitation de tous côtés. Certaines personnes ayant aujourd'hui obtenu facilement le droit de s'exprimer sans avoir traversé les épreuves qu'exige une vocation exposent leurs opinions et leurs marchandises, et exploitent les émotions.

Pour quelqu'un comme moi, qui avais toujours fait de l'hybridité et de la liminalité une forme d'identité, travaillant sans jamais m'établir durablement dans un domaine précis, recevoir l'Hermès Foundation Missulsang est devenu une sorte de visa vers la destination suivante. Comme un bénéfice supplémentaire, j'ai obtenu le choix entre différentes possibilités ainsi que des espaces où prendre la parole, et j'ai compris que le moment était venu de partir. J'ai choisi l'île volcanique de Jeju. Plus précisément, le mont Halla. C'était un exil volontaire. Chaque fois que les bulletins météorologiques annonçaient l'interdiction d'accès aux hautes altitudes du mont Halla en raison du mauvais temps, je préparais mon sac et m'y rendais. J'y restais isolé plusieurs jours avant de redescendre. Et je recommençais. C'était un lieu où les frontières entre ciel et terre semblaient disparaître, où l'on pouvait vivre l'enfer sous des pluies implacables, des vents furieux et des tempêtes de neige, mais aussi un sanctuaire où se mêlaient l'apparition et la disparition d'innombrables formes de vie. Les habitants de Jeju parlent d'un endroit nommé « Miyeoji Baengdui », un lieu de séparation entre le monde des vivants et celui des morts, un espace d'adieu. Si un tel lieu existe réellement sur cette terre, je crois que c'est ici. Les sensations étaient lointaines et douloureuses, mais l'esprit, à travers cette épreuve, s'éclaircissait. Ce lieu était à la fois un refuge et l'autre rive, un jardin des dieux et un temple. C'était aussi un cimetière rempli de stèles vierges. Pendant plus de mille jours, j'ai ainsi fait et défait mon sac et observé sur la montagne les naissances et les disparitions, l'ordre et l'harmonie. C'était tout simplement beau.

Il n'y a pas longtemps encore, de jeunes pousses de saules annonçaient doucement l'arrivée du printemps, puis venaient les magnolias et les cerisiers en fleurs, bientôt remplacées dans le paysage par les magnolias et les cerisiers en fleurs. Après avoir perdu tous leurs pétales, le mois d'avril se couvre de pissenlits jaunes. Mais à peine une semaine plus tard, ces fleurs deviennent des aigrettes blanches, comme des cheveux blancs, prêtes à s'abandonner au vent. Elles se dispersent sans laisser de trace. Ces aigrettes de graines volent plus loin lorsqu'elles s'appuient les unes sur les autres, à la manière des oiseaux migrateurs. Les sacrifices les plus nobles se dispersent comme ces graines et, chaque printemps, reviennent se déposer à nos côtés. Et ils nous enseignent silencieusement à ne pas parler à la légère et à ne pas nous empresser de donner des leçons aux autres.

Le temps s'est écoulé, mais qu'est-ce qui a réellement changé ? À la manière d'un verset des Psaumes de l'Ancien Testament, j'en viens parfois à me demander où le Seigneur se cache en ces temps de détresse, alors que les guerres ne cessent pas et que les sacrifices injustes continuent de se répéter. La lamentation s'installe dans la vie quotidienne. Entre-temps, le ferry Sewol avait été renfloué et se trouvait au nouveau port de Mokpo, tel un monstre rongé par la corrosion . D'autres sacrifices ont suivi, dans une ruelle d'Itaewon et à l'aéroport de Muan. Des êtres privés de voix, nés à des époques différentes mais réunis par le moment de leur mort, deviennent plus nombreux parmi nous comme voisins. Ailleurs, on parle d'une prospérité sans précédent et de chiffres qui ne sont peut-être que des mirages, mais la tristesse, qui ne peut se

foul weather familiar from the forecasts —, I would pack a bag, go up, remain isolated for several days, and then descend, repeating this again and again. A land with no boundary between heaven and earth. A place that, with its merciless wind, rain, and blizzards, called purgatory to mind; at times a sanctuary where the endlessly varied blooming and vanishing of life were tangled together. If the place Jeju people call Miyeoji Baengdui—a space of farewell between this world and the next—exists in this world, it is probably there. The senses were distant and painful, but through the ordeal the spirit became transparent. It was a refuge and a far shore, a garden of gods and a temple. And it was a graveyard filled with blank steles. For some thousand days I tightened and loosened my backpack, and on the mountain, I saw birth and disappearance, order and harmony. It was simply beautiful.

Only a little while ago, the new shoots of the willow were slowly announcing the start of spring; soon magnolias and cherry blossoms will take their place. And once all the petals have fallen, April is covered over with yellow dandelions. But barely a week or so later, the flowers have already become white seed-tufts, like white hair, readying themselves to give their bodies to the wind. Seed-tufts, too, like migrating birds, fly far when they lean on one another. Noble sacrifices scatter like those seed tufts and, each spring when it comes, settle down beside us again. And they quietly pass on to us the way of not speaking carelessly, the way of not rushing to instruct.

Time has passed, but what has changed? Like a verse from the Old Testament Psalms, I want to ask where the Lord hides in a time of trouble: war shows no sign of stopping, and unjust sacrifice repeats itself. Lament has become everyday life. In the meantime, the Sewol had been raised at Mokpo New Port like a corroded monster, and other sacrifices connected onward to an alley in Itaewon and a runway at Muan Airport. Though their times of birth differ, their times of death are the same; those who have lost their voices keep increasing around us as neighbors. Elsewhere, people speak of an unprecedented prosperity unfolding now, of numbers that may be mirages, but grief that cannot be measured in figures always arrives before us. What should we call that sensation, that state?

Today is the Buddha's Birthday. There is a phrase I love: japhwa-eomsik (雜華嚴飾), said to mean that flowers of every color come into harmony with one another, making a solemn and beautiful world. Sovereignty over arising and ceasing may belong to the realm of the divine, but harmony is perhaps something we can make together. Is this longing a delusion of grandeur? (On the Buddha's Birthday, 25 May 2026)

(2026)

mesurer en chiffres, arrive toujours jusqu'à nous. Comment nommer cet état et cette sensation ?

Aujourd'hui est le jour de la naissance du Bouddha. Il y a un aphorisme que j'aime particulièrement : *japhwa-eomsik* (雜華嚴飾), qui signifie que des fleurs de toutes couleurs, différentes les unes des autres, s'harmonisent pour créer un monde solennel et beau. Si l'apparition et la disparition relèvent du divin, l'harmonie n'est-elle pas quelque chose que nous pouvons créer ensemble ? Ce souhait relève-t-il de la folie des grandeurs ? (25 mai 2026, jour de la naissance du Bouddha.)

(2026)

LE 16E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2016

정 금 형

THE 16TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2016

G E U M H Y U N G J E O N G

Le 16e
Hermès Foundation Missulsang
2016

Exposition
Private Collection
26 août–23 octobre 2016
Atelier Hermès

Lauréate
Geumhyung Jeong

Comité de nomination
Jang Un Kim (Chef de l'équipe des expositions, Musée national d'art moderne et contemporain)
Jee Young Maeng (Commissaire d'exposition, Doosan Gallery)
Yangachi (Artiste)
Shan Lim (Professeur, Université des femmes Dongduk)
Seewon Hyun (Codirectrice, Audio Visual Pavilion)

Jury
Hong-hee Kim (Directrice, Musée d'art de Séoul)
Soyeon Ahn (Directrice adjointe, Plateau, Musée d'art Samsung)
Emmanuel Saulnier (Artiste)
Catherine Tsekenis (Directrice, Fondation d'entreprise Hermès)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 1.74 MB)

The 16th
Hermès Foundation Missulsang
2016

Exhibition
Private Collection
26 August–23 October, 2016
Atelier Hermès

Winner
Geumhyung Jeong

Nominating Committee
Jang Un Kim (Head of Exhibition Team, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Jee Young Maeng (Curator, Doosan Gallery)
Yangachi (Artist)
Shan Lim (Professor, Dongduk Women's University)
Seewon Hyun (Co-Director, Audio Visual Pavilion)

Judging Committee
Hong-hee Kim (Director, Seoul Museum of Art)
Soyeon Ahn (Deputy Director, Plateau, Samsung Museum of Art)
Emmanuel Saulnier (Artist)
Catherine Tsekenis (Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 1.74 MB)

1

1 Geumhyung Jeong, vue d’exposition
Private Collection, 2016

1 Geumhyung Jeong, installation view of
Private Collection, 2016

2

2 Geumhyung Jeong, vue d’exposition
Private Collection, 2016

2 Geumhyung Jeong, installation view of
Private Collection, 2016

BIENVENUE DANS L'UNIVERS UNIVERS ÉTRANGE ET EXCENTRIQUE DE GEUMHYUNG JEONG

Yunkyoung Kim
Directrice artistique,
Atelier Hermès

La scène qui s'offre à nos yeux est étrange et insolite. Depuis qu'elle s'est fait connaître en 2009 avec la performance intitulée *7ways* (*7 manières*), Geumhyung Jeong n'a cessé de présenter son travail avec passion et constance. Les objets qu'elle présente sous le titre « Private Collection (*Collection privée*) » sont, eux aussi, résolument singuliers. Dans l'espace d'exposition délimité par des murs blancs, des socles blancs de dimensions identiques sont disposés en rangées et en colonnes régulières, tandis qu'un éclairage blanc et uniforme les baigne d'une clarté homogène. Totalement coupé du monde extérieur, au point qu'aucun flux d'air ne semble même y circuler, cet espace sous vide est rempli d'objets qui, malgré l'ordre parfait produit par leur disposition régulière et méthodique, demeurent pourtant troublants. Ce sont précisément les précieux objets de sa « collection privée » que Jeong a rassemblés.

Après avoir présenté *7ways*, l'intérêt de Jeong s'est principalement manifesté à travers son propre corps, notamment dans *Video Camera* (*Caméra vidéo*) (2011), *Fitness Guide* (*Guide de fitness*) (2011) et *CPR Practice* (*Pratique de la réanimation cardio-pulmonaire*) (2013), jusqu'aux plus récents *Rehab Training* (*Entraînement à la rééducation*) (2015) et *Fire Drill Scenario* (*Scénario d'exercice d'incendie*) (2016). Si elle a parfois tenté des expérimentations vidéo, comme dans *Munbangu* (Papeterie, 2011) ou *Record Stop Play* (*Enregistrer Arrêter Lire*) (2011), le cœur de son travail réside fondamentalement dans la tension et le malaise suscités par des gestes intimes et provocateurs, accomplis publiquement devant un auditoire. Le travail de Jeong naît de la curiosité qu'éveille en elle la rencontre fortuite avec un objet et de l'imagination débridée que cette curiosité engendre en chaîne. En observant minutieusement, en manipulant, en démontant puis en remontant des objets qui, dans la vie quotidienne, remplissent chacun une fonction précise – aspirateur, échelle, excavatrice, mannequin médical, appareil de sport, outil médical ou équipement de rééducation –, Jeong laisse libre cours à une imagination incongrue. Et si ces objets inanimés et — bien sûr ! — incapables de se mouvoir seuls pouvaient néanmoins donner l'impression de prendre vie ?

Dans *Fitness Guide*, Jeong aligne devant le public différents appareils de fitness ordinaires . Elle les actionne comme pour en démontrer l'usage ou montrer la posture correcte à adopter, puis synchronise son propre corps avec leurs mouvements mécaniques. Ces appareils, qui ne sont que des machines, se mettent à bouger sous l'action de l'artiste, et leurs mouvements, à leur tour, mettent l'artiste en mouvement. Peu à peu, les deux semblent ne plus faire qu'un, tandis que la vitesse et l'intensité augmentent tandis que leurs mouvements gagnent progressivement en vitesse et en intensité. Au cours de ce processus apparaissent des scènes troublantes et suggestives, car les gestes de Jeong, qui actionne les machines et abandonne son corps à leurs mouvements, évoquent des gestes sexuels. De plus, les appareils de fitness, anthropomorphisés par l'ajout de

WELCOME TO HER OFF-THE-WALL AND BIZARRE WORLD

Yunkyoung Kim
Artistic Director,
Atelier Hermès

A scene that unfolds before our eyes is off-the-wall. Exhibits of Geumhyung Jeong, who has steadily presented her works with a great passion after being spotlighted with her *7 Ways in 2009*, are utterly off-the-wall and bizarre under the title of *Private Collection*. Inside the gallery surrounded by the white walls are white pedestals of the identical size sharply in rows and lines, and white lighting projects itself exuding an evenly bright tone of light on the white pedestals. The objects—the ones that are filling up this space of vacuum as if to block the air flow due to a complete segregation from the outside world, and are placed in a perfect order driven by the regular rows and lines, yet looking chaotic for some reason—are the pieces of Jeong's secret "private collection."

After showcasing *7 Ways*, Jeong's interests have been revealed through her own "body" in her following works: *Video Camera* (2011), *Fitness Guide* (2011), *CPR Practice* (2013), and the recently premiered *Rehab Training* (2015) and *Fire Drill Scenario* (2016). She sometimes attempted to experiment with videos through such works as Munbangu (Stationery) (2011) and *Record Stop Play* (2011), but the essence of her works lies in the tension and absurdity induced by her secretive and provocative acts publicly presented to the audience. Jeong's works originated from her curiosity encountered when she happens to confront some objects, and her relentless imagination generated by the curiosity in series. Her absurd imagination is stretched out through her acts of thorough observation, movement, disintegration and reassembly of objects which play their own proprietary functions depending on specific usages in the context of a daily life—a vacuum cleaner or a ladder, an excavator or a medical dummy, and an exercise/medical/rehab equipment. What would it be like if these—undoubtedly!—immobile and lifeless objects can be made to look as if they have come to life?

In *Fitness Guide*, she spreads various pieces of exercise equipment before the audience, which can be easily seen in a fitness center, operates them as if to demonstrate how to use them or the proper way to exercise using them, and aligns her body with the movements. The exercise equipment as merely machinery start to move through her operation, and the movement makes her move, too. The two end up being as if they are one as the speed and intensity are intensified in the movements. Sensually queer scenes appear in the way because Jeong's act of operating the equipment and leaning her body to the movement are reminiscent of sexual movements. Moreover, the exercise equipment that are personified by applying a medical brain dummy or a facial dummy further amplify such bizarre and impertinent imagination.

Such imagination is carried on in *Rehab Training* where Jeong performs a challenging rehab training for over 160 minutes with a medical dummy which cannot scaffold its body by itself. The dummy manipulated by Jeong undergoes rehab training with various pieces of equipment, and after numerous failures, "he" ends up being able

modèles anatomiques de cerveaux ou de visages, accentuent encore l'étrangeté et l'audace de cette vision.

Cette imagination se déploie également dans *Rehab Training*, où Jeong se livre, pendant plus de 160 minutes, à un long et éprouvant entraînement de rééducation avec un mannequin médical incapable de se soutenir seul. Manipulé par l'artiste, le mannequin est soumis à différents exercices de rééducation à l'aide de plusieurs appareils , « il » parvient enfin à se redresser et à exécuter quelques mouvements des mains et du corps. Ici, chaque geste exécuté par le mannequin et Jeong évoque, de manière encore plus explicite que dans ses autres performances, un acte sexuel entre un homme et une femme. Plus précisément, toutes les étapes de cette rééducation progressive constituent en réalité un entraînement en vue d'un rapport sexuel. Quant à la présence de Jeong, qui manipule le mannequin, elle ne cherche guère à dissimuler que tous ces actes ne peuvent finalement aboutir qu'à la masturbation féminine.

Ainsi, qu'elle manipule les objets ou qu'elle réagisse à leurs mouvements en entrant en interaction avec eux, Jeong fait continuellement surgir des scènes intimes et chargées de sexualité. L'artiste oscille alors entre les rôles d'« artiste-manipulatrice » et d'« artiste-interprète. À cela s'ajoute un troisième rôle qui rend l'ensemble plus fascinant encore : celui du public, placé dans une expérience aussi ludique qu'inconfortable face à cette scène intime et équivoque entre Jeong et les objets. Contraints d'épier l'intimité d'autrui tandis qu'elle se déploie sous leurs yeux, les spectateurs se trouvent projetés dans une situation de voyeurisme collectif et public. mpuissants, ils se trouvent comme immobilisés à l'endroit même où s'inverse le regard voyeuriste traditionnellement porté sur le corps féminin objectivé.

Voilà ce que nous connaissions jusqu'alors du travail de Geumhyung Jeong. L'exposition « Private Collection » s'inscrit dans cette continuité tout en ajoutant une nouvelle dimension à la démarche de l'artiste. En inscrivant dans le contexte de la « collecte » et de la « collection » les divers mannequins anatomiques, instruments et outils sur lesquels elle a projeté ses désirs et avec lesquels elle est entrée en relation, l'artiste transpose sur un autre plan les préoccupations qu'elle exprimait jusqu'alors par l'intermédiaire de son propre corps.

Le travail de Jeong prend naît de rencontres fortuites avec des objets qui éveillent sa curiosité et nourrissent une imagination inépuisable. L'artiste les observe minutieusement pour en faire émerger des caractéristiques inattendues et des personnalités insoupçonnées, dissimulées sous les fonctions et les usages qui leur sont habituellement assignés. Afin de les manier de façon experte, elle va jusqu'à acquérir des compétences spécialisées ou obtenir des certifications professionnelles. Enfin, elle insuffle à ces objets inertes une vitalité étrange et inquiétante, leur assignant le rôle d'un partenaire masculin, ce « lui ». Elle devient alors la manipulatrice qui fait bouger ce « lui » à travers son propre corps, tout en incarnant l'interprète qui lui fait face, réagit à ses mouvements et entre en relation avec lui. Au cours de ce long processus d'exploration et de mise en relations, le corps de Jeong « coexiste » dans une tension constante avec les objets qu'elle a découverts. La présence de Jeong occupe une place centrale dans cet univers : c'est grâce à elle que ces mannequins et appareils, pourtant réduits à de simples objets incapables d'exprimer une volonté propre, prennent vie pour devenir « lui ».

À l'inverse, une fois transférés dans l'espace d'exposition où Jeong est absente, ces éléments redeviennent de simples « objets ». Cet assemblage singulier évoque les cabinets de curiosités des aristocrates européens des XVIe et XVIIe siècles, où s'accumulaient des objets exotiques et rares, des peintures et sculptures aux

to raise himself up and completing several hand and body gestures successfully. All the gestures performed by "him" and Jeong remind one of sexual acts of a man and a woman as in her other performances, or more explicitly. To be more precise, all the process of the step-by-step rehab training for "him" is training for a sexual intercourse, and the existence of Jeong who manipulates "him" does not hide that all these acts boil down to a woman's masturbation.

As such, Jeong's acts of manipulating objects, or of responding to and empathizing with movements of objects seemingly moving under her operation generate secretive and sexual scenes, going back and forth in her different roles: the artist-operator role and the artist-actor role. The role of a third party is here added, which makes things more intriguing: it is the audience that is driven away to a situation of uncomfortable play by observing private and queer scenes between Jeong and objects. The audience as peeping toms looking into others' secretive scenes that happen in front of them are pushed to a site of collective and public voyeurism, helplessly being thrown at a point where the stereotyped sight of a voyeur for a woman's body is turned the other way around.

These are Jeong's works which we know of so far. The exhibition *Private Collection* is an attempt to add another layer to her art journey. Jeong has transferred her interests which have been revealed through her body to another layer by imposing the context of "collecting and collection" on various body dummies, instruments and tools where she has projected her desire and which she has empathized with.

Her works start from an incidental encounter with various objects which stimulate her curiosity and arouse her endless imagination. Through close observation of such objects, she picks out unexpected features and personalities hidden beneath the layer of specific functionalities and usages previously imposed. She also acquires expertise or even certificates to professionally use such objects. She, at the end, imposes a role of "him" on an inert object by adding peculiar and unstable vitality, and performs the role of an operator who moves "him" through her body, and the role of an actor who responds to and bonds with "him." In such a long exploratory and relationship-setting process, Jeong's body maintains tension with the objects which she has discovered, and "coexists" with them. The existence of Jeong takes up a core position in this universe, through which body dummies and various instruments—mere objects that cannot exude their own will—come into being as "him."

Yet, the objects that have been transferred to the gallery where Jeong is absent look like "objects." A set of such bizarre objects remind one of the "Cabinets of Curiosities" where European aristocrats of the 16th and 17th centuries used to display exotic and rare object collections ranging from paintings and sculptures to fossils, ancient ceramics to stuffed animals, and its hidden desire for fetishism. They look as if they are segregated from a place of living, looking like lifeless objects. The neatly placed white pedestals in a vacuum space of the gallery impose an order on Jeong's objects looking personalized and chaotic, and add a "museum effect" to it. The effect refers to "the tendency to isolate something from its world, to offer it up for attentive looking and thus to transform it into art like our own."[1] The objects which exist in the specific context[2] formed with Jeong's body as a medium and perform acts of Jeong's "him" enter into art like our own by being isolated from the original context—the context of Jeong's work—and then disintegrated/disassembled, classified and placed in a certain order. Here appears Jeong's role as "artist-collector" by placing the objects collected as such in a certain order according to a taxonomic manner, making them objects of visual interest, and encouraging them to look at in this way.

1
Svetlana Alpers, "The Museum as a Way of Seeing", Ivan Karp and Steven D. Lavine (Eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, 1991, 27.

2
This specific context consists of a series of performances and video works where Jeong appears with her objects. The objects which performed the roles of Jeong's "him" in *Oil Pressure Vibrator* (2008), *7 Ways*, *Technical Problem = Geumhyung Jeong × Chungwoo Lee × Jackson Hong* (2010), *Video Camera*, *Fitness Guide*, *Munbangu* (Stationery), *Record Stop Play*, *CPR Practice*, *Rehab Training and Test Flight* (working), and objects which were collected for such roles but have failed to play their roles are included on the list of Jeong's "private collection" along with objects which were collected and acquired by accident, because they are similar with Jeong's "him", or "without any particular reason." Moreover, books for acquiring expertise or certificates to move "him", and materials showing the objects she wanted to collect in vain—commercial clips and catalogues promoting objects as products—also fill up Jeong's list.

fossiles, des céramiques antiques et des animaux empaillés, tout en faisant ressurgir le désir fétichiste qui se dissimulait derrière cette pratique. Isolés de tout espace de vie, ces objets semblent désormais inanimés. Les socles blancs, disposés avec soin dans l'espace sous vide de l'exposition, imposent un ordre à ces objets de Jeong, qui paraissent à la fois personnalisés et désordonnés, et leur confèrent une sorte d'« effet musée ». Cet effet désigne « la tendance à soustraire un objet à son monde d'origine, à le présenter sous un autre aspect et, ce faisant, à le transformer en une forme d'art tel que nous la concevons »[1]. Les objets qui existaient dans un contexte[2] spécifique constitué à travers le corps de Jeong et dans lequel ils incarnaient son « lui » sont alors extraits de leur contexte d'origine – celui de la pratique de Jeong –, démontés, dissociés, classés et disposés selon un ordre régulier, pour accéder ainsi au domaine de l'art. Dans ce processus, le rôle de Jeong en tant qu'« artiste-collectionneuse » s'impose : elle organise les objets ainsi collectés selon une méthode de classification déterminée, les transforme en objets de curiosité visuelle et nous invite à les regarder de cette manière.

En réalité, le rôle d' « artiste-collectionneuse » est une composante incontournable du travail de Jeong. Dans le processus laborieux où elle articule son corps aux objets, ceux-ci perdent leur usage et leur fonction originels pour être démontés, désassemblés, puis recomposés et reliés de manière incongrue et étrange selon la volonté de l' « artiste-manipulatrice ». L'étape cruciale de cette démarche réside dans l'acte de sélectionner, parmi l'infinie multitude du monde des objets, « celui-là » précisément afin de l'introduire dans l'univers de l'artiste. Au cours de cette opération, l'objet se voit dépossédé de sa fonction et de son utilité et, à travers un processus abstrait d'appropriation, en vient à révéler les désirs, les goûts et le pouvoir de la collectionneuse. Cependant, dans le contexte du travail de Jeong, les objets ainsi collectés occupent un tout autre registre que les objets d'une « collection privée » qui rempliraient simplement un cabinet de curiosités. Ils sont en effet dotés d'une vitalité et « vivent » grâce à la présence de Jeong, à la fois « artiste-manipulatrice » et « artiste-interprète ». En d'autres termes, invités dans l'univers de Jeong, ces objets se voient attribuer une existence étrange qui les fait paraître vivants. C'est précisément sur les socles blancs soigneusement disposés dans cet espace sous vide que le rôle qui leur avait été conféré par cette vie étrange leur est finalement retiré. Ici, par leur présentation méthodique, ils restituent fidèlement une partie de l'événement que constitue le « contexte de la pratique de Geumhyung Jeong ». Dans le même temps, le rôle de Jeong en tant qu'artiste-collectionneuse atteint enfin son but. Ainsi, l'exposition « Private collection » en appliquant au contexte de son travail les codes conventionnels du musée et de l'exposition – collecte et collection, classification et mise en espace –, ajoute une nouvelle strate de sens à la pratique que Jeong poursuit depuis longtemps et en élargit l'amplitude interprétative.

Pourtant, la joie inattendue que dissimule ce cabinet de curiosités revient en définitive au spectateur, qui goûte pleinement une forme de plaisir dans le champ de significations déployé par la « collection privée » de Jeong. Jusqu'alors, les spectateurs qui pénétraient dans l'univers de Jeong se trouvaient projetés dans des situations où la frontière entre réalité et fiction devenait incertaine, menaçant le statut traditionnel du « spectateur-voyeur ». La situation inconfortable et déroutante qui consiste à assister collectivement et publiquement aux gestes intimes de quelqu'un – l'artiste et son « lui » – prive le voyeur du privilège dont il jouissait en tant que « sujet du regard ». Dès lors que le voyeurisme est exposé au grand jour et que le voyeur prend conscience qu'il partage son plaisir avec autrui, le plaisir dont il jouissait secrètement se retourne

1
Svetlana Alpers, « The Museum as a Way of Seeing », in Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, 1991, p. 27.

2
Ce contexte spécifique est constitué par la série de performances et d'œuvres vidéo mettant en scène Geumhyung Jeong et ses objets. Outre les pièces qui incarnaient le « lui » de l'artiste dans *Oil Pressure Vibrator* (*Vibrateur hydraulique*) (2008), *7ways*, *Technical problem = Geumhyung Jeong x Jungwoo Lee x Jackson* (*Problème technique = Geumhyung Jeong x Jungwoo Lee x Jackson Hong*) (2010), *Video Camera*, *Fitness Guide*, *Munbangu*, *Record Stop Play*, *CPR Practice*, *Rehab Training* et *Test Flight* (*Vol d'essai*, titre provisoire), ainsi que les objets collectés dans ce but mais ayant échoué à remplir leur fonction, l'inventaire de cette *Collection privée* comprend également des objets acquis ou recueillis par hasard, parce qu'ils ressemblaient à ce « lui », ou « simplement » parce qu'elle les avait trouvés et souhaité les conserver. Il comprend également les manuels de référence nécessaires à l'acquisition des compétences spécialisées et des certifications requises pour faire bouger « lui », ainsi que des documents témoignant des objets qu'elle aurait souhaité collectionner sans pouvoir les acquérir – notamment des vidéos promotionnelles et des catalogues présentant ces objets en tant que produits.

In fact, a role as artist-collector cannot be neglected in Jeong's universe. All the objects end up losing inherent usages and functions, being disintegrated and disassembled, and bizarrely and queerly assembled and connected according to Jeong's will as artist-operator in the laborious course of connecting her body and objects. What is essential in this course is the act of selecting and bringing in "it" from the universe of numerous objects into her universe. Throughout this course, objects are deprived of their usage and functions, and disclose the desire, taste and power of the collector through a process of abstract ownership. However, in her universe, the objects collected as such are given vitality, "coming into being" thanks to the existence of Jeong as artist-actor as well as artist-operator. By doing so, the objects hold a different layer from the objects as "private collection" filling up a cabinet of curiosities. In other words, these objects are given a bizarre life—seemingly being alive—by being invited into Jeong's universe. The point in which the roles imposed by the bizarre life of these objects on the objects are deprived is on the white pedestals which are neatly placed in a vacuum space. These objects faithfully represent a part of the incident of "Jeong's universe" through orderly placement. Moreover, Jeong's role as artist-collector ultimately reach its goal. As such, *Private Collection* adds a semantic layer to the works Jeong has carried on so far and expands the scope of interpretation by applying the conventional language of a museum and an exhibition—collecting and collection, and taxonomy and placement—to Jeong's context.

Yet, the unexpected joy hidden in this cabinet of curiosities is something to be felt by audience that enjoy an unfiltered pleasure in the semantic field shown by Jeong's "private collection." The audience who have stepped into Jeong's universe have been driven to situations where non-fictions and fictions were difficult to distinguish, being threatened with the conventional prestige of "audience-voyeurs." The uncomfortable and baffling situation where they have to watch secretive acts of some people—the artist and her "him"—in front of their eyes collectively and openly deprives of the privilege which has been guaranteed by the act of voyeurism, and enjoyed by the "subjects of gaze." At the moment when a secretive voyeurism act is publicly exposed, and at the moment when voyeurs perceive that their pleasure is shared with others, the pleasure which has been enjoyed by them, reversely, binds voyeurs, and the subjects of gaze are reduced to the passive others. However, as the targets of voyeurism—the artist and "him" of the artist—are classified and placed, being detached from the context, the white vacuum space with the absence of the "artist" who has threatened voyeurs' special privilege gives them a moment of departing from their reality. Voyeurs who were reduced to the passive others, again, become the audience-voyeurs, ending up seeing the "objects as art" placed on the pedestals "in comfort." The world of voyeurism encountered again! Furthermore, the audience-voyeurs who have regained the gaze excite the order of the objects in front of their eyes using their imagination, and enjoy the freedom as much as possible, which was deprived of in the universe of Jeong. In their mind which nobody can peep into. Jeong's "private collection" is accompanied by not only body dummies which are felt to be familiar through her performances, but also all sorts of objects already existing behind the actual performance, or objects whose usage has changed through trials and errors. It "individually" provides impertinent moments where individuals' desire is secretively, yet actively realized by stimulating the imagination of individual audience. Welcome to the off- the-wall and bizarre world of Geumhyung Jeong!

(2016)

contre lui : le sujet du regard est réduit à une altérité passive. Or, lorsque les objets du voyeurisme – l'artiste et son « lui » – sont extraits de leur contexte, classés et disposés pour devenir des « objets transfigurés en art », un basculement s'opère. Mieux encore, l'absence de l'« artiste », qui menaçait sa position privilégiée, au sein de cet espace immaculé et sous vide, offre au voyeur un moment de rupture avec la réalité. Celui qui avait été réduit à une altérité passive redevient alors un « spectateur-voyeur », et peut à nouveau contempler « confortablement » les « objets en tant qu'art » disposés sur leurs socles. Ah ! Les retrouvailles avec le monde du voyeurisme ! Mieux encore, ayant reconquis la maîtrise de son regard, le spectateur-voyeur perturbe à loisir l'ordre des objets qui se déploie sous ses yeux grâce à son imagination débridée, jouissant pleinement de la liberté dont l'univers de Jeong l'avait privé, dans l'espace inviolable de sa propre pensée, où personne ne peut venir épier ce qui s'y déroule. La « collection privée » de Jeong rassemble non seulement les mannequins anatomiques et les outils rendus familiers par les performances, mais aussi toutes sortes d'objets présents dans les coulisses des performances ou dont l'usage s'est transformé au gré des tâtonnements. Cet ensemble stimule l'imagination de chaque visiteur et offre à chacun, individuellement, des moments audacieux où ses propres désirs peuvent se manifester discrètement, mais activement. Soyez les bienvenus dans l'univers étrange et excentrique de Geumhyung Jeong !

(2016)

LE 17E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2018

오 민

THE 17TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2018

MIN OH

Le 17e
Hermès Foundation Missulsang
2018

Exposition
Étude
6 septembre–4 novembre 2018
Atelier Hermès

Lauréate
Min Oh

Comité de nomination
Donghee Koo (Artiste)
Haeju Kim (Directrice adjointe, Art Sonje Center)
Gina Lee (Conservatrice adjointe, Leeum, Musée d'art Samsung)
Kyoungyun Ho (Journaliste d'art)

Jury
Inhwan Oh (Professeur, Université nationale de Séoul / artiste)
Sung Won Kim (Professeure, Université nationale de science et de technologie de Séoul)
Gaël Charbau (Commissaire d'exposition indépendant)
Catherine Tsekenis (Directrice, Fondation d'entreprise Hermès)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 3.07 MB)

The 17th
Hermès Foundation Missulsang
2018

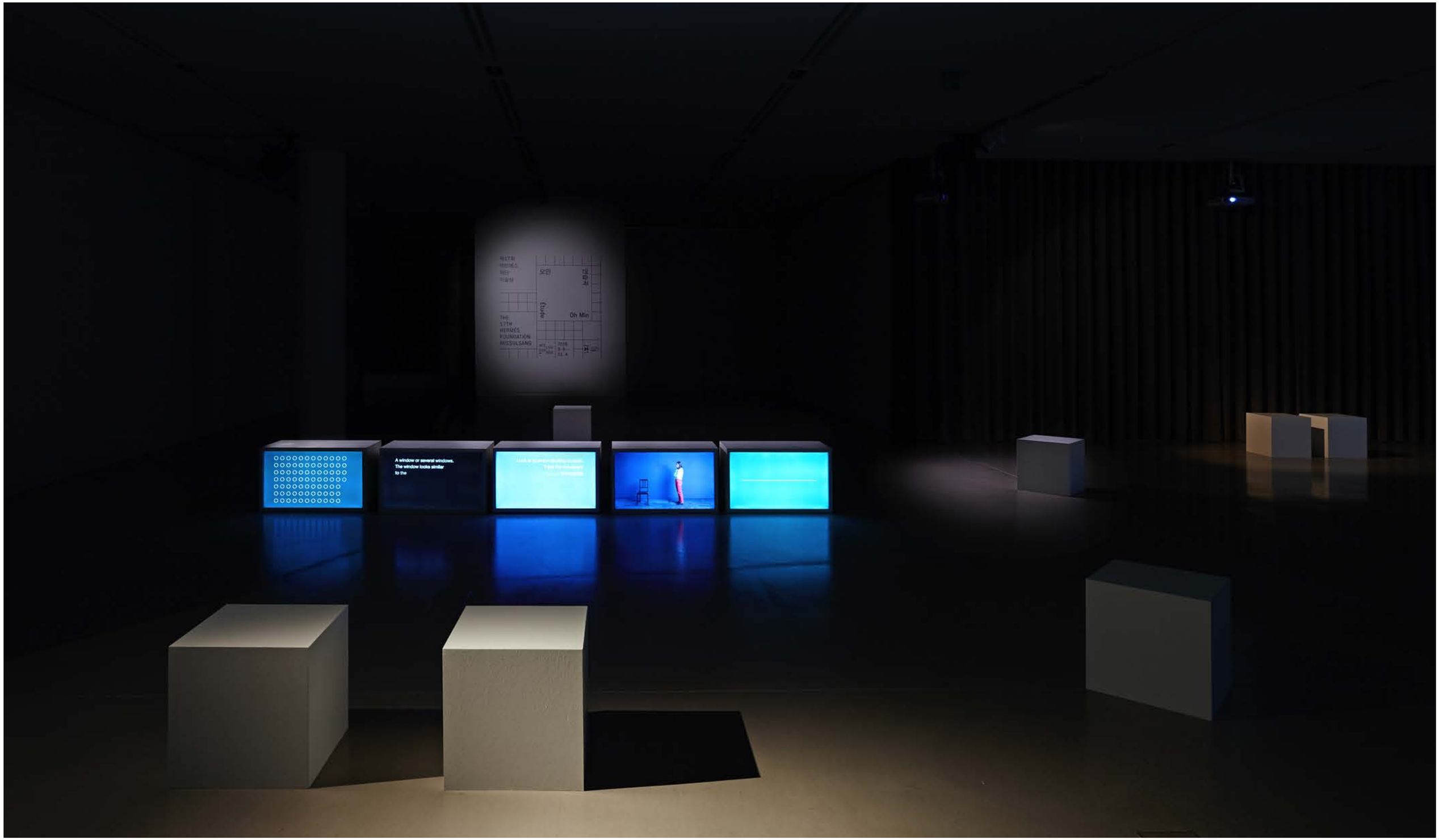
Exhibition
Étude
6 September–4 November, 2018
Atelier Hermès

Winner
Min Oh

Nominating Committee
Donghee Koo (Artist)
Haeju Kim (Deputy Director, Art Sonje Center)
Gina Lee (Assistant Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)
Kyoungyun Ho (Art Journalist)

Judging Committee
Inhwan Oh (Professor, Seoul National University / Artist)
Sung Won Kim (Professor, Seoul National University of Science and Technology)
Gaël Charbau (Independent Curator)
Catherine Tsekenis (Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 3.07 MB)



1

1 Min Oh, *Étude B*, 2018, vidéo cinq canaux, couleur, son, 2 min, vue d'exposition

1 Min Oh, *Étude B*, 2018, five-channel video, color, sound, 2 min. Installation view

2

2 Min Oh, *Étude C*, 2018, vidéo monocanal, son deux canaux, 10 min ; *Étude A*, 2018, vidéo monocanal, son quatre canaux, 10 min. Les deux œuvres sont synchronisées. Vue d'exposition

2 Oh Min, *Étude C*, 2018, single-channel video and two-channel sound, 10 min; Étude A, 2018, single-channel video and four-channel sound, 10 min. The two works are synchronized. Installation view

À TRAVERS LES ÉPREUVES, VERS LES ÉTOILES

Yunkyoung Kim
Directrice artistique,
Atelier Hermès

En musique, l'« étude », généralement traduite en coréen par « 연습곡 », est un terme français qui signifie « recherche » ou « étude préparatoire » et désigne le plus souvent une œuvre musicale composée pour travailler une technique particulière, telle que les gammes, les arpèges, les octaves, les doubles notes ou les trilles. Ces courtes pièces ont pour principal objectif de développer un aspect spécifique de l'exécution technique et d'améliorer les capacités techniques de l'interprète. Au XXe siècle, des compositeurs ont également fait de l'étude un moyen d'explorer les techniques de composition. L'étude constitue ainsi une étape incontournable en vue d'une unique exécution parfaite sur scène. La longue succession des heures laborieuses consacrées à sa répétition constitue aussi un processus solitaire au cours duquel l'interprète, ayant intériorisé la perfection de cet instant, se livre sans cesse à un retour sur soi dans son propre espace. C'est pourquoi les notions d'« exercice » et d'« aboutissement » coexistent dans l'étude, tandis que le « passé » et le « futur » se manifestent simultanément dans le « présent ». La nouvelle proposition de Min Oh, lauréate du 17e Hermès Foundation Missulsang, découle précisément de cette ambivalence propre au genre de l'« étude ».

Tout en sachant qu'« on ne peut atteindre la perfection, mais qu'en s'exerçant encore et encore comme si elle pouvait être atteinte, on ressent simultanément force et fragilité », Min Oh pense que « ce moment est d'une grande beauté ». Elle se trouve ainsi confrontée au sentiment d'« anxiété » qui se situe à l'origine de « cette force qui pousse à courir vers l'inaccessible »[1]. À travers des vidéos et des performances d'une extrême sobriété et concision, l'artiste s'est attachée aux techniques que les êtres humains ont développées pour réguler et contrôler cette anxiété : prévoir, planifier, organiser et s'entraîner. Il semble donc inévitable que l'intérêt de Min Oh se soit tourné vers l'« étude », cette longue tradition musicale. Prenant l'étude comme fil conducteur, Min Oh présente l'exposition *Étude*, composée de deux vidéos monocanal, *Étude A* (2018) et *Étude C* (2018), d'une vidéo à cinq canaux, *Étude B* (2018), ainsi que d'une performance en direct, *Étude D* (2018)[2].

Ce projet, *Étude ABCD*, propose de s'exercer à la « technique de la perception » au cours d'une performance. Afin de transformer l'acte de percevoir en une pratique concrète susceptible d'être exercée, Min Oh établit les relations entre l'espace, le temps et le regard autour de la perception, élabore une structure par étapes, puis tisse avec précision les personnages, les lieux, les actions, les scènes, les rapports de causalité, le temps, les formes, la lumière et les angles pour en faire une composition[3]. Ainsi, *Étude A* est propose ainsi de s'entraîner à voir l'ici et le maintenant, tandis qu'*Étude C* est celui qui consiste à s'entraîner à voir le passé et le futur dans l'espace de la pensée. Élaboré à partir des documents réunis pour composer et filmer *Étude A*,

1
Voir l'entretien de Min Oh avec Sujin Park, « Le score de Min Oh », publié dans le numéro de mai 2017 de Harper's BAZAAR Korea.

2
Si le terme « étude » est généralement traduit par « 연습곡 » (Yeonseupgok, 練習曲, étude musicale), Min Oh en décline librement les usages selon le contexte de son travail : « 연습무 » (Yeonseupmu, 練習舞, étude chorégraphique) ou « 연습연 » (Yeonseupyeon, 練習演, étude performative).

3
Afin de transformer l'exercice de la technique de la perception en actions concrètes, Min Oh distingue les étapes de la perception : observer, percevoir, se souvenir, imaginer, concevoir, anticiper et juger.

AD ASTRA PER ASPERA[1]

Yunkyoung Kim
Artistic Director, Atelier Hermès

A French word, "*étude*", used as an instrumental musical composition, means "study" or "a piece of work for practicing." It is widely adopted for techniques, such as scale, arpeggio, octave, double notes and trill, whose principal aim is the development or exploitation of a particular aspect of performing technique and enhance a performer's skills. The term *étude* was also used as a title by some 20th-century composers, usually to indicate a piece exploring a specific aspect of the composer's craft.[2] It is a must-have procedure to ensure a one-time perfect performance on the stage, and continuum of repetitive and challenging times is a performer's solitary journey of endlessly looking back on him or herself that perfectly embodied the perfection of the very moment in his or her space. It is why an *étude* has the coexistence of "practice" and "finality", and "the past" and "the future" are represented at the "present" time. The new attempt introduced by Min Oh, the winner of the 17th Hermès Foundation Missulsang, is derived from such ambivalent attitudes found in the genre of "*étude*."

Min Oh said, "I feel both strength and vulnerability in the course of practicing again and again as if to reach perfection, although I know I cannot", but "the moment of doing so is very beautiful." She sometimes encounters a sense of "insecurity" at the source of "power to drive her to run towards the unreachable."[3] It seems inevitable that what Min Oh is interested in, who has paid attention to the techniques that humans have developed to adjust and control such sense of insecurity—estimating, planning, organizing and training—through utterly refined and succinct films and performances, goes to an "*étude*"—a seasoned practice of music. With this "*étude*" as the starting point, she introduces two single-channel videos *Étude A* (2018) and *Étude C* (2018), a five-channel video of *Étude B* (2018) and a live performance of Étude D (2018).

This project *Étude ABCD* proposes practicing a "technique of awareness" during a performance. In order to crystallize her awareness into specific actions for practicing, Min Oh configures the relationships between the space and time of the awareness and the act of seeing, weaves a structure by stage, and forms a single composition by sophisticatedly connecting figures, places, behaviors, scenes, causality, time, forms, light and angles.[4] *Étude A* proposed as such is an *étude* to practice a technique to see the present and here, and *Étude C* is to practice to see the past and the future within thoughts. *Étude B* which is based on the materials compiled to configure and shoot *Étude A* is a score for *Étude C*, thus serving as a score for *Étude A*. Lastly, *Étude D* is proposed as a form of a live performance to practice the techniques of *Étude A* and *Étude C* at the same time.[5] Eventually, *Étude A*, *Étude B*, *Étude C* and *Étude D* which comprise *Étude ABCD* form a single series by being closely connected to one another, while being individually independent.

1
To the Stars through Difficulty

2
See Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=etude&-searchBtn=Search&isQuickSearch=true, 2018. 8. 28.

3
See Min Oh's interview published in Harper's BAZAAR Korea (May, 2017).

4
In order to convert practicing the technique of awareness into specific actions, she distinguished the stages of awareness into observing, perceiving, recollecting, imagining, planning, estimating and making decisions.

5
Étude D is disclosed as a live performance of choreographer Choi Seungyoon on the exhibition opening day of September 5.

Étude B constitue la « partition performative »[4] d'*Étude C* et, par conséquent, également celle d'*Étude A*. Enfin, *Étude D* est proposée sous la forme d'une performance en direct permettant de s'exercer simultanément aux techniques d'*Étude A* et d'*Étude C*[5]. En définitive, *Étude A*, *Étude B*, *Étude C* et *Étude D*, qui composent *Étude ABCD*, sont à la fois indépendantes et étroitement liées, formant une seule série.

Plus précisément, dans *Étude A*, l'interprète s'exerce à la technique qui consiste à voir douze choses extérieures à lui – par exemple un arbre et une forêt, un bâtiment et un mur, des passants dans la rue ou encore une lumière devant ses yeux. *Étude B* est constituée de cinq parties regroupant les croquis et les consignes nécessaires à la construction des douze scènes dans lesquelles l'interprète regarde quelque chose. Cette dernière fonctionne comme une sorte de « partition performative » destinée à l'interprète qui apparaît dans *Étude C* ; l'interprète d'Étude C s'exerce à se remémorer les situations indiquées par Étude B ou à concevoir, à partir de cette partition, une performance imaginaire. Autrement dit, *Étude A* est l'exercice qui consiste à voir l'espace physique présent, en l'observant et en le percevant. *Étude B* est la partition créée pour construire cet exercice. *Étude C*, à partir de cette partition, est l'exercice qui consiste à voir, dans l'espace de la pensée, des images du passé par le souvenir, ou des images du futur par l'imagination, la conception et l'anticipation. Enfin, dans *Étude D*, présentée dans l'espace d'exposition où *Étude A*, *Étude B* et *Étude C* sont visibles ensemble, l'interprète s'exerce à prendre des décisions, autrement dit à juger, tout en percevant simultanément l'espace physique et l'espace de la pensée.

La trame minutieusement élaborée d' *Étude ABCD*, tissée avec autant de précision que de beauté, ne se limite pas à fonctionner au sein des relations internes étroitement construites par Min Oh. Dans l'espace d'exposition, *Étude A* et *Étude C* se déploient côte à côte et se répondent, tandis que *Étude B*, diffusée en boucle, fournit la structure permettant de lire les infimes variations d'expression et de comportement qui apparaissent sur les deux écrans. Les sept cubes soigneusement disposés dans cet espace semblent quant à eux postuler la présence d'interprètes potentiels. Plutôt que de développer une histoire concrète fondée sur une logique langagière, les vidéos de Min Oh enchaînent des scènes indépendantes à la manière d'un collage ; ce que les spectateurs y saisissent, c'est ce « visage de la pensée » qui se manifeste subtilement sur les visages filmés en gros plan[6]. Les expressions de la pensée qui se succèdent à chaque instant sur le visage de l'interprète, lorsqu'il regarde l'espace physique présent ou des images du passé et du futur dans l'espace de la pensée, se retrouvent, fait intéressant, de manière à peine perceptible sur les visages des spectateurs eux-mêmes qui regardent les vidéos. À cet instant, les spectateurs deviennent, à leur insu, des interprètes potentiels et s'exercent à leur tour à la technique de la perception proposée par Min Oh[7]. Ainsi, autour de l'univers minutieusement orchestré de l'artiste viennent, de manière plus lâche, se tisser des réseaux de relations inattendus.

Revenons à l'étude. Toute œuvre d'art est le produit de son époque, et c'est à travers elle que nous pouvons saisir les traits d'une époque. Il en va de même de l'étude, qui est indissociable de ceux qui l'interprètent. À travers l'étude, qui pousse à l'extrême les limites du corps dans sa relation avec l'instrument, nous pouvons entrevoir ce que les compositeurs, et plus largement chaque époque, ont exigé des interprètes, ainsi que les transformations qui ont marqué le cours de l'histoire. L'expérimentation menée par Min Oh, qui prend l'étude comme point de départ pour proposer un exercice de la technique de la perception, n'est sans doute pas très différente de ce que nous pouvons observer dans l'histoire de l'étude.

4
Le terme « score », qui désigne une partition, se décline également en « 무보 » (mubo, 舞譜, partition chorégraphique) et en « 연보 » (yeonbo, 演譜, partition performative) dans le contexte de « 연습무 » et de « 연습연 ».

5.
Étude D sera présentée le 5 septembre, jour du vernissage de l'exposition, sous la forme d'une performance de la chorégraphe Seungyoon Choi.

6
Min Oh avait déjà développé une réflexion autour de ce « visage de la pensée » dans ses œuvres antérieures, *Audience* (2017) et *Performers* (2017).

7
Bien entendu, tous les visiteurs ne deviennent pas des interprètes potentiels et ne s'exercent donc pas nécessairement à la technique de la perception ; et, tout aussi naturellement, tous les interprètes potentiels ne parviennent pas à l'exercer avec succès. À vrai dire, la réussite même d'un exercice est peut-être, en soi, paradoxale.

More precisely, the performers in *Étude A* practice the technique of seeing twelve things that exist outside themselves, such as trees, a forest, buildings, a wall, people on the street and light in front of their eyes. It is *Étude B* that is comprised of five chapters, covering sketches and directions to form twelve scenes where the performers see something. *Étude B* functions as a "score" for the performer that appears in *Étude C*, and the performer in *Étude C* recollects the circumstances indicated by *Étude B* in her mind, or practices the technique of planning an imaginary performance based on *Étude B*. In other words, it is *Étude A* that is to practice the technique of seeing (observing and perceiving) the current physical space, the score made to configure it is *Étude B*, based on which *Étude C* is created to practice the technique of seeing (recollecting) the image of the past or seeing (imagining, planning and estimating) the future image in a space of thought. The performer of *Étude D* performed in the gallery where *Étude A*, *Étude C* and *Étude B* are presented together practices the technique of making decisions upon concurrently seeing the physical space and the space of thought.

The intricate framework of *Étude ABCD* which is weaved sophisticatedly and beautifully does not stop operating within the internal relationships that are closely established by Min Oh. Seven cubes that are elaborately placed in the gallery where *Étude A* and *Étude C* are synchronized side by side and *Étude B* is repeated providing a frame to be able to interpret what the subtle facial expressions and behavioral changes that appear in the two screens are about to indicate, assume the existence of potential performers. What the audience grasp from the films of Min Oh where independent scenes are connected like a collage, instead of unfolding specific stories based on linguistic logic is "thinking face" which is subtly expressed on the closed-up faces.[6] The thinking face, or facial expression of thoughts, revealed on the face of performers in each and every moment of seeing the currently physical space, or the images of the past or the future in the space of thought, intriguingly enough, gets repeated implicitly on the face of the audience that view the films. In this moment, the audience unknowingly become potential performers, and end up practicing the technique of awareness that Min Oh suggested.[7] The unexpected relational network is loosely added on around the tightly planned world of Min Oh.

Let's go back to an *étude*. An artwork is a byproduct of times, through which, we can interpret the then epochal circumstances. The same logic applies to an *étude* which is inevitably linked to performers. Through an *étude* which pushes the physical limitation in a relationship with musical instruments to the extreme, we can take a glimpse of what composers and each epoch demanded from performers, and what kind of changes the epochal flow has gone through. Min Oh's attempt to suggest practicing the technique of awareness with an *étude* as a trigger might be not so different from this.

Thus, we end up asking more and mulling over more. Why is it that the technique of awareness through *Étude ABCD* is being demanded? What does practicing the technique of awareness aim to perceive ultimately? What is the image of the current times she wanted to seize through the practice of the technique of awareness? What is in the "astra" which Min Oh wanted to reach at the end of the day?

(2018)

6
Min Oh raised a discourse on the "thinking face" in her previous works titled *Audience* (2017) and *Performers* (2017).

7
True, not all the audience practice the technique of awareness by becoming potential performers, and it is so natural that not all potential performers successfully practice the technique of awareness. In fact, a successful practice might seem antinomic per se.

C’est pourquoi nous en venons à nous poser davantage de questions et à réfléchir plus profondément : pourquoi Étude ABCD requiert-elle l’exercice d’une technique de la perception ? Qu’est-ce que l’exercice de cette technique vise, en définitive, à nous faire percevoir ? Quelle image de notre époque cet exercice de la perception cherche-t-il à saisir ? Et enfin, qu’est-ce qui se trouve dans cette « étoile » que Min Oh cherche, envers et contre tout, à atteindre ?

(2018)

LES CONDITIONS DE LA DÉCOUVERTE

Min Oh
Artiste

Je repense à ce que signifie, pour un artiste plasticien, recevoir un prix. Cela peut être une reconnaissance des efforts accomplis jusqu'ici ou un encouragement pour le chemin qui reste à parcourir. Dans la mesure où les prix d'art débouchent le plus souvent sur la production d'une nouvelle œuvre ou sur une exposition, ils revêtent, pour quelqu'un comme moi, qui peut difficilement prévoir l'année suivante, une importance particulière. Ils soutiennent une pratique artistique plus stable et plus durable. Il en allait de même pour le Hermès Foundation Missulsang. En avril 2017, lors du vernissage d'une exposition organisée dans le cadre de la résidence Doosan à New York, j'ai reçu un appel m'annonçant que j'étais lauréate du Hermès Foundation Missulsang. Avant même que la conversation ne s'achève, j'esquissais déjà l'œuvre que je réaliserais en 2018.

En mars 2018, j'ai commencé la réalisation de cette nouvelle œuvre dans le cadre de la résidence de la Cité internationale des Arts, associée au Hermès Foundation Missulsang. Lorsqu'il est devenu clair que le tournage devrait avoir lieu pendant la résidence, j'ai convoqué mes expériences de résidences, grandes et petites, afin de repenser ce qu'est une résidence : Artists Alliance Inc. à New York en 2009, la Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam entre 2011 et 2012, le Geumcheon Art Space de la Fondation culturelle de Séoul en 2014, la résidence de la Cité internationale des Arts Samsung entre 2014 et 2015, puis la résidence Doosan à New York en 2017. Une résidence offre un nouvel environnement. Elle est non seulement une occasion de rencontrer de nouveaux collaborateurs, mais elle est elle-même une nouvelle collaboratrice. La collaboration élargit le champ de mon imagination. Après avoir longuement réfléchi au type d'imagination que je souhaitais développer durant cette résidence Hermès Foundation Missulsang, j'ai décidé d'élargir les conditions de génération des images grâce à une collaboration avec une équipe professionnelle de tournage de cinéma. Après tout, la France n'est-elle pas ce que l'on appelle le « berceau du cinéma » ? J'ai alors pensé à La Fémis, l'école nationale de cinéma à Paris où Gilles Deleuze a prononcé, en 1987, la conférence devenue légendaire, intitulée *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Et j'ai envoyé un courriel à l'école pour lui demander de me mettre en relation avec une personne avec qui collaborer sur le tournage. La Fémis a très volontiers fait suivre mon courriel à ses anciens étudiants et, quelques jours plus tard, je recevais une réponse de la directrice de la photographie Pauline Sicard. C'est ainsi qu'a commencé notre collaboration.

La collaboration avec Pauline m'a permis de mesurer la qualité de la formation française des directeurs de la photographie capables d'être immédiatement opérationnels sur les plateaux de tournage. Bien qu'elle fût tout juste diplômée, Pauline faisait preuve d'une grande précision et d'un profond sérieux. En me suggérant des moyens

THE CONDITIONS OF DISCOVERY

Min Oh
Artist

I find myself thinking anew about what an award means for an artist. An award can be consolation for past effort, or encouragement for the path ahead. Given that art prizes often lead to the production of new work or to exhibition opportunities, for someone like me, living a life in which even the next year is difficult to predict, a prize carries great significance as support for stable, sustained creation. The Hermès Foundation Missulsang was no different. In April 2017, at the opening of an exhibition held as part of the Doosan Residency New York, I received the call announcing that I had won the Hermès Foundation Missulsang. Before the call was even over, I was already sketching in my mind the new work I would make in 2018.

In March 2018, I began making the new work in earnest at the Cité Internationale des Arts residency, linked to the Hermès Foundation Missulsang. As it became clear that production—the shoot itself—would have to take place during the residency, I summoned my experiences in residencies large and small, in order to reconsider what a residency means: Artists Alliance Inc. in New York (2009), then the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam (2011–12), Seoul Art Space Geumcheon of the Seoul Foundation for Arts and Culture (2014), the Samsung-supported Cité Internationale des Arts residency (2014–15), and the Doosan Residency New York (2017). A residency provides a new environment. A new environment is an opportunity to meet new collaborators, but it is also, in itself, a new collaborator. Collaboration expands the range of what I can imagine. After considering what kind of imagination I wanted to expand during the Hermès Foundation residency, I decided to broaden the conditions for generating images through collaboration with a professional film crew. Was France not, after all, the so-called birthplace of cinema? I thought of La Fémis, the Paris film school where Gilles Deleuze's legendary lecture *What Is the Creative Act?* (*Qu'est-ce que l'acte de création?*, 1987) had taken place. I sent La Fémis an email asking them to put me in touch with a collaborator in cinematography. La Fémis readily forwarded my email to a graduate, and within a few days I received a reply from the cinematographer Pauline Sicard. That was how my collaboration with Pauline began.

Through working with Pauline, I could feel firsthand how effectively the French education system trains cinematographers who can function immediately on set. Pauline was a young cinematographer, not long out of school at the time, yet she was precise and serious. She proposed concrete ways to realize, as images, the abstract thoughts drifting through my head, and thanks to her I was able freely conceive scenes that, before, I would have given up on in advance. We discussed, one by one, what was feasible: from setting the direction of the images, to building the team, to deciding on the equipment. Learning to converse with the sun and watching an enormous scrim

concrets pour matérialiser des idées abstraites qui flottaient dans ma tête, elle m'a permis de concevoir librement des scènes auxquelles j'aurais autrefois renoncé d'emblée. Nous avons discuté point par point de ce qui était réalisable, de l'orientation visuelle à la composition de l'équipe, en passant par le choix du matériel. Apprendre à dialoguer avec le soleil et observer s'élever une immense toile de diffusion au cœur de la forêt étaient des expériences fascinantes. En même temps, il a fallu m'adapter à une multitude de changements. Depuis mes débuts dans le travail de l'image en mouvement, et jusqu'en 2017, j'assumais seule une grande partie du travail, du tournage au montage et jusqu'à l'étalonnage. À chaque tournage, je louais un lieu pendant plusieurs semaines, parfois un mois, j'y construisais un petit décor, dessinais la lumière en l'ajustant à l'œil et filmais moi-même, parfois jusqu'à 50 prises pour une seule scène. Lorsque la collaboration avec une équipe de tournage a commencé, les tâches que j'assumais jusque-là seule ont été réparties entre les membres de l'équipe. Alors qu'il me fallait auparavant plusieurs jours pour tourner quelques scènes, 52 scènes ont été tournées en trois jours. C'était une succession de moments de peur et de confusion. Mais c'était aussi un apprentissage de la grammaire du plateau de cinéma.

Avec le recul, c'était un choix particulièrement judicieux de commencer cette collaboration avec une équipe de tournage à Paris. Mon intuition selon laquelle un pays doté d'une longue histoire cinématographique disposerait également d'un réseau de professionnels et de moyens de production développé s'est révélée juste. D'abord, il existait un système de formation étroitement articulé au monde professionnel. Par ailleurs, le régime des intermittents du spectacle m'a permis de collaborer avec des professionnels du cinéma formés aux exigences du terrain. Le régime des intermittents du spectacle est un système d'assurance chômage qui permet aux artistes et techniciens de percevoir des allocations chômage pendant leurs périodes d'inactivité, dès lors qu'ils ont accompli un nombre minimal d'heures de travail. Un tel système est le fondement qui permet aux professionnels du cinéma de participer à des projets artistiques même modestement financés. Les contrats conclus avec la société de production m'ont également permis de découvrir les réalités concrètes de la production cinématographique française à petit budget, notamment la rémunération, les horaires et les conditions de travail. J'ai alors compris que créer des images en mouvement ne consiste pas seulement à réaliser une œuvre : c'est aussi construire un environnement dans lequel tous les acteurs concernés peuvent coexister et se soutenir mutuellement, et que cet environnement est lui-même un héritage constitué au fil du temps. Mon projet, lui aussi, reposait sur cet héritage. Dans l'espoir de pouvoir continuer à m'appuyer sur lui plus longtemps, j'ai cherché, pour mes projets ultérieurs, à produire autant que possible en France, et je poursuis encore aujourd'hui ma collaboration avec Pauline.

Peut-être que le principal enseignement de cette collaboration avec une équipe de tournage professionnelle ne tient pas à la découverte des moyens de production français, mais à celle de la nature même du cinéma, indépendamment de tout contexte géographique. Lors du tournage d'*Étude*, réalisé à cette époque, j'ai observé une équipe qui, tout en s'appuyant sur une préparation extrêmement rigoureuse, restait attentive aux imprévus du plateau et savait les accueillir, voire en faire des opportunités, plutôt que de les vivre comme des crises. J'ai alors pensé que c'était là l'essence même de la fabrication cinématographique. Cette idée faisait également écho aux fondements de la performance contemporaine que j'explorais dans *Étude*. « À cette époque, en observant les arts de la scène contemporains qui englobent, à différents niveaux, des mouvements fondés sur des tâches et l'improvisation, j'ai posé

rise in a forest, were fascinating experiences. At the same time, I had to adapt to countless changes. From the point when I began working seriously with moving image as a medium up until 2017, I had taken on quite a large share of the process myself: shooting, editing, color grading. For each shoot I would rent a location for several weeks to a month, build a small set, design the light by checking it with my own eyes, and shoot it myself, sometimes filming a single scene in fifty takes. Once collaboration with a crew began, the many roles that had been tangled together, hard to distinguish, were separated and distributed to each person in charge. And unlike in the past, when I would spend days shooting just a few scenes, fifty-two scenes were shot over three days. It was a succession of fear and confusion. But it was also the process of learning the grammar of the film set.

Looking back now, beginning my collaboration with a crew in Paris was an exceptionally apt choice. My assumption, that the longer the history of cinema, the richer the infrastructure surrounding it would be, proved correct. First, there was an educational system closely connected to the field. Meanwhile, the *intermittents du spectacle* system became the link that made collaboration with trained film workers possible. Intermittence is an employment-insurance system through which artists and technicians in performance, film, and moving-image fields can receive unemployment benefits—even during inactive periods—once they have met a baseline number of working hours. Such a system provides the foundation that allows professional film workers to take part, willingly, even in low-budget art projects. Intermittence rests on employment contracts through film-production companies, and within this structure I could also learn about the realities of low-budget French film production: wages, working hours, and labor conditions. I came to realize that making a moving image goes beyond the act of producing a work. It builds an environment in which all the parties involved can coexist and sustain one another, and that environment is a legacy formed over a long stretch of time. My own production site, too, was leaning on that legacy. Hoping to draw on it for longer, I sought ways to carry out subsequent productions in France whenever possible, and I have continued my collaboration with Pauline to this day.

Perhaps the greatest gain to come from collaborating with a professional crew was not the use of France's distinctive film infrastructure, but the discovery of the nature of cinema itself, irrespective of region. During the shooting of *Étude* (연습련), made at the time, I witnessed a crew for whom it had become routine to listen, in addition to thorough preparation, to the variables that arise on set, and to turn them not into crises but into companions to be embraced, and into opportunities. I took this to be the essence of filmmaking. This also touched on the foundation of the contemporary performance I was exploring through *Étude*. "At the time, observing contemporary performing arts that encompass task-based movement and improvisation across various layers, I posited that performance is the act of deciding and acting again, here and now, on the basis of countless decisions made in the past."[1] Based on this provisional definition of cinema and contemporary dance, the cinematographer on a film set and the contemporary dancer on stage are not fundamentally distinct. After that, I began to ask whether shooting could be choreographed as dance. In that sense, it is no exaggeration to say that *Simultaneity* (동시), my new work now on view at Arko Art Center in 2026, was set in motion by that first collaboration with a crew in 2018. *Simultaneity* is a series that dismantles the boundary between "dance as aesthetic object" and "shooting as technical action", while experimenting in every direction with the overlaps between process and result, different roles, media, and genres.

1
Min Oh, 'Simultaneity, Portrait', in *Simultaneity, Improvisation* (Workroom Specter, 2026), 72. Requoted from a passage reconstructed on the basis of the original source: Min Oh, 'Étude', in *Étude* (Specter Press, 2018), 8–10.

l'hypothèse que la performance consistait à décider et agir de nouveau, ici et maintenant, sur la base des innombrables décisions prises dans le passé »[1]. À partir de ces définitions provisoires du cinéma et de la danse contemporaine, le cadreur sur un plateau de tournage et le danseur contemporain sur scène ne sont pas fondamentalement différents. Par la suite, j'ai commencé à me demander s'il était possible de chorégraphier le tournage en tant que « danse ». De ce point de vue, il n'est pas exagéré de dire que *Simultanéité*, la nouvelle œuvre présentée en 2026 à l'Arko Art Center, trouve son impulsion initiale dans cette première collaboration avec une équipe de tournage en 2018. *Simultanéité* est une série d'œuvres qui déconstruit la frontière entre la « danse en tant qu'objet esthétique » et le « tournage en tant qu'action technique », tout en explorant les chevauchements entre processus et résultat, entre les différents rôles, les médiums et les genres.

En ce sens, ce que le Hermès Foundation Missulsang m'a apporté ne se résume pas à la possibilité de produire et de présenter une œuvre, mais un ensemble de conditions rendant possibles des découvertes permettant à la pensée de se développer. Je tiens à exprimer ma gratitude et à rendre hommage au Fondation d'entreprise Hermès qui, depuis vingt-cinq ans, a créé ces conditions pour de nombreux artistes, bien au-delà de mon seul parcours.

(2026)

1
Oh Min, « Simultanéité, Portrait » [Dongsi, Portrait], in *Simultanéité*, *Improvisation* [*Dongsi*, *Jeungheung*] (Workroom Specter, 2026), p. 72. Passage cité à nouveau d'après une version remaniée à partir du texte original : Oh Min, « Étude », in *Étude* (Specter Press, 2018), p. 8–10.

In that sense, what I gained through the Hermès Foundation Missulsang was not simply an opportunity to produce and present work, but a set of conditions that made discoveries possible, through which thought could develop. I extend my gratitude and congratulations to the Fondation d'entreprise Hermès, which over the past twenty-five years has surely created those conditions for so many artists, not only for me.

(2026)

LE 18E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2020

전 소 정

THE 18TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2020

SOJUNG JUN

Le 18e
Hermès Foundation Missulsang
2020

Exposition
Au Magasin de Nouveautés
8 mai–5 juillet 2020
Atelier Hermès

Lauréate
Sojung Jun

Comité de nomination
Hanseung Ryu (Conservateur, Musée national d'art moderne et contemporain)
Jaeyong Park (Commissaire d'exposition indépendant)
Wonhwa Yoon (Commissaire d'exposition indépendante)
Chaeyoung Lee (Conservatrice en chef, Nam June Paik Art Center)
Seungyeon Chang (Ancienne rédactrice en chef, Art in Culture)

Jury
Seungwan Kang (Ancienne conservatrice en chef, Musée national d'art moderne et contemporain)
Minouk Lim (Artiste)
Thu-Van Tran (Artiste)
Catherine Tsekenis (Ancienne directrice, Fondation d'entreprise Hermès)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 4.84 MB)

The 18th
Hermès Foundation Missulsang
2020

Exhibition
Au Magasin de Nouveautés
8 May–5 July, 2020
Atelier Hermès

Winner
Sojung Jun

Nominating Committee
Hanseung Ryu (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Jaeyong Park (Independent Curator)
Wonhwa Yoon (Independent Curator)
Chaeyoung Lee (Chief Curator, Nam June Paik Art Center)
Seungyeon Chang (Former Editor-in-Chief, Art in Culture)

Judging Committee
Seungwan Kang (Former Chief Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Minouk Lim (Artist)
Thu-Van Tran (Artist)
Catherine Tsekenis (Former Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 4.84 MB)

1

1 Sojung Jun, *Organ (Eye, Face, Heart, Knee, Pelvis)*, *Storage*, □, 2020, cinq sculptures en plastique ; une sculpture en argent ; deux livres

1 Jeon Sojung, *Organ (Eye, Face, Heart, Knee, Pelvis)*, *Storage*, □, 2020, five plastic sculptures; one silver sculpture; two books

2

2 Sojung Jun, *Despair and Be Born*, 2020, installation vidéo, vidéo monocanal, couleur, son, 25 min

2 Sojung Jun, *Despair and Be Born*, 2020, video installation, single-channel video, color, sound, 25 min

FACE À LA NOUVEAUTÉ ENVOÛTANTE

Soyeon Ahn
Directrice artistique, Atelier Hermès

Les œuvres de Sojung Jun donnent chaque fois le sentiment de déployer un « monde ». Si ses vidéos, qui durent de quelques minutes à plusieurs dizaines de minutes, donnent l'impression de constituer un monde plutôt que de se contenter de traiter quelques scènes ou événements, c'est sans doute parce qu'elles nous font entrer dans la vie de quelqu'un. Les fragments d'un quotidien modeste vécus par des personnages sans particularité apparente nous conduisent finalement à un degré d'immersion qui nous donne le sentiment de faire face à toute une vie. Cette transition est rendue possible parce que leurs vies s'inscrivent dans un flux temporel radicalement différent du nôtre. Contrairement à nous, qui vivons emportés par le rythme des autres, attentifs à leur pas dans le temps commun, immense, abstrait et incontestable de la « contemporanéité », ces personnages préservent un « monde » qui leur est propre, parce qu'ils vivent selon un temps qui leur est propre et isolé.

L'image d'un vieillard lançant sa ligne de pêche dans une mer baignée d'un soleil éclatant semble s'accorder au rythme lent de la nature, au point de donner l'impression qu'il pêche le temps (*The Old Man and the Sea*, [*Le Vieil homme et la Mer*], 2009). Ceux qui, durant de longues années, ont accompli leur tâche avec constance, loin de l'attention du public – les ouvriers d'une usine de kimchi (*Something Red*, 2010), la brodeuse à la machine (*A Day of A Tailor*, [*Une journée de couturière*], 2012), le dernier peintre d'enseignes de cinéma (*Time Regained*, [*Le Temps retrouvé*], 2012), le clown funambule (*Last Pleasure*, [*La Dernière Joie*], 2012), le taxidermiste (*Angel of Death*, [*L'Ange de la mort*], 2014), la haenyeo, plongeuse qui récolte des produits de la mer sans appareil respiratoire (*Treasure Island*, [*L'Île au trésor*], 2014), ou encore le potier (*The Poem of Fire*, [*Le Poème du feu*], 2015) – sont autant de personnes qui, par la répétition et la maîtrise de leur geste, ont élevé leur métier méconnu au rang de l'art.

Il arrive aussi que le regard de Sojung Jun se pose sur ceux qui, pris dans les entraves inattendues de l'existence, se trouvent comme exilés dans un espace-temps différent du nôtre. Ce sont des travailleurs migrants dont les parcours sont marqués par de nombreuses épreuves (*Story of Dream: Suni*, 2008), des personnes adoptées à l'étranger (*Interval Recess Pause*, 2017), des réfugiés ou des personnes aveugles (*The Ship of Fools*, [*Le Navire des fous*], 2016), ou encore des personnes victimes de discrimination ou d'exclusion en raison de leur race (*Specters*, 2017).

Si leurs vies se révèlent non pas comme de simples ruines dérisoires, mais comme des lieux porteurs de sens, dotés d'une texture singulière, c'est grâce à l'effort de l'artiste pour s'approcher de ces moments significatifs qui n'existent que dans leurs rêves et leurs souvenirs. En mobilisant tous les médias et toutes les formes de perception possibles pour pénétrer dans l'espace-temps d'autrui, cet effort nous relie, ne serait-ce qu'un instant, à leur monde, malgré l'impossibilité d'une restitution et d'un

WITHSTANDING DELUSIVE NOVELTY

Soyeon Ahn
Artistic Director, Atelier Hermès

Sojung Jun's oeuvre imbues a sense of unraveling a single 'universe' each time. The reason why her video running for several to a few dozens of minutes gives an impression that it configures a universe—without being confined to dealing with some scenes or incidences—would be because it has led us into a life of somebody. Facets of daily banalities shown by characters of nothing extraordinary used to immerse the audience as if to confront their life. Such transference is made possible because their life exists in a temporal flow which is nothing like ours. Unlike us that are being swirled in the 'contemporariness' by being consciousness of somebody's stride in the middle of the common time slots that are huge, abstract and undoubtable, they maintain a single 'universe' because they live through their own solitary time.

The image of an old man fasting a fishing rod in the glittering sea under the sunlight is attuned to the slow speed of Mother Nature to the point of being described to catch the years (*The Old Man and the Sea*, 2009). Those that tacitly fulfill their given roles despite being out of spotlight for long—laborers in a kimchi factory (*Something Red*, 2010), a mechanical embroiderer (*A Day of A Tailor*, 2012), the last theater signboard painter of the kind (*Time Regained*, 2012), a clown doing tightrope walking (*Last Pleasure*, 2012), a taxidermist (*Angel of Death*, 2014), a haenyeo (a female diver who dives into the sea without any equipment to harvest seafood) (*Treasure Island*, 2014), and an earthenware artisan (*The Poem of Fire*, 2015)—are people that have sublimated their career out of the spotlight into a domain of art through repetition and skillfulness.

.Sometimes, those that are exiled into a different tempo-spatiality from us by being trapped in unexpected restraints in life are on Jun's radar. They are a foreign immigrant worker that has a lot to say about their life (*Story of Dream: Suni*, 2008), an overseas adoptee (*Interval Recess Pause*, 2017), a refugee or a blind (*The Ship of Fools*, 2016) or those that are distinguished or excluded due to the race (*Specters*, 2017).

That their life is sublimated as an exclusively meaningful shelter—instead of a shabby wasteland—is attributable to Jun's endeavors to step closer to the meaningful moments that only exist in their dreams and memories. Efforts to step into somebody's time and space by mobilizing all possible media and senses connect us to their world—albeit temporarily—although complete restoration and sharing are impossible. They become the main characters in their own play on the stage that is sophisticatedly set by the artist.

Jun's act of art paying attention to those that are pushed out of the contemporary movement in today's world replete with novelty and change is an act of resistance to show her will of not being swirled by the entire and violent flow in the fancy name of 'progress.' Unstoppable curiosity over discovery of novelty seems to take us to innovation and a better future, but a rosy future is inevitably the stage of capitalism behind

partage parfaits. Dans le dispositif soigneusement élaboré par l'artiste, ils deviennent les protagonistes de leur propre théâtre.

À une époque saturée de nouveauté et de changement, la démarche artistique de Sojung Jun, qui porte son attention sur ceux qui ont été repoussés en marge du mouvement de leur temps, constitue une forme de résistance, consistant à refuser de se laisser emporter par le courant totalisant et violent que recouvre le beau nom de « progrès ». La curiosité insatiable pour la nouveauté semble nous conduire vers l'innovation et un avenir meilleur ; pourtant, cet avenir radieux constitue inévitablement la scène du capitalisme, derrière laquelle subsistent d'innombrables ruines qui ne sont plus neuves et les voix des exclus. C'est pourquoi nous attendons de l'artiste le regard de l'*Angelus Novus*[1] qui, malgré la tempête qui le pousse vers l'avenir, ne peut que se tourner vers les ruines du passé.

L'intérêt de l'artiste pour les territoires oubliés s'est souvent nourri de références littéraires. Récemment, son étude des premiers poèmes d'Yi Sang (1910–1937), poète de génie et figure emblématique de l'avant-garde moderne coréenne, l'a conduit à approfondir sa réflexion sur le moment où, à l'époque coloniale, les rêves de modernité et d'avant-garde se brisent face au capitalisme. Lors de son séjour à Paris, que l'on peut considérer comme le berceau de la culture moderne, elle a eu l'occasion de rencontrer des chercheurs de diverses nationalités travaillant sur Yi Sang. En croisant, autour de la figure du poète, différents axes temporels et spatiaux, elle a cherché, à partir des indices d'un possible renversement et d'une échappée hors du présent, à formuler de nouvelles hypothèses.

Le point de départ de cette recherche et de l'exposition est le poème d'Yi Sang *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES*. Il s'agit de l'un des poèmes éponyme de la série intitulée *Architecture de l'hexaèdre infini* (1932), publiée pour la première fois par Kim Hae-gyeong, écrivain et architecte, sous le pseudonyme d'Yi Sang. C'est un poème énigmatique dont le titre est en français et qui mêle japonais, chinois classique, chinois et anglais. Ce poème d'avant-garde de vingt-deux vers, dont le titre signifie « Au magasin de nouveautés », mobilise non seulement des connaissances et une imagination nourries par les structures architecturales, la physique de l'univers et les concepts géométriques, mais recèle également une aversion pour le colonialisme culturel moderne et une critique aiguë du capitalisme de consommation.

Le grand magasin Mitsukoshi, ouvert à Gyeongseong (ancien nom de Séoul) en 1930, constitue à la fois le motif du poème et son lieu de réflexion. Confronté à la structure spectaculaire et complexe de cet espace, le poète imagine « une architecture de l'hexaèdre infini »[2] où des carrés se répètent à l'infini. Dans ce nouveau magasin de cinq étages, d'innombrables vitrines carrées s'alignent, tandis que les visiteurs, empruntant les escaliers mécaniques et les ascenseurs, répètent sans cesse le mouvement de « descendre d'en haut et monter d'en bas », faisnt l'expérience d'un espace de répétition infinie. L'endroit, empli des effluves d'un parfum français de la maison Coty, est décrit comme un espace où des mesdemoiselles qui s'adonnent au shopping profitent de leurs loisirs dans le jardin sur le toit, grand fantasme de l'architecture moderne.

Cependant, la majeure partie du poème s'emploie à révéler que ce grand magasin, qui se présente comme l'incarnation de la nouveauté, n'est en réalité qu'un symbole de la pensée coloniale et une simple imitation de la modernité occidentale. Le grand magasin n'est pas seulement un lieu monstrueux où Joseon, ancien nom de la Corée, dépourvu des techniques modernes de production, consomme sans même en avoir conscience ; c'est aussi un lieu où la culture du Japon, considérée comme

1
Walter Benjamin, qui possédait l'estampe *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, l'a nommé « l'ange de l'histoire » et y a vu une figure permettant de diagnostiquer la scène historique engendrée par la tempête du progrès.

2
Il s'agit du nom donné à un schéma spatial utilisé en architecture, appelé « tessère » en français, qui fut proposé en 1925 par le peintre et architecte néerlandais Theo van Doesburg. Selon cette théorie, l'intérieur et l'extérieur d'un espace sont déterminés par un modèle rectangulaire, lequel peut s'étendre indéfiniment dans toutes les directions. On retrouve une idée similaire dans les peintures de Mondrian, qui fut lui aussi membre du mouvement De Stijl. Jiwoo Kim et Soojung Lee, « Les intellectuels qui diagnostiquent la société moderne et les intellectuels en son sein », in *Journal of the Korean Poetics Studies*, N° 57, p. 174.

which remain the voices of those that are excluded from the history as well as endless ruins that are no longer new. It is the reason why we expect the view of 'Angelus Novus'[1] from artists despite the storm pushing us to the future.

Her interest in a forgotten domain has been supplemented by literary reference, but recently, she has further deeply contemplated over the point where modernity and avant-garde dreams disrupt before capitalism in the era of colonization through her research over early-day poetry of genius poet Yi Sang (1910–1937), the icon of the modern avant-gardism of Korea. By encountering multinational researchers of Yi Sang during her stay in Paris, the breeding ground of the modern culture, she searched for possibilities of hypothesis with Yi Sang in mind by escaping from the present through intersection of heterogeneous axes of time and space.

The starting point of her research and exhibition is Yi Sang's poem *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES*. It is a title piece among poetry series titled *Architecture Infinite Hexahedron* (1932) first released by literati and architect Kim Hae gyong in the penname of Yi Sang. It is also an enigmatic poem under the French title with combination of Japanese, classical Chinese characters, Chinese and English. The 22-line avant-garde poem translated as *A New Store* is full of knowledge and imagination over the concepts of physics and figures, and hatred towards cultural colonialism in the modern times and harsh criticism against consumptive capitalism.

The motif of the poem as a contemplative place is Mitsukoshi Department Store opened in Gyeongseong (the original name for Seoul) in 1930. Yi Sang conjured up 'Architecture Infinite Hexahedron'[2] where squares are endlessly repeated as he encountered a flashy and complicated structure of the space. The new five-story store had numerous square-shaped showcases, and people realized a space of infinite repetition by repeatedly 'going up and down' on escalators/elevators. It is expressed as a recreational place in a rooftop garden—a modern architectural dream - for shopping-loving mademoiselles, which is filled up with the scent of a French Coty perfume.

Yet, most of the poetry is written to reveal that a department store representing novelty is a symbol of colonial ideas and is nothing more than an imitation of the Western modernity. A department store is not only an abnormal place to arouse Joseon (the former name of Korea) not equipped with modern production technologies to consume more but also a place to transplant the Japanese culture. Even Japan as its subject prioritizes the West, and points out a paradox of 'self-colonialization' as a cultural translator. A fad that starts in spring in France reaches the Eastern world in autumn, and even the main branch of Mitsukoshi Department Store in Tokyo—like a globe as a ball-shaped miniature of the earth and mademoiselles as mimicking monkeys in the rooftop garden—is just a copy of Bon Marché Department Store built in Paris in the 1850s.

Japanese' craze over Germany's renowned aircraft carrier Graf Zeppelin[3] known as then largest of its kind was strong enough to be applied to various ads including that of an anthelmintic drug. The poet pinpointed a phenomenon where even the victory of a technology that frees up humans ends up being dissolved in capitalism. Violence hidden behind the charm of novelty in modern times strides on the street like 'military boots', sweeping away precious small stuffs of the past. The poet compares himself to a helpless canary in a multilayered cage of mockery, confessing that there is nothing he can do to the horrific reality, simply saying 'Ggood Bye' pitifully.

A poem is activated as the source of inspiration to revisit the contemporary times as a medium of empathy and imagination despite a time gap of almost one century. Jun seeks for a tempo-spatial shortcut to reach the era of the poet while looking

1
Walter Benjamin that owned Paul Klee's printmaking work of Angelus Novus (1920) called it the 'angel of history', diagnosing the historical scene driven by a storm of progressiveness.

2
It is the name of a spatial diagram used in architecture. The diagram called 'tessère' in French was first suggested by Dutch artist and architect Theo van Doesburg in 1925. It is a theory where the internal and external parts in a space are determined by the shape of a square, and the shape is infinitely expandable in all dimensions. A similar idea is found in paintings of Mondrian engaged in De Still movement. Kim Jiwoo, Lee Soojong, 'Intellectuals who diagnoses modern society including himself', Journal of the Korean Poetics Studies, no.57, p.174

3
LZ No.127 sailing out for a world travel in August 1929 departed from Germany, and arrived at Tokyo, Japan as a stopover site before crossing the Pacific Ocean after travelling the Eastern Europe and Russia. It achieved a travel time which was 22 hours faster than expected by finishing off the sail in 102 hours for 6,600 miles. It is said that the Japanese were utterly shocked and overwhelmed by the dominant science and technology of the West, and acclaimed for a narrower geographical gap between the East and the West.

avancée, est transplantée. Pourtant, ce Japon lui-même, en plaçant l'Occident au-dessus de lui, ne fait que s'« auto-coloniser » en se posant en traducteur culturel. La mode qui naît au printemps en France n'arrive en Orient qu'à l'automne. De même, à l'image du globe terrestre, qui reproduit la Terre en miniature, ou des mesdemoiselles du jardin sur le toit qui ne font qu'imiter des singes, le grand magasin de Nihonbashi à Tokyo, modèle du grand magasin Mitsukoshi de Gyeongseong, n'est rien d'autre qu'une copie du Bon Marché, construit à Paris dans les années 1850.

L'engouement des Japonais pour le dirigeable allemand *Graf Zeppelin*, surnommé Z-Baekho[3], alors le plus grand du monde, fut notamment exploité dans toutes sortes de publicités, y compris pour les vermifuges. Le poète souligne ainsi le phénomène par lequel même le triomphe d'une technologie censée libérer l'être humain finit par être absorbé par le capitalisme. La violence dissimulée derrière la fascination pour la nouveauté moderne dévale les rues comme des « bottes militaires », emportant avec elle les petites choses précieuses du passé. Se comparant à un canari impuissant enfermé dans une cage aux portes superposées, le poète ne peut que contempler avec tristesse cette réalité effrayante et se contenter de lui adresser un « goodbye », avouant qu'il ne peut rien faire d'autre.

Malgré le décalage temporel de près d'un siècle, le poème agit comme une source d'inspiration permettant de réorganiser la pensée avec souplesse, en tant que médium de l'empathie et de l'imagination. Pour Sojung Jun, qui s'intéresse à la relation entre les expérimentations esthétiques et les pratiques politiques de l'avant-garde, l'univers poétique d'Yi Sang constitue un motif particulièrement intéressant, par son caractère indéterminé et provisoire et l'ampleur des possibilités qu'il ouvre à la traduction. L'exposition se déploie sur de multiples niveaux où s'entremêlent des clips documentaires et cinématographiques du passé montés avec des images contemporaines de Séoul, Tokyo et Paris, ainsi que du son, du texte, des sculptures, des publications de recherche et des structures spatiales. Chacune de ces œuvres s'articule étroitement aux autres tout en s'en écartant, et exerce les unes sur les autres une influence réciproque et en chaîne. Les processus de répétition et de transgression entre les œuvres constituent une méthodologie parfaitement adaptée à la démarche de l'artiste, qui cherche à frayer une voie de fuite hors de l'obsession de la nouveauté.

D'une durée de vingt-cinq minutes, la vidéo *Despair to Be Reborn* (*Désespérez et renaissez*) (2020) constitue l'axe central de l'exposition. Elle déploie un champ élargi, comme si le poème *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* avait été amplifié à travers un prisme. L'espace-temps de la pensée qui naît du « nouveau magasin » s'étend au jour et à la nuit du passé et du présent, et s'élargit aux lignes d'horizon urbaines, aux métros, aux parcs et aux ruelles de Séoul, Tokyo et Paris. La structure de la vidéo se divise vaguement en séquences telles que « Dans mon rêve où j'étais absent », « Dans ton rêve où tu étais absent » et « Dans notre rêve où nous étions absents », évoquant respectivement le présent, le passé et un certain futur. Si cette distinction demeure floue, c'est sans doute parce que, comme le suggère le mot même d'« absence », la mémoire y est remplacée par l'imaginaire et le sujet en est absent. Le déplacement spatial non linéaire, tout comme le décalage entre les scènes et la narration, entre les langues – coréen, japonais et français – et les sujets qu'elles évoquent, ainsi que la dissonance entre la harpe et le *gayageum*, cithare traditionnelle coréenne à douze cordes, concourent à renforcer cet effet. Ces discordances et ces rencontres fortuites engendrent finalement un écart entre l'image et la parole. Pour l'artiste qui cherche à réécrire la mémoire, cet écart devient une précieuse brèche ouverte sur le possible.

3
Le LZ 127, parti d'Allemagne en août 1929 pour un tour du monde, traversa l'Europe de l'Est et la Russie avant d'atteindre Tokyo, où il fit escale avant de franchir le Pacifique. Il parcourut les 6 600 miles en 102 heures, soit vingt-deux heures plus tôt que prévu. Les Japonais auraient été profondément impressionnés et bouleversés par la technologie scientifique occidentale, tout en célébrant la réduction de la distance entre l'Orient et l'Occident.

back on his universe, and an exhibition with a combination of video & sound, text & sculpture and structures serves as a medium. Documentaries and movie clips of the past are montaged with fragmented images shot in Seoul, Tokyo and Paris at this point in time in the video & sound work. And then poet's poetry and her video are overlapped to be reborn into the third and fourth contemplative patterns of works. Simultaneous and serial work of video and sculpture, and text and publication crisscrossing, yet flickering across is a series of attempts to seek for possibilities of opening up a runway from obsession with novelty through the artistic act of repetition and violation.

A 25 minute-long video titled *Despair to be reborn* (2020) as a center of the entire exhibition uses *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* as a prism to reflect the journey of an amplified light. Contemplative tempo-spatiality derived from the department store is expanded into the day and night of the past and the present, and also into skylines, subways, parks and back alleys in Seoul, Tokyo and Paris. The structure of the video is vaguely divided into such paragraphs as "In my dream where I was absent", "In your dream where you were absent", and "In our dream where we were absent." Each of them brings in the present, past and some future. Yet, it's not clear because—as the word 'absent' suggests—of the absence of a memory substituted with imagination and omission of a subject. A narration that is out of sync with each scene—just like the non-linear spatial movement—and usage of Korean, Japanese and French is out of context with the subjects along with cacophony of a harp and gayageum (a traditional Korean zither-like string instrument with 12 strings) heightening the tension. Such an incidental encounter with inconsistency causes a chasm between images and words, which in turn approaches Jun as a chasm of a precious possibility who is to re-write the memory.

That the video is involved with a commercial space of *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* is reminded through an advertisement that opens up the work, yet cutting out middle parts. The unfamiliar voice of a narrator informing on "product information" presents Seon-bawi, Inwang Mountain's holy Immortal Meditation Rocks (or maybe some other similar looking rocks) as an item for sale. The voice also promotes new usages of the rocks as decorative gardening item or a storage space for one's house keys. Just like how aircraft carrier Graf Zeppelin—as the amalgam of science and technology of the humankind—being appropriated as a capital on the signboard for an anthelmintic drug, the video jokingly predicts a formidable future of capitalism where even treasure-like mountains of the people of Korea could be traded as garden decorations. Yet, mentioning of a 'storage place for hiding keys' is conveyed as a secretive command. Jun recalls Yi Sang's message to be awakened again in a new aspect through the arousal of despair by appropriating some phrases from the work of Yi Sang: "Be in despair people, Be reborn people, Be reborn people, Be in despair people."[4] The artist seems to find a hope in 'Child of the Night'[5] and this child does Parkour by traversing the contour lines of a city, denying a predictable future and seeking to inscribe his presence.

Her publication project □ is directly derived from a repeated square as the key image in the poem, but it comprehensively indicates such signs as Korean Alphabet consonant □ (mieum), Chinese character □ (Ip Gu), a square screen and four dimensions to deal with the issues of space, language and image. An ad-hoc publication gathering was formed with her suggestion, engaging 11 specialists in various fields—architecture, art history, mathematics, film, music and language—and explored the past and the present, and Asia and Europe with a focus on the 1930s when Yi Sang was active along with his poetry. They have broadened up the possibilities of interpretation by using multi-languages and irregular meanings—features of a poem - and frequently

4
Last line in Notes to the Lines 2 in Yi Sang's poem series The Third Angle Design (1931)

5
"Topologists are children of night. Algebraists deal with the knife of strictness with absolute clarity." It is a comment of French mathematician and philosopher René Frédéric Thom (1923–2002) pinning hopes on topologists that imagined connection of tempo-spatial continuums and organisms, instead of algebra as the basis of modern technological development through absolute clarity. Emmanuel Ferrand, "Child of the Night", □, organpress, 2020, p.284

Le lien entre la vidéo et l'espace commercial évoqué par le poème est rappelé par les publicités qui ouvrent l'œuvre et viennent régulièrement en interrompre le cours. La voix inhabituelle d'un narrateur transmettant des « informations sur les produits » présente le rocher Seon-bawi du mont Inwang (ou un rocher qui lui ressemble) comme un article à vendre, tout en vantant de nouvelles fonctions, comme ornement de jardin ou cache-clés domestique. De la même manière que le *Graf Zeppelin*, incarnation du sommet des sciences et des techniques humaines, avait été récupéré par le capitalisme et transformé en support publicitaire pour un vermifuge dans le poème, la vidéo imagine avec humour l'avenir terrifiant d'un capitalisme dans lequel même la montagne sacrée de la nation coréenne pourrait être achetée et vendue comme objet de décoration de jardin. Cependant, l'évocation d'un « cache-clés » nous est transmise comme une sorte d'ordre secret. En empruntant le titre de l'œuvre à un autre vers d'Yi Sang, « Que l'homme désespère, que l'homme naisse, que l'homme naisse, que l'homme désespère »[4], l'artiste garde à l'esprit le message du poète, qui incite à renaître dans une dimension nouvelle grâce à l'éveil qu'est le désespoir. L'artiste semble placer cet espoir dans l'« enfant de la nuit »[5]. Finalement, cet être, protagoniste de la vidéo, se livre au parkour, franchissant avec son propre corps les dénivelés de la ville afin de nier un avenir prévisible et d'affirmer sa propre présence.

Le projet éditorial □ provient directement de l'image centrale du poème : le carré qui se répète. Mais le signe renvoie également, de manière plus large, à la consonne coréenne ㅁ (*mieum*), au caractère chinois 口 (*Ip Gu*), à l'écran carré et aux quatre points cardinaux, ouvrant ainsi une réflexion sur les rapports entre l'espace, le langage et l'image. À l'initiative de l'artiste, un collectif éditorial temporaire a été constitué, réunissant onze spécialistes issus de domaines aussi divers que l'architecture, l'histoire de l'art, les mathématiques, le cinéma, la musique ou la linguistique. Autour de la poésie d'Yi Sang et des années 1930, époque où le poète a exercé son activité, ils ont exploré les relations entre passé et présent, Asie et Europe. Les caractéristiques du poème, telles que son plurilinguisme, son usage atypique de la langue et du sens et son recours fréquent aux signes, ont paradoxalement permis d'élargir à l'infini les possibilités d'interprétation. Les participants ont livré des productions variées, allant de recherches critiques à des fictions créatives et à de nouvelles propositions, en usant de leurs langues maternelles ou des langages spécifiques de leurs disciplines – plans d'architecture, partitions etc. Ils abordent ainsi l'histoire des passages, des grands magasins et des expositions universelles ; l'esthétique du montage d'avant-garde ; les usages déviants de la langue et les problèmes de traduction dans la littérature de la période coloniale japonaise ; la dimension politique du postcolonialisme et de la poésie d'avant-garde est-asiatique ; les stratégies surréalistes et de la flânerie ; les sauts technologiques et leur contestation ; de même que la pensée binaire moderne et la pensée en perspective inversée.

Parmi ces contributions, Jun publie *Diagrammed robot* (*Robot schématisé*) (2020), dans une nouvelle forme de fiction critique. À la fois interprétation de la poésie d'Yi Sang et texte qui accompagne et commente sa propre œuvre vidéo, ce texte propose un diagramme qui s'écarte des systèmes de codes nouvellement construits par la modernité et du point de vue perspectif : il s'agit de la planche anatomique d'un robot intitulée « plan en perspective inversée ». Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que, pour expliciter des œuvres antérieures envisagées sous la forme de paysages, l'artiste choisit cette fois, de manière inattendue, de présenter la planche anatomique d'un robot doté de membres et d'organes. À la fois amas de ferraille et masse de chair, ce robot peut être considéré comme un monstre surréaliste, fruit d'une « hybridation

4
Dernier vers de « Mémorandum sur les lignes 2 », dans la série de poèmes d'Yi Sang *Plan de construction du troisième angle* (1931)

5
« Les topologues sont les enfants de la nuit. Les algébristes manient le couteau de la rigueur avec une clarté absolue. » Cette formule est due au mathématicien et philosophe français René Thom, qui place son espoir dans les topologues capables d'imaginer des connexions entre les continuités spatio-temporelles et même les organismes vivants, plutôt que dans l'algèbre, fondée sur une clarté absolue et qui constitue l'un des fondements du développement technologique moderne. Emmanuel Ferrand, « L'enfant de la nuit », in □, organpress, 2020, p. 99.

utilizing signs. The participants suggested various outcome ranging from critical research to creative fiction and new ideation by using their own mother languages or special languages in each field— drawing and score, etc. Discussed were the following topics: the history of Passage, department stores, and the World's Fair, aesthetics of avant-garde montage, irregular language usage and translation of literature during the Japanese colonial rule, political features of post-colonial and East Asian avant-garde poetry, surrealism and strategies of strolling, leaps and resistance of science and technology, dichotomy in the modern times and reasoning of reverse perspectives.

In a chapter among them all, Jun released *Diagrammed Robot* (2020) in a new format of a critical fiction. It is an interpretation of Yi Sang's poetry and a handbook on her own video works where she suggests a method deviating from a newly established code system or a perspective view: an anatomical map of a robot in the name of a 'drawing in a reverse perspective.' While her prior works were dominated by a perspective view in the form of a scenery, this time, she reversed it to suggest an anatomical map of a robot with limbs and organs. The robot as a scrap metal and chunk of meat is a surrealistic monster as a result of 'ad-hoc cross-breeding of the past and the future.' And surrealistic reasoning is the artist's authority to make a crack in the reality.

The first part of the video embodies a peculiar image of Seon-bawi rocks in Inwang Mountain and Guksadang Shrine as a religious furnace that embraces all sorts of beliefs within. It is considered as a 'head or a mass.' The movement of escalators in a department store or in a subway in Paris is revealed as the 'torso or chest.' The 'eyes or nose' would reject a single view, and the 'ears or mouth' connected in Mobius strip is based on the reference of Ritronello which follows the disorder in chaos. Graf Zeppelin in modern times and drones in the contemporary period are compared to the 'legs or toenails' realizing the magic art of shortening distances and warp, while 'arms or hands' establish a temporary pathway as a tactile sense of identifying the world of night. Hypothesizing a runway by combining the ironical and connecting time and space is what the 'genitals or pelvis' related to the reproduction of robots is to do. Lastly, the duty of redefining the perception of time and memories to 'multiplicate a single one' and 'delete what is fixed' is imposed on the 'heart or viscera.'[6]

Jun reintroduced the medium of sculpture, which she has not used for long, to this exhibition, further diversifying and giving a volume to the layers within. She explored the primate form of sculpture as a chuck being reminiscent of stones or rocks. These were made out of melted plastics—PET bottles, globes, straws and disposable cups—and plastic sheets. They are suggested as dissolved consumptive capital and scenes of a destroyed city, reflecting Yi Sang's dream world: he imagined a city where everything would boil and melt down when sirens ring at noon, dreaming of wings to grow under armpits. Visualized is a world that has been converted into the world of pure and transparent chunks after the existing values and systems break down by embodying the lines reminding of globe fragments or roads and remains of daily living. It could also be a pathway connecting the time from the past to the future—from one end to the opposite end in space. Moreover, this primitive chunk derived from a scenery—interestingly enough—is reorganized into *Organ* of heart, knees, hips and eyes, moving forward as a dynamis of new birth while forming a fragmented body.

Yet, would the sign of this birth be realized? Would there be a valid key hidden in Seonbawi rocks in Inwang Mountain—the center of modern Seoul, yet the epicenter of irrational and premodern beliefs—to reverse the historical flow after the modern period? Jun made *Storage* (2020) resembling a miniaturized Inwang Mountain with precious silver, under which she hid a suspicious key inscribed with *AU MAGASIN DE*

6
Sojung Jun, "Diagrammed Robot", □, organpress, 2020, pp.305–315

provisoire du passé et du futur ». Pour l'artiste, qui lit volontiers Louis Aragon, la pensée surréaliste constitue ainsi une méthode féconde pour imaginer une brèche dans le réel.

La forme étrange des rochers de Seon-bawi, sur le mont Inwang, ainsi que le Guksadang, sanctuaire qui abrite en son sein toutes sortes de croyances, sont envisagés comme une « tête ou une masse ». Le mouvement des escaliers roulants à l'intérieur du grand magasin ou celui du métro parisien devient le « torse ou la poitrine ». Les « yeux ou le nez » refusent un point de vue unique, tandis que les « oreilles ou la bouche », reliées par un ruban de Möbius, font référence à une ritournelle qui suit la logique désordonnée du chaos. Le *Graf Zeppelin* moderne et les drones contemporains sont comparés aux « jambes ou aux griffes » dans la mesure où ils réalisent le *chukjibeop*, l'art de raccourcir les distances, et le *warp*, tandis que les « bras ou les mains » construisent des passages provisoires en tant qu'organes tactiles permettant d'appréhender le monde nocturne. Combiner les éléments contradictoires et relier différents espaces-temps afin d'aménager provisoirement une voie de fuite relève des « organes génitaux ou du bassin », en lien avec la reproduction du robot. Enfin, la tâche de redéfinir la perception du temps et de la mémoire, de « multiplier l'un » et d'« effacer ce qui est fixe », est confiée au « cœur ou aux viscères »[6].

Dans cette exposition, Jun renoue avec le médium de la sculpture, qu'elle avait délaissé de longue date, diversifiant ainsi les niveaux de l'exposition et leur donnant davantage de relief. Elle explore la forme originelle de la sculpture en créant des sortes de masses évoquant des pierres ou des rochers. Réalisées à partir de déchets plastiques– bouteilles en PET, globes terrestres, pailles, gobelets à usage unique – ainsi que de plaques de plastique fondues, ces œuvres se présentent comme du capital de consommation fondu et comme le paysage d'une ville effondrée. Cela rappelle l'univers du poète Yi Sang, qui imaginait une ville où tout se mettrait à bouillir et à fondre lorsque retentirait la sirène de midi, tout en rêvant de voir pousser des ailes sous ses aisselles. La sculpture intègre en son sein des fragments de globes terrestres, des pailles fondues évoquant des routes et divers débris du quotidien ; elle incite ainsi à imaginer un monde post-apocalyptique où se seraient effondrés les modes de vie et les systèmes de valeurs contemporains. Cependant, le résultat semble, après la destruction, accéder à une dimension merveilleuse en s'approchant d'une pureté et d'une transparence originelles, comme s'il reliait l'espace d'une extrémité à l'autre et le temps du passé au futur. En transformant ces masses insolites issues du paysage urbain contemporain en une série d'organes réunis sous le titre *Organ* (*Eye, Face, Heart, Knee, Pelvis*) (*Organe* [*Œil, visage, cœur, genou, bassin*]), l'artiste suggère la possibilité d'un corps nouveau et d'une renaissance.

Mais cette promesse de naissance après le désespoir peut-elle réellement s'accomplir ? Sur le rocher Seon-bawi du mont Inwang, situé au cœur du Séoul contemporain mais qui abrite toujours des croyances irrationnelles et prémodernes, se cache-t-il réellement une clé capable d'inverser le cours de l'histoire depuis l'entrée dans la modernité ? Jun réalise *Storage* (*Stockage*) (2020), une œuvre évoquant une version miniature du mont Inwang, et dissimule sous celui-ci une mystérieuse clé gravée de l'inscription *AU MAGASIN DE NOUVEAUTES* . L'argent, métal et capital venus d'Orient ayant rendu possible la modernisation de l'Occident, témoigne de cette ironie historique. Sans que l'on puisse savoir si la clé fonctionne réellement, le petit mont Inwang joue un rôle énigmatique, « déguisé » en objet précieux sur une étagère d'exposition qui semble évoquer aussi bien une construction provisoire qu'un nouveau magasin.

(2020)

6
Sojung Jun, « Robot schématisé », in □, organpress, 2020, pp. 128-139.

NOUVEAUTES. Silver is a capital that flew in from the Orient enabling the modernization in the West, thus is an ironical historic evidence. While the operability of the key is unidentifiable, the small mountain plays a role being 'disguised' as a precious product on the shelf in a showroom resembling either a temporary scaffold or a new store.

(2020)

E M I L Y

Sojung Jun
Artiste

J'étais en chemin pour voir **Emily**. La compositrice Heo An, avec qui j'avais repris contact après une longue interruption, m'avait dit de venir voir **Emily**. Elle m'avait confié qu'**Emily** l'avait retenue à Jeju pendant sept ans. J'ai longtemps repensé à cette *parole*. Une *parole* qui retient quelqu'un en un lieu.

Je n'avais pas encore vu **Emily**, mais son nom était arrivé avant elle. **Emily**. Un nom qui évoquait à la fois celui d'une personne et le tintement d'une petite cloche se répandant dans l'air. Ni l'odeur du *cheval*, ni son souffle, ni la chaleur de son grand corps ne m'étaient encore parvenus, et pourtant, ce nom marchait déjà en moi, d'une étrange façon.

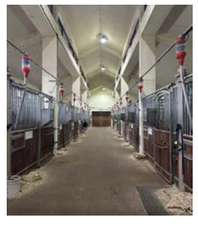
Heo An me parlait de la démarche d'**Emily**. Du bruit des sabots frappant le sol, du corps tout entier qui oscille en avançant, du rythme de l'arrêt, du départ, puis du moment où elle s'arrête de nouveau avant de se remettre en marche. Je ne connais pas bien le *cheval*. Je ne suis ni quelqu'un qui soit resté longtemps sur le dos d'un *cheval*, ni quelqu'un qui s'est occupé de près du corps d'un *cheval*. Mais ce qui est longtemps resté en moi, c'est le fait qu'une compositrice écoutait la foulée d'un seul *cheval*.

Il y a un réconfort particulier que l'on ressent auprès des grands animaux. En caressant la nuque d'**Emily**, je pensais à cela. Il est différent de celui que l'on éprouve auprès d'un chien ou d'un chat. Son corps immense, ses yeux lents, la chaleur de son corps lorsqu'elle s'approche, sa respiration profonde. Devant ce grand corps, l'être humain devient un instant petit. Et dans ce rapetissement, il recommence à mesurer sa propre taille. Le fait que la vitesse de la pensée et de la *parole* humaines ne soit pas tout se révèle silencieusement devant le corps d'un grand animal.

Le mot coréen *mal* est étrange[1] : il signifie à la fois "cheval" et "mot". L'un porte le corps humain, l'autre porte le sens humain. L'un envoie le corps plus loin, l'autre envoie le sens plus loin. Cependant, **Emily** se tenait légèrement décalée par rapport à l'un comme à l'autre. Vieille et malade, **Emily** n'emportait plus personne rapidement. Elle retenait plutôt une personne longtemps dans un même endroit.

En regardant le paysage où demeure **Emily**, je me suis souvenue des objets que j'avais vus quelques années plus tôt à Paris. Après le Hermès Foundation Missulsang, j'avais séjourné quatre mois à Paris, et la collection Émile Hermès, cette archive privée, que j'avais découverte alors, était restée dans un coin de ma mémoire. On y trouvait presque tout ce qui entoure le corps du *cheval*. Des calèches, des selles, des brides, des harnais, des mors, des éperons, des articles de voyage en cuir. Les objets reposaient silencieusement. Cependant, ils ne semblaient pas complètement arrêtés. Ils avaient autrefois touché un corps, supporté le poids d'un corps, ou avaient été fabriqués pour transformer la vitesse d'un corps en déplacement humain. La selle était à la fois un objet posé sur le *cheval* et une place où l'être humain, s'appuyant un

1
Le coréen 말 (*mal*) désigne à la fois le cheval et, selon le contexte, la parole, les mots ou ce qui est dit. L'italique signale dans la traduction les occurrences où cette homonymie travaille le texte.



E M I L Y

Sojung Jun
Artist

I was on my way to see **Emily**. The composer Heo An, with whom I had reconnected after a long interval, told me to come and see **Emily**. **Emily**, she said, had kept her bound to Jeju for seven years. I thought about that sentence for a long time. Words that hold a person in place.

I had not yet seen **Emily**, but the name had arrived ahead of her. **Emily**. A name like a person's, and also like a small bell spreading through the air. The horse's smell, its breath, the warmth of its great body had not yet come, but strangely, the name was already walking inside me.

Heo An spoke of **Emily**'s gait. Of the sound of hooves striking the ground, of the whole body swaying as it moves forward, of the rhythm of stopping and setting off, stopping again and beginning again to walk. I do not know horses well. I am not someone who has spent long in the saddle, nor someone who has tended a horse's body up close. What stayed with me for a long time was the image of a composer was listening to the stride of a single horse.

There is a comfort one feels in the presence of a large animal. I thought of it as I stroked Emily's neck. It is different from the comfort of a dog or a cat. The great body, the slow eyes, the warmth when it draws near, the deep breathing. Before that large body a human shrinks, for a moment. And in that shrinking, one takes the measure of one's own size again. That the speed of human thought and human speech is not everything quietly reveals itself before the body of a single large animal.

The Korean word mal is strange: it means both 'horse' and 'word.' One kind of mal carries the human body; the other carries human meaning. One sends the body farther; the other sends meaning farther. Yet **Emily** stood a little aside from both. Old and ailing, **Emily** no longer carried people swiftly. Rather, she kept one person in one place for a long time.

Looking at the landscape where **Emily** stayed, I recalled objects I had seen, some years earlier, in Paris. After the Hermès Foundation Missulsang I stayed in Paris for four months, and the private archive I saw then, the Émile Hermès Collection, remained in a corner of my memory. There was almost everything that surrounds the body of a horse: carriages, saddles, bridles, harnesses, bits, spurs, leather travel goods. The objects lay quietly. Yet they did not seem entirely still. They were things that had once touched a body, borne the weight of a body, or been made to translate the speed of a body into human movement. A saddle is an object placed on a horse, but also a seat where a human being, leaning for a moment on a body larger than their own, learns their own speed anew. The bridle and bit were traces of control and, at the same time, like clumsy sentences barely formed by humans who could not understand the

instant sur un corps plus grand que le sien, réapprend sa propre vitesse. La bride et le mors étaient les traces d'un contrôle et ressemblaient en même temps aux *phrases* maladroites que les humains, incapables de comprendre le *cheval*, avaient péniblement fabriquées, et la calèche ressemblait à un long rythme par lequel la force du *cheval* se transformait en temps humain.

Dans cette archive se trouvaient les objets restés après le départ du *cheval*. Et en **Emily** demeurait le corps avant qu'il ne devienne objet. Le souffle, la chaleur du corps, l'odeur, le rythme de la foulée, le bruit des sabots. Je me tenais entre deux scènes : la scène de l'archive du *cheval* absent et celle du rythme du *cheval* qui n'avait pas encore disparu.

En lisant le *Rewilding Seoneon* (*Manifeste du ré-ensauvagement*) de Kim Sanha, je me suis arrêtée de nouveau sur le *cheval*. Le *cheval* ne courait pas. Le *cheval* mangeait. Foulait. Transportait des graines. Le paysage se transformait peu à peu en traversant le corps du *cheval*. La foulée du *cheval* accordait l'intervalle entre un son et le suivant, tout en devenant le rythme même du paysage. **Emily** n'était pas une image, mais un corps. Non la vitesse, mais la répétition.

Je pense aux anciennes prairies enfouies dans le pergélisol sibérien et aux traces des animaux disparus. Sous ce temps gelé demeurent sans doute des os, des graines et la mémoire du climat. Les sabots du *cheval* ne foulent pas seulement la terre du présent, mais ils frappent aussi la surface du temps gelé. Peut-être le passé n'est-il pas exhumé, mais ressort-il de lui-même en marchant. **Emily** commence lentement à marcher.

En Corée, les *chevaux* existent généralement sous certains noms. Équitation, courses, tourisme, protection, gestion. **Emily** non plus n'est sans doute pas en dehors de ces noms. Cependant, tandis qu'An Heo écoutait sa foulée, ce *cheval* semblait, l'espace d'un instant, sortir en marchant hors de ces noms. Ce n'est plus un être destiné uniquement à porter quelqu'un ou à courir, mais un être qui retient une personne en un lieu, transforme le rythme d'un paysage et fait écouler le temps autrement.

Je me suis dit qu'un jour j'aimerais retourner dans ces archives privées. Pour écouter la foulée qui subsiste parmi les objets. La marche d'**Emily** remet en mouvement les objets immobiles de Paris. Le rythme du *cheval* résonne de nouveau à l'intérieur des archives où le *cheval* ne subsiste plus qu'à l'état d'objet.

J'étais en chemin pour voir **Emily**.

Emily. À la suite de la foulée de ce nom, les objets de Paris recommencent, très lentement, à se mettre en mouvement.

(2026)

horse. The carriage looked like a long rhythm in which the horse's force was transferred into human time.

In the archive were objects left behind after the horse had gone. And in **Emily** there was the body before it becomes an object. Breath, warmth, smell, stride, the sound of hooves. I stood between two scenes: the archive of the absent horse, and the rhythm of the horse not yet vanished.

Reading Kim Sanha's Rewilding Manifesto, I stopped again at the horse. The horse was not running. The horse was eating. Treading. Carrying seeds. The landscape was changing little by little as it passed through the horse's body. The horse's stride adjusted the interval between one sound and the next, and at the same time became the rhythm of the landscape. **Emily** was not an image but a body. Not speed, but repetition.

I think of the old grasslands buried in the Siberian permafrost and the traces of vanished animals. Beneath the frozen time there must remain bones and seeds and the memory of climate. A horse's hoof does not merely tread the ground of the present; it knocks on the surface of frozen time. Perhaps the past is not excavated but walks back out on its own. **Emily** begins, slowly, to walk.

The horses of Korea mostly stand under certain names. Riding, racing, tourism, protection, management. **Emily**, too, cannot be entirely outside them. Yet while Heo An listened to her stride, that horse seemed for a moment to walk outside those names. She was not a being that existed only to carry someone or to run, but one that kept a person in one place, changed the rhythm of a landscape, and made time flow differently.

I thought I would like, someday, to return to that private archive. To listen to the stride that remains among the objects. **Emily**'s walk sets the still objects of Paris walking again. The rhythm of the horse sounds once more inside an archive of the horse, left behind as objects.

I was on my way to see **Emily**.

Emily. Following the stride of that name, the objects of Paris began, very slowly, to move again.

(2026)

LE 19E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2022

류 성 실

THE 19TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2022

SUNGSIL RYU

Le 19e
Hermès Foundation Missulsang
2022

Exposition
The Burning Love Song
29 juillet–2 octobre 2022
Atelier Hermès

Lauréate
Sungsil Ryu

Comité de nomination
Sung Won Kim (Directrice adjointe, Leeum, Musée d'art Samsung)
Jee Young Maeng (Commissaire d'exposition indépendante)
Gahee Park (Conservatrice, Musée d'art de Séoul)
Myung-ji Bae (Conservatrice, Musée national d'art moderne et contemporain)
Juhyun Cho (Ancienne conservatrice en chef, Musée d'art Ilmin)

Jury
Yunkyoung Kim (Commissaire d'exposition indépendante)
Haegue Yang (Artiste)
Jinsang Yoo (Professeur, Université d'art et de design Kaywon / critique d'art)
Giuseppe Penone (Artiste)
Jean-Michel Alberola (Artiste)
Pascale Mussard (Vice-présidente, Fondation d'entreprise Hermès)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 33.6 MB)

The 19th
Hermès Foundation Missulsang
2022

Exhibition
The Burning Love Song
29 July–2 October, 2022
Atelier Hermès

Winner
Sungsil Ryu

Nominating Committee
Sung Won Kim (Deputy Director, Leeum, Samsung Museum of Art)
Jee Young Maeng (Independent Curator)
Gahee Park (Curator, Seoul Museum of Art)
Myung-ji Bae (Curator, National Museum of Modern and Contemporary Art)
Juhyun Cho (Former Chief Curator, Ilmin Museum of Art)

Judging Committee
Yunkyoung Kim (Independent Curator)
Haegue Yang (Artist)
Jinsang Yoo (Professor, Kaywon University of Art & Design / Art Critic)
Giuseppe Penone (Artist)
Jean-Michel Alberola (Artist)
Pascale Mussard (Vice President, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 33.6 MB)

1

1 Sungsil Ryu, vue d'exposition The Burning Love Song, 2022

1 Sungsil Ryu, installation view of The Burning Love Song, 2022

2

2 Sungsil Ryu, vue d'exposition The Burning Love Song, 2022

2 Sungsil Ryu, installation view of The Burning Love Song, 2022

THE BURNING LOVE SONG: DE LA PASSION LA PLUS PURE POUR LES BIENS MATÉRIELS

Soyeon Ahn
Directrice artistique,
Atelier Hermès

Malgré une carrière encore récente, l'artiste Sungsil Ryu s'est rapidement imposée comme une figure marquante grâce à des personnages à l'image percutante, à des récits audacieux qui tournent la réalité en dérision, ainsi qu'à des œuvres empruntant aux modes de production de contenu propres aux médias individuels. Elle a ainsi reçu le 19e Hermès Foundation Missulsang, devenant la plus jeune lauréate de l'histoire de cette récompense. BJ Cherry Jang, personnage incarné par l'artiste elle-même, évolue entre désir et répulsion sous un maquillage excessivement blanchissant. Active sur de véritables plateformes médiatiques telles qu'AfreecaTV ou YouTube, elle brouille les frontières entre réalité et art. Cette figure, qui incite son public à acheter une citoyenneté céleste en diffusant des théories du complot et des visions apocalyptiques, affirmant par exemple que la Corée du Nord aurait lancé des missiles nucléaires en direction de la Corée du Sud, met à nu l'écosystème des médias individuels saturés de fausses informations et de contenus sensationnalistes, ainsi que le monde extravagant de l'économie des échanges qui s'y déploie. Quant à Natasha, autre personnage incarné par l'artiste elle-même, il s'agit d'une étrangère à nationalité indéterminée, employée dans le secteur touristique. Elle incarne une guide locale qui entraîne des personnes âgées vivant à la campagne dans un univers de fantasmes et de transgression, tout en s'employant à en tirer profit.

L'univers artistique de Ryu porte un regard acéré sur la mentalité de parvenus qui s'est enracinée dans la société coréenne après la période de croissance économique accélérée, ainsi que sur l'économie de marché néolibérale, devenue aujourd'hui l'unique pouvoir qui nous gouverne. Plutôt que de porter un regard critique et réflexif sur les conséquences de cette économie, telles que la polarisation sociale ou les inégalités de richesse, l'artiste traque les désirs individuels, primitifs et intenses que chacun nourrit pour l'argent, auxquels personne aujourd'hui, pas même elle, ne peut échapper[1].

Dans cette exposition où les relations organiques entre les personnages qui portent l'univers de l'artiste se révèlent dans toute leur complexité, Ryu fait enfin passer au premier plan Dae Wang Lee (littéralement « le Grand Roi »), jusqu'alors resté en retrait sous les appellations de « grand frère Dae Wang » de Cherry Jang ou de « patron » de Natasha. Capitaliste opportuniste et incarnation de l'entrepreneur en quête d'une expansion permanente, il était autrefois à la tête de Big King Travel, une agence à travers laquelle il cherchait à maximiser ses profits au point de transformer le tourisme de piété filiale en une activité vulgaire et perverse. Saisissant l'occasion de délaisser le secteur du tourisme, mis à mal par la crise de la COVID-19, il se lance dans l'industrie funéraire en tirant parti des innombrables décès de notre époque ; plus particulièrement, il fonde une société de services funéraires pour chiens, un marché où la courte espérance de vie des animaux garantit un taux de rotation maximal.

1
Selon une enquête menée en 2021 par l'institut de sondage américain Pew Research Center auprès de 19 000 adultes dans 17 pays, à la question « Qu'est-ce qui a le plus de valeur à vos yeux dans la vie ? », les Sud-Coréens ont été les seuls à placer « l'aisance matérielle » en première position. Selon les résultats de l'enquête, la « famille » arrivait en tête (38 %), suivie du « travail » (25 %), de « l'aisance matérielle » (19 %) et des « amis/voisins » (18 %). Dans 14 des 17 pays, les personnes interrogées ont placé la « famille » en tête. L'enquête proposait plusieurs choix et autorisait les réponses multiples. La Corée du Sud était également le pays où la proportion de répondants n'ayant donné qu'une seule réponse était la plus élevée. https://www.hani.co.kr/arti/science/future/1020382.html

THE BURNING LOVE SONG: ON PUREST PASSION FOR MATERIALS

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

Within few years of her career, Sungsil Ryu quickly emerged as a prominent artist with her captivating work that engages with Korea's one-person media trend where she creates satirical narratives and bold characters. She so won the 19th Hermès Foundation Missulsang, becoming the youngest recipient of the award since its inauguration in 2000. BJ Cherry Jang is one of the characters the artist herself performs on real media platforms such as YouTube and AfreecaTV, thus crossing the boundaries between art and reality. Wearing heavy white makeup, Cherry Jang is a play between desire and disgust, who on her channel has broadcasted unfounded conspiracy theories and eschatological theories (such as that North Korea has fired nuclear missiles toward South Korea), encouraging the viewers to purchase the citizenship of heaven. Through this character, Ryu brings to light the ecosystem of one-person media overflowing with fake news as well as the raree show of the exchange economy involved in it. Natasha is another character performed by Ryu. A foreigner character of unknown nationality, Natasha is portrayed as a tour guide who earns money by inducing Korean old bumpkins on overseas trip to a world of fantasy and aberration.

Ryu sharply addresses the peculiar nouveau riche sensibility that has taken hold in the Korean society after the compressed economic growth, as well as the neoliberal market economy that has been imposed upon us like a ruling power. Instead of reflectively criticizing the derivative results such as economic inequality or polarization of wealth, the artist traces the intense, primal human desire for money, from which she herself cannot be freed.[1]

In her solo exhibition titled *The Burning Love Song*, the protagonist is Dae Wang Lee (Mr. Big King), a male character who was referred to as Cherry Jang's "Big King oppa" and Natasha's "boss" in Ryu's previous works. The exhibition is thus expected to finally reveal an organic relationship among the characters. Dae Wang Lee is an opportunist capitalist who is unafraid to expand his business through reckless diversification, and previously he appeared as the owner of *Big King Travel* who maximizes profit by degrading Korea's so-called filial piety tourism to a vulgar, perverted one. Now he is back as the owner of a dog funeral service company, while the travel industry is in crisis due to the COVID pandemic. It is from the wave of deaths that he got the new business idea, and because dogs have a shorter life cycle than humans, a dog funeral service would guarantee a high turnover ratio.

Comprised of formal funeral and creation procedures procedures, the exhibition takes the audience to participate in the ceremony of mourning the death of a dog. Through the series of procedures condensed to 15 minutes, the audience is to witness the entrepreneurial prowess of the mammonist who uses even deaths as a business item. Having learned from Cherry Jang such marketing concepts as "service", "the

1
According to a survey in 2021 conducted on 19,000 adults in 17 countries by the U.S.-based Pew Research Center, which posed an open-ended question about the meaning of life, only Koreans picked "material well-being" as the number one factor that makes their lives meaningful. The survey showed that "family" (38%) ranked the top choice, followed by "occupation" (25%), "material well-being" (19%), and "friends and community members" (18%). People in 14 countries picked "family" as the most important source of meaning in their lives. The survey also showed that while the question allowed respondents to choose multiple answers, Koreans were most likely to provide only one answer. https://www.hani.co.kr/arti/science/future/1020382.html

Dans un espace d'exposition qui reprend les procédures conventionnelles des funérailles et de la crémation, le public est invité à prendre part aux rites funéraires et au deuil d'un chien. Au cours de ce processus condensé en une quinzaine de minute, il assiste aux prouesses entrepreneuriales de Dae Wang Lee, qui transforme jusqu'à la mort elle-même en une véritable opportunité commerciale. Après avoir reçu de Cherry Jang, son aînée dans le métier, quelques leçons de marketing fondées sur des concepts tels que le "service", le "haut de gamme" ou la "prière", il affirme aspirer à l'art plutôt qu'à l'argent et interprète, afin de toucher le cœur des propriétaires endeuillés, une chanson de sa composition intitulée Le Vrai Amour. Entre-temps, Natasha réapparaît sous une nouvelle identité professionnelle, celle de communicatrice animalière, usant d'un stratagème particulièrement frauduleux : elle prétend être possédée par l'esprit du chien décédé. Elle joue ainsi un rôle actif en plongeant les personnes endeuillées dans un état de vulnérabilité qui les pousse à dépenser davantage. La société capitaliste donne ainsi à voir une hiérarchie entre les personnages qui ne se définit pas par le statut, l'âge ou le genre, mais par la pureté de leur passion pour l'argent et par une créativité aussi ingénieuse qu'inattendue.

Le crématorium pour chiens est certes un lieu de deuil, mais c'est aussi un espace d'autopromotion pour Dae Wang Lee, qui cherche à faire prospérer ses affaires. Il exploite jusqu'au panneau électronique qui indique l'ordre des étapes de la crémation : tel un écran publicitaire local, celui-ci diffuse une vidéo de sa propre interview. De même, à la manière des bustes des fondateurs que l'on trouve dans les sièges sociaux des entreprises, il utilise les murs du crématorium pour mettre en scène sa propre image héroïque, telles qu'on aurait pu en voir dans un musée commémoratif consacré à l'indépendance ou à la guerre. À cette différence près que des feuilles autocollantes brillantes remplacent ici les bas-reliefs en granit.

De l'autre côté de l'incinérateur aux airs solennels, son récit héroïque se déploie à travers des images aux couleurs criardes et de mauvais goût. La fresque, qui regorge de représentations de ses réussites commerciales et de ses projets d'avenir, accumule les images à l'excès, permettant à une seule surface plane de prendre en charge la longue narration que les vidéos assuraient jusque-là. Cette surabondance d'images reprend directement la logique propre au panneau publicitaire, dont la fonction est de transmettre le maximum d'informations dans des conditions donnés. S'y projette également son autre ambition : blanchir l'image du vulgaire commerçant obsédé par l'argent. Après son image de chanteur désinvolte, celle de Dae Wang Lee peignant une scène idyllique rappelle la méthode de la cheffe spirituelle autoproclamée Supreme Master Ching Hai, qui utilisait l'art pour masquer ses faiblesses, réduisant ainsi l'art lui-même à quelque chose de trivial et de stéréotypé.

L'assurance triomphante de ces personnages arrivistes, tels qu'on en rencontre dans la vraie vie, se heurte parfois à des obstacles inattendus. Ce sont notamment les enregistrements compromettants qui surgissent çà et là. En scannant un code QR visible au milieu de cette jungle visuelle, le visiteur découvre que l'entrepreneur Dae Wang Lee est en réalité un délinquant économique recherché par les autorités et, surtout, un individu qui ne possède ni véritable pensée ni véritable savoir en matière d'économie. Mais un tel coup dur peut-il ébranler son amour brûlant pour la richesse matérielle et son désir ardent de se lancer dans de nouvelles affaires ? Telle la brosse rotative d'une station de lavage automobile qui vient récurer la saleté, la couronne funéraire en plastique qui tourne maladroitement dans un coin du crématorium effacera à son tour l'immoralité et la bassesse du capitaliste.

(2022)

finest", and "praying for what you desire", Dae Wang Lee claims that he aims for art rather than money, and sings "True Love", a song he says he wrote himself, which is a performance aimed at moving the hearts of the mourners who lost their beloved pet. Meanwhile, Natasha too appears, this time as an "animal communicator", a trickster who professes to be possessed by the spirit of the dead dog. Natasha plays an important role in leading the emotionally vulnerable mourners to a defenseless state, so that they can spend more money. The entire process suggests that the hierarchy of people within a capitalist society is determined by how pure their passion for money is and how innovative their creativity is, rather than by their social status, age, or gender.

The crematorium for dogs is more than a site of mourning; it's a site for Dae Wang Lee's self-promotion. He uses every corner of the space to create his image as something of a hero. The electronic signboard, originally deserved for informing the order of the procedures, broadcasts his interview video instead. The walls are decorated with his portrait images, imitating the way busts of conglomerate founders are installed in the company buildings, or like the statues of national heroes in national war museums or independence memorials. However, Dae Wang Lee's portraits are flat wall sheets, not granite relief sculptures.

To the other side of the solemn brazier, his heroic narrative unfolds in earnest with full-color images. The mural depicting his business blueprints and achievements unpacks onto the two-dimensional plane the long epic story that was previously told in Ryu's video works. Such an excess of visual information is a language of billboard advertising, which has to deliver maximum information under a given condition. The mural's overflowing data contains Dae Wang Lee's desire to launder his philistine image. The images of him painting an idyllic picture and singing peacefully, recalls how the pseudo-spiritual leader Supreme Master Ching Hai used art to mask her weaknesses, thus reducing art to a trivial and cliched tool.

A snob's triumphant air, as we are familiar with in reality, is vulnerable and is often confronted by unexpected challenges. In the exhibition, there are transcripts that pop up here and there, to which the visitors can access via a QR code, to find out that Dae Wang Lee is actually an economic criminal wanted by the police and an ignorant man who has no knowledge or philosophy about economics. Nevertheless, can a blow of such magnitude thwart his burning love for materials and his passion for his new business? Like the automatic brushes of a car wash that wipe away dirt, the giant plastic wreath clumsily rotating in a corner of the crematorium will also wipe away the capitalist's immorality and lowliness.

(2022)

L'ART DE NE PAS SE FAIRE DÉPOSSÉDER

Sungsil Ryu
Artiste

Ce qui était vraiment bien avec le Hermès Foundation Missulsang, je crois, c'est qu'il ne m'a jamais repris ce qu'il m'avait donné. À force de vivre, j'ai fini par comprendre qu'il y avait beaucoup de gens qui me donnaient quelque chose, puis me le reprenaient. Le monde est rempli de gens qui voudraient donner une vieille maison et repartir avec une neuve. Mais il est vrai aussi que je fais partie de ces gens-là.

Après tout, ce réflexe humain qui consiste à ne pas vouloir se laisser déposséder semble assez instinctif. Je devais avoir sept ans, je crois. Ma mère avait, paraît-il, essayé de donner en douce certains de mes jouets à un petit cousin venu chez nous, mais je l'avais surprise. Au moment de raccompagner mon cousin, devant la porte d'entrée, je me serais mise à hurler comme si j'allais m'évanouir, avant de lui arracher tous les jouets qui étaient passés entre ses mains et de les cacher de nouveau dans ma chambre. Mon père, qui me regardait bondir de tous côtés pour récupérer mes affaires, se serait alors dit : « Au moins, notre enfant va devenir quelqu'un qui ne se laissera pas avoir dans la vie. » D'ailleurs, chaque fois qu'il raconte cette histoire, mon père prend généralement un air assez fier et appuie particulièrement sur cette phrase.

Il y a plusieurs raisons assez complexes qui m'ont conduite à devenir artiste. Mais s'il fallait en retenir une, ce serait que j'ai choisi l'art pour ne pas laisser ma famille décider de ma vie à ma place. Pourtant, moi qui avais brandi l'art comme une arme contre ma famille, c'est paradoxalement armée de la grammaire familiale que je suis entrée dans le monde de l'art. Et le fait que cela ait plutôt bien fonctionné ressemble vraiment à une étrange plaisanterie du destin.

Par « grammaire familiale », j'entends quelque chose comme ceci. Je venais tout juste d'entrer au collège lorsque je suis allée voir un bâtiment que mon père venait de faire construire. Dans ce petit immeuble commercial, s'il y avait un détail particulier que j'avais remarqué, c'était la couleur de la peinture des murs du couloir, un orange très saturé, le genre de couleur qu'on ne s'attendrait pas vraiment à trouver sur les murs d'un immeuble commercial. Mon père m'a justement demandé quelle était, à mon avis, cette couleur. J'ai répondu distraitement : « Orange ». Et la réplique de mon père, lancée d'un ton délibérément sévère, m'a marquée.

« Tu crois savoir, mais tu n'en sais que la moitié. Ce n'est pas juste de l'orange. Ça s'appelle l'"orange Hermès". »

« Pour arriver exactement à cette couleur, j'ai fait refaire je ne sais combien de fois les mélanges chez le marchand de peinture. Tu imagines le temps que ces grandes marques de luxe ont dû passer à mettre au point cet orange pour pouvoir ensuite le mettre sur leurs produits ? Nous, on n'a plus qu'à prendre cette couleur. »

Pendant des années, j'ai travaillé sans être payée, la main glissant le long de ce mur orange Hermès. À partir de cette époque-là, et jusque bien après être devenue

HOW NOT TO HAVE THINGS TAKEN AWAY

Sungsil Ryu
Artist

What I liked about the Hermès Foundation Missulsang, I think, is that it gave me something and never had a way of taking it back. Because, as I have gone through life, I have learned that there are quite a lot of people who give you something and then take it away. This is a world full of people looking to trade in the old for the new. But if one of those people happens to be me, well, that is also true.

The human desire not to have things taken away seems, after all, to be instinctive. I must have been about seven, I think, when, as the story goes, I caught my mother trying to secretly pass my toys on to a younger cousin who had come over to our house. At the front door, seeing my cousin off, I apparently screamed as if I were about to faint, snatched back every toy that had passed into my cousin's hands, and hid them again in my room. My father, watching me leap about grabbing things back, thought: "This child of ours will grow up, at the very least, to be someone who does not lose out in life."

Usually, whenever my father brings up this story, he tells it with a proud smile and a certain force in his voice.

There are several intertwined reasons I became an artist, but if I had to name one, it would be that I chose art in order not to have the initiative taken from me by my family. Yet, paradoxically, I, who had taken up art as a weapon against my family, entered the art world armed with the grammar of the family, and the fact that it worked rather well feels like nothing so much as a strange trick of fate.

The "grammar of the family" was something like this. Just after I entered middle school, I visited a building my father had newly completed. If there was one distinctive feature I discovered in that small commercial building, it was the paint color of the corridor walls: a high-saturation orange not often used on the walls of a commercial building. As it happened, my father asked me what I thought this color was. When I said "orange", offhandedly, the sentence my father shot back, in a deliberately stern voice, stayed with me.

"You know one thing but not the second. This is not just any orange. This is what's called 'Hermès orange."

"I mixed the paint over and over at the paint shop to make this exact color. Think how much effort those luxury brands must have put in over the years to create this orange and put it on their products. We only have to take the color for ourselves."

For years, I worked as unpaid labor, running my hand along that Hermès-orange wall. From around then until well into adulthood, I remained in that building, not by choice but under the banner of family love. The things I learned became useful reference material for my work. At Christmas, for instance, when other people were out on dates, I would be lining up customers who had come to the shop to buy Christmas cakes. Thanks to that, the younger me could grasp, tangibly, the source of my university

adulte, j'ai assez longtemps travaillé dans cet immeuble (sans vraiment avoir le choix, au nom de l'amour familial), et ce que j'y ai appris est d'ailleurs devenu une bonne référence pour mon travail. À Noël, par exemple, quand les autres sortaient en amoureux, moi, je faisais faire la queue aux clients venus acheter leur gâteau de Noël. Grâce à cela, toute jeune encore, je pouvais mesurer sous une forme très concrète d'où venaient mes droits d'inscription à l'université. Si j'exagère un peu les choses, disons que c'est depuis la place de celle à qui l'on prend que j'ai appris à prendre.

Mon père est venu au vernissage de mon exposition personnelle « The Burning Love Song ». Jusqu'à ce que je reçoive ce prix, je ne crois même pas qu'il ait vraiment su ce que je faisais de ma vie, et, de mon côté, je pensais moi aussi, au fond, qu'il valait mieux que ma famille ne sache pas ce que je faisais. En plus, à cette époque, je trouvais je ne sais trop pourquoi que ce n'était pas très cool d'inviter ses parents au vernissage de son exposition personnelle. Je n'avais donc absolument pas pensé à les inviter. Cependant, la veille du vernissage, quelqu'un m'a suggéré de les inviter en me demandant combien d'autres occasions j'aurais encore de recevoir un prix aussi important. Comme ce conseil venait d'une personne beaucoup plus âgée que moi, je me suis laissée convaincre ; et puis, d'un autre côté, je me suis aussi dit qu'en tant qu'enfant, je devais peut-être au moins faire ce qui était attendu de moi. Alors, juste avant l'ouverture de l'exposition, j'ai annoncé la nouvelle à ma famille presque en bredouillant. Et mon père est vraiment venu. Dans un beau costume, avec un maquillage complet pour l'occasion.

Après le vernissage, il paraît que mon père est revenu plusieurs fois à l'Atelier Hermès, accompagné d'un grand nombre de connaissances (qui n'avaient sans doute pas grand-chose à voir avec le monde des arts et de la culture). Quoi qu'il en soit, je me suis dit qu'avec ça, j'avais plus ou moins accompli mon devoir filial. Et pourtant, même pendant tout cela, il m'arrivait de repenser soudain à cet orange Hermès de l'immeuble commercial de mon père, et cela me faisait l'effet d'un réveil brutal. De peur qu'on ne soit encore en train de me prendre quelque chose, je me surprenais alors à tâter, sans raison, les poches de mon pantalon.

Lorsque je venais de terminer mes études universitaires et de commencer à faire de l'art, l'une des raisons pour lesquelles je me suis laissée happer par mon travail était cette grisante sensation de liberté que me procurait l'illusion de n'avoir ni père ni mère dans le monde de l'art. Puisque je ne devais rien à personne, personne ne pouvait rien me reprocher ; j'allais jusqu'à me promettre de ne jamais rien devoir à personne à l'avenir. (Ce n'est que plus tard que j'ai compris qu'en réalité, beaucoup trop de mères et de pères m'avaient élevée.) Même si, pendant un temps, j'ai cru avoir grandi seule, sans rien devoir à personne, j'ai fini par accepter que mon travail n'aurait jamais pu voir le jour sans passer entre les mains d'un très grand nombre de personnes, d'institutions et de collègues.

Ce que ce prix m'a apporté est incalculable, mais une part assez importante tient au fait qu'il m'a permis d'acquérir plus tôt la force d'aimer l'art et la force d'aimer mes amis. Bien sûr, ce n'est pas parce que cette force m'est venue plus tôt que le prix m'a permis de retirer sur-le-champ un « amour de l'art ». Il m'a fallu personnellement traverser une période de turbulences, brève et intense, et attendre environ cinq ans pour que cette force finisse, me semble-t-il, par m'arriver. Puisque j'ai traversé en cinq ans ce qu'il m'aurait sans doute fallu dix ans pour comprendre, on peut bien dire que je l'ai acquise plus tôt. Il doit y avoir une raison à précipiter les choses et à en tirer tout aussi vite les leçons. Et parmi tous les cadeaux, pouvoir rencontrer de bons amis a sans doute été, pour moi, le plus grand de tous.

tuition. To put it in somewhat exaggerated terms, I learned how to take from the very position of being taken from.

My father came to the opening of my solo exhibition *The Burning Love Song.* Until I won the award, I did not think he even knew exactly what I did for a living, and inwardly I had thought it was better that my family did not know my work. On top of that, at the time I somehow thought it was not cool to invite one's parents to a solo-show opening, so the idea of inviting them had not crossed my mind at all. But the day before the opening, someone suggested that I invite my parents, saying there would not be many more chances to win a big award like this. Partly because it was the advice of an elderly person far above me, and partly because I felt I should at least do the minimum expected of a child, I babbled the news to my family just before the exhibition opened, and my father really came. In a fine suit, fully made up for the occasion.

After the opening, too, my father was said to have visited Atelier Hermès several times, bringing along acquaintances of his who seemed to have little connection to the arts or cultural scene. At any rate, I figured that with this I had more or less performed my duty as a child. And yet, even then, there were moments when the Hermès orange of that commercial building would suddenly come to mind and jolt me awake. Wondering whether something was being taken from me again, I would find myself needlessly patting down my trouser pockets.

One reason I could not help falling into that work, just after graduating from university and begun making art, was the thrilling sense of liberation that came from believing I had no "art-world parents." Because I owed nothing to anyone, no one could hold anything over me, and I had even resolved that I would never owe anyone anything in the future. (That in fact, many mothers and fathers had raised me was something I only realized later.) For a while, I believed I had grown on my own, indebted to no one, but I have now come to accept that the work could emerge only by passing through the hands of far too many people, institutions, and colleagues.

The things I gained by receiving this award are too many to count, but a fairly large part of it is that I came to acquire, ahead of time, the strength to love art and the strength to love friends. Of course, just because it came ahead of time does not mean that the award dispensed "love of art" to me on the spot. Only after I passed through one short, sharp bout of turbulence did that strength seem to arrive; for me, it took about five years. Since I passed through in five years, something I might have needed ten years to understand, it is fair to say I gained it ahead of time. There must be reasons for pushing things forward quickly and learning lessons quickly. And among all those gifts, meeting good friends was, I think, the greatest gift of all.

Around the age of twenty, fresh out of high school, I had the grand ambition of making, of all things, a video work. To cast a model for that work, I was introduced through a middle-school classmate to one of his friends. We met simply because I needed someone to stand in front of the camera, someone with no connection to art at all. After the shoot, over a meal, we shared our hopes for the future, and when I said I wanted to become an artist, that friend asked what kind of artist I wanted to be. Ridiculously, I do not think the me of that time had even thought about what kind of work I would make. Apparently, I simply said I would become "an artist who wins the Hermès Foundation Missulsang." They say I went on about how cool and prestigious the award was in the art world, and how I wanted to become a revered figure by receiving such a prize. Without knowing exactly what an artist even does, I displayed, in front of someone I had just met, the bravado of wanting to become the hottest thing in that

J’avais tout juste vingt ans et venais de terminer le lycée lorsque j’ai eu l’ambition, rien de moins, de réaliser une œuvre vidéo. Pour trouver un modèle pour ce travail, un camarade de collège m’a présenté l’un de ses amis qui n’avait absolument aucun lien avec le monde de l’art. Nous nous sommes rencontrés simplement parce que j’avais besoin de quelqu’un à placer devant la caméra. Une fois le tournage terminé, nous sommes allés manger ensemble et avons parlé de ce que nous voulions faire plus tard dans la vie. Quand je lui ai dit que je voulais devenir artiste, il m’a demandé quel genre d’artiste je voulais devenir. Ce qui est assez drôle, c’est qu’à l’époque je ne crois même pas m’être demandé quel genre de travail je voulais faire en tant qu’artiste. Il paraît que je lui ai simplement répondu : « Je deviendrai une artiste qui recevra le Hermès Foundation Missulsang. » Je me serais ensuite lancée dans tout un discours, racontant à quel point le Hermès Foundation Missulsang était un prix cool et prestigieux dans le monde de l’art, et combien j’avais envie de devenir quelqu’un que l’on admirerait en recevant un tel prix. Sans même savoir exactement ce qu’était un artiste ni ce qu’il faisait, je fanfaronnais devant quelqu’un que je venais tout juste de rencontrer en affirmant que j’allais devenir ce qui se faisait de mieux dans ce milieu. Mais la vidéo que j’avais faite à l’époque était vraiment mauvaise et, de honte, je n’ai plus touché à la vidéo pendant un bon moment. Puis, pendant quelque temps, j’ai oublié toute cette histoire.

Après avoir reçu le Hermès Foundation Missulsang, la nouvelle a été reprise par plusieurs médias, et c’est ainsi que nous avons repris contact. Ayant appris la nouvelle après tout ce temps, cet ami m’a envoyé un long courriel dans lequel il racontait cet épisode de l’époque. Le fait de retrouver une vieille connaissance et de nous rapprocher à nouveau a été l’un des nombreux cadeaux que ce prix m’a faits. C’est ainsi que, plus tard, c’est lui qui a enregistré la voix de Dae Wang Lee pour « The Burning Love Song ». Quelqu’un que j’avais rencontré plus de dix ans auparavant pour ma toute première vidéo réapparaissait ainsi des années plus tard, comme collaborateur dans mon travail.

Jusqu’à une époque assez récente, j’imaginais encore ce que je n’aurais peut-être pas perdu si je n’avais jamais fait d’art. Cela n’a sans doute aucun sens, mais, en faisant ce travail, j’ai assez souvent et longuement pensé à ce qui m’avait été pris. Ces derniers temps, pourtant, j’ai décidé de me dire que le monde fonctionne sans doute comme cet orange peint dans l’immeuble commercial de mon père, chacun prenant un peu aux autres et repeignant ce qu’il a pris. Donner à quelqu’un quelque chose qui est à moi, ou prendre à quelqu’un quelque chose qui est à lui, et continuer ainsi à passer à la scène suivante. Je me dis que, pour moi, faire des œuvres consiste peut-être à m’entêter jusqu’au bout à faire valoir la part qui me revient dans ce cycle implacable.

(2026)

world. But the video I made then was truly terrible, and out of shame I did not touch video work for quite some time. For a while, I forgot all of this.

After I won the Hermès Foundation Missulsang, as the news appeared in various outlets, that friend and I came back into contact. Having heard the news after a long time, the friend sent me a long email recounting that episode from those days. Meeting an old connection again and becoming close was one of the many gifts the award gave me. Through that connection, the same person later took on the vocal recording for Dae Wang Lee in *The Burning Love Song*. Someone I had met more than a decade earlier through my first video work appeared again, later, as a collaborator in my work.

Until quite recently, I would imagine what I might have avoided losing if I had not made art. It may make no sense, but while doing this work, I thought quite often, and for a long time, about what had been taken from me. Lately, though, I have come to think that the world, like that orange-painted corridor in my father’s commercial building, simply keeps moving as people take a little from one another and paint over what they have taken. Giving something of own to someone, or taking something from someone else for myself, and in that way continuing to the next scene. For me, making work may be the act of insisting, to the very end, on taking my share within that relentless cycle.

(2026)

LE 20E
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2024

김 희 천

THE 20TH
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG
2024

HEECHEON KIM

Le 20e
Hermès Foundation Missulsang
2024

Exposition
Studies
26 juillet–6 octobre 2024
Atelier Hermès

Lauréat
Heecheon Kim

Comité de nomination
Hyukgue Kwon (Conservateur en chef, Museumhead)
Okkum Yang (Directrice du département expositions et éducation, Musée d'art de Séoul)
Jiwon Lee (Responsable du département des expositions, Sharjah Art Foundation)
Hyun Jung (Professeur, Université Inha)
Sungah Choo (Conservatrice, Leeum, Musée d'art Samsung)

Jury
Sunjung Kim (Directrice artistique, Art Sonje Center)
Sook-Kyung Lee (Directrice, The Whitworth)
Doryun Chong (Directeur adjoint, Musée M+)
Guillaume Désanges (Président, Palais de Tokyo)
Hou Hanru (Ancien directeur artistique, Musée MAXXI)
Laurent Pejoux (Directeur, Fondation d'entreprise Hermès)

Catalogue d'exposition
Télécharger (PDF, 13 MB)

The 20th
Hermès Foundation Missulsang
2024

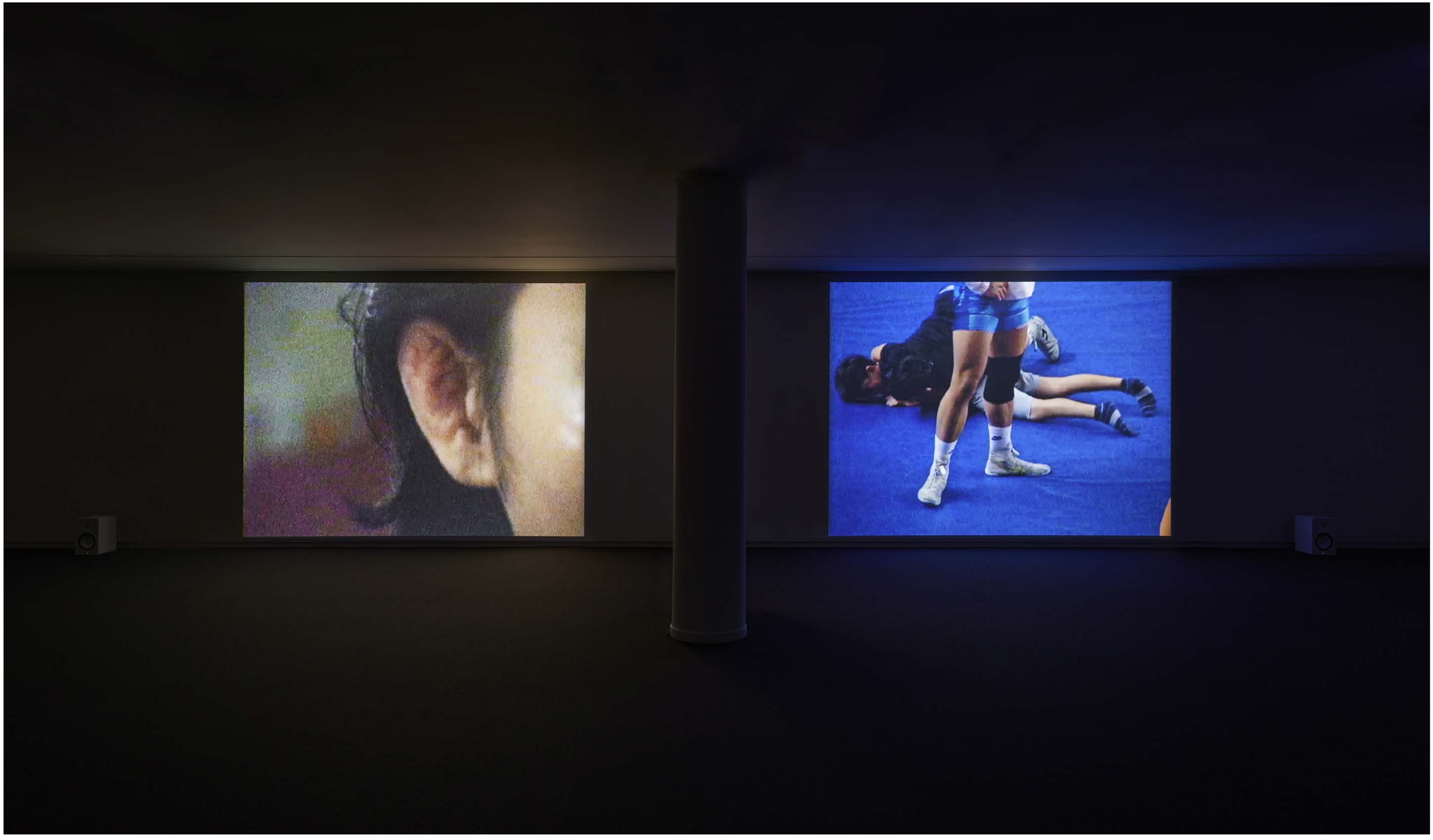
Exhibition
Studies
26 July–6 October, 2024
Atelier Hermès

Winner
Heecheon Kim

Nominating Committee
Hyukgue Kwon (Chief Curator, Museumhead)
Okkum Yang (Head of Exhibition & Education Division, Seoul Museum of Art)
Jiwon Lee (Curatorial Department Manager, Sharjah Art Foundation)
Hyun Jung (Professor, Inha University)
Sungah Choo (Curator, Leeum, Samsung Museum of Art)

Judging Committee
Sunjung Kim (Artistic Director, Art Sonje Center)
Sook-Kyung Lee (Director, The Whitworth)
Doryun Chong (Deputy Director, M+ Museum)
Guillaume Désanges (President, Palais de Tokyo)
Hou Hanru (Former Artistic Director, MAXXI Museum)
Laurent Pejoux (Director, Fondation d'entreprise Hermès)

Exhibition Catalogue
Download (PDF, 13 MB)



1

1 Heecheon Kim, *Studies*, 2024, vidéo deux canaux, HD (16:10), son 5.1, 40 min

1 Heecheon Kim, *Studies*, 2024, Two-channel video, HD (16:10), 5.1-channel audio, 40 min

2

2 Heecheon Kim, Studies, 2024, vidéo deux canaux, HD (16:10), son 5.1, 40 min, images fixes

2 Heecheon Kim, *Studies*, 2024, two-channel video, HD (16:10), 5.1 channel audio, 40 min, still image

LE FANTASTIQUE NOUS SAUVERA-T-IL (ENCORE) ? : STUDIES, LA NOUVELLE ŒUVRE DE HEECHEON KIM

Soyeon Ahn,
Directrice artistique,
Atelier Hermès

Artiste vidéaste, Heecheon Kim a constamment retenu l'attention de la critique grâce à ses œuvres remarquables qui portent un regard pénétrant sur l'environnement technologique et culturel contemporain. En explorant une représentation du monde médiatisée par les données numériques, ses créations s'intéressent à l'influence des médias sur notre expérience visuelle et perceptive au quotidien, ainsi qu'à la manière dont ceux-ci transforment les catégories du réel. Sa singularité réside dans le fait que, tout en travaillant avec les images hautement volatiles produites par les nouvelles technologies, il cherche à y mesurer le poids de l'existence. En soulevant dès ses premières œuvres des questions ontologiques autour de la vie, de la mort et de la mémoire, désormais converties en données susceptibles d'être supprimées ou sauvegardées, Kim a contribué à donner une profondeur nouvelle à l'art qui s'empare de la technologie.

Depuis ses premières œuvres autobiographiques, notamment la trilogie *Lifting Barbells* (Soulever des haltères) (2015), portée par un récit à la première personne dit par l'artiste lui-même jusqu'à *Sleigh Ride Chill* (*Frisson en traîneau*) (2016) et *HOME* (*Chez soi*) (2017), qui explorent un monde constitué de multiples données visuelles, en passant par *Deep in the Forking Tanks* (*Au fond des bassins bifurquants*) (2019), consacré à un espace de simulation de données venant se substituer aux sensations corporelles, et jusqu'à *Cutter III* (2023), qui explore le mécanisme temporel trompeur de l'univers vidéoludique en temps réel, le travail de Heecheon Kim met avec acuité en lumière une réalité contemporaine qui ne cesse de s'étendre sur le plan de la perception. S'il est une question qui traverse constamment son œuvre, c'est bien celle de l'espace et du temps, impossibles à appréhender dans leur totalité malgré l'abondance des informations. Dans ce « monde sauvegardé par des données », l'espace, qui semble pourtant infini, paraît au contraire aplati et comprimé par la superposition des couches ; le temps, qui ne s'écoule plus de manière linéaire, demeure piégé dans un présent éternel, coupé du passé comme du futur. C'est sans doute cette perception qui fait planer une tonalité de « catastrophe » sur l'ensemble de l'œuvre de Heecheon Kim.

Le « contour lisse de la vie », capturé par l'environnement technologique, constitue également, pour l'artiste, une source d'impuissance. Dans un environnement médiatique où les résultats sont déterminés par des valeurs numériques, il devient en effet de plus en plus difficile d'inventer un récit, tant sur le monde que sur l'artiste lui-même. Une liberté qui échappe à toute mesure ne semble plus possible dans la vie de chacun. Si l'on comparait cette situation à un film d'horreur contemporain réalisé à l'aide d'une technologie irréprochable, on pourrait dire que la présence d'une entité inconnue ou l'angoisse venue d'un monde situé au-delà ont été effacées à mesure que la technologie comblait ses propres failles, faisant ainsi disparaître le sentiment même

WILL FANTASY (STILL) SAVE US: NEW STUDIES BY HEECHEON KIM

Soyeon Ahn
Artistic Director,
Atelier Hermès

Having consistently received critical acclaim, artist Heecheon Kim's outstanding video works offer insight into the contemporary technological environment and culture. Navigating the outlook of the world mediated by digital data, the artist draws attention to media's impact on our visual and perceptual experiences in everyday life and how it transforms the categories of reality. What makes his work singular is the way he approaches technology-produced volatile images while simultaneously contemplating the weight of existence. Raising existential questions on life, death, and memory, troubled by data backup and deletion, Kim has gained a reputation for adding depth to visual art by engaging with issues of technology.

From his earliest autobiographical self-narrated *Lifting Barbells* trilogy (2015), to *Sleigh Ride Chill* (2016) and *HOME* (2017), which explores the multilayered world of image data; and from *Deep in the Forking Tanks* (2019), which navigates the space of data simulation replacing bodily senses, to the more recent *Cutter III* (2023) that examines the deceptive mechanism of time in the real-time game world, Kim has sharply portrayed our contemporary reality that is expanding at the level of perception. If one is to point out an element that continues to appear in these works, it would be Kim's rendition of ungraspable space and time – ungraspable despite bounds of information. In this world being constantly "backed up by data", as Kim portrays, the supposedly infinite space appears rather flat, squeezed by the overlapping layers. The supposedly multidimensional time appears rather trapped in the eternal present, cut off from both the past and the future. His works are thus imbued with a catastrophic sensibility.

For Kim, the "sleek outlines of life" captured in the technological environment are responsible for the pervasive sense of helplessness. In a media environment where results are determined by data values, he feels it becomes increasingly difficult to invent narratives about the world and about himself as well. Unmeasured freedom in individual life no longer seems possible. According to the artist, this real-life situation is more horrifying than the horror movies that are these days made with impeccable technology that fills in and eliminates any gaps and flaws that could have produced fear and unknown emotions. Therefore, he has chosen to express such existential crises by intentionally exposing technical flaws and editing incoherently.

In his new work titled *Studies*, Kim uses a narrative style to bring horror to the fore, borrowing from the cinematic vocabulary of horror movies. His engagement with horror movies signals a move of focus from the autobiographical to the universal experience in his practice. He defines his cinematic experimentation as "studies" of sorts – a metaphor for the stage before completion, the rough or flabby layer beneath the finished sleek exterior. The focus on this emotional stage, which is bordered on hopelessness or helplessness but cannot be defined or named, also signals a

de peur. L'artiste, pour qui cette situation bien réelle est précisément source d'effroi, a souvent mis en scène sa crise existentielle en exposant intentionnellement des faiblesses techniques ou en recourant un montage incohérent.

Dans sa nouvelle œuvre, l'artiste tente de mettre l'horreur au premier plan en adoptant la forme d'un film de fiction construit selon les conventions cinématographiques. Les questions jusque-là intériorisées dans ses œuvres autobiographiques accèdent, par la forme du cinéma de genre, à une dimension relevant de l'expérience universelle. À ce stade de son parcours, l'artiste définit son expérimentation du film d'horreur comme une forme de *study*. Ce terme désigne ici un stade antérieur à l'achèvement, celui d'une couche rugueuse ou flasque encore dissimulée sous une enveloppe lisse. S'intéresser à cette phase émotionnelle impossible à définir ou à nommer, qui frôle la frustration ou l'anxiété, peut aussi signifier un mouvement de régression par rapport au jugement rationnel et à l'exigence d'achèvement. L'imaginaire horrifique, qui vient psychologiquement fragiliser une réalité stable, offre paradoxalement la possibilité de libérer les émotions refoulées et de nous sauver du système.

Le synopsis de la nouvelle vidéo, intitulée *Studies*, est le suivant. Chanjong, entraîneur d'une équipe de lutte dans un lycée, souffre d'une grave dépression et a décidé de se suicider à l'issue du Championnat national de lutte de la KBS, qui se tiendra dans trois jours. Alors qu'il pense à tout ce qui disparaîtra avec lui, il apprend que plusieurs lutteurs ont effectivement disparu. À la suite du signalement de l'un des parents, Chanjong est incapable de se souvenir de l'élève lutteur en question ; alors qu'il se repasse les vidéos d'entraînement, les élèves lutteurs censés avoir affronté celui qui a disparu ne font que lutter dans le vide, comme s'ils pratiquaient un étrange « shadow wrestling ». À présent, ils ont tous disparu. Le jour du championnat se lève et le quotidien se poursuit, mais l'horreur approche, accompagnée d'un étrange son ; Chanjong ne peut alors que faire face, terrifié, à ce qui est en train de se produire…

D'une durée d'environ quarante minutes, *Studies* se présente sous la forme d'un dispositif vidéo à deux canaux et sept haut-parleurs, et a été entièrement tournée en prises de vues réelles. Des séquences tournées selon des procédés cinématographiques et des vidéos domestiques en basse résolution sont mêlées ou juxtaposées sur les deux écrans, le tout étant rehaussé par un travail sonore efficace. Se revendiquant comme un film d'horreur, l'œuvre intègre plusieurs clichés du genre. Par exemple, le protagoniste semble en apparence occuper le centre de l'ordre social, alors qu'intérieurement il est au bord de l'effondrement. Ce qui le tourmente n'est pas tant la violence concrète de l'horreur que sa propre vulnérabilité intérieure. Confronté à de mystérieuses disparitions, il y fait l'expérience de transformations et de métamorphoses, et se trouve en proie à d'écœurantes visions. Au terme de cette confrontation avec l'abjection, il finit par se trouver dans un état d'épuisement profond, où il n'est même plus en mesure de faire confiance à sa propre mémoire ni à ses propres émotions. Parce qu'elle relève de l'inconnu, l'horreur se trouve amplifiée par ce qui demeure invisible. Une part importante de la vidéo est plongée dans le noir complet, et les effets sonores hors champ se substituent aux images pour provoquer le sursaut. C'est là un autre signe de la menace qui pèse sur le code symbolique de la vision.

Dans l'œuvre, la lutte constitue un motif particulièrement efficace pour mettre en scène ce que l'on appelle le *body horror* (horreur corporelle). De la déformation physique bien réelle, telle que les « oreilles en chou-fleur », à l'étrangeté produite par une gestuelle à la fois instinctive et inhabituelle, l'ensemble se rapproche des figures de monstres et des récits de confrontation traditionnellement présents dans le cinéma

regression from pursuing rational judgment or completeness. The misconception that horror brings psychological damage to our seemingly stable reality turns out to be fantasy; paradoxically, horror contains a potential to save us from the system by liberating the suppressed emotions inside us.

The synopsis of *Studies* is as follows. The story unfolds around Chanjong, the head coach of a high school wrestling team. Suffering from severe depression, he plans to commit suicide after the KBS National Wrestling Championship, which is just three days away. While he is thinking about what will disappear with him, Chanjong learns that several students preparing for the championship have gone missing. After a particular parent reports their child missing, Chanjong tries but fails to remember the student. The same student is also missing from the training video recordings, the other students appear to be shadow wrestling in the air. Now they are all missing. The championship day arrives, and horror comes with a strange sound. Frightened, Chanjong has no choice but to face what he has to face.

Studies was entirely filmed as a live-action video, a 40-minute-long short consisting of two channels and seven sound speakers. On the two screens, scenes shot using cinematographic techniques and low-resolution home video footage appear juxtaposed or mixed with effective sound. As it purports to be a horror film, *Studies* employs several genre clichés. For example, the protagonist appears to be standing at the center of social order, but actually he is on the verge of collapse. What troubles him is not some specific fear or known violence, but his inner vulnerability. The character encounters mysterious disappearances, metamorphoses and transformations, which may be just some disgusting illusions. After experiencing such a series of abjections, he finds himself in a devastated state where he is unable to trust his own feelings or memories. Because horror belongs in the unknown, it is amplified by the invisible. A significant portion of *Studies* features total blackout, and in place of images, sound effects from the surrounding speakers serve to provide stimulation such as surprise. This is another sign that the symbolic system of visual codes is under threat.

Wrestling serves as an effective motif to realize so-called "body horror." The grotesqueness caused by the unfamiliarity of primitive movements or actual body deformations, such as cauliflower ears, is close to that caused by monsters and struggle narratives commonly found in horror movies. Additionally, the direct physical contact between two persons in wrestling indicates a realistic sensation that cannot be compared to experiences in a media environment. A recurring motif in Kim's work is the hand operating a computer mouse, signifying the last bastion of reality sensing. In *Studies*, the disappearance of the wrestling opponent suggests being buried in the data environment and ultimately losing the sense of reality. Disappearance and oblivion are metaphors for data deletion and death, and serve as key components of the horror genre.

Between reality and fantasy exists an interstitial space, Paraxis.[1] As such, the lines between everyday life and fiction, reality and virtuality, life and death, and good and evil are exposed to the possibility of overturn. Heecheon Kim has invented a fantasy of horror that opens up a new dimension of creation in which the fragility of borders allows a possibility of narratives.

(2024)

1
Paraxis in optics refers to a ray located on both sides of the par-axis, or the central axis, that approaches the optical axis at a slight angle. It also means spectral, something ghostly. The author refers to the Korean translation of Rosie Jackson's *Fantasy: The Literature of Subversion* (1986), translated by Sogangyeoseongmunhakyeonguhoe and published by Munhakdongne in 2004, p. 31

d'horreur. En outre, le contact physique intense entre les deux adversaires dans la lutte représente une expérience sensorielle du réel qui ne peut être comparée à celle que nous procure un environnement médiatique. Dans le travail de Kim, la main qui manipule une souris d'ordinateur apparaît fréquemment comme une sorte le dernier bastion de notre perception du réel; dans cette nouvelle création, la disparition de l'adversaire signifie l'engloutissement dans l'environnement des données et, finalement, la perte définitive de la sensation du réel. La disparition et l'oubli fonctionnent à la fois comme des métaphores de l'effacement des données et de la mort, et comme des mots-clés essentiels du film d'horreur.

Entre la réalité et l'imaginaire existe un espace interstitiel, le *Paraxis*[1]. Dès lors, les frontières entre quotidien et fiction, réalité et virtualité, vie et mort, bien et mal sont toujours exposées à la possibilité d'être renversées. Le fantastique horrifique inventé par Heecheon Kim devient, à partir de la fragilité de ces frontières, un espace-temps de création où peuvent s'explorer de nouvelles potentialités narratives.

(2024)

1
En optique, le *par-axis* désigne les rayons situés de part et d'autre de l'axe central et qui s'approchent de l'axe optique selon un angle très faible. Il renvoie également à l'idée de spectralité. Voir Rosie Jackson, *Fantasy : The Literature of Subversion* (1986), trad. coréenne par le Cercle d'études de la littérature féminine de Sogang, Munhakdongne, 2004, p. 31.

J'ai exposé mon travail à l'Atelier Hermès à trois reprises au total. À chaque fois, j'ai réalisé une nouvelle œuvre. Tout a commencé en 2017, lorsque Yunkyoung Kim en était la directrice. Cette année-là marquait le dixième anniversaire de l'Atelier Hermès. Yunkyoung Kim a invité de jeunes artistes à participer à une exposition anniversaire intitulée « O philoi, oudeis philos ». Invité à participer à l'exposition, j'ai réalisé une nouvelle vidéo. Même si *O philoi, oudeis philos* célébrait les dix ans de cet espace, Yunkyoung Kim l'avait plutôt conçue non pas comme une rétrospective des dix années écoulées, mais comme une occasion pour des artistes (relativement) jeunes d'imaginer les dix années à venir. J'ai reçu divers documents liés aux expositions organisées à l'Atelier Hermès, comme les catalogues publiés au fil des ans. Bien que je les aie lus un à un avec beaucoup d'attention, je ne sais pas si, à l'époque, je me suis vraiment demandé : « Que seraient les dix prochaines années ? »

À vrai dire, je n'ai vu de mes propres yeux aucune des expositions organisées à l'Atelier Hermès lorsque Sungwon Kim en était le directeur. C'est que je me suis intéressé à l'art beaucoup trop tard.

Parmi les nombreuses expositions que j'ai découvertes à travers leurs catalogues, j'ai regretté de ne pas avoir pu voir en personne l'exposition personnelle de Seoyoung Chung en 2007, « On Top of the Table, Please Use Ordinary Nails With Small Head. Do Not Use Screws » et celle, « Rama Lama Ding Dong », l'exposition présentée en 2009 par Jackson Hong et Park Mina. À titre d'information, le catalogue de *Rama Lama Ding Dong* contient de nombreuses images réalisées en CAO. Le catalogue montre aussi ces objets installés dans l'espace, les dessins CAO des deux reliefs *Xirstuvwxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxyz* et *HUGGggLuxWhjKRX* et même la voiture mise en collision en CAO pour produire la surface du tableau *Splash*. Leur présence dans le catalogue avait peut-être une raison parfaitement évidente, et pourtant je me suis comporté comme si j'étais le seul à en avoir découvert le secret, et j'en étais tout fier, tout seul. C'était ce genre d'époque. Non, je ne m'en excuse pas. C'était une période précieuse, parce que je pouvais transformer même cela en moteur. Je me suis aussitôt mis au travail. En superposant et en courbant les différentes temporalités de l'espace appelé « Atelier Hermès », et en les cartographiant comme pour les relier les unes aux autres, j'ai commencé à tracer sous forme d'œuvre l'histoire d'un temps courbé qui erre et dérive entre elles. La toute première chose que j'ai faite a été de filmer l'espace qui avait autrefois accueilli l'Atelier Hermès. Par chance, j'ai ainsi pu enregistrer le troisième étage complètement vide, au moment où il se préparait à devenir un nouvel espace, car la Maison Hermès Dosan était alors en pleine rénovation intérieure. Au troisième étage en chantier, tandis que je jouais le rôle d'un personnage relié par la réalité virtuelle à un autre lieu (l'intérieur d'un modèle 3D de l'actuel Atelier

2026 Heecheon Kim
Artist

I have exhibited my work at Atelier Hermès a total of three times. Each time, I made a new piece. The first was in 2017, when curator Yunkyoung Kim was director. That year was the tenth anniversary of Atelier Hermès. Yunkyoung Kim invited young artists to hold an exhibition, "O philoi, oudeis philos", marking the anniversary. As one of the participating artists, I made a new video. Although "O philoi, oudeis philos" marked the tenth anniversary of the space, Yunkyoung Kim conceived it not as a retrospective on the past ten years, but as an occasion for (relatively) young artists to imagine the ten years to come. I was given various materials, including catalogues, related to exhibitions held at Atelier Hermès over the years. I read the catalogues one by one, treasuring them, but I am not sure whether, back then, I really agonized over the question: "What are the next ten years?"

The truth is, I did not see a single exhibition at Atelier Hermès from the time when curator Sung Won Kim was director there. I became interested in art very late.

Among the many exhibitions I looked through in catalogues, I remember feeling sorry that I had not been able to see, in person, Chung Seoyoung's 2007 solo exhibition "On Top of the Table, Please Use Ordinary Nails With Small Head. Do Not Use Screws", and the 2009 exhibition "Rama Lama Ding Dong" by Jackson Hong and Meena Park. For reference, the "Rama Lama Ding Dong" catalogue contains many images made with CAD. It includes the exhibition space modeled in CAD; objects made by extruding the dingbat font of the work *Rama Lama Ding Dong*—which shared the exhibition's title—by a few millimeters and setting them at right angles, along with CAD images of these objects placed in the gallery; CAD drawings of the two relief works *Xirstuvwxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxyz* and *HUGGggLuxWhjKRX*; even the car crashed in CAD to create the surface of the painting Splash. I treated the reason for including CAD images in the catalogue—a reason that may have been entirely self-evident and obvious—as if it were a secret only I had discovered, and preened over it alone. It was that kind of time. No, I am not sorry. Even that was a precious period I could turn into momentum. I moved immediately. I began drawing out, as a work, a story of bent time, wandering and drifting through the gaps, mapping different kinds of time belonging to the space called Atelier Hermès; overlapping them, bending them, and connecting them to one another. The first thing I did was film the place that had once been Atelier Hermès. As Maison Hermès Dosan happened to be under renovation, I was able to capture the third floor standing empty, as it prepared to become a new space. On the third floor under construction, while I was fluttering my hands, playing a figure connected through VR to somewhere else (inside a 3D model of the current Atelier Hermès, made by simply extruding a floor plan), a man behind me greeted me. He introduced himself as a novelist and scholar of French literature. He was Rhee Z-One, who had written a text for the "Rama Lama Ding Dong" catalogue. I was

Hermès, obtenu en extrudant simplement un plan) en faisant flotter mes mains devant moi, un homme derrière moi m'a salué. Il s'est présenté comme romancier et spécialiste de littérature française. C'était Z-One Rhee, l'auteur du texte publié dans le catalogue de *Rama Lama Ding Dong*. J'ai été surpris, parce que j'étais persuadé que Z-One Rhee était une femme. Je l'avais confondu avec une autre Z-One Rhee, l'une des commissaires avec lesquelles j'avais travaillé à Mediacity Seoul en 2016, dont on m'avait dit qu'elle avait aussi étudié la littérature française. En me disant que « je ne voulais pas vous déranger, mais qu'est-ce que vous faites au juste ? », il m'a expliqué qu'à me voir, il lui avait été tout simplement impossible de ne pas m'adresser la parole. Il était en train d'écrire un nouveau roman et était venu faire une sorte de « repérage ». En me voyant, m'a-t-il dit, il était resté complètement interloqué. Je me suis présenté à mon tour et lui ai expliqué, en quelques mots, le travail que je réalisais. « *Ah, vous. Ce n'est pas que je ne connaisse pas votre travail. Enfin, je ne le connais pas très bien non plus* ». Je lui ai répondu : « Cela va peut-être sembler être un mensonge, monsieur Z-One Rhee, mais j'ai lu votre texte hier encore », et expliqué que c'était en partant d'une idée trouvée dans un passage du catalogue où ce texte était publié que j'étais en train de faire… tout ça. « *Mais, le « repérage » ?* » Il m'a répondu qu'en ce moment il travaillait la plupart du temps au café Madang, juste en face de l'Atelier Hermès. « Ah… Je vois… Mais quel rapport avec un repérage… ? » Vous n'avez pas l'air très intéressé, n'est-ce pas ? Mais si, bien sûr. Il est bon, le café, là-bas ? Pardon ? Ah, le café ? Ah, dites-moi, de quoi parle votre roman ? Ce ne serait pas un roman policier sur un meurtre en chambre close lors d'une soirée mondaine ? Pardon ? Pas du tout. Alors, quel genre de roman ? C'est un roman dans lequel des gens disparaissent, alors on pourrait dire que c'est un roman policier. Des gens… Oui. Ce sont les lecteurs du roman qui disparaissent. Ah bon… ? Il y aura de nouveaux lecteurs ? Puis, eux aussi disparaîtront… Petit à petit, le nombre de personnes qui disparaissent diminuera. Et nous finirons par trouver cela tout à fait naturel. Si c'est le cas, certains personnages du roman sont donc des gens qui ont déjà disparu. Des gens qui ont terminé mon roman. Et vous, vous êtes le premier lecteur de votre propre œuvre. Avez-vous peur ? Eh bien… je l'imagine. Je lis le roman, et soudain je tombe sur mon propre nom. Ah… Donc je vais lire ce roman jusqu'au bout. Moi aussi, je vais disparaître. Puisque c'est comme ça, j'espère au moins qu'il sera vraiment passionnant… Quoi donc ? Que le roman soit intéressant et que ce qui vous arrive dans ce roman soit intéressant, ce n'est pas la même chose. Eh bien … je l'imagine. Celui qui lit le roman est le dernier être humain sur Terre, et il marche sur une planète vide. À quel point doit-il s'ennuyer ? Il doit terriblement s'ennuyer. Il a déjà vu tous les contenus du monde. Il a vraiment pu tout voir ? Enfin, hum … il en a sûrement regardé un peu avant de passer à autre chose, de couper, ce genre de chose. Bref, il n'y a plus rien. C'est vraiment ennuyeux. Puis il découvre un livre. L'idée qu'il ne reste plus qu'un seul livre est un peu excessive. Ce n'est pas l'Anneau unique non plus. Oui … vous avez un caractère vraiment épuisant. Non, mais réfléchissez. Même s'il n'y avait eu qu'un premier tirage, cela ferait deux mille exemplaires. Oui, oui. Alors, un exemplaire parmi les deux mille. L'homme avance dans sa lecture. Au fil des pages, il rencontre les noms de toutes les personnes au monde qui ont lu ce livre et qui étaient, en fait, destinées à le lire. Cela prend beaucoup de temps. Le livre ressemble presque à un annuaire téléphonique. Les noms de tout le monde s'y trouvent, au point qu'on se demande si on peut vraiment tous les écrire comme ça. Mais alors, quoi … son propre nom n'y figure pas. Même s'il a lu jusqu'à la dernière page, il n'a pas disparu. Il reste complètement interloqué. Mais pourquoi diable… ? Puis il se rend compte qu'il a tourné deux pages d'un seul coup. Quelle raison absurde ! Ne me critiquez pas ! Il hésite, doit-il rouvrir

startled, because I had thought Rhee Z-One was a woman. I had confused him with another Rhee Z-One, one of the curators I worked with at Mediacity Seoul in 2016, who, I had heard, had also studied French literature. He explained that he had not wanted to interrupt me, but that the sight of me had made it impossible not to ask what on earth I was doing. He was writing a new novel and had come on a kind of "field research" visit, and seeing me had apparently been too absurd. I introduced myself, roughly explained the work I was doing, and when he said, Ah, you. It is not that I do not know your work. Though I do not know it well either, I replied: this will sound like a lie, but in fact, Mr. Rhee Z-One, I have read your writing—just yesterday, even. I explained that I was doing this because I had taken an idea from a part of the catalogue in which his text appeared. But, "field research"? He said he was mostly working these days at Madang, the café in front of Atelier Hermès. Ah, I see…. "What does that have to do with field research…?" You are not very interested, are you? Of course I am. Is the coffee there good? Sorry? Coffee? Ah, what kind of novel is it? Is it a mystery novel about a locked-room murder at a high-society party? Sorry? Hardly. Then what kind of novel is it? It is a novel in which people disappear, so you could call it a mystery. People… Yes, the readers who read the novel disappear. Oh dear…? New readers will appear, won't they? And then they will disappear too… Gradually fewer people will disappear. We will come to regard that fact as entirely natural. If that is the story, then some of the characters in the novel must be people who have disappeared. People who have finished reading my novel. And you are the first reader of your own work. Are you afraid? Well… I imagine it. I am reading the novel and I find my own name. "Ah… I am going to read this novel to the end. I am going to disappear too. Since it has come to this, I hope it is really interesting…" What is? Whether the novel is interesting and whether what happens to you inside the novel is interesting are different things. Well… I imagine it. Now, the person reading the novel is the last human being left on earth, walking across an empty planet. How bored would he be? Terribly bored. He has seen all the content in the world. He could see all of it? Hmm… well, he probably skimmed things, skipped them, turned them off, like that. Anyway, there is no more. It is really boring. Then he finds a book. The premise that only one book remains is too much. It is not the One Ring or anything. Right… You have a very exhausting personality. No, listen, think about it. Even if there was only a first printing, that would be 2,000 copies. Yes, yes. Then one of 2,000 copies. The man reads on. He encounters the names of everyone in the world who had read this book, who were, in fact, destined to read it. It takes a long time. The book is practically a phone book. Everyone's name, so many that one wonders whether it is alright to write them all. But then, what? His own name is not there… He has read to the very end, but he has not disappeared. He is bewildered. Why on earth…? Then he realizes he had turned two pages at once, somewhere in the middle. An absurd reason! Do not blame me! He agonizes over whether to open that spread or not… He really imagines an empty earth with no one at all. Isn't that wonderful? But he thinks he is already alone, looking at an empty earth. He agonizes over whether he himself will disappear or not. This has turned into a third-rate scenario, the kind one feels one has seen somewhere before. Thanks to you, I no longer feel like writing the novel. You are good at joking, too. It is not a joke. But… if you disappear as soon as you finish writing the novel, who could publish your novel, and how? What a flat question.

… Two more exhibitions have passed since then, and now they say it is the twentieth anniversary. It was a different ten years from the one I had imagined. And it is still the same.

cette double page ou non... Il imagine une Terre totalement vide, sans personne. C'est tellement bien, non ? Mais il pense qu'il est déjà seul, à contempler une Terre vide. Alors il se demande s'il doit, lui aussi, disparaître ou non. C'est devenu finalement un scénario de troisième catégorie, le genre d'histoire qu'on a l'impression d'avoir déjà vue quelque part. Grâce à vous, je n'ai plus du tout envie d'écrire ce roman. Vous plaisantez bien aussi. Ce n'est pas une plaisanterie. Mais... si vous disparaissez dès que vous aurez terminé d'écrire ce roman, qui pourra le publier et comment ? C'est une bien fade question.

... Depuis, deux autres expositions ont eu lieu, et on dit que c'est maintenant le vingtième anniversaire. Ces dix années furent bien différentes de ce que j'avais imaginé. Et pourtant, c'est toujours pareil.

(2026)

MÉMOIRES
POUR L'AVENIR
25 ANS DU
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

CV DES ARTISTES

MEMORIES
FOR THE FUTURE
25 YEARS OF
HERMÈS FOUNDATION
MISSULSANG

ARTISTS CVS

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES

장영혜중공업

Mid-1990s to 2026

https://yhchang.com/

https://www.google.com/search?q="young-hae+chang+heavy+industries"

Beom Kim
(né en 1963) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud

(b. 1963) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
1991 MFA, Fine Art, School of Visual Arts, New York, USA
1988 MFA, Fine Art, Seoul National University, Seoul, Korea
1986 BFA, Fine Art, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2023 “How to Become a Rock”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2019 “Water from Ganges River in the Cup Made with Newspaper from Congo”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2017 “Kim Beom: Random Life”, STPI, Singapore
2016 “Continuing Studies”, Plug In ICA, Winnipeg, Canada
2015 “Kim Beom”, Contemporary Art Gallery (CAG), Vancouver, Canada
2012 “Kim Beom: The School of Inversion”, Project Space, Hayward Gallery, London, UK
2011 “Kim Beom: Animalia”, Gallery at REDCAT, Los Angeles, USA
2010 “Kim Beom: Objects Being Taught They Are Nothing But Tools”, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA
2010 “Kim Beom”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2007 “Kim Beom”, Sun Gallery, Seoul, Korea
2002 “Kim Beom”, Art Sonje Museum, Gyeongju, Korea
2000 “Flower”, Trans Hudson Gallery, New York, USA
1995 “Kim Beom”, Arena Gallery, Brooklyn, New York, USA

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “This is (Not) Conceptual Art”, MMCA Seoul, Seoul, Korea
2026 “Whispers Towards the Outside”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2025 “MMCA Collection: Korean Contemporary Art”, MMCA Gwacheon, Gwacheon, Korea
2025 “Juxtaposition and Juncture in Korean Modern and Contemporary Art”, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA
2024 “Every Island Is a Mountain”, 30th Anniversary of the Korean Pavilion of the Venice Biennale, Monastery of the Knights of Malta, Venice, Italy
2023 The 13th Taipei Biennial “Small World”, Taipei, Taiwan
2023 The 40th EVA International, Limerick, Ireland
2021 “Unstable Ground” (Collection 1980s–Present), The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2018 The 9th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, Brisbane, Australia
2017 “Unfinished Conversations: New Work from the Collection”, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2016 “As the Moon Waxes and Wanes”, MMCA Gwacheon, Gwacheon, Korea
2015 The 12th Sharjah Biennial “The Past, the Present, the Possible”, Sharjah, UAE
2015 “Time of Others”, The National Museum of Art, Osaka, Japan

Awards / Prix
2025 Artist Award, The 21st Wolganmisool Art Award, Seoul, Korea
2024 Korean Culture and Arts Awards, Seoul, Korea
2007 Sun Art Award, Sun Gallery, Seoul, Korea
2001 The 2nd Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea

Residencies / Résidences
2016 · 2023 · 2025 STPI, Singapore
2001 Art OMI, Ghent, New York, USA
2000 Kyoung-An Artist Residency Studio, Youngeun Museum of Contemporary Art, Gwangju, Gyeonggi-do, Korea

Yiso Bahc
(1957-2004)

Education / Formation
1985 MFA in Painting, Pratt Institute, New York, USA
1981 BFA in Painting, Hong-Ik University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2006 “Divine Comedy: A Retrospective of Bahc Yiso”, Rodin Gallery, Seoul, Korea
2005 “FALLAYAVADA—Bahc Yiso Project and Tribute”, University Art Gallery, University of California, Irvine, USA
2002 Gallery Hyundai, Seoul, Korea
2001 Alternative Space POOL, Seoul, Korea
2000 ArtPace, San Antonio, USA
1995 Kumho Museum of Art and Saemteo Gallery, Seoul, Korea
1990 “Speak American”, Bronx Museum, New York, USA
1985 MFA Thesis Exhibition, Pratt Institute, New York, USA

Group exhibitions / Expositions collectives
2009 “Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea”, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, USA
2008 “Now Jump”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2007 “Elastic Taboos: Within the Korean World of Contemporary Art”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
2006 Busan Biennale 2006 “A Tale of Two Cities: Seoul-Busan, Busan-Seoul”, Busan, Korea
2006 “100 Years of Korean Art [Part 2]: Tradition, Human, Art, Reality”, National Museum of Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2006 “Past in Reverse—Contemporary Art of East Asia”, San Diego Museum of Art, San Diego and tour, USA
2005 The 51st Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2004 “You Are My Sunshine”, Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
2003 The 50th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2002 “Containers”, Maronnier Art Center, Seoul, Korea
2001 Yokohama Triennale, Yokohama, Japan
1999 “Landscape”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1998 Taipei Biennial, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan / “Defrost”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1997 The 2nd Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
1995 “Ssak”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
1994 The 5th Havana Biennial, Havana, Cuba
1993 “Across the Pacific”, Queens Museum, New York, USA

Performance
1984 “Mo Bahc’s Fast after Thanksgiving Day”, 4-day live performance, Connecticut and New York, USA

Career / Carrière
2000–03 Lecturer, Korea National University of Arts, Seoul, Korea
1995–99 Professor of Drawing Concepts, Samsung Art and Design Institute (SADI), Seoul, Korea
1991–94 Co-organizer, “Across the Pacific”, Queens Museum, New York and Kumho Museum of Art, Seoul
1985–89 Founder and Director, Minor Injury, alternative exhibition space, Brooklyn, New York, USA

Awards / Prix
2006 Arts Award of the Year, Arts Council Korea
2002 The 3rd Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
1991 National Endowment for the Arts, Visual Artist Award in Painting, USA
1989 New York Foundation for the Arts, Fellowship in Painting, USA

Do Ho Suh
(né en 1962) Vit et travaille à Londres, Royaume-Uni

(b. 1962) Lives and works in London, UK

Education / Formation
1997 MFA in Sculpture, Yale University School of Art, New Haven, USA
1994 BFA in Painting, Rhode Island School of Design, Providence, USA
1987 MFA in Oriental Painting, Seoul National University, Seoul, Korea
1985 BFA in Oriental Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2025 “The Genesis Exhibition: Do Ho Suh: Walk the House”, Tate Modern, London, UK
2024 “Do Ho Suh: In Process”, Moody Center for the Arts, Houston, USA
2024 “Do Ho Suh: Speculations”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2024 “Do Ho Suh: Public Figures”, National Museum of Asian Art, Washington, D.C., USA
2022 “Do Ho Suh”, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, Australia
2021 “Proposal for Sach’ŏnwang-sa”, Bloomberg SPACE, London, UK
2019 “Robin Hood Gardens”, Victoria & Albert Museum, London, UK / Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands
2018 “Do Ho Suh”, ARoS, Aarhus, Denmark / “Do Ho Suh: Almost Home”, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., USA
2017 “Passage/s”, Lehmann Maupin, Hong Kong; Victoria Miro, London, UK
2015 “Do Ho Suh + Po Po”, Mori Art Museum, Tokyo, Japan
2013 “Home within Home within Home within Home”, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
2012 “Perfect Home”, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan / “Fallen Star”, Stuart Collection, University of California, San Diego, USA*
2011 “Staircase-III”, Tate Modern, London, UK*
2005 “Reflection”, Maison Hermès, Tokyo, Japan
2001 “Some/One”, Whitney Museum of American Art at Philip Morris, New York, USA

Group exhibitions / Expositions collectives
2024 “Architecture, Space Time Scenarios”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2018 “FREESPACE”, Japan Pavilion, The 16th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia, Venice, Italy
2017 The 7th Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture, Shenzhen, China
2012 “Roundtable”, The 9th Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
2010 “People Meet in Architecture”, La Biennale di Venezia, The 12th International Architecture Exhibition, Venice, Italy
2002 The 13th Biennale of Sydney, Sydney, Australia
2001 Korean Pavilion and International Exhibition, The 49th Venice Biennale, Venice, Italy
2000 “Greater New York”, MoMA PS1, New York, USA
1989 The 20th São Paulo International Biennial, São Paulo, Brazil

Awards / Prix
2023 Honorary Doctorate, Rhode Island School of Design, USA
2017 Ho-Am Prize in the Arts, Seoul, Korea
2013 The Wall Street Journal Art Innovator of the Year
2007 The 18th Seokju Art Award, Seoul, Korea
2006 Sun Art Award, Seoul, Korea
2003 The 4th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2001 The Augustus Saint-Gaudens Memorial Award, New York, USA
2000 The Joan Mitchell Foundation Painting and Sculpture Award, New York, USA
1993 Skowhegan School of Painting and Sculpture Fellowship, Skowhegan, USA

* Site-specific commission project / Projet de commande in situ

Chan-kyong Park
(né en 1965) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud

(b. 1965) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
1996 MFA in Photography, California Institute of the Arts, Valencia, USA
1988 BFA in Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2026 “Zen Master Eyeball”, Kukje Gallery, Seoul, Korea
2023 “Park Chan-kyong: Gathering”, Smithsonian’s National Museum of Asian Art, Washington, D.C., USA
2019 “MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong—Gathering”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2018 “Citizen’s Forest”, Tina Kim Gallery, New York, USA
2018 “PARKing CHANce”, Centro Cultural Kirchner (CCK), Buenos Aires, Argentina*
2018 “PARKing CHANce 2010–2018”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea*
2017 “安寧 Farewell”, Kukje Gallery, Seoul, Korea
2016 “Park Chan-kyong”, Tina Kim Gallery, New York, USA
2015 “Pa-Gyong: Last Sutra Recitation”, Iniva, London, UK
2012 “K.W. Complex”, Atelier Hermès, Seoul, Korea*
2010 “Radiance”, PKM Gallery | Bartleby Bickle & Meursault, Seoul, Korea
2010 “Brinkmanship”, REDCAT, Los Angeles, USA*
2008 “Sindoan”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2008 “A Mountain”, Gallery Soso, Paju, Korea
2005 “Flying”, Ssamzie Art Space, Seoul, Korea
2003 “Koreans Who Went to Germany”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany
2002 “Sets”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany / “Sets”, rraum02, Frankfurt, Germany
1997 “Black Box: Memory of the Cold War Images”, Kumho Museum, Seoul, Korea

Awards / Prix
2015 Best Documentary Director, Wildflower Film Awards, Korea
2014 Fasken Martineau Best Feature Film or Video Award, Toronto Reel Asian International Film Festival, Toronto, Canada / New Vision Award, Muju Film Festival, Muju, Korea
2012 Best Motion Picture (Noves Visions), The 44th Sitges International Fantastic Film Festival, Sitges, Spain
2011 Grand Prize for a Korean Feature Film, The 12th Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea / Golden Bear for the Best Short Film, The 61st Berlin International Film Festival, Berlin, Germany
2004 The 5th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea

* Two-person Exhibition / Exposition en duo

Jeong A Koo
(née en 1967) Vit et travaille à Londres, Royaume-Uni

(b. 1967) Lives and works in London, UK

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2026 Aspen Art Museum, Aspen, USA (upcoming) / Leeum Museum of Art, Seoul, Korea (upcoming)
2026 “LAND OF OUSSS [GRAVITTA]”, Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Austria
2025 “LAND OF OUSSS [KANGSE]”, LUMA Arles, Arles, France
2024 “ODORAMA CITIES”, The 60th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2024 “Koo Jeong A – ODORAMA CITIES”, ARKO Art Center, Seoul, Korea
2023 “LEVITATION”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2022 “YONG DONG”, Pilar Corrias Saville Row, London, UK
2021 Outdoor commission “OooOoO”, LUMA Arles, Arles, France
2020 “2O2O”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2019 “OooOoO”, Indoor Skate Park, Triennale di Milano, Milan, Italy
2019 “Prerequisites 7”, Beyeler Foundation, Basel, Switzerland
2018 “TENGAM TENGAM”, König Galerie, Berlin, Germany
2017 “ajeongkoo”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2016 “ARROGATION”, Outdoor Skate Park, São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil
2012 “Koo Jeong A: 16:07”, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germany
2007 “OUSSSEUX”, Centre International d’Art & du Paysage, Vassivière, France
2004 “Urs Fischer / Koo Jeong-A”, Espace 315, Centre Pompidou, Paris, France
2002 “The Land of Ousss”, The Douglas Hyde Gallery, Dublin, Ireland
1998 “Ousss, Ousss, Ousss”, Place Stalingrad, Paris, France
1994 “Migrateurs”, ARC, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

Group exhibitions / Expositions collectives
2025 “For Children: Art Stories since 1968”, Haus der Kunst, Munich, Germany (upcoming)
2024 “SUMMER SHOW”, Fondation Beyeler, Riehen, Switzerland
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition: an exhibition in ten chapters and five poems”, Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2020 “Do it”, Serpentine Gallery, London, UK
2019 “La SOURCE”, Fondation Carmignac, Hyères, France / Setouchi Triennale, Setouchi, Japan
2016 “Incerteza Viva (Live Uncertainty)”, The 32nd Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil
2015 “The Sound of Things”, National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Gwacheon, Korea
2015 “recto/verso”, Fondation Louis Vuitton, Paris, France
2010 “Contemplating the Void: Interventions in the Guggenheim Museum”, Guggenheim Museum, New York, USA
2009 “Your Bright Future”, The Museum of Fine Arts (MFAH), Houston / Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, USA
2009 “Elles@centrepompidou”, Centre Pompidou, Paris, France
2009 “Making Worlds”, The 53rd Venice Biennale, Venice, Italy
2008 “Tate Modern Collection”, Tate Modern, London, UK
2005 “The 6th Hermès Korea Missulsang”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2003 “Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer”, The 50th Venice Biennale, Venice, Italy
2002 “P_A_U_S_E”, Gwangju Biennale, Gwangju, Korea
2000 “Manifesta 3”, Ljubljana, Slovenia
1997 “Unmapping the Earth”, Gwangju Biennale, Gwangju, Korea

Awards / Prix
2016 Fundación Casa Wabi
2005 The 6th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2002 Finalist, The Guggenheim Museum’s Hugo Boss Prize
2000 Winner, The Villa Medici’s Award

Minouk Lim
(née en 1968) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud

(b. 1968) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
1994 DNSAP with félicitations (MFA equivalent), Painting, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, France
1987 Studied Painting at Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2025 "Hyper Yellow", Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2024 "S.O.S—Run, Shinshin", Theater Commons, site-specific performance, Sumida River, Tokyo, Japan
2024 "Memento Moiré", BB&M Gallery, Seoul, Korea
2022 "Fossil of High Noon", Tina Kim Gallery, New York, USA
2015 "The Promise of If", PLATEAU, Seoul, Korea
2015 "United Paradox", Portikus, Frankfurt, Germany
2012 "Heat of Shadows", Walker Art Center, Minneapolis, USA
2008 "Jump Cut", Art Sonje Center, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2025 "Layered Medium: We Are in Open Circuits", Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, UAE
2024 "Forms of Shadows", Secession, Vienna, Austria
2023 "The Shape of Time: Korean Art after 1989", Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2022 "Checkpoint. Border Views from Korea", Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
2021 The 10th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2020 Asia Society Triennial "We Do Not Dream Alone", New York, USA
2019 Aichi Triennale "Taming Y/ Our Passion", Aichi Arts Center, Nagoya, Japan
2019 Biennale de Lyon "Where Water Comes Together with Other Water", Lyon, France
2018 Busan Biennale "Divided We Stand", Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2016 The 10th Taipei Biennial "Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future", Taipei, Taiwan
2016 The 20th Biennale of Sydney "The future is already here—it's just not evenly distributed", Sydney, Australia
2014 The 10th Gwangju Biennale "Burning Down the House", Gwangju, Korea
2012 La Triennale, Paris "Intense Proximity", Palais de Tokyo, Paris, France
2010 Liverpool Biennial "Touched", FACT, Liverpool, UK

Awards / Prix
2024 Asia Arts Game Changer Award, Asia Society, New York, USA
2023 Obayashi Foundation Research Grant, Tokyo, Japan
2012 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2010 The 1st Media Art Korea Award, Seoul, Korea
2007 The 7th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2006 Gwangju Bank Prize, The 6th Gwangju Biennale Foundation, Gwangju, Korea
1995 Fondation Albert Rocheron Award, Paris, France

Residencies / Résidences
2018 Robert Rauschenberg Residency, Captiva, Florida, USA
2016 DAAD Artists-in-Berlin Programme, Berlin, Germany

Sung Hwan Kim
(né en 1975) Vit et travaille à Hawaï, États-Unis
sunghwankim.org

(b. 1975) Lives and works in Hawaii, USA

Education / Formation
2003 Master of Science in Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA
2000 Architecture Programme, Harvard Graduate School of Design, Cambridge, USA
2000 BA in Mathematics and Art, Williams College, Williamstown, USA
1995–96 Architectural and Engineering Programme, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2024–25 "Ua a'o 'ia 'o ia e ia", Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023–25 "Protected by Roof and Right-Hand Muscles", Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands / ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany
2022 "Night Crazing", Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2021 "Sung Hwan Kim's Temper Clay", The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA
2018 "And Who Has Not Dreamed of Violence?", daadgalerie, Berlin, Germany
2012 "The Tanks Commission: Sung Hwan Kim", The Tanks at Tate Modern, London, UK
2011 "Line Wall", Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland

Group exhibitions / Expositions collectives
2023 "On Collecting Time", Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2021 The 13th Gwangju Biennale "Minds Rising, Spirits Tuning", Asia Culture Center, Gwangju, Korea
2019 MMCA 50th Anniversary Exhibition "The Square: Art and Society in Korea 1900–2019", Part 2, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2017 The 57th Venice Biennale Arte "VIVA ARTE VIVA", Central Pavilion (Giardini), Venice, Italy
2014 The 10th Gwangju Biennale "Burning Down the House", Gwangju, Korea
2007 "The 8th Hermès Korea Missulsang", Atelier Hermès, Seoul, Korea

Awards and Grants / Prix et Bourses
2023–24 Fund for Korean Art Abroad, Korea Arts Management Service and Ministry of Culture, Sports and Tourism, Korea
2021 Guggenheim Fellowship—United States and Canada, Fine Arts
2015 Artist-in-Berlin Programme, Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), Berlin, Germany
2010 Karl-Sczuka-Förderpreis, Germany, for the radio play "one from in the room" (with David Michael DiGregorio)
2007 The 8th Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea
2007 Prix de Rome, 2nd Prize and Children's Prize, The Netherlands
2003–17 Grants from Arts Council Korea (2003, 2005, 2009, 2016, 2017)

Residencies / Résidences
2020 Koa Gallery, Honolulu, USA
2019 TRADES A.i.R. Artist-in-Residence Programme on O'ahu, Hawai'i, USA
2015 Artist-in-Berlin Programme (DAAD), Berlin, Germany
2013 Para Site Art Space, Hong Kong
2011 Casco—Office for Art, Design and Theory, Utrecht, The Netherlands
2006 Very Real Time 2, Cape Town, South Africa / Huis aan de Werf, Utrecht, The Netherlands
2004–05 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands
2001 Skowhegan School of Painting and Sculpture, East Madison, USA

Selected Film and Video Screenings / Films sélectionnés et Projections
2021 Modern Mondays, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA / Hyundai Card DIVE × MoMA online screening / Berwick Film & Media Arts Festival, Berwick-upon-Tweed, UK
2016 "Prospectif Cinéma", Centre Pompidou Cinéma 1, Paris, France
2014 Art Basel Film Programme, Basel, Switzerland and Hong Kong / Guangdong Times Museum, Guangdong, China

Sanghee Song
(née en 1970) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud, et à Amsterdam, Pays-Bas
www.sangheesong.com

(b. 1970) Lives and works in Seoul, Korea and Amsterdam, The Netherlands

Education / Formation
1994 MA, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1992 BFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2021 “Homo Natura”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 “Danse Macabre”, VZL Contemporary Art, Amsterdam, The Netherlands
2015 “‘O’”, VZL Contemporary Art, Amsterdam, The Netherlands
2014 “Peace to All People in the World”, Chongqing Art Center, Chongqing, China
2011 “Peace to All People in the World 243,0 Mhz”, Beehive, Seoul, Korea
2010 “The Message from the Sea”, Witzenhausen Gallery, Amsterdam, The Netherlands
2003 “Mangbusuk 望夫石”, freespace PRAHA, Sapporo, Japan

Group Exhibitions and Film Screenings / Expositions collectives et Projections
2026 “MMCA Collection: Korean Contemporary Art”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2026 “Wearing Being: On the Matter of Clothing”, Suwon Museum of Art, Suwon, Korea
2024 “That’s What We Did”, The Page Gallery, Seoul, Korea
2024 “Sending Love during Uncertain Times”, M+, Hong Kong
2024 “Whose Forest, Whose World”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2024 “I Want to Love Us”, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Watch and Chill 3.0: Streaming Suspense”, Peabody Essex Museum, Salem, USA / NGV, Melbourne, Australia / Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
2021 “Anthropocene Brazil × Korea 2019–2020”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea / Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, Brazil
2019 “Tilted Scenes—What Do You See?”, MMCA Venice Meeting Point, The 58th Venice Biennale, Venice, Italy
2018 “Mise-en-Scène: A History of Image”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea / Berlinale Forum Expanded, Berlin, Germany
2016 Aichi Triennale 2016, Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japan
2014 “Good Morning, Mr. Orwell 2014”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2013 “Translate into Mother Tongue”, Doosan Gallery, New York, USA
2010 “Open End”, Witzenhausen Gallery, New York, USA
2009 “New Political Art in Korea since the 1990s: Bad Boys Here and Now”, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

Awards / Prix
2018 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2008 The 9th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies / Résidences
2015 Okinawa Creators Village, Okinawa, Japan
2012 Warm Heart Art Tanzania, Arusha, Tanzania
2010 Aomori Contemporary Art Centre, Aomori, Japan
2006–07 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands

Yoon Young Park
(née en 1968) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud, et à Vancouver, Canada

(b. 1968) Lives and works in Seoul, Korea and Vancouver, Canada

Education / Formation
2018 MFA in Visual Arts, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver, Canada
2011 DFA in Korean Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1995 MFA in Oriental Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1992 BFA in Oriental Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2019 “YOU, Live!”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2011 “Voyage of the Black Bird”, Doosan Gallery, New York, USA
2010 “Red Fish up the River”, Mongin Art Center, Seoul, Korea
2007 “Ixtlan Stop”, Arario Gallery, Cheonan, Korea
2005 “Pickton Lake”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2003 “Logo Landscape”, Brain Factory, Seoul, Korea
2002 “Cane”, Insa Art Center, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “When the Brush Moves”, Daegu Art Museum, Daegu, Korea
2019 “Dancing Queen”, Arario Gallery, Cheonan, Korea
2016 “Made in Korea”, Cité Internationale des Arts, Paris, France
2011 Lumen Festival, Staten Island, New York, USA
2010 “Made in Pop Land”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2009 “The 10th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Novel 01”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2008 “Modest Monuments”, King’s Lynn Arts Center, King’s Lynn, UK
2008 “Fiction and Nonfiction”, Seoul Museum of Art NamSeoul, Seoul, Korea
2007 “Wonderland”, National Museum of China, Beijing, China
2007 “Con-Terminal”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2006 “Art Spectrum 2006”, Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul, Korea
2006 “Thousand Year’s Legend: Story of Gangjin”, UNESCO Headquarters, Paris, France
2005 Anyang Public Art Project, Anyang Resort Art Valley, Anyang, Korea
2005 “First Peak”, Entenhalle, Mühle Tiefenbrunnen, Zurich, Switzerland
2004 Gwangju Biennale “ecometro”, Subway and City Hall of Gwangju, Gwangju, Korea

Awards / Prix
2009 The 10th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies / Résidences
2017 Artists Alliance Inc. / Residency Unlimited, New York, USA
2011 Doosan Residency Programme (Doosan Yonkang Foundation), New York, USA
2011 Residency Unlimited (Arts Council Korea), New York, USA
2005 Location One International Residency Programme (Arts Council Korea), New York, USA
2003–04 Changdong Art Studio (National Museum of Modern and Contemporary Art), Seoul, Korea
2003 Art Omi International Artists Residency (Paradise Culture Foundation), New York, USA

Yangachi
(né en 1970) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud
www.yangachi.org

(b. 1970) Lives and works in Seoul, Korea

Solo Exhibitions /
Expositions personnelles
2020 “Galaxy Express”, Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2017 “When Two Galaxies Merge”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2014 “Sweet and sour plums will be more than enough to relieve your thirst”, Galería Metropolitana, Santiago, Chile
2014 “A Night of Burning Bone and Skin”, Hakgojae Gallery, Seoul, Korea
2009 “Middle Corea: Yangachi Episode III”, Art Center NABI, Seoul, Korea
2008 “Middle Corea: Yangachi Episode II”, KT&G SangSang Madang Gallery, Seoul, Korea
2008 “Middle Corea: Yangachi Episode I”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2003 “eGovernment”, Insa Art Space, Seoul, Korea
2002 “Yangachi Guild”, ILJU Art House, Seoul, Korea

Group exhibitions /
Expositions collectives
2022 “Middle Earth: Pro-duzione”, E-Land Space, Seoul, Korea
2021 “Shark, Bite the New World”, Sehwa Museum of Art, Seoul, Korea
2021 DMZ Art & Peace Platform, DMZ, Paju, Korea
2021 “SF 2021: A Fantasy Odyssey”, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Sunset Sunrise”, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea
2020 “Museum for All, Museum for Dogs”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2020 “Double Vision, Diplopia”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2018 Seoul Mediacity Biennale “Eu Zen”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 Gangwon International Biennale 2018 “The Dictionary of Evil”, Gangneung, Korea
2017 “Yeoido Modernity”, Seoul Museum of Art Bunker, Seoul, Korea
2016 Busan Biennale “Hybridizing Earth, Discussing Multitude”, F1963, Busan, Korea
2016 “Paik Nam June ∞ Fluxus”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Super-spreader: Media Virus”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2010 Media City Seoul 2010 “Trust”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2010 “The 11th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Platform in KIMUSA”, The Old Defense Security Command Site, Seoul, Korea

Performances
2021 “Roy Batty”, Seoul, Korea
2020 “창경원 昌慶苑 SHOKEI”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2017 “When Two Galaxies Merge”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2016 “Sea Salt Theater”, Seoul, Korea
2013 “Seven-Step Poem”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Awards / Prix
2010 The 11th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2010 Asian Art Award Forum, Korean representative

Residencies / Résidences
2021–22 JAHA Artist Residence, Seoul, Korea
2018 Gapado Artist Residence, Jeju, Korea
2009 MMCA Residency Changdong, Seoul, Korea

Sangdon Kim
(né en 1973) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud

(b. 1973) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2004 Meisterschüler, Freie Kunst, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany
2003 Freie Kunst, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany

Solo Exhibitions /
Expositions personnelles
2025 “The Eggs”, PHD Group, Hong Kong
2023 “Egg That Has Spent the Night”, Bongsan Cultural Center, Daegu, Korea
2022 “Egg Moth Heart”, The 1st Ahnguk Art Award, Ahnguk Foundation AG Gallery, Seoul, Korea
2022 “Chaosmos”, Project Space Mium, Seoul, Korea
2017 “You and I / New Tribe – King Mountain Eagle Crocodile”, Indipress, Seoul, Korea
2014 “Monument Zero”, Trunk Gallery, Seoul, Korea
2014 “Antenna”, Doosan Gallery New York, New York, USA
2013 “Shadow Society: Solveig’s Song, Bulgwangdong Totem”, Wumin Art Center, Cheongju, Korea
2012 “Healing Water”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2011 “Our Chronicle of Living”, Gallery Kunst Doc, Seoul, Korea
2011 “Subjective Projections: Sangdon Kim”, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, Germany
2011 “Bulgwang-dong Totem”, Trunk Gallery, Seoul, Korea
2004 “Congratulations on Your Moving in New House”, Alternative Space Pool, Seoul, Korea

Group exhibitions /
Expositions collectives
2025 Sea Art Festival “Undercurrents: Waves Walking on the Water”, Busan, Korea
2025 Sharjah Biennial 16 “to carry”, Sharjah Art Foundation, Sharjah, UAE
2023–24 “Korea in Color: A Legacy of Auspicious Images”, The San Diego Museum of Art, San Diego, USA
2021 The 13th Gwangju Biennale “Minds Rising, Spirits Tuning”, Gwangju, Korea
2018 Seoul Mediacity Biennale “Eu Zen”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Uproarious, Heated, Inundated”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2013 “Animism”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2012 The 7th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2012 Busan Biennale “Garden of Learning”, Busan Museum of Art, Busan, Korea
2011 “The 12th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Unconquered: Critical Visions from South Korea”, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
2009 “New Political Art in Korea since the 1990s: Bad Boys Here and Now”, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

Awards / Prix
2021 The 1st Ahnguk Art Award
2012 The 3rd Doosan Yonkang Artist Award
2011 The 12th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2011 The 10th Daum Photography Award

Residencies / Résidences
2015 National Trust Kwon Jin Kyu Atelier Residency, Seoul, Korea

Donghee Koo
(née en 1974) Vit et travaille
à Séoul, Corée du Sud

(b. 1974) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2025 DFA, Graduate School of Communication & Arts, Yonsei University, Seoul, Korea
2000 MFA, Yale University School of Art, New Haven, USA
1998 BFA, College of Fine Arts, Hong-Ik University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions /
Expositions personnelles
2024 “Tabula Rasa”, AVP Lab, Seoul, Korea
2022 “Flaget 2017–2117: 2022 Good Luck”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2019 “Delivery”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2018 “Overwhelming Memories of Transcendental Approach”, Perigee Gallery, Seoul, Korea
2016 “CrossXPollination”, Royal Gallery, Seoul, Korea
2014 “Night Theft”, Audio Visual Pavilion, Seoul, Korea
2013 “Extra Stimuli”, PKM Gallery, Seoul, Korea
2012 “Donghee Koo”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2012 “No Dog Walking on the Roof”, Doosan Gallery, New York, USA
2008 “Synthetic Experience”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2007 “Close Studio, Open Café”, Tokyo Wonder Site, Tokyo, Japan
2006 “Disturbance”, Arario Seoul, Seoul, Korea
2005 “The Day Off the Duty Free”, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

Group exhibitions /
Expositions collectives
2026 “Dear Alexa”, Art Archives, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2025 “Contraptions”, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art (QAGOMA), Brisbane, Australia
2025 Doosan Humanities Theater “Ringing Saga”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2024 “Architecture, Space Time Scenarios”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Back to the Future: An Exploration of Contemporaneity in Korean Contemporary Art”, MMCA, Seoul, Korea
2023 “Maniera”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2022 “10-Year Path of Korea Artist Prize”, MMCA, Seoul, Korea
2021 “Watch and Chill”, MMCA, Seoul, Korea / MCAD, Manila, Philippines / MAIIAM, Chiang Mai, Thailand / M+, Hong Kong
2017 Sharjah Biennial 13 “Tamawuj”, Sharjah, UAE
2015 “Embeddedness: Artist Films and Videos from Korea 1960s to Now”, Tate Modern, London, UK
2014 “Korea Artist Prize 2014”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea
2012 The 7th Media City Seoul Biennial “I Spell on You”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2012 “The 13th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2011 “Vidéo et après, Ondes et flux”, Centre Pompidou, Paris, France
2008 The 7th Gwangju Biennale “Annual Report; On the Road”, Gwangju, Korea
2004 The 5th Gwangju Biennale “A Grain of Dust A Drop of Water”, Gwangju, Korea

Awards / Prix
2012 The 13th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2010 The 1st Doosan Yonkang Art Award, Seoul, Korea
2000 Susan H. Whedon Award, Yale University, USA

Residencies / Résidences
2012 Doosan Artist-in-Residence Programme, New York, USA
2007 Tokyo Wonder Site Artist-in-Residence Programme, Tokyo, Japan
2004 Akademie Schloss Solitude Artist-in-Residence Programme, Stuttgart, Germany
2002 Ssamzie Space Artist-in-Residence Programme, Seoul, Korea

siren eun young jung
(née en 1974) Vit et travaille
à Séoul, Corée du Sud
sirenjung.com

(b. 1974) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2015 PhD in Fine Arts, Ewha Womans University, Seoul, Korea
2004 MA in Feminist Theory and Practice in the Visual Art, University of Leeds, Leeds, UK
2000 MFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea
1997 BFA in Painting, Ewha Womans University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions /
Expositions personnelles
2026 “Resistant Theatre: siren eun young jung’s Solo Show”, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, Germany (upcoming)
2023 “To Die as a Fish”, Jeongdong Theater Cecil (SPAF), Seoul, Korea
2023 “The Yeoseong Gukgeuk Project: Hijack the Gender!”, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, MOMENTA Biennale, Montreal, Canada
2021 “To Die as a Fish”, Arko Arts Theater, Seoul, Korea
2020 “Deferral Theatre”, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany
2019 “Anomalous Fantasy_ Korea Version”, Kyoto Art Theatre, Kyoto, Japan
2018 “foolish or mannish”, d/p, Seoul, Korea
2018 “Anomalous Fantasy_Japan Version”, TPAM, KAAT, Yokohama, Japan
2017 “Wrong Indexing”, The Lab, NTU CCA Singapore, Singapore
2016 “Anomalous Fantasy”, Namsan Arts Centre, Seoul, Korea
2015 “Trans-Theatre”, Art Space Pool, Seoul, Korea
2014 “Le Nouveau Monde Amoureux”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea

Group exhibitions /
Expositions collectives
2026 “Spectrosynthesis Seoul”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2024 “Connecting Bodies: Asian Women Artists”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2024 “All Islands Are Mountains”, 30th Anniversary of the Korean Pavilion of the Venice Biennale, Monastery of the Knights of Malta, Venice, Italy
2023 “The Shape of Time: Korean Art after 1989”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2020 “History Has Failed Us, But No Matter”, homecoming exhibition of the Korean Pavilion, The 58th Venice Biennale, Arko Art Center, Seoul, Korea
2019 “History Has Failed Us, But No Matter”, The 58th Venice Biennale, Korean Pavilion, Venice, Italy
2018 Shanghai Biennale “Proregress”, Shanghai, China
2018 “Korea Artist Prize 2018”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2016 Taipei Biennial 2016, Taipei, Taiwan / Gwangju Biennale 2016 “The Eighth Climate”, Gwangju, Korea
2015 The 8th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, QAGOMA, Brisbane, Australia
2014 Media City Seoul 2014 “Ghosts, Spies, and Grandmothers”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Awards / Prix
2019 Korea Culture and Arts Award (Today’s Young Artist Award), Ministry of Culture, Sports and Tourism, Korea
2018 Korea Artist Prize, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
2015 Sindoh Art Prize, Sindoh Cultural Foundation, Korea
2013 The 14th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies / Résidences
2017 Artist Residency Programme, NTU Centre for Contemporary Art, Singapore
2014 SeMA Nanji Residency, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2010 Gyeonggi Creation Center (1st), Gyeonggi Cultural Foundation, Korea

Minseung Jang
(né en 1979) Vit et travaille à Gimpo, Corée du Sud
jangminseung.com

(b. 1979) Lives and works in Gimpo, Korea

Education / Formation
2012 MFA, Chung-Ang University, Seoul, Korea
2004 BFA, Chung-Ang University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2026 “北極星 Polaris”, Gallery 508, Seoul, Korea
2024 “上山 sangsan”, Gallery Factory, Seoul / Via Art, Jeju / Chilsung Boatyard, Sokcho / Suraksan Mountain Hut, Gyeonggi-do, Korea
2021 “ROUND AND AROUND”, Korean Cultural Centre UK, London, UK
2021 “voiceless”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2016 “立石附近 Ipsuk Bugeun”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2014 “家具八字—hiddentrack”, Space Willing N Dealing, Seoul, Korea
2012 “the moments”, One and J. Gallery, Seoul, Korea
2010 “A Multi-Culture”, One and J. Gallery, Seoul, Korea
2010 “水聲十景—In between times”, Art+Lounge Dibang, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “ASIA, THE APPARATUS”, ACC Creation Space 2, Gwangju, Korea
2025 “The Bunker: A Passage to Light”, Dangsan Bunker by MMCA, Cheongju, Korea
2023 “Watch and Chill 3.0: Streaming Suspense”, MMCA Seoul, Seoul, Korea
2023 “Cheerful, Delightful Knowledge, Joyful Knowing: The Choi Min Collection”, Art Archives, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2022 “Also Your Wound, Rosa”, Kurtuluş Greek Primary School, Istanbul, Turkey
2021 “Time of the Earth”, MMCA, Gwacheon, Korea
2021 “An Exhibition in Three Chapters: Works from the Busan Biennale”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2020 “Blue Peal of Bells”, Museum of Contemporary Art Busan, Busan, Korea
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition – an exhibition in ten chapters and five poems”, Busan, Korea
2019 “The Square”, MMCA Deoksugung, Seoul, Korea
2016 “VOID”, MMCA, Seoul, Korea
2015 “The Darkside of Nature”, National Museum of Contemporary Art Bucharest, Bucharest, Romania
2014 “The 15th Hermès Foundation Missulsang”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2009 “Platform in KIMUSA”, the former Defense Security Command site, Seoul, Korea

Projects / Projets
2025 “西歸 The Farewell Symphony”, Bunker des Lumières, Jeju, Korea
2014 Public art “上林 sanglim”, Sanglim Forest, Hamyang, Korea
2011 Public art “Spheres Part I in Mullae-dong”, Mullae Art Space, Seoul, Korea

Films
2021 “ROUND AND AROUND”
2018 “over there”
2016 “arcadia”

Awards / Prix
2014 Winner, The 15th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2006 Korea Design Award, Young Product Designer of the Year

Residencies / Résidences
2018 Gapado Artist in Residence (2nd), Gapado, Jeju, Korea
2015 Nanji Residency (9th), Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2014 MMCA Residency Changdong, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

Geumhyung Jeong
(née en 1980) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud
www.geumhyungjeong.com

(b. 1980) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2006 MA in Dance and Performance, Korea National University of Arts, Seoul, Korea
2003 BA in Acting, Hoseo University, Cheonan, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2025 “Toys, Selected”, Canal Projects, New York, USA
2024 “Geumhyung Jeong: Under Construction”, The Institute of Contemporary Arts, London, UK
2020 “Upgrade in Progress”, Fondazione Modena Arti Visive, Modena, Italy
2019 “Homemade RC Toy”, Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland
2018 “Geumhyung Jeong: Spa & Beauty Seoul”, SongEun Art Space, Seoul, Korea
2017 “Private Collection: Unperformed Objects”, Delfina Foundation, London, UK
2016 “Private Collection”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “Le murmure des Libres”, Collection Lambert, Avignon, France
2026 “Body, Under Experiment”, Busan Museum of Contemporary Art, Busan, Korea
2025 “The Gatherers”, MoMA PS1, New York, USA
2022 The 59th Venice Biennale “The Milk of Dreams”, Venice, Italy
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Multiverse”, MMCA Performing Arts 2021, Seoul, Korea
2019 The 5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art “Immortality”, Yekaterinburg, Russia
2018 The 9th Asia Pacific Triennial, Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art, Brisbane, Australia
2016 “The Promise of Total Automation”, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
2015 The New Museum Triennial 2015 “Surround Audience”, New York, USA
2014 The 10th Gwangju Biennale “Burning Down the House”, Gwangju, Korea

Awards / Prix
2015 The 16th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2014 Zürcher Kantonalbank Acknowledgement, Theater Spektakel, Zurich, Switzerland
2009 Excellence Award for Alternative Vision, Seoul New Media Art Festival, Seoul, Korea
2007 Dokkebi Award, Chuncheon International Mime Festival, Chuncheon, Korea

Residencies / Résidences
2017 Delfina Foundation, London, UK
2016 Hermès Foundation Missulsang Residency, Paris, France
2014 PACT Zollverein, Essen, Germany
2013 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

Min Oh
travaille entre Séoul, Corée du Sud, et Amsterdam, Pays-Bas
min-oh.net

(b. 1975) Lives and works between Seoul, Korea and Amsterdam, The Netherlands

Education / Formation
2011–12 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, The Netherlands
2008 MFA in Graphic Design, Yale University, New Haven, USA
2000 BFA in Graphic Design, Seoul National University, Seoul, Korea
1998 BM in Piano Performance, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2026 “Simultaneity, Conference”, FORUM AND SPACE, Seoul, Korea (upcoming)
2025 “Simultaneity”, Enseoul Gallery, Amsterdam, The Netherlands
2024 “Conversation Dance”, De Appel, Amsterdam, The Netherlands
2022 “If I Ought to Sing, I Will Not Be Part of Your Revolution”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Thomas”, Total Museum, Seoul, Korea
2020 “Invitee, Attendee, Absentee”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2018 “Étude”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Performances
2025 “Simultaneity, Performance”, “Performance and The Art Museum”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2025 “Simultaneity, Lecture, Performance”, The 10th Act Festival “Neuroverse”, ACC National Asian Culture Center, Gwangju, Korea
2024 “Simultaneity, Conference”, De Appel, Amsterdam, The Netherlands
2020 “412356”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea
2019 “Invitee”, Platform-L Contemporary Art Center, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 Opening exhibition of SeMA Seo-Seoul Museum of Art “SeMA Performance: Breath”, Seoul, Korea
2026 “Untuned Time: Camille Norment, Min Oh”, ARKO Art Center, Seoul, Korea
2026 “SONGEUN x STEDELIJK: Video Club”, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands
2025 “Layered Medium: We are in Open Circuits”, Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, UAE
2024 “SeMA Omnibus: At the End of the World Split Endlessly”, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “M+ at Night: Seen and Unseen”, M+, Hong Kong
2022 “10-Year Path of Korea Artist Prize”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2021 “Korea Artist Prize 2021”, MMCA, Seoul, Korea
2021 “Watch & Chill”, MMCA, Seoul, Korea / M+, Hong Kong / MAIIAM, Thailand / MCAD, Philippines
2020 “Liebesding—Object Love”, Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
2018 “2018 Title Match: Hyungkoo Lee vs Min Oh”, SeMA Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “Random Access 2015”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2014 “Korean Young Artists 2014”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea

Prizes and Honors / Prix et Distinctions
2021 Korea Artist Prize 2021, shortlisted, MMCA and SBS Foundation, Seoul, Korea
2017 The 17th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2017 SongEun Art Award, shortlisted, Seoul, Korea
2015 The 6th Doosan Artist Award, Seoul, Korea

Sojung Jun
(née en 1982) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud

(b. 1982) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2006–11 MFA, Graduate School of Communication & Arts, Yonsei University, Seoul, Korea
2001–05 BFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2025 “I Do Nine-Tailed Fox”, The Showroom, London, UK
2023 “Overtone”, Barakat Contemporary, Seoul, Korea
2020 “Au Magasin de Nouveautés”, Atelier Hermès, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “A Journey”, Mudam Luxembourg—Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg
2026 “RITES OF ETERNAL WIND”, II Korkut Sonic Arts Triennale, Tselinny Center, Almaty, Kazakhstan
2025 “I Do Nine-Tailed Fox”, Performa Biennial 2025, Asia Society, New York, USA
2025 “The Geopolitics of Infrastructure. Contemporary Perspectives”, Museum of Contemporary Art Antwerp, Antwerp, Belgium
2024 “SOJUNG JUN: OVERTONE”, Tate Modern, London, UK
2023 “Korea Artists Prize 2023”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2022 “Checkpoint. Border Views from Korea, REAL DMZ PROJECT”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
2022 “Green Screen”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “MMCA Performing Arts 2021: Multiverse”, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2021 “Border Crossings—North and South Korean Art from the Sigg Collection”, Kunstmuseum Bern, Bern, Switzerland
2021 “Tactics”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2020 “They do not understand each other”, Tai Kwun JC Contemporary, Hong Kong
2020 “RhythmScape”, Ottawa Art Gallery, Ottawa, Canada

Awards and Fellowships / Prix et Bourses
2026 IASPIS, Swedish Arts Grants Committee, Stockholm, Sweden
2024 Young Artist Award, Culture and Arts Development Merit, Korea
2020 The 18th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2016 Noon Art Prize, Gwangju Biennale / Villa Vassilieff Pernod Ricard Fellowship
2014 Grand Prize, The 14th SongEun Art Award, SongEun Art and Cultural Foundation, Korea

Sungsil Ryu
(née en 1993) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud
www.sungsilryu.com

(b. 1993) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2026 MFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea
2018 BFA in Sculpture, Seoul National University, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2024 “RETURN TO ROOTS: A RETROSPECTIVE IN MEMORY OF CHERRY JANG (1984–2019)”, TSA NY, New York, USA
2023 “Big King Air New Engine Fundraising Drive”, CYLINDER TWO, Seoul, Korea
2022 “The Burning Love Song”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2019 “BigKing Travel Ching-Chen Tour”, Post Territory Ujeongguk, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2024 “Rhizome—Network Without Center Point”, Kunsthal Aarhus, Aarhus, Denmark
2024 “Wake Up! It’s 2024”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2024 “Transmediale 2024: this is perfect, perfect, perfect”, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, Germany
2023 “Natural Born Odds”, Salihara Arts Center, Jakarta, Indonesia
2023 Kunsthal Charlottenborg Biennale, Denmark
2023 “GHOSTING”, Arthur Boskamp-Stiftung M.1, Hohenlockstedt, Germany
2022 “Vibration in a Polyhedral Labyrinth”, Asia Culture Center, Gwangju, Korea
2021 “The 21st SongEun Art Award Exhibition”, SongEun, Seoul, Korea
2020 “Name”, Museum Head, Seoul, Korea
2020 “Follow, Flow, Feed”, Arko Art Center, Seoul, Korea
2020 “No Space, Just a Place. Eterotopia”, Daelim Museum, Seoul, Korea
2019 “CHERRY-GO-ROUND” (Sungsil Ryu × eobchae), Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea
2018 “NEWS, DEAR MR. RIPLEY” (Sungsil Ryu × eobchae), Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2018 “Mirrors of Mirrors of Mirrors” (Sungsil Ryu × eobchae), Hapjungjigu, Seoul, Korea

Performances
2023 “Skill Futures: A Lifestyle of Casual Scamming”, Singapore Art Museum (online), Singapore
2019 “PERFORM 2019”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea

Awards / Prix
2023 Art Change Up Grant, Arts Council Korea (ARKO)
2021 The 19th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea

Residencies / Résidences
2024 DOOSAN Gallery International Residency Programme (ISCP), New York, USA / Eaton HK Residency, Hong Kong
2023 Singapore Art Museum Residency (SAM), Singapore
2022 Seoul Art Space Geumcheon, Seoul, Korea

* Two-person Exhibition / Exposition en duo

Heecheon Kim
(né en 1989) Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud
kimheecheon.com

(b. 1989) Lives and works in Seoul, Korea

Education / Formation
2015 BFA in Architecture, Korea National University of Arts, Seoul, Korea

Solo Exhibitions / Expositions personnelles
2024 “Studies”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2023 “Double Poser”, HENI Project Space, Hayward Gallery, London, UK
2022 “Field Memory”, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea* (with Okkyung Lee)
2019 “Deep in the Forking Tanks”, Art Sonje Center, Seoul, Korea
2018 “Lifting Barbells”, Asian Art Museum, San Francisco, USA
2017 “Home”, Doosan Gallery, Seoul, Korea
2015 “Wall Rally Drill”, Common Center, Seoul, Korea

Group exhibitions / Expositions collectives
2026 “K-NOW! Korean Video Art Today”, MASI Lugano, Lugano, Switzerland
2024 “2024 Art Spectrum: Dream Screen”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2023 “Game Society”, MMCA, Seoul, Korea
2023 “WORLDBUILDING”, Centre Pompidou-Metz, Metz, France
2022 “WORLDBUILDING”, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf, Germany
2021 “Human, 7 Questions”, Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
2021 “Watch and Chill: Streaming Art to Your Homes”, MMCA, Seoul, Korea
2020 Busan Biennale “Words at an Exhibition: an exhibition in ten chapters and five poems”, Busan, Korea
2019 MMCA 50th Anniversary Exhibition “The Square: Art and Society 1900–2019”, Part 3, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea
2019 “Three Rooms: Edge of Now”, ZKM, Karlsruhe, Germany
2019 The 13th Cairo Biennale, Aisha Fahmy Palace, Cairo, Egypt
2018 The 12th Gwangju Biennale “Imagined Borders”, Gwangju Biennale Hall, Gwangju, Korea
2017 The 15th Istanbul Biennial “a good neighbour”, Istanbul Modern, Istanbul, Turkey
2017 “O philoi, oudeis philos”, Atelier Hermès, Seoul, Korea
2016 SeMA Biennale Mediacity Seoul 2016, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
2015 “New Skin: Modeling and Attaching”, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea

Screenings / Projections
2022 Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea / St. Moritz Art Film Festival, St. Moritz, Switzerland
2021 Modern Mondays, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA, online
2020 “Out of Blueprints”, Serpentine Galleries & NOWNESS, online

Awards / Prix
2023 The 20th Hermès Foundation Missulsang, Seoul, Korea
2019 The Biennale Prize, The 13th Cairo Biennale
2018 Selected Korean Representative, “Three Rooms” Project (Nam June Paik Art Center · ZKM · CAC)
2016 Doosan Yonkang Art Award, Doosan Yonkang Foundation
2013 Mirae Award, Canon Korea · Park Kunhee Foundation

Residencies / Résidences
2021 12th Resident Artist, Seoul Art Space Geumcheon, Seoul Foundation for Arts and Culture
2018 Doosan Residency New York, Doosan Yonkang Foundation

* Two-person Exhibition / Exposition en duo

Fondation d'entreprise Hermès
Depuis 2008, les actions de la Fondation d'entreprise Hermès sont guidées par une seule et même conviction : « Nos gestes nous créent et nous révèlent ». Autrement dit, les gestes grandissent celles et ceux qui agissent en faveur de l'intérêt général. Engagée dans quatre grandes missions, la Fondation exerce son mécénat de manière ciblée en pilotant ses propres programmes visant à *transmettre* des savoir-faire, *créer* des œuvres, *protéger* l'environnement et *encourager* les gestes solidaires afin d'accompagner ses bénéficiaires dans la construction du monde de demain. Présidée par Olivier Fournier depuis 2016 et dirigée par Laurent Pejoux depuis 2021, la Fondation d'entreprise Hermès est actuellement engagée dans son quatrième mandat, abondé à hauteur de 61 millions d'euros pour la période 2023-2028.

Atelier Hermès
L'Atelier Hermès est un espace d'exposition dédié à l'art contemporain qui soutient les artistes pour qui « l'art fait partie intégrante de la vie » et met en avant la dimension expérimentale et dynamique de leur création.

L'Atelier Hermès a pour objectif d'établir une scène artistique contemporaine dynamique et florissante en Corée grâce à des échanges soutenus avec les scènes artistiques du monde entier et en mettant un environnement de production de qualité à la disposition des artistes locaux et internationaux. L'Atelier Hermès propose une réflexion esthétique sur les enjeux actuels et s'appuie sur la valeur singulière et critique de l'art contemporain. Il embrasse la diversité et la complexité de cet art, tout en mettant l'accent sur la création artistique sous toutes ses formes d'expression et à travers tous les supports.

Avec la création de la Fondation d'entreprise Hermès en 2008, Hermès a ajouté une nouvelle dimension au développement de son activité de mécénat à travers l'Atelier Hermès et d'autres espaces artistiques, tels que La Verrière à Bruxelles et Le Forum à Tokyo.

Éditeur: Fondation d'entreprise Hermès
Contributeurs: Hong-hee Kim, Wonhwa Yoon, Menehould de Bazelaire, Sung Won Kim, Jee-sook Beck, Manu Park, Yunkyoung Kim, Seungwan Kang, Doryun Chong, Jang Un Kim, Binna Choi, Kyunghwa Ahn, Hyunsun Tae, Kyoungyun Ho, Young Min Moon, Seewon Hyun, Hyun Jung, Hong Jung Kim & all artists
Photographes:
2000–2002: INR Comm
2003: Jong-Myung Lee
2006–2007: Yong Kwan Kim
2008–2019: Kiyong Nam
2020–2024: Sangtae Kim
Images avec l'aimable autorisation des artistes
Directrice de publication: Soyeon Ahn
Graphiste: Sulki & Min
Assistante graphiste: Jiyoung Kim
Traducteurs: Jiwon Yu & Jae Ted Kim (EN), Annie Jisun Bae & Kyoo Seok Choi (FR)
Relecteur:
Billie McTernan (EN)
Tania Brasseur Kermadec (FR)
Typographie: LL Unica77 Hangul (Beta)

Fondation d'entreprise Hermès
Président: Olivier Fournier
Directeur: Laurent Pejoux
Responsable de projets Arts visuels et Artisanat: Julie Arnaud
Responsable de la Communication: Anaïs Koenig
Cheffe de projets Arts visuels et Artisanat: Victoria Le Guern
Cheffe de projets Communication: Inès Denant

Hermès Korea
Directeur général: Sung Hun Han
Directeurice de la communication: In Hae Yeo
Responsable senior Art & Winow: Hyejo Yum
Responsable adjointe de la communication: Yeji Shin

Copyright © 2026 Fondatoin d'entreprise Hermès, les contributeurs et les artistes. Tous droits réservés. Aucune partie du contenu de cette publication ne peut être reproduite sans l'autorisation écrite de l'éditeur

Fondation d'entreprise Hermès
Since 2008, the actions of the Fondation d'entreprise Hermès have been guided by a single, unifying conviction: "Our gestures define us and show who we are". In other words, by acting for the well-being of all, we grow and become better human beings. The Foundation's four core missions enact its commitment to targeted philanthropy and support through in-house programmes designed to *transmit* skills and expertise, *create* new works of art, *protect* the environment and *encourage* gestures of solidarity. The Foundation supports its beneficiaries as they contribute to building tomorrow's world. Presided over by Olivier Fournier since 2016 and directed by Laurent Pejoux since 2021, the Fondation d'entreprise Hermès is now in its fourth five-year mandate, with a budget of 61 million euros for the period 2023–28.

24 rue du Faubourg Saint-Honoré,
75008 Paris, France

fondationdentreprisehermes.org

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, La Verrière in Brussels and Le Forum in Tokyo.

Hermès Maison Dosan B1F,
7, Dosan-daero 45-gil,
Gangnam-gu, Seoul, Korea

Publisher: Fondation d'entreprise Hermès
Contributors: Hong-hee Kim, Wonhwa Yoon, Menehould de Bazelaire, Sung Won Kim, Jee-sook Beck, Manu Park, Yunkyoung Kim, Seungwan Kang, Doryun Chong, Jang Un Kim, Binna Choi, Kyunghwa Ahn, Hyunsun Tae, Kyoungyun Ho, Young Min Moon, Seewon Hyun, Hyun Jung, Hong Jung Kim & all artists
Photographers:
2000–2002: INR Comm
2003: Jong-Myung Lee
2006–2007: Yong Kwan Kim
2008–2019: Kiyong Nam
2020–2024: Sangtae Kim
Images courtesy of the artists
Editor: Soyeon Ahn
Designer: Sulki & Min
Design Assistant: Jiyoung Kim
Translators: Jiwon Yu & Jae Ted Kim (EN), Annie Jisun Bae & Kyoo Seok Choi (FR)
Proofreader: Billie McTernan (EN), Tania Brasseur Kermadec (FR)
Typeface: LL Unica77 Hangul (Beta)

Fondation d'entreprise Hermès
President: Olivier Fournier
Director: Laurent Pejoux
Head of Visual Arts & Craftsmanship Projects: Julie Arnaud
Head of Communications: Anaïs Koenig
Visual Arts & Craftsmanship Projects Manager: Victoria Le Guern
Communication Projects Manager: Inès Denant

Hermès Korea
Managing Director: Sung Hun Han
Communication Director: In Hae Yeo
Sr. Art & Window Manager: Hyejo Yum
Communication Assistant Manager: Yeji Shin

Copyright © 2026 Fondation d'entreprise Hermès, contributors and the artists. All rights reserved. No part of the contents of this publication may be reproduced without the written permission of the publisher.