

SPACE

571
201506

Feature

**LEE UFAN CORRESPONDS WITH BUSAN:
USING SPACE**

Frame

**FACT, MATERIALS AND SPECIFICS:
MOOHOI ARCHITECTURE STUDIO**

空間

이우환,
공간으로
부산과
조응하다。



Lee Ufan Corresponds with Busan: Using Space

Courtesy of Busan Museum of Art

‘이우환 공간’은 일본 나오시마에 있는 이우환 미술관(2010년 개관, 「SPACE(공간)」 516호)에 이어 작가의 이름을 전면에 내세운 두 번째 전시장으로 지난 4월 10일 처음 문을 열었다. 애초 부산시민 공원 내 개인 미술관 건립을 추진했던 계획을 바꿔 시립미술관 별관이 되기까지 5년이 걸렸다. 대구에서도 이우환 미술관을 짓기 위해 공을 들였지만, 예산상의 이유로 지난해 말 무산되었다. 이우환 컬렉션을 소장한 광주시립미술관의 움직임이 지지부진한 상태에서 뒤늦게 부산이 패권을 잡았다. 보이지 않은 경쟁 속에서 국내 최초로 이우환의 이름을 달게 된 만큼 이곳에 대한 사람들의 기대가 상당하다. 실제 드러난 이우환 공간은 다른 전시장과 달리 작가가 공간 설계에서부터 디자인까지 직접 참여해 공간 자체가 하나의 작품이 되도록 하였다. 그는 각 전시장을 이어주는 사이공간을 만들어 “작품은 오브제 자체가 아니라 주위 공간과의 관계에 의해 열리는 여백”이라는 자신만의 철학을 건축적으로 구현했다. 건축과 미술의 접점에 관해 오랜 기간 탐구해 온 「SPACE」는 1969년부터 이우환의 글을 지면에 실으며 일본에서의 활동에 주목해왔고, 두 차례에 걸쳐 특집을 기획하여(「SPACE」 100, 277호) 모노파에 대한 그의 분석과 대담을 전했다. 이번에는 작가의 작업과 공간과의 관계, 부산시립미술관과 이우환 공간의 역할, 작가와 건축가의 협업 등 공간을 둘러싼 관계망을 인터뷰와 건축 에세이로 구성하였다. 또한 「SPACE」 내 이우환 아카이브를 공개하여 이론가로서의 면모를 재조명해 보고자 한다.

진행 우현정 | 디자인 이노을 | 자료제공 가가건축(법도표기 외) | 사진 윤준환

‘Space Lee Ufan’ opened on 10 April, marking it as the second gallery that highlights the artist’s name following Lee Ufan Museum, Nashima (opened in 2010, *SPACE* issue 516). It took five years for the gallery to be completed, starting with the original plan of the building Lee Ufan’s personal art museum in Busan Park, to the modified plan of the current annex building at the Busan Museum of Art. Daegu also offered an art museum with the artist’s name, but its efforts were discouraged due to budget constraints. Busan seized the initiative, even though it was the last bidder while the Gwangju Museum of Art, which possesses the Lee Ufan collection, was sluggish in its efforts. People have high expectations of the first gallery named after Lee Ufan in Korea, born amidst an invisible bidding competition. Lee Ufan involved himself in the spatial design and even in the exhibition design, to make the space itself a work of art. He created spaces that link each exhibition hall and expressed his own architectural philosophy that ‘work of art is not the object itself but the margin formed by the relations with its surrounding space’. *SPACE* has followed Lee Ufan’s career in Japan, published articles on his work since 1969, and presented his analysis and talks on Moho-ha in series of specials [*SPACE* issue 100, 277]. This time, *SPACE* organized a dialogue, an interview and an architectural essay on the relation of the artist’s work and space, the roles of Busan Museum of Art and Space Lee Ufan, collaboration of the artist and architect, and other relationship matters surrounding space. In addition, *SPACE* will disclose its archive on Lee Ufan to rehash the theoretical side of Lee Ufan.

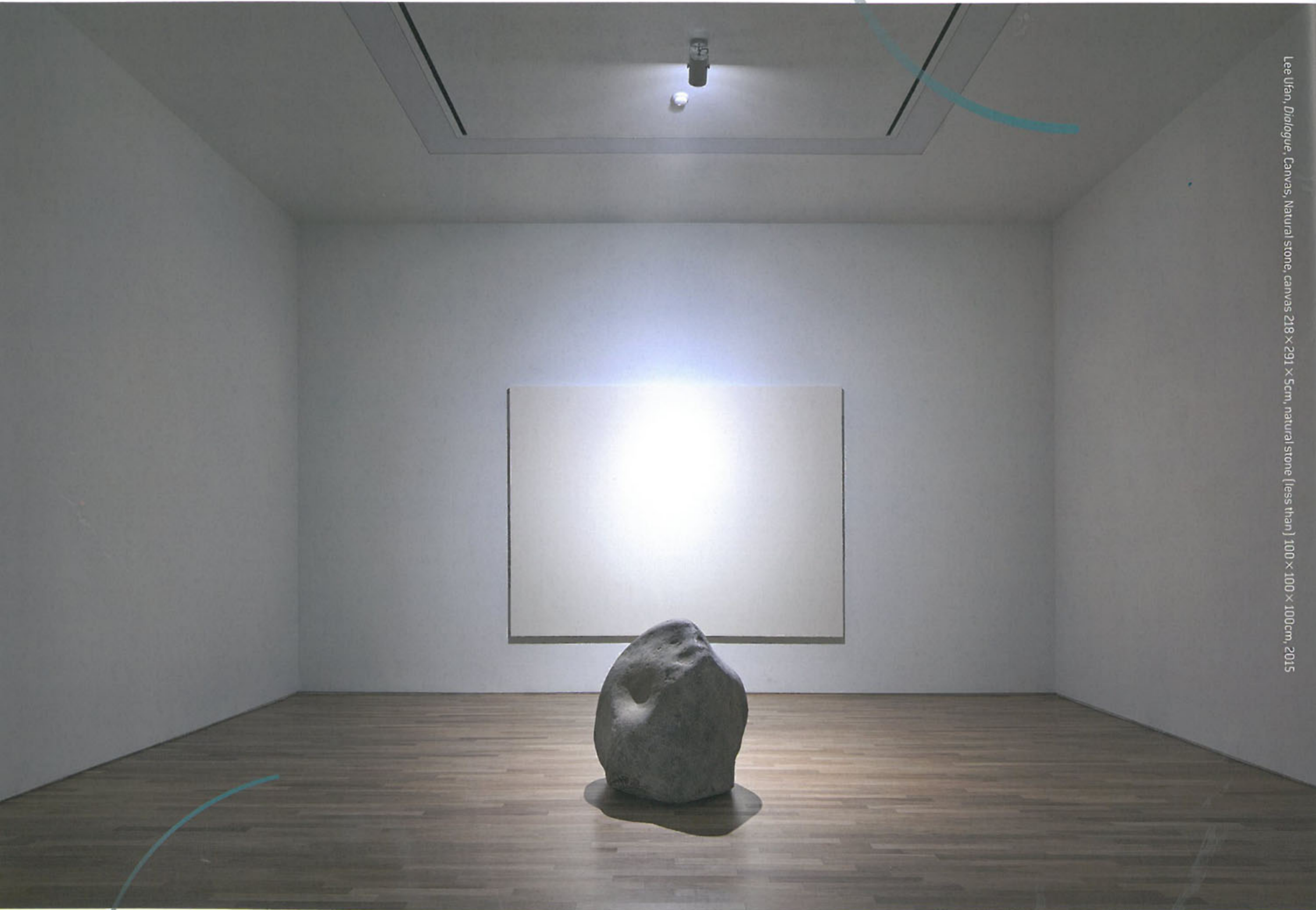
edited by Woo Hyunjung | designed by Lee Noeul | materials provided by KAGA architects & planners
[unless otherwise indicated] | photographed by Yoon Joonhwan

여백의 울림, 공명의 공간

Vibration of the Void, Spaces of Resonance

이우환 × 우정아(포스텍 조교수)

Lee Ufan × Jung-Ah Woo (assistant professor, Postech)



지난 4월 8일 '이우환 공간'의 개관을 위한 막바지 준비가 한창일 무렵 현장에서 작가를 만나기로 했다. 그런데 필자가 부산시립미술관에 도착했을 때는 분위기가 심상치 않았다. 학예사와 건축가뿐만 아니라 취재차 서울에서 내려온 「SPACE(공간)」 기자 일행도 작가를 피해 이우환 공간에서 멀찌감치 떨어져 있었다. 사건의 경위는 이러하다. 바닥 마감을 위해 이미 설치해 둔 작품, '관계항'(2015)을 한쪽으로 옮겨 둔 게 화근이었다. 워낙 사정이 긴박하다 보니, 작품을 옮기기 전에 사진만 찍어두고 도면을 그려 놓을 생각을 아무도 못했던 모양이다. 대책 없이 치워 놓은 작품을 보고 작가는 불처럼 화를 냈다. 건물 밖에서도 그의 목소리가 쩌렁쩌렁 울릴 정도였다. 혹자는 작품이라고 해도 어차피 '돌덩어리들'인데 이를 좀 허투루 옮겼기로서니 그게 무슨 큰일인가 할 수도 있다. 하지만 이 인터뷰를 읽고 나면 그게 얼마나 큰일인지 알게 될 것이다. 그리고 덤으로 든 생각이, 불 같은 성미가 예술가로서의 필수 조건일지도 모른다는 사실이다. 한바탕 태풍이 지나간 후, 조심스레 들어간 '공간'에서 작가는 '청청패션(청바지와 청재킷)' 위에 보라색 스카프를 휘날리며 곳곳을 꼼꼼히 살피고 있었다. 이우환 공간은 큰 그림의 설계뿐 아니라, 군더더기 없이 매끈한 원목으로 만들어낸 반듯한 의자도, 벽에 붙어 있는 '카페'라는 작은 글자의 위치까지도, 어느 것 하나 작가의 손길이 스치지 않은 곳이 없다. 이 글 또한 조만간 작가에게 팩스로 보내질 예정이다. 그 흔한 이메일이나 스마트폰 없이 오로지 20세기 유물로만 보이는 팩스로만 외부와 소통하는 작가에게는 시간과 관계에 대한 그만의 철학이 있다. 이우환 공간에서 그 이야기를 들어보았다.

On 8 April, I had an appointment to meet with Lee Ufan at Space Lee Ufan while it was making its final preparations for the opening night. However, upon my arrival at the Busan Museum of Art, I could feel an unusual vibe. The curators, architects, and editors from SPACE were keeping their distance from the gallery. The details of the case: It all started when Lee Ufan's *Relatum* (2015) was moved to the other end of the gallery for the workers to complete the floor finishing. As everything was so urgent, nobody thought about drawing up a plan before moving the art piece. Lee Ufan, who saw his work moved without careful thought was so furious that you could hear his enraged voice from outside the gallery. Some might think, what is the big fuss about moving what is basically a pile of rocks. But, after reading this interview article, you will learn the gravity of this incident, and see how having a short temper might be a prerequisite for artists. After the storm passed, I entered the Space Lee Ufan and saw the artist meticulously inspecting all corners of the gallery, decked out with jeans (pants and jacket) and a purple scarf that fluttered as he moved around. The overall design, smooth wooden chairs, and even the small 'cafe' sign on the wall in Space Lee Ufan did not miss the master hand of Lee Ufan. This article will soon be faxed to the artist as well. In a world with ubiquitous e-mail and smartphone communication, Lee Ufan holds his own philosophy on time and relations, as he only uses what seems like a relic of the 20th century as his sole means to communicate with the outer world. I listened to Lee Ufan's story at Space Lee Ufan.

우정아(우): 부산뿐 아니라 다른 지역에서도 당신의 미술관을 지으려는 시도가 있었지만, 계속 거절했다. '미술관'에 유난히 거부감을 느끼는 특별한 이유가 무엇인가?

이우환(이): 이곳은 미술관이 아니고 별관이다. 여기는 독립된 미술관이 아니라 내 작품을 위한 공간일 뿐이다. 미술관은 기성의 개념이 강한 곳이다. 나오시마에 미술관이 생길 때도 나는 거부했지만, 건축가 안도 타다오가 미술관 개념이 아니라 "당신이 만들고 싶은 공간"이라고 설득해서 하게 되었다. 첫째는 미술관의 기성 개념에 대한 반대이고, 둘째는 회화든 조각이든 내 작품의 기본은 공간이 중요하므로 미술관 내의 특정한 작품으로 보이는 것이 싫기 때문이다. 이곳에서도 공간을 대단히 중요시해서 나오시마보다 설치에 더욱 신경을 썼다. 나오시마가 공간 중심이라면 여기는 공간과 작품의 상호 연관적인 관계가 중심이다.

우: 작업과 평론을 함께 해왔다. 글을 쓰는 이유가 이론과 작품의 균형을 찾기 위한 노력인지, 아니면 하나에 비중을 두고, 다른 하나가 대안이 되는지 궁금하다.

이: 모든 부분은 양면성, 양의성이 있다. 그러나 생각을 해서 이론을 먼저 세우고 작품으로 표현하는 방식은 아니다. 모든 예술은 물론 이론이 뒷받침되어야 하지만, 감성에서 시작해서 감성으로 끝나야 한다고 본다. 작품의 개념을 생각했다가도

이런저런 과정을 거치며 그 개념이 깨지고, 신체와 물체, 공간이 개입하면서 이 모두가 어울려 작품이 완성된다는 게 나의 발상이다. 이런 작품은 종래의 예술 개념과 달라서 이해받기가 어려웠다. 이를 이해시키기 위해서 글을 쓸 수밖에 없었다. 답답해서 쓰다 보니 글이 모여서 책이 되고, 그래서 글 쓰는 사람으로 알려졌지만, 기본은 작품이다.

우: 1960년대에 일본에는 안보투쟁, 전공투 등의 학생운동이 있고, 미술계에서는 반 예술운동이라는 투쟁적인 성격이 있었다. 당신의 작품은 드러내놓고 투쟁적인 것은 아니지만, 한편 서구적인 근대를 초극해야 한다는 주장을 계속 해왔다. 하지만 그렇다고 해서 일본에서 꾸준히 있었던 일본성으로 되돌아가 근대를 초극하지는 것과도 다르다. 당시에 염두에 두었던 극복해야 할 대상, 초극의 대상이었던 '근대'란 무엇이었나?

이: 1960년대 후반 일본에서는 반체제운동, 학생운동이 있었고 나도 그 영향을 받았다. 하지만 내 방식은 주먹을 그림으로 그리는 것처럼 직설적으로 대항하는 건 아니다. 예를 들면 지금 전시된 1969년 작 '물과 언어'에서는 그리지 않은 캔버스를 걸어 놓았는데, 이건 그림에 대한 부정 혹은 그림 이전의 문제를 암시한다. 또 하나는 철판을 깨고, 그 위에 유리를 얹고 돌을 놓은 작품인데, 유리는 안 깨지고, 그 아래 철판이 깨져 있는 알쏭달쏭한 상황, 말하자면 '속임수(trick)'를 이용해서 현실에 대한

의문을 제시하고 우회적으로 비판했다. 이렇게 해서 현실은 사실 믿을 만한 것이 못 된다는 것을 알리고자 인식론적으로 저항했다. 물론 나도 실질적으로 저항운동에 참여도 했지만, 체질에 맞지 않았고, 신분상 잘못하면 일본에서 쫓겨나니까, 내가 할 수 있는 쪽으로 기울어졌다. 그러면서 미니멀리즘의 영향을 많이 받았다. 그러나 도널드 저드가 말했듯이 그 대상 이외에 아무것도 아니라면, 내 작품은 단순하게 하게 하면 할수록 그것 아닌 것, 그것이 될 수 없는 것, 그 주변이 보이게 된다. 이건 미니멀리즘과 완전히 다른 현상이라고 할 수 있다. 미니멀리즘처럼 단순화하는 것은 아시아에도 이미 오랜 역사가 있었다. 절제하고, 자기를 줄이고, 바깥을 인정하고 받아들인다는 뜻이다. 바깥을 받아들이기 위해서 자기를 깎아낸다는, 이런 전통적인 생각으로부터 결과적으로는 미니멀한 표현이 된 것이다. 어쩌면 내가 욕심이 더 많은 거일까. 더 큰 것을 받아들이고, 자기 자신 이상의 것을 표현하고 싶어 하니까.

우: 도널드 저드나 로버트 모리스의 작품을 보고 그들이 쓴 글을 읽다 보면 당신의 작업과 연결되는 점이 많다. 특히 작품이 공간을 점유하면서 관람객이 육체적인 경험을 하게 되는 상황이 나타나는 부분이다. 당시의 작가들은 메를로-퐁티의 현상학으로부터 영향을 많이 받았다고 말했고, 당신도 미니멀리즘으로부터 영향을 받았다고 했다.

이: 영향을 받았다. ¹ 메를로-퐁티나 비트겐슈타인, 하이데거를 찾아서 공부했고, 대학 졸업 후에는 니시다 키타로라는 철학자의 영향을 받았다. 그는 '일본'을 넘어선 아시아의 고대사상 같은 큰 문제를 연구했다. 오브제를 넘어서는 발상으로서 대상을 제시하되, 대상을 부정하는 것과 달리 그 외의 다른 것이 보이도록 하는 방식은 니시다에게서 힌트를 받았다고 하겠다. 서양에서는 메를로-퐁티가 신체론을 주장했는데 신체성을 드러냄으로써 대상과의 리얼리티를 되찾는 것은 당시 미술가들은 잘 몰랐던 것 같다.

일례로 솔 르윗이나 리차드 롱의 작품은 어디에 두어도 같아 보이지만 나의 작업은 같은 작품도 다른 공간에 가면 다른 작업으로 보이게 된다. 공간과의 상호 연관 속에서 작품이 되기 때문이다. 나는 손으로 그림을 그리고, 설치 작업을 할 때는 돌을 택하고 직접 움직인다. 따라서 내 신체성도 공간과 밀접한 관계가 있다. 그 의미를 알든 모르든 무언가 느껴져야 하지, 의미는 2차, 3차의 이야기다. 그러니까 바이브레이션을 느낄 수 있는 공간에서 작품과 불가분의 관계가 성립되는 건축공간을 중요시하게 되었다.

우: 1990년대가 되면서 '장소특수성'을 이야기하고, '관계성의 미학'이 키워드로 떠올랐다. 당신이 말한 것처럼 미술관은 완성된 오브제를 감상하는 공간이 아니라 미완의 프로젝트인 작품과 미완의 주제인 관객들이 만나서 관계를 만들어내는 공간이 되었다. 30년 이상 '관계'를 화두로 삼아 왔는데 관계성이라는 키워드를 들으면 어떻게 평가하는가?

이: 그 말은 내가 철학을 공부했기 때문에 일찍부터 쉽게 사용해 왔다. 특히 모든 사물은 물체에서 생겨나는 것이 아니라 관계에서 생겨난다는 그리스 철학에서 영향을 받았다. 니콜라 부르리가 말한 관계성과 서로 일관성이 있을 수도 있고 없을 수도 있다. 그런데 관계에 너무 얽매이는 것도 문제가 아닌가 싶다. 관계는 드러나지 않고 감춰져야 하는 건데, 그런데 나는 너무 오래 사용해서 바꾸기도 힘들다. 그래서 생각해 낸 제목들이 출발을 이야기하는 '점으로부터'나 다른 것과 어울림을 강조하는 '바람에서' 등이 있다. 최근에 자주 쓰는 '대화'나 '조음'도 개인이 아니라 상대와 주변이 있다는 뜻이다. 여백이 제일 중요하다. 아시아의 전통적인 회화에는 여백이 있는데, 흔히 생각하듯 산수화의 그려지지 않은 부분만 여백이 아니다. 내가 말하는 여백은 그려진 것이 자극이 되어 그려지지 않은 것과 여러 가지 사이에 연관성이 만들어져 충돌하고 조음하면서 울림이 만들어지는 것이다. ²

우: '점으로부터'와 같은 회화 작업과 '관계향' 같은 설치 작업이 있는데, 이 두 가지는 만드는 것과 감상하는 방식에서 크게 달라 보인다. 회화는 치밀하게 몸을 쓰는 작업인데 반해 관람객은 순전히 시각적인 경험을 하게 되고, '관계향'의 작업 과정은 몸이 적극적으로 개입되기보다 개념적인데, 감상하는 사람은 신체적인 개입을 하게 된다. 하나는 순수하게 시각적인 회화의 범주에, 다른 하나는 지각적인 현상학의 범주에 있는 것처럼 말이다.

이처럼 별개의 것으로 보이는 두 개의 범주를 아우르는, 내가 보지 못한 부분은 무엇인가?

이: 맞는 말이다. 회화와 조각은 카테고리가 오랫동안 조금씩 달라져 왔다. 한쪽은 평면, 한쪽은 입체. 크게 보면 그렇다. 평면 작업은 이차원이지만 세계가 그렇지 않기 때문에, 평면 자체가 하나의 개념이라고 볼 수 있다. 하지만 내가 하는 평면은 붓을 쓰거나 혹은 그림물감이라는 물질과 캔버스를 접합하는 물질성이 가미가 되고 공간이 얽힌 평면이 되는 것을 느낄 수 있도록 했다. 실제 내 작업 앞에 서면 평면성을 넘어선 초월성을 느낄 수 있다. 즉 카테고리는 회화이나 공간성과 신체성을 띠게 된다는 말이다. 조각에서는 큰 물체를 쓰고, 다른 사람의 힘을 빌린다고 해서 개념이 다른 것이 아니다. 돌을 구하거나 철판을 가져오지만 내 선택이 들어가고, 내가 생각한 것과 그들과의 관계에서 작업이 되느냐 마느냐의 문제가 달려 있다. 회화도 비슷해서, 내 예고의 차원이 아니라 그 공간이 가진 작품 세계로 빨려 들어가게 된다. 이것은 인식론의 문제가 아니라 감성이 우선되어야 한다. 과도한 이성주의 때문에 근대의 문제가 생겼다고 본다. 이성은 플러스만 생각하고 만들지만 하고 합리화하다 보니, 오늘날 문명이 발달하였으나 신체와 감성의 영역이 감소해서 문제가 생긴다. 내가 돌을 가져와도 그것은 순수한 돌일 수 없다. 나도 거기에 빨려 들어가고, 돌도 나에게 오고, 돌에서 내 냄새도 나고, 공간의 냄새도 난다. 이렇게 외부와 연결되면서 관계 안에서 또 다른 세계가 보이는 게 중요하다.



이우환 공간에서 '대화' 작업을 완성 중인 작가
Drawing view of Dialogue at Space Lee Ufan



Lee Ufan, *Dialogue*, Acrylic on the wall, wall painting 70×81cm, wall width 657×415cm, 2015
 Lee Ufan, *Dialogue-excavation*, Acrylic and Sand on the bottom, painting 51×78cm, sand bottom 265×265cm, 2015

우: 이 공간을 개관하고 나면 “돌덩어리 하나 놓고 작품이라고 한다”는 관람객이 틀림없이 있을 텐데, 그런 사람에게 뭐라고 하면 좋은가?

이: 그런 사람들은 물론 많다. 그러면, “돌덩어리는 맞는데, 작가가 돌덩이를 왜 여기에 갖다 놓았는지 이유가 있지 않겠는가, 한 번쯤 생각해 보라”고 하겠다. “돌덩이라는 기성관념에 얽매이지 말고, 다르게 보라고 가져다 두었을 테니, 한번 다르게 보는 것이 좋지 않을까?” 정도면 어떨까. 하지만 굳이 억지로 설명할 필요는 없다. 5~6년 전, 일본 요코하마에서 전람회를 하고 있었는데, 마침 노인의 날이어서 무료로 입장한 노인들이 유독 많았다. 일이 있어 2층에 올라가니까 할아버지, 할머니와 전시장 지킴이가 실랑이 중이었다. “여기 그림 보러 왔는데 그림 어디 있어요?” “그림 여기 있어요.” “그런 것 말고 그림 말이요.” 이렇게 ‘꽃 그림’을 찾는 사람들에게는 설명해도 잘 안 통하기 마련이고, 그런 웃지 못할 상황이 벌어지는 것이 현대미술이다. 현대미술은 현재진행형이기 때문이다. 아직 가치가 결정되지 않은 상황에서 발생하는 것이니 당연하다고 본다.

우: 현대미술은 미술이 윤리적이기를 기대한다. 정치적으로 올바른 미술, 올바른 미술가를 추구한다. 참여의 미술과 공동체 미술도 같은 맥락이다. 당신은 정치적으로 올바른 미술의 어떤 기준을 갖고 있는가?

이: 예술이란 기본적으로 외로운 작업이다. 밑바닥까지 철저히 내려가면 사회와 우주와 연결되어 있다. 그렇지만 예술가라는 사람은 완전히 현실적인, 일상적인 시민일 수 없다. 예술가의 생리가 무언가를 들여다보고, 빠져 보고, 건드려 보려고 한다. 비에 젖은 담배 꽂초 하나도 유심히 바라보는 존재니까 광기가 있거나 아나키스트이거나 하여튼 체제에 맞지 않는 게 예술가의 생리다 보니 현실을 합리화하는 건 예술이 아니다. 기본적으로 예술가는 반체제적이고 반역사적이고 푸코가 말하듯 조금은 다 빼딱한 것이다. 하지만 이데올로기를 갖고 사회운동에 참여한다는 건 예술가와 또 다른 차원, 시민적인 차원의 일이다. 내 생각에 그것은 예술의 차원이 아니다. 한국의 상황을 보면 극우만 있는 것 같다. 좌익이 생겨야 하는데 좌익이란 극단적으로 홀로 설 수 있는 사람을 말한다. 내가 먼저 근대주의를 비판했다고 했는데, 많은 사람이 어렵게 생각하겠지만 제일 알기 쉬운 것이 제국주의이고 식민주의이다. 그렇다면 예술가의 근대주의란 무엇인가? 예술가가

캔버스를 자기 영토라고 생각하고 자기 생각을 퍼는 것이다. 몬드리안이나 말레비치의 추상 회화가 그렇다고 생각한다. 말레비치의 절대주의는 글자 그대로 100% 작가의 것이고, 그것이 절대적이고 외부가 없다는 뜻이다. 이렇게 자기 생각만 존재하는 것이 바로 근대주의다. 나의 점과 선은 그런 추상이 아니다. 외부가 없는 그런 추상주의는 깨진 지 오래다. 결국 말레비치도 도시계획으로 돌아섰고, 몬드리안은 뉴욕으로 건너간 다음 ‘브로드웨이 부기우기’ 같은 작품에서처럼 현실과 자신을 결합하는 방식으로 변하지 않았다. 과연 말레비치가 공산당의 억압을 이기지 못해서 그렇게 변했을까? 그건 아니다. 스스로 생각해서 절대주의를 포기한 것이다. 그런 절대적인 추상적 컴포지션이 외부에는 없으니까, 다시 외부와의 관계를 추구하기 시작한 거다.

우: 이 모든 일을 다 하면서, 육체적 정신적 에너지를 유지하는 비결은 무엇인가?

이: 싸워야 한다. 늘 긴장한 채 침대에서 싸우면 힘이 난다. 못 싸우겠으면 자기 토대를 만들어야 한다. 지금과 같은 금융자본주의 사회, 돈놀이 사회에서는 노동의 가치가 없어지는 게 문제다. 노동이 가치를 창출하는 게 일반 논리인데, 지금은 그렇지 않다. 그래서 우리 젊은이들에게 하고 싶은 말은, 덜 흔들리고 남 눈치 안 보고 오래가려면 본인 스스로 인문학적 소양을 쌓고 공부해서 자기를 튼튼하게 할 수밖에 없다는 거다. 남과 좋은 의미에서 투쟁하는 것. 나는 목적을 설정하지 않는다. 목적이 있으면 수단과 방법을 가리지 않게 되기 때문이다. 내가 ‘점으로부터’나 ‘바람으로부터’라고 하면, 꼭 사람들이 “그래서 어디로 가나요”라고 묻곤 한다. 하지만 나에게서는 출발만 있을 뿐, 목적은 없다.

공식적인 인터뷰를 마친 후에는 조금 더 자유로운 분위기에서 사담이 이어졌다. 미술가가 되기로 한 젊은 시절의 이야기에서부터, 김수근, 온 카와라 같은 이미 역사적 인물이 된 예술가들과의 일화를 생생하게 떠올릴 때는 그 수십 년의 시차가 느껴지지 않았다. 이우환 공간에는 그렇게 응축된 예술가의 시간이 절제된 구조 안에 온전히 들어 있다.

1. p. 67, 아카이브 참고(「SPACE」 277호 대담)
2. p. 67, 아카이브 참고(「SPACE」 355호 대담)

이우환은 서울대학교 미대를 중퇴하고 1956년 일본으로 건너가 일본 전위 예술운동인 모노하(物派)의 이론과 실천을 주도하며, 다수의 개인전과 그룹전을 가진 바 있다. 2011년 뉴욕 구겐하임 미술관에서 회고전 <이우환: 무한의 제시>를 개최했고, 2014년 베르사유 궁전에서 대규모 조각 전시를 가졌다. **우정아**는 서울대학교 고고미술사학과와 동 대학원을 졸업하고, 미국 UCLA 미술사학과에서 1960년대의 개념미술에 대한 논문으로 박사 학위를 받았다. 현재 포스텍 인문사회학부 조교수로 재직 중이다. 「아트포럼 인터내셔널」과 그 인터넷판 아트포럼닷컴에 주기적으로 한국 현대미술 전시에 대한 리뷰를 기고하고 있다.

Lee Ufan dropped out of Seoul National University and moved to Japan in 1965. He led Japanese avant-garde art movement Mono-ha and participated in several solo and group exhibitions. Recently he held his retrospective 'Lee Ufan: Marking Infinity' (2011) at Guggenheim Museum and a huge scale of sculptural exhibition 'Lee Ufan Versailles' (2014) at Chateau de Versailles. **Jung-Ah Woo** is Assistant Professor at the Division of Humanities and Social Sciences in Postech, South Korea. Woo earned her Ph.D. in art history from University of California at Los Angeles (2006), and M.A. (1999) and B.A. (1996) from Seoul National University. She regularly contributes to the exhibition reviews of Artforum International and www.artforum.com.

Jung-Ah Woo (Woo): Is there a particular reason why you have a certain repulsion against opening the museum named after Lee Ufan, after so many other districts and cities besides Busan offered to build your museum?

Lee Ufan (Lee): This is an annex building, not an art museum. It is merely a space for my work rather than being an independent art museum. An art museum has a certain stereo type. Although I declined the establishment of the museum in Naoshima, architect Ando Dadao persuaded me to 'build a space you want' rather than thinking of an art gallery. I wanted the space to be first, deviating from the typical art museum, and second, whether it's a painting or a sculpture, space is important to the basics of my work, and I did not want to be viewed as a specific work within an art gallery. Space was very important here, too, so I paid more attention to the installation compared to Naoshima. If Naoshima were focused on space, then here the focus is on the interactive relationship between the work and the space.

Woo: You've pursued work and critic concurrently. I am curious if writing is an effort for you to find the balance between theory and work, or if one is the focus and the other the alternative.

Lee: Everything has a duality, two sides. However, it is not that I first establish a theory and then express it through artwork. All art, of course, must be supported by theory, but I believe it should begin and end with the senses. My idea is that you might have thoughts of a concept of a work, but through various processes, that concept is broken, and the body, the object, and the space intervene, finally coming together to form the work. This work was different from the existing concept of art and had difficulty being understood. I had no choice but to write in order to make it understood. I wrote out of frustration, and those were put together to form a book, and I became known as a writer, but the base is in artwork.

Woo: In 1960s Japan, there were student movements such as the security struggles, and the university-wide coalition struggles. The art world struggles with the character of the anti-art movement. Your work is not outwardly combative, but has on the other hand consistently argued for the need to overcome the Western modern age. However, it is different from arguing for a return to Japanese-ness that has always existed, in order to overcome the modern age. What was that modern age that you thought had to be overcome?

Lee: In the late 1960s Japan, there were anti-establishment student movements, and I was influenced by them. However, I do not directly fight, as if I'm painting a fist. For example, in the work *The thing and words* (1969), there is an unpainted canvas. This implies a negation of the painting, or a problem that precedes the painting. Another is a work that broke a metal sheet, with a glass and rocks placed on it. It is a curious situation in which the glass did not break but the metal did, a trick if you will, that indirectly criticizes and poses questions about the reality. It was a perception-based resistance, to show that the reality cannot actually be trusted. Of course, I really did participate in the resistance movement,

but it did not really fit with me. I leaned towards what I could do. In the process I was greatly influenced by minimalism. However, as Donald Judd said, if there is nothing but the subject, then as my work becomes simpler, you begin to see what is not the subject. That's surroundings. This is a phenomenon completely different from minimalism. There is a long history of minimalism-like simplification in Asia. It means to moderate, to but away the self, to accept and admit the external. The traditional thought of cutting away the self in order to accept the external ultimately led to a minimalist expression. Maybe I am greedy, with my desire to accept greater things, and to express what is greater than the self.

Woo: After viewing works by, and reading words from, Donald Judd or Robert Morris, there are many points of connection to be made to your work. In particular, note the situation in which the viewer goes through a physical experience as an artwork occupies a space. The artists said they were influenced by Merleau-Ponty's phenomenology, and you said you were influenced by Minimalism.

Lee: I was influenced. I sought out and studied Merleau-Ponty, Wittgenstein and Heidegger, and after graduating from university, I was influenced by a philosopher named Nishida Kitaro. I would say that the method of putting forward a subject that goes beyond an object, is to enable a view of what is not the subject rather than negating the subject, taken from Nishida. In the West, Merleau-Ponty argued for the theory of the body, but its revelation leading to finding a subject's reality seems to not have been understood by the contemporary artists. For example, works by Sol LeWitt or Richard Long appear the same wherever they are. My works look different in different spaces. They become art through interaction with their space. I paint by hand, and during the installation, choose the stones and move them by myself. My corporeal being is closely related with the space. Regardless of knowing the meaning, something must be felt; meaning is a level or two beyond that. Thus, I came to give weight to an architectural space where a vibration can be felt, where an inseparable relationship with the artwork is formed.

Woo: As we come to the 1990s, 'site-specific' was discussed, and 'relational aesthetics' became a topic. As you said, an art gallery became not a space to appreciate completed objects, but a place where the incomplete project that is the artwork meets with the incomplete subjects that are the viewers, and relationships are created. You have made relations a topic for 30 years; how do you evaluate it when you hear the key word in relationships?

Lee: I may have used that word with ease early on because I studied philosophy. In particular, I was influenced by the Greek philosophy, which maintained that all objects are created not from objects but from relationships. It may or may not be related to the relationships as mentioned by Nicolas Bourriaud. However, I wonder if it is problematic to obsess over relationships. Relationships are not revealed, they are hidden. Thus, my recent thought relating to titles include *From Point*, which discusses beginnings, or *From Wind*, which emphasize harmony with other things. *Dialogue* or *Correspondence*, recently

used frequently, mean that it is not the individual, but the presence of a counterpart and a background. Space is the most important. Asia's traditional paintings show empty space, and it isn't limited, as is commonly thought, to the unpainted space in the landscape paintings. The space I am talking about is constituted from the vibrations that come from the clashes and harmonies of what is and is not painted, as they stimulate each other.

Woo: There are painting works, such as *From Point*, and installation works, such as *Relatum*, and these two seem to differ greatly in the ways of making and viewing. Painting is a work that involves a meticulous use of the body, which leaves the viewer to only a visual experience. In the *Relatum*, the body is conceptual rather than actively involved, but the viewer has corporeal intervention. It is as if one is in the scope of purely visual painting, and the other is in perceptual phenomenology. What am I not seeing, that overarches these two areas that seem separate?

Lee: You are right. Painting and sculpture as categories have changed little by little over time. One is flat, the other is three-dimensional. Broadly, that is so. Work on a flat surface is two-dimensional, but the world isn't. Thus, the flat surface itself can be seen as a concept. However, the flat surface I work on was intended to give the feeling of a flat space that involves three-dimensional space, with the added touch of brushes, or the paint mixing with the canvas. In fact, standing in front of my work, you can feel something going beyond flatness. That is to say, it is in the painting category, but has spatial and corporeal characters. In sculpture, bigger objects and others' help are used, but that does not change the concept. I seek a stone or bring a metal sheet, but that involves my choice, and whether it becomes artwork or not is on the relationship between them and what I thought. It is similar for painting. It is not a matter of my ego, but a matter of going into the work's world that the space has. It is not about perception, but of the senses. I believe that excessive rationalism led to problems of the modern age. Reason only thinks of 'plus', only creates and rationalizes. Civilization has developed, but the reduction of the areas of the body and the senses leads to problems. I could bring a stone, but it could not purely be a stone. I am thrown into it, the stone comes to me, the stone smells of the space and me. Like this, it is important that a connection be made with the external, and another world be seen within this relationship.

Woo: After opening the space, there will certainly be viewers who say that 'you call it artwork after bringing just a stone'. What would you say to them?

Lee: Then I would say, 'It is a stone, but there must be a reason that the artist brought the stone here? think about that reason'. How about saying, 'It must be to ask for a different perspective without being tied to the fixed concept of a stone, so would it not be good to take a different view?' However, explanations should not be forced. Five to six years ago, I was doing an exhibition in Yokohama, Japan, and it was the Aged Day, which meant a large number of senior citizens had been admitted for free. When I went up to the second floor, the guard and the old people were in an argument. 'I came to see the paintings; where are they?', 'Right here'. 'Not those, paintings'. Like

this, to people who look for 'paintings of flowers', explanations won't work. Modern art leads to these situations. Modern art is in motion. It comes from a situation where value is not yet determined, and I think it is to be expected.

Woo: Modern art expects art to be ethical. It pursues politically correct art and artist. The same goes for the art of participation and community. Do you have a standard of politically correct art?

Lee: Art is a lonely process. At the very bottom, it is connected to the society and the universe. However, the artist cannot be a completely realistic, mundane citizen. The artist always wants to look at something, be thrown into something, to touch something. Basically, the artist is anti-establishment, and the anti-historical, as Foucault says, is somewhat cynical. However, to have an ideology and participate in social movements is at the level of being a citizen, separate from being an artist. I think that is not at an artistic dimension. You say I initially criticized modernism, but imperialism and colonialism, even though many may think they are difficult, are the easiest to understand. Then, what is the artist's modernism? It is when the artist thinks of the canvas as his territory and unfolds his ideas. Mondriaan and Malevich's abstract paintings are, I think, the examples. Malevich's absolutism literally means it belongs 100% to the author, and that means this absolute does not have the external. Such abstraction without background has long been broken. Ultimately, Malevich turned to urban planning, and Mondriaan went to New York, and changed to integrating the self and the reality in works such as *Broadway Boogie-Woogie*. Do you think Malevich ultimately changed because he could not win against the pressure from the Communist Party? No. He thought for himself and gave up absolutism.

Woo: What is your secret to maintaining physical and mental energy while doing all this work?

Lee: You have to fight. Maintaining constant tension and fighting at the cutting edge gives energy. If fighting is not possible, then your own foundation should be made. The problem in this finance-capitalist world, the moneylending society, is that the value of labour is disappearing. The basic logic is that labour creates value; it is no longer true. What I want to say to our youth is that if you want to sustain yourself for the long run, without being shaken or being influenced by others, the only way is to study, to build up the knowledge of the humanities, to make one robust. A good struggle with the others. I do not set goals. A goal makes you get there by any ways or means. When I say *From Point*, or *From Wind*, people always ask, 'And where to?' But for me, there are only beginnings, and no goals.

After the official interview, a private conversation followed in a more relaxed atmosphere. When discussing the stories of his youth, when he made up his mind to be an artist, and when recalling the anecdotes of Kim Soo Geun or On Karawa, artists who have already become historical figures, I could not feel the time difference of the decades. In that Lee Ufan Space, the condensed time of the artist is wholly contained in that moderated structure.

이우환 공간, 새로운 모델로서의 가능성

The Possibility of Being a New Model: Space Lee Ufan

조일상(부산시립미술관장)

Cho Il Sang (director, Busan Museum of Art)

이우환 공간을 방문한 지난 4월 8일 부산시립미술관은 공식 개관을 앞두고 분주한 모습이었다. 이우환 작가와 현장을 뛰어다니던 조일상 부산시립미술관장을 만나 '이우환 공간'이 완공되기까지의 과정과 향후 운영 방안에 대한 이야기를 들어보았다. 인터뷰 우현정

우현정(우): 부산시 이외에 다른 시에서도 이우환 공간에 대한 계획이 많았을 텐데 어떻게 이우환의 마음을 움직일 수 있었나? 프로젝트 진행 과정이 궁금하다.

조일상(조): 2010년 11월 고 이두식(전 부산비엔날레 위원장), 허남식(전 부산시장)과 부산비엔날레를 끝내고 만난 자리에서 미군에서 반환하고 간 하야리아 부지에 이우환 미술관을 만드는 것이 어떻겠냐는 제안을 했고, 2011년 1월, 2013년 5월 두 차례에 걸쳐 일본에 있는 이우환 작가를 방문했다. 신옥진(공간화랑 대표)과 이우환 작가를 만나러 갔는데 작가는 살아있는 사람으로서 미술관을 만드는 것은 부담스럽다고 거절하였다. 관장으로 많은 노력을 했지만, 결정은 이우환 작가의 몫이다. 내 판단에는 광주나 대구에서도 시도했지만 부산이라는 도시에 가치를 두지 않았을까 싶다. 중학교를 부산에서 나왔고 가족도 아직 부산에 있으니 다른 도시보다는 더 마음을 쓴 듯하다. 부산시가 예산이 많지 않다는 이야기를 전하니 이우환 작가가 건립에 직접 나서겠다는 의사를 전해 왔다. 국비 지원을 받으면 진행이 늦어져 50억이 넘지 않는 범위 내에서 작지만 강한 미술관을 만들기로 했다. 독립된 운영 체제보다는 시립미술관의 별관이 적합하다고 판단했고, 따라서 현 위치에 자리하게 되었다. 국내 미술관 중 별관으로 지은 첫 번째 공간으로서 이우환 작가의 뜻에 따라 운영할 예정이다.

우: 현재 이우환 공간의 운영 주체가 부산시인 것으로 안다. 시립미술관 별관으로서 이우환 공간을 주도적으로 운영하기 위해 부산시립미술관은 어떤 계획을 세우고 있는가?

조: 이우환 작가의 눈높이와 예우에 맞게 운영할 것이다. 아직 조례가 만들어진 것은 아니나 운영위원회를 구성하고 명예관장제, 전속 학예사, 외부 초청 학예사를 두고자 한다. 부산시에서 지원금을 일부 확보하고 규모가 큰 행사의 경우 기업 협찬을 적극적으로 검토할 것이다. 이우환 공간의 운영 주체는 부산시이다. 이우환 작가가 시립미술관 별관이라고 지칭한 것은 부산시에서 계속 운영하길 바라는 작가 본인의 뜻이 담겨 있다. 이우환 공간의 운영 주체는 부산시이고, 시립미술관이 부산시의 의견을 수렴하고 보완해 운영관리를 맡는다.

우: 이번에 공개되는 작품의 소유관계가 어떻게 되는가? 이우환 작업을 소장품으로 매입할 예산이 마련되어 있는가? 공간 건립에 총 47억 2천만 원이 소요되었는데, 운영에 대한 비용은 어느 정도 책정되었는지 궁금하다.

조: 이번에 전시하는 20점 중 19점의 회화와 조각은 이우환 작가가 부산시에 기증한 것이다. 나머지 한 점은 1970년대 작업으로 개인 소장가로부터 대여한 상태이다. 이 시기 작업은 작가도 가지고 있지 않다. 앞으로 소장가가 기증하거나 부산시에서 예산을 마련해 매입하는 방향으로 이 부분을 해결하고자 한다. 기본 운영예산은 부산시와 이우환 작가가 직접 협의 중이다. 순수 운영비로 1억 5천만 원 정도 책정하기 위해 노력 중이지만 작품 구입 예산은 아직 없기에 기업 등의 적극적인 후원이 필요하다. 이우환 공간으로 마케팅 효과를 누릴 수 있도록 우리나라의 새로운 시범 사례를 만들고 싶다.

우: 이우환 공간에서 주기적으로 기획전시가 열릴 예정이다. 이 공간 자체도 이우환 작가의 작품 중 하나로 본다면, 기획전시를 어떤 식으로 기존 작품, 공간과 연결할 것인가? 전시 기획 방향에 대해 듣고 싶다.

조: 건물 자체가 이우환 작가의 작품이다. 내부의 일부 공간에 다른 작가의 작품을 전시할 수 있다. 작가가 세세하게 계획하여 만든 공간인 만큼 그의 의사를 받아들일 수 있는 전속 학예사가 필요하다. 본관과의 연계전시도 생각해 볼 수 있다. 개관 이후에도 이우환 작가는 지속적으로 참여하고 명예관장이나 학예사 선임 과정에도 그의 의견을 반영할 것이다. 개관 이후 학술 대회나 해외 전시를 기획하여 국제적인 미술관으로서의 위상을 갖추도록 하겠다.

우: 나오시마에 있는 이우환 미술관에 이어 세계 두 번째로 이우환의 이름을 내건 공간이 문을 열었다. 그러나 작가가 밝힌 바와 같이 이우환 미술관은 아니다. 그렇다면 나오시마에 있는 미술관, 향후 건립될 수 있는 제3의 이우환 미술관과의 차별성을 어디에 두는가?

조: 이우환 작가는 나오시마와 부산의 이우환 공간의 비교를 좋아하지 않는다. 나의 판단으로는 국내에서 이우환 미술관이 만들어질 것 같지는 않다. 그에 대한 반대 의사를 밝히기도 했으니 이우환 공간에 다른 계획을 펼쳐 보이지 않겠는가. 일본과 달리 아직 우리나라 공공미술관은 독립성이 떨어지기 때문에 제도의 전환이 느리다. 이우환 공간으로 인해 제도나 운용 방법이 새로운 한국의 공공미술관의 모델이 되는 시범 사례가 되지 않을까 기대한다. 결과적으로 부산시립미술관의 콘텐츠가 달라진 것이다. 또한 세계적인 거장 이우환 공간이 생김으로써 시 공무원, 정치인들의 생각을 바꿀 수 있는 계기를 마련했다고 생각한다.

On 8 April, when we visited Space Lee Ufan, Cho Il Sang, the director of the Busan Museum of art (BMA) was busy preparing for its official opening. We met him, and asked about how the Space was set up and about its future management plans. interviewed by **Woo Hyunjung**

Woo Hyunjung (Woo): We're sure other cities besides Busan wanted to have Space Lee Ufan. How did you persuade Lee Ufan to confirm this project in Busan? We're very curious about the process.

Cho Il Sang(Cho): In November of 2010, I proposed a plan to create Space Lee Ufan in the former site of Camp Hialeah during a meeting with Lee Doo Shik (former chairman of Busan Biennale) and Hur Nam-sik (former mayor of Busan), following the Busan Biennale. I then went to Japan in January of 2011 and May of 2013 to visit Lee Ufan. I brought along Shin Ok Jin (director, Kongkan Gallery), but Lee turned down the idea and explaining that he felt uncomfortable about building a museum for someone who is still alive. I tried everything I can do as the director, but the decision was ultimately up to the artist. In my opinion, Lee Ufan chose Busan over other cities because he valued Busan more than other cities. The fact that he attended a middle school in Busan and that his family still lives in Busan also probably helped. When we told Lee Ufan that the city does not have much of a budget, he told us that he would personally be involved in the building design as well. We decided to make a small, yet a strong space within the budget of five billion won, because we thought the process would be too slow if we wait for any government expenditure. Also, it was placed on the current location because it would function better as an annex of the BMA, instead of being an independent operation. It is the first annex built within a museum in Korea, which would operate according to the will of the artist.

Woo: The current main operation of the Space Lee Ufan is Busan Metropolitan City. What kind of plans does BMA have to play a leading role of the operation of Space Lee Ufan?

Cho: We are planning to operate within the space

according to the viewpoint of the artist, treating him with respect. No ordinance has been set up yet, but we will find a steering committee and establish a system to appoint an honorary director, an exclusive curator, and guest curators. Busan Metropolitan City will secure a public subsidy, and a corporate sponsorship will be promoted for any large scale events. Busan Metropolitan City is the principal agent of operation for Space Lee Ufan. The reason why the artist continues to refer it as the annex of BMA is because he wants Busan Metropolitan City to continue to run the place. Busan Metropolitan City will be the principle of operation, and BMA will collect opinions from the City and administrate upon it.

Woo: What is the relation of ownership for the pieces that will be displayed this time? Is there a budget to purchase Lee Ufan's works? It has cost 4.72 billion KRW to build the museum. How much of the budget is fixed for operations?

Cho: 19 out of 20 works displayed this time are donated to the City of Busan by the artist himself. The last piece, which is a work from the 1970s, has been hired from a private owner. Even the artist doesn't own any of his works from that particular period. We are planning to settle the issue by taking donations from private owners or purchasing when the City prepares a budget. The artist and the City is deliberating the general operation budget. We are trying to fix 150 million KRW as operations budget. We need an active support from corporations, because there is no fixed budget for purchase. We want to set up a new example in Korea of achieving marketing effect through Space Lee Ufan.

Woo: Periodic exhibitions will take place in Space Lee Ufan. If you see this space itself as a work of Lee Ufan, how would you connect the periodic exhibitions with the existing works and space? I want to hear about the direction of the exhibition plans.

Cho: The building itself is the work of the artist. Works from other artists can be displayed in parts of the space. Because this space was carefully planned by the artist himself, a curator working exclusively for him is needed. We can also plan an exhibition that is connected from the exhibition in the main building. The artist will continue to contribute his thoughts

after the opening, in appointing an honorary director and curators. We will make sure Space Lee Ufan will acquire a status as an international Space by hosting international symposiums and exhibitions.

Woo: This is a second space named after Lee Ufan, following the one in Naoshima. However, as the artist insisted, Space Lee Ufan is not a museum. Where can we find a distinction between this space from the museum in Naoshima, or other museums that might be built in Lee Ufan's name?

Cho: The artist does not like to compare the spaces in Busan and Naoshima. I don't think a museum dedicated to Lee Ufan will be built in Korea. Since he insisted upon not making a museum, he probably has a different kind of plan for Space Lee Ufan. Unlike Japan, Korea's system does not change quickly. We expect and look forward to the time when Space Lee Ufan will create a new model in Korea with its system and operation methods. Ultimately, the contents of BMA will be changed. I also think this will be a great opportunity to change the approach of public officials and politicians in the City by opening a space dedicated for such an internationally acknowledged artist like Lee Ufan.

조일상은 홍익대학교 미술대학과 동 대학원을 졸업하였다. 1973년부터 2012년까지 동아대학교 예술대학 미술학부 교수와 학장을 지냈다. 부산 미술협회 이사장을 역임하고 2006년부터 현재까지 부산시립미술관 관장으로 재직 중이다.

Cho Il Sang received his BA and MFA at Hongik University. He was used to be a Professor and the Dean of a department of Fine Arts in College of Art at Dong-A University from 1973-2012. After holding a chairman of the board at Busan Fine Arts Association, he has served as a director of Busan Museum of Art since 2006.

이우환 공간

Space Lee Ufan

이우환 + 안용대
Lee Ufan + Ahn Yongdae



Installation view of Dialogue on the second floor

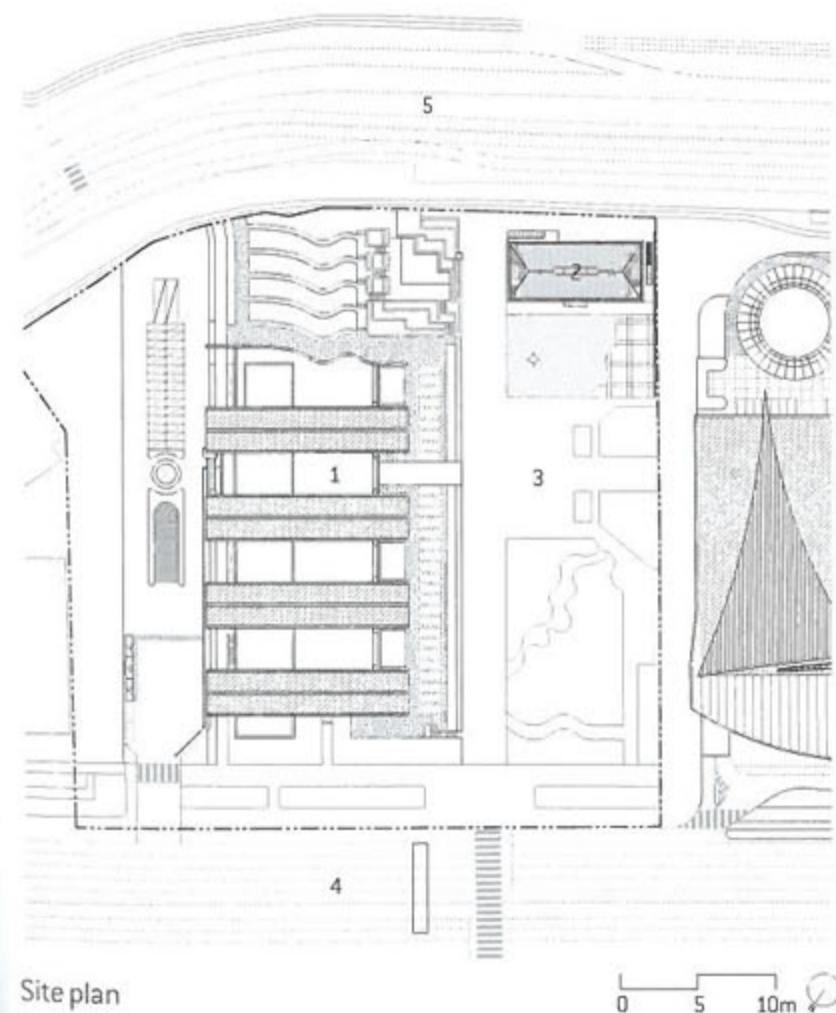
기본설계: 이우환 **실시설계 및 감리:** 안용대(가가건축 대표) **설계담당:** 박경모, 전진영, 강영 **위치:** 부산광역시 해운대구 우동 1413 부산시립미술관 내 **용도:** 문화 및 집회 시설(전시장) **대지면적:** 27,191.50m² **건축면적:** 587.88m² **연면적:** 1,400.83m² **규모:** 지하 1층, 지상 2층 **높이:** 15.6m **건폐율:** 19.73%(중축 2.16%) **용적률:** 41.89%(중축 4.24%) **구조:** 철근콘크리트 **외부마감:** 노출콘크리트, T24 고효율 로이복층유리 **내부마감:** 무광 아크릴페인트 **구조설계:** (주)민텍 **시공:** 대흥토건(주) **시공:** (주)황토종합건설 **기계설계:** (주)중앙이엠씨 **전기설계:** (주)광명토탈엔지니어링 **설계기간:** 2013. 8.~2013.12. **시공기간:** 2014. 3.~2015. 3. **건축주:** 부산광역시

Schematic designer: Lee Ufan **Executive architect and Supervisor:** Ahn Yongdae (principal, KAGA architects & planners) **Design team:** Bak Gyeongmo, Jeon Jinyeong, Kang Yeong **Location:** 1413, U-dong, Haeundae-gu, Busan, Korea (Busan Museum of Art) **Programme:** Gallery **Site area:** 27,191.50m² **Building area:** 587.88m² **Gross floor area:** 1,400.83m² **Building scope:** B1, 2F **Height:** 15.6m **Building to land ratio:** 19.73% (addition 2.16%) **Floor area ratio:** 41.89% (addition 4.24%) **Structure:** reinforced concrete **Exterior finishing:** exposed mass concrete, Low-E double galzing glass **Interior finishing:** matte acrylic paint **Structural engineer:** Min Tech **Construction:** Hwang To Const. **Mechanical engineer:** Joong-Ang EMC **Electrical engineer:** Gwang-Myeong ENG **Design period:** Aug–Dec. 2013 **Construction period:** Mar. 2014 – Mar. 2015 **Client:** Busan Metropolitan City



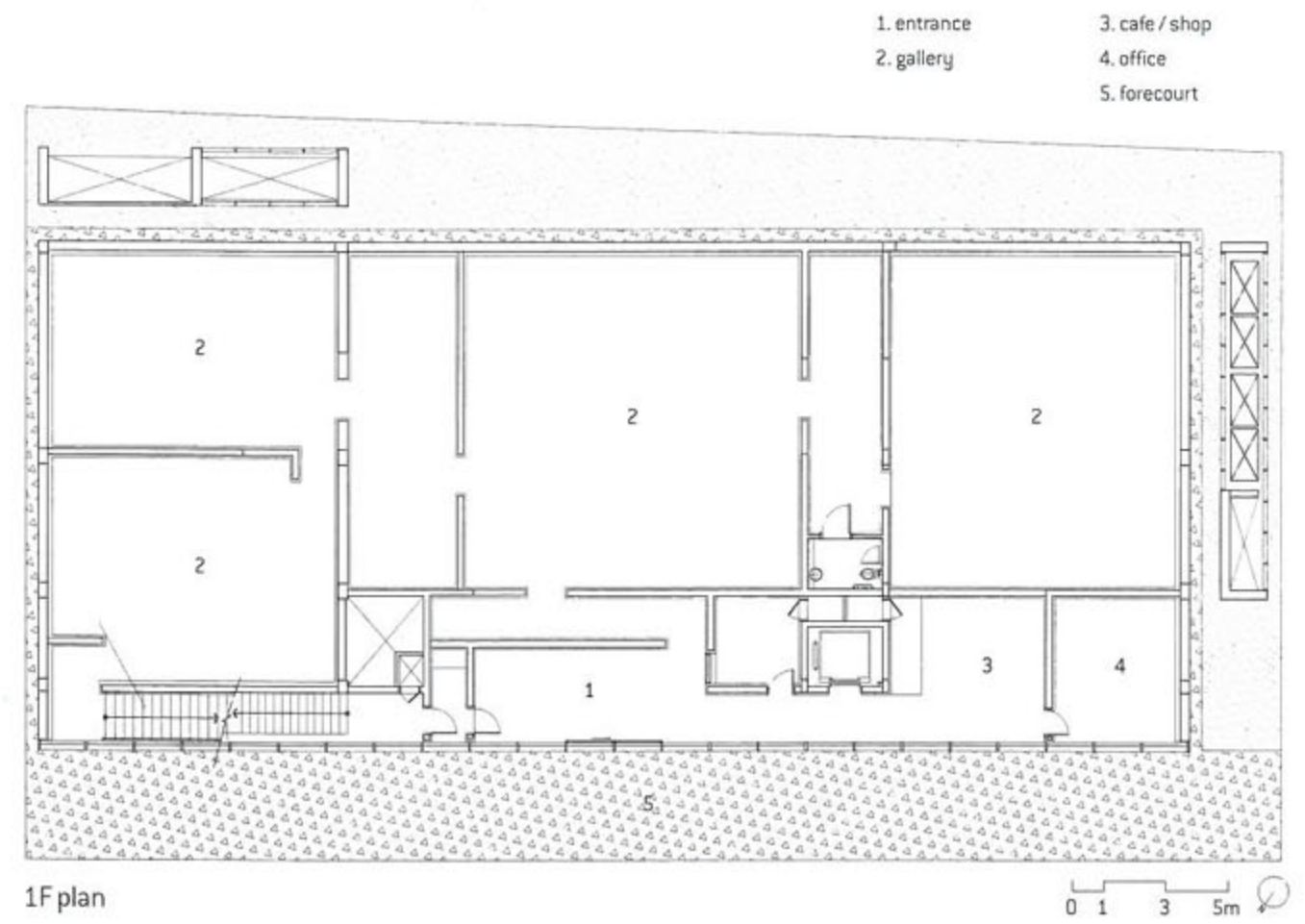
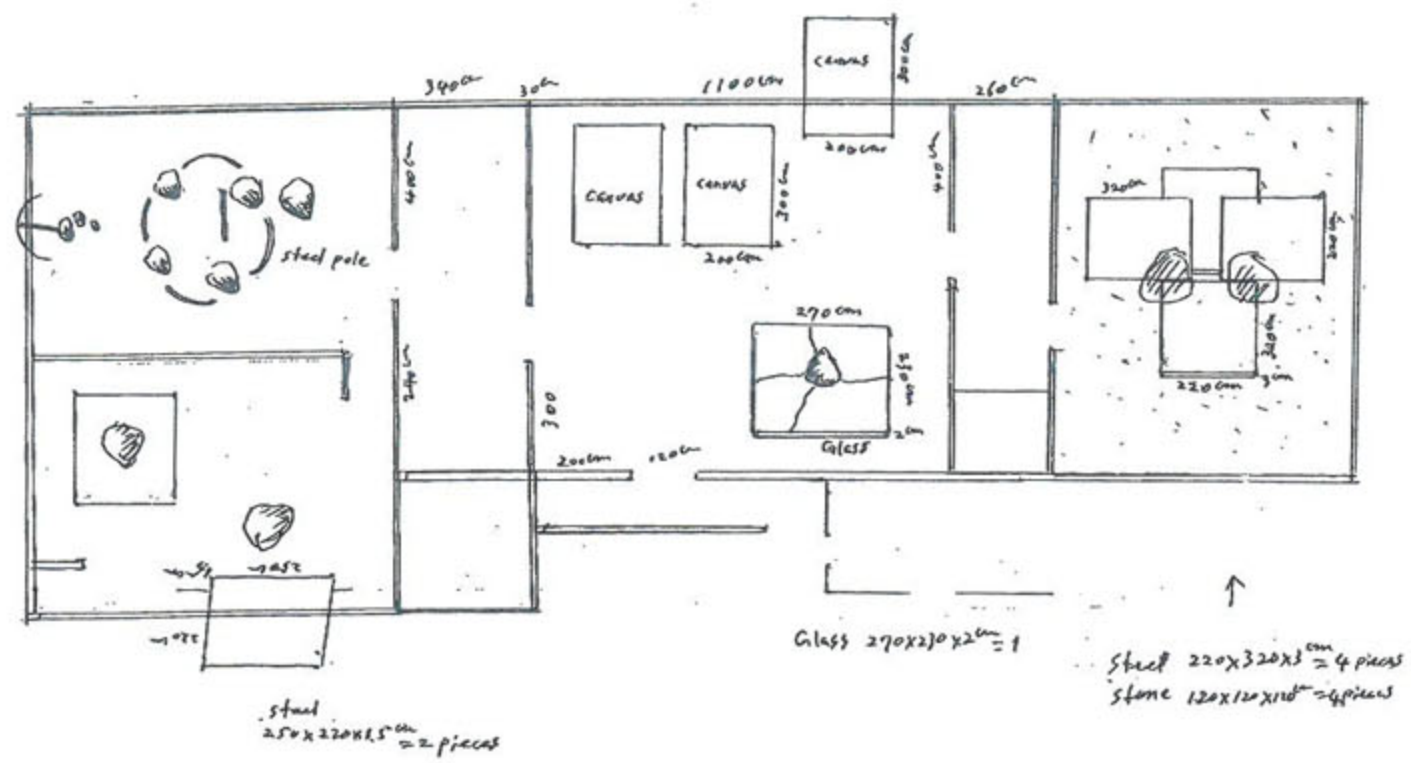
Lee Ufan, *Discussion*, Iron plate, Natural stone, iron plate 170×180×5cm (4pcs), natural stone [less than] 100×100×80cm (4pcs), 2013

1. Busan Museum of Art
2. Space Lee Ufan (Annex)
3. outdoor sculpture park
4. APEC-ro
5. overpass



현대건축이 미술적인 이미지를 표현하는 것에 관심이 많았다면 현대미술은 공간을 형성하는 과정을 통해서 건축화되는 경향이 있다. 미술이 평면에서 벗어나 공간과의 관계나 공간을 직접적인 표현의 도구로써 다루기도 하는 것이다. 이우환 공간은 건축공간에 미술 작품을 담거나 특별히 고려한 건축이 아니라 미술과 공간이 결합하여 하나의 작품이 되는 설계가 필요하였다. 프로젝트는 건물의 자리 잡기에서부터 시작되었다. 부산시는 부산시민공원 부지를 제안하였으나 이우환 작가는 부산시립미술관 조각마당 한쪽에 비교적 작은 규모의 공간을 원했다. 건물이 앉는 자리는 해운대 신시가지로 진입하는 고가도로 옆의 기존 공용화장실을 철거한 600m²이다. 고가도로를 가로막는 길이 37m, 높이 12.3m의 긴 건물이 새로운 벽을 구성함으로써 차량 소음을 막아내고, 부산시립미술관과 벡스코 제2전시장으로 둘러싸인 조각마당을 형성하는 것이 위치 선정의 의도이다. 설계는 건축과 주변 환경, 미술과 건축, 작품과 공간을 공간적으로 결합하고, 자연스러우면서도 서로 긴장을 늦추지 않는 관계 맺기를 우선하였다. 이는 캔버스에서 점의 위치에 따라 달리 느끼는 작가의 '조용'이나 설치된 돌의 모양과 위치에 의한 '관계향'의 표현과 연결되어 있다. 조형은 마당으로 열린 단순한 콘크리트 박스 형태로서 부산시립미술관과 벡스코 제2전시장의 관계를 긴장감 있게 연결하고 전면 마당과 설치된 조각들의 배경이 되고자 하였다. 짙은 색상의 커튼월 파사드는 암시에 찬 내부공간을 표현하는 이미지이자 장치이다. 배면의 노출콘크리트 벽은 고가도로의

콘크리트 구조물과 자동차의 흐름을 받아들이는 침묵의 벽이다. 내부공간은 미술과의 관계로서 하나의 미술적인 장치가 된다. 그래서 공간적인 변화를 두기보다는 단순하게 처리함으로써 작품의 심상적인 감상을 방해하지 않게 하였다. 작품이 설치된 방들은 좁은 복도나 깊은 벽을 지나게 함으로써 감상의 틈을 만들고 긴장과 이완이 반복된다. 1층은 조각 작품을 설치한 부속실을 제외하면 4개의 큰방과 2개의 사이공간으로 구성되고, 2층에는 회화 작품 다섯 점이 놓인 큰방과 2개의 사이공간이 있다. 바닥 재료는 조각 전시는 콘크리트노출이고, 2층 페인팅 전시는 마룻바닥이 주된 재료이나 조각방 1개와 2층의 벽화방은 자갈을 깔아서 변화를 주었다. 동선은 한 방향의 흐름이 아니라 다시 한 번 작품을 보게 하는 구조로 구성하였다. 이것은 방향에 따라 달리 보이는 작품의 성격을 동선을 통해서 다양하게 느끼게 하기 위한 것이다. 1층에서 2층으로 연결되는 긴 계단을 오르면서 마당의 조각 작품을 시점을 바꿔가며 감상하게 한 것도 같은 의도이다. 2층 마지막 방에 설치된 빈 캔버스와 돌은 무언의 대화를 나누고 있으며 이것이 이우환 공간에서의 건축과 미술의 관계이다. 글 안용대



1. Lee Ufan, *Relatum-Narrow gate*, Iron plate, Natural stone, iron plate 220 × 320 × 3cm (4 pcs), natural stone (less than) 100 × 100 × 100cm (4 pcs), gallery room 908 × 1,060 × 415cm, 2015
2. [left] Lee Ufan, *The thing and words*, Three pieces of canvas, canvas 233 × 322cm (3 pcs), wall width 1,065 × 412cm, 1969
[right] Lee Ufan, *Relatum-Perception and phenomenon*, Glass plate, Natural stone, glass plate 230 × 270 × 1.8cm, natural stone (less than) 80 × 80 × 75cm, 1969
3. Lee Ufan, *Relatum-Silence A*, Iron plate, Natural stone, iron plate 270 × 220 × 1.5cm, natural stone (less than) 100 × 100 × 100cm, 2015



[Wall] Lee Ufan, *Relatum*, Iron pole, Natural stone (3pcs), Charcoal on the wall, iron pole 100×1.2cm, natural stone (less than) 25×25×23cm, 25×20×18cm, 16×13×13cm, 1974
 [Floor] Lee Ufan, *Relatum*, Iron pole (6pcs), Natural stone (6pcs), iron pole 100×4cm (5pcs), 120×4cm, natural stone (less than) max 60×60×50cm, min 50×50×40cm, 2015

If contemporary architecture has focused most particularly on methods of expression for aesthetic aspects, contemporary art has tended to resemble architecture even more, through a process of creating space. Art has escaped the confines of flat surfaces, to become a direct tool for expressing space or relationships formed between spaces. Space Lee Ufan required a design that could integrate art and space as a single work of art, rather than an architectural space that could be used as a site to exhibit art, or which would be specifically intended for a particular work of art. The project started by locating the site for the building. While Busan Metropolitan City suggested the Busan Citizens Park site, Lee Ufan instead expressed interest towards a relatively small space on the side of the sculpture park at Busan Museum of Art. The building sits upon a 600m² site, which was once home to the now demolished public restrooms that used to lie next to the overpass that emerges into the newly developed urban area of Haeundae. The building, which obstructs the length of the overpass at a length of 37m and height of 12.3m establishes a new wall for blocking out noise pollution from the traffic, and is intended as a place to establish a sculpture park

surrounded by the Busan Museum of Art and the second exhibition hall of the Busan Exhibition and Convention Center (BEXCO). The design prioritized spatial integrations, between the architecture and the surrounding environment, the art and architecture, and the artworks and space, establishing both organic but purposefully tense relationships. This is related to the term *Correspondence* as used by the artist, provoking different sentiments at different locations of dots on the canvas. It is also related to the expression of *Relatum* which is derived from the shape and location of installed rocks. The sculpture is in a simple concrete box form opened out onto the park, forming a tense connection between the Busan Museum of Art and the BEXCO, simultaneously becoming a backdrop for the sculpture installed on the forecourt. The darker shades on the curtain wall facade become an image and device to express an internal space potent with allusions. The exposed concrete wall on the rear becomes a wall of silence that embraces the concrete structure of the overpass and the ongoing flow of traffic. The interior becomes an artistic device forming a relationship with art. Thus the space was completed in with a simple organicism,

rather than by differentiating the spaces so as not to interrupt the flow of imagery while observing the works. One can only view the installations by entering through narrow corridors, or passing by deeply set walls, allowing spaces in which observations can be made within a repeated pattern of tension and relaxation. The first floor houses four large halls and two passageways, as well as an ancillary room for a sculptural installation. The second floor is composed of a large hall with five paintings, and two passageways. Other sculpture and mural rooms on the second floor slightly deviate from the norm with a pebbled floor. The circulation was designed in accordance with a structure that would allow for repeated viewing of the works instead of a linear viewing. This was devised so that the nature of the works could take on different appearances from different viewing points, and could be seen more plentifully according to the paths. The empty canvas installed on the final room on the second floor stands in silent conversation with the stone, representing what can be seen as the relationship between architecture and art in Space Lee Ufan.
 written by **Ahn Yongdae**



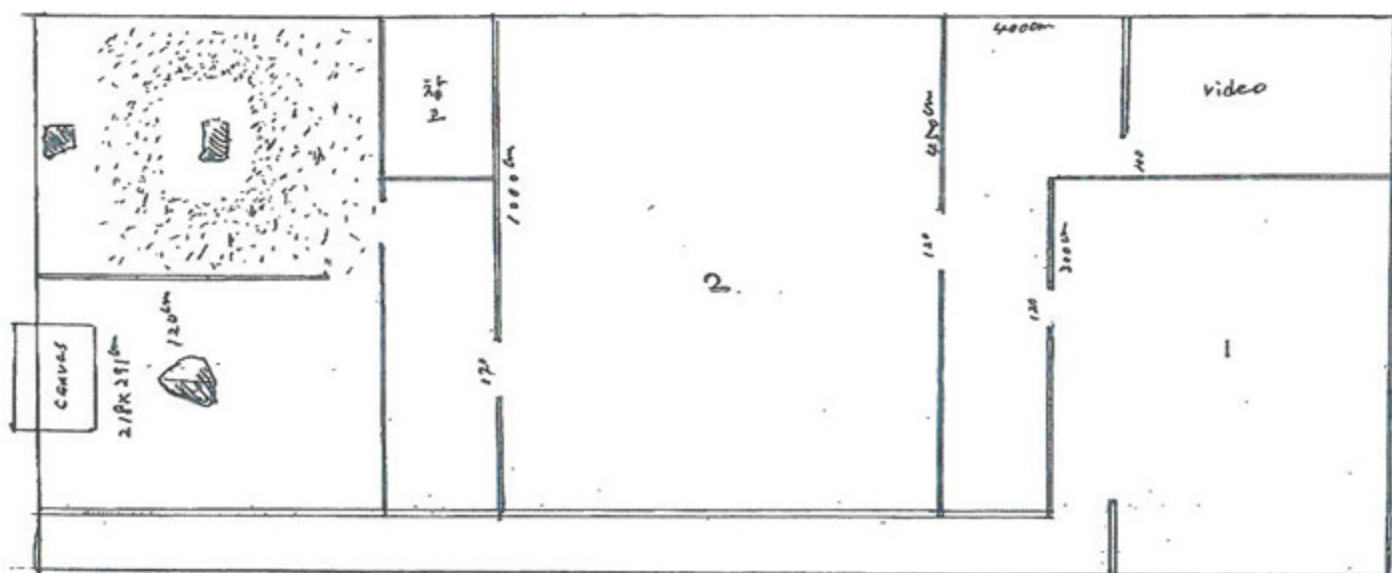
작품이 설치된 방들은 좁은 복도나 깊은 벽을 지나게 함으로써 감상의 틈을 만들고 긴장과 이완이 반복된다.

One can only view the installations by entering through narrow corridors, or passing by deeply set walls, allowing spaces in which observations can be made within a repeated pattern of tension and relaxation.

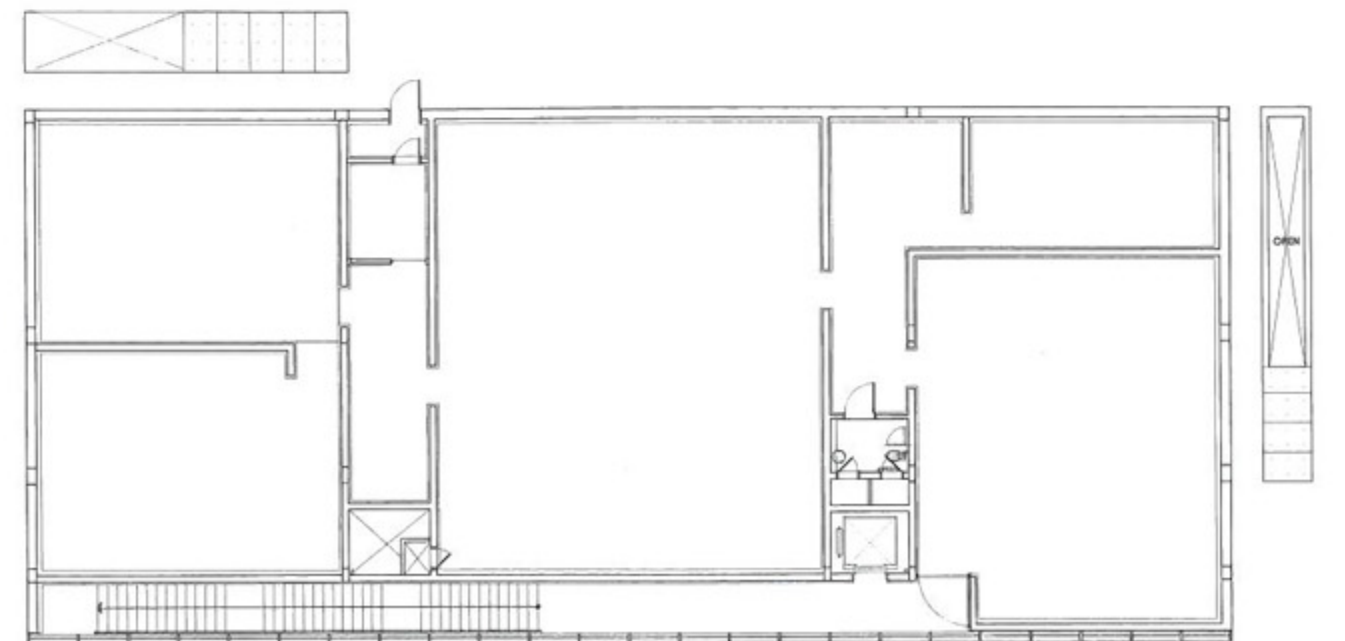


공간적인 변화를 두기보다는 단순하게 처리함으로써 작품의 심상적인 감상을 방해하지 않게 하였다.

The space was completed in with a simple organicism, rather than by differentiating the spaces so as not to interrupt the flow of imagery while observing the works.



Conceptual sketch by Lee Ufan / 2F



2F plan

0 1 3 5m



동선은 한 방향의 흐름이 아니라 다시 한번 작품을 보게 하는 구조로 구성하였다. 1층에서 2층으로 연결되는 긴 계단을 오르면서 마당의 조각 작품을 시점을 바꿔가며 감상하게 한 것도 같은 의도이다. The circulation was designed in accordance with a structure that would allow for repeated viewing of the works instead of a linear viewing. This also applies for the sculpture in the forecourt; while ascending the long stairwell from the first to the second floor, one can observe the sculpture from different vantage points.

안용대는 부산대학교 건축공학과, 도시공학과 박사과정을 수료하였다. 공간건축, 이노재건축에서 실무 경력을 쌓았으며, 주요 작업으로 요산문학관, 미래로여성병원, 디오사옥, 새항운병원, 진여원 등이 있다. 부산시립미술관(2000), 성곡미술관(2002), 대안공간반디(2007) 등 8회의 미술그룹전 참여 경험이 있으며, 건축 작업과 관련한 미술 전시를 꾸준히 기획해 오고 있다. 사회참여에도 관심이 있어 도시건축포럼B, 부산도시학교, 아트부산 등에서 활동하고 있다.

Ahn Yongdae graduated from Pusan National University and completed the doctor's course in the Department of Urban Engineering at the same university. He is currently a principal at KAGA architects & planners after gaining work experience at IROJE architectures & planners and Space Group. His works include Yosan Literary Museum, Miraero Women's Hospital, New Hangun Hospital, Shinnyoen. He has also participated in several exhibitions at Busan Museum of Art, Sungkok Art Museum and Space Banded. With an interest in social engagement, he also works in Forum B, Busan Urban School and Art Busan.

공간 속의 이우환

Lee Ufan in SPACE

정리 우현정
edited by Woo Hyunjung

「SPACE」속 이우환의 흔적을 찾아서- 그가 전하는 만남의 이야기
Following the traces of Lee Ufan in SPACE-The Story of Encounter

* 이우환에 대한 글 / article about Lee Ufan
● 이우환이 쓴 글 / article written by Lee Ufan
◆ 이우환과의 대담 / Interview with Lee Ufan

계재 시기/통권/페이지 Date / Volume / pg.	기사 제목 title	기사 형태 format	필자 written by
1969.07 / v. 32 / pp. 78-82	일본 현대미술의 동향: 현대 일본 미술전을 중심으로 The trend of Japanese Contemporary Art	전시 소개 Featuring Exhibition	이우환 Lee Ufan
1971.07 / v. 56 / p. 67	세계 비엔날레 서문 파리비엔날레 출품 공동작품 Group Works for Paris Biennale Exhibition	작품 소개 Featuring Works	이우환 Lee Ufan
1975.09 / v. 100 / pp. 36-57	작가 이우환 Artist Lee Ufan 이우환에 관한 일 About Lee Ufan 우리들에게 있어서 이우환 Lee Ufan what He Shows Us 동창생으로서 이우환 My School-mate Lee Ufan 만남의 현상학적 서설: 새로운 예술론의 준비를 위하여 Phenomenological Introduction for Transmigration of Souls	특집 Feature 작가 소개 Featuring Artist 작가 소개 Featuring Artist 작가 소개 Featuring Artist 아티클 Article	편집부 Editorial department 박서보 Park Seo-bo 박용숙 Park Yong-sook 김종학 Kim Jong-hak 이우환 Lee Ufan
1978.05 / v. 131 / pp. 38-45	점과 선이 행위하는 세계성: 화가 이우환 씨와의 대화 Universalsness Acturalized by the Point and the Line 투명한 시각을 찾아서 In the search for Transparent Eyesight	대담 Discussion 작가 소개 Featuring Artist	오광수 Oh Kwang-soo 이우환 Lee Ufan
1979.10 / v. 148 / pp. 44-47	논리와 감성의 일체화: 이우환의 최근 입체 작품을 중심으로 Intergration of Theory and Emotions	아티클 Article	윤우학 Yoon Woo-hak
1984.10 / v. 208 / pp. 44-54	한국 모더니즘의 허상과 맹점: 이우환 회화이론 구조의 분석 A Virtual Image of Modernism in Korea Art	아티클 Article	원동석 Won, Dong Suk
1989.03 / v. 259 / pp. 146-158	모노파론 Essay on Mono-ha	아티클 Article	치바 시게오 Chiba Shigeo
1990.09 / v. 277 / pp. 58-97	작가 이우환 Artist Lee Ufan 모노파에 관해서 About Mono-ha 이우환 화집에서 From the catalogue of Lee Ufan 열려진 구조 Openended Structure 새로운 세계의 개시를 향하여 Towards to the opening of the new world 이우환 연보 The Biography of Lee Ufan 이우환과의 대담 Interview with Lee Ufan	특집 Feature 아티클 Article 작가 노트 Artist statement 아티클 Article 아티클 Article 연보 Biography 대담 Discussion	편집부 Editorial department 이우환 Lee Ufan 이우환 Lee Ufan 타케하타 아키라 Tatehata Akira 아오키 마사히로 Aoki Masahiro 편집부 Editorial department 김용익, 문범 Kim Yong-ik, Moon Beom
1996.02 / v. 340 / pp. 110-115	이우환의 그려진 것과 그려지지 않은 것, 그리고 만든 것과 만들지 않은 것 Lee Ufan's Art of Emptiness	아티클 Article	유필자 Ryu Pil-Ja
1997.05 / v. 355 / pp. 94-99	이우환과의 대담: 신체성을 담은 캔버스 Interview with Lee Ufan	대담 Discussion	문범 Moon Beom
2010.11 / v. 516 / pp. 32-35	완전한 몰입으로 이끄는 명료한 공간들 이우환 미술관 Articulate space leading into getting immersed fully - Lee Ufan Museum	공간 소개 Featuring Museum	안도 타다오 Tadao Ando

● 만남의 현상학적 서설: 새로운 예술론의 준비를 위하여
10조(5평) 정도의 헛간 같은 다다미방의 한구석에 멋지게 꽂은 조그만 한 폭의 국화가 있다고 하자. 고요한 오후의 한때, 거기서 어떤 사람이 그 꽃꽂이를 만났다고 말했다고 하자. 정말 '만남'이 있었다고 한다면 그것은 시선이 윤곽을 절취하여 보는 그러한 대상으로서의 국화와 딱 마주쳤다는 것을 뜻하는 것은 아니다. 오히려 '보는 것'이 거기에 대상을 인지하는 일이라는 한에 있어서는 그 '만남'에서는 아마도 아무것도 보고 있지 아니하다고조차 말할 수 있다. (55쪽)

* 이우환에 관한 일 / 글 박서보
이우환을 내가 만났을 때의 첫인상은 깊은 사색의 골짜기를 거닐고 있다는 점이다. 때로는 멍청해 보이지만 그러나 멍청한 것이 아니라, 날카로우면서도 서울의 젊은이들처럼 매끄럽지가 않았다. 사물관이 냉철하면서도 순수했다. 매사를 적당히 얼버무리지 않고 성실하게 파헤치면서 사고의 객관성을 잃지 않는다. 그런가 하면 그에게서 자기확신을 피력할 때 옆 사람의 눈치를 살피는 비굴함이란 찾아볼 수 없도록 당당하게 논리를 전개할 줄 아는 점 등에서 나는 매우 흐뭇함을 느꼈던 것이다. 나는 귀국 후 이우환의 존재에 관해 주위의 미술 평론가와 젊은 작가들에게 다음과 같이 소개한 일이 있었다. '내 확신이 어긋나지 않는다면 재일작가 이우환 씨는 아마도 일 년 반 내로 일본화단을 뒤집을 것이다'라고..... 그러나 대부분의 반응은 나를 비웃었던 것이다. (40쪽)



1975



1975

● Phenomenological Introduction for the Transmigration of Souls

Say there is a small vase of beautifully arranged chrysanthemums in the corner of a barn-like tatami room, about 10 jo (5 pyeong) large. One peaceful afternoon, suppose one said that he was greeted by the bouquet. If there was a real 'encounter', it does not mean that one actually met the chrysanthemums as an object that one's eyes see, cutting out the contour. Rather, given that 'seeing' is to recognize an existing object there, it can be even said that nothing was really being seen in that 'encounter'.

* About Lee Ufan / by Park Seo-bo

My first impression of Lee Ufan was him wandering in a deep valley of contemplation. Sometimes looking a bit foolish, but no. Sharp, but not polished like Seoul's young people. He had a pure but a hard-nosed view on objects. Not quibbling with a thing, he always digs deep and never loses his sense of objectivity. Several aspects of him made him agreeable to me, including his confidence in articulating his thoughts without being self-conscious. Coming back to Korea, I once introduced Lee to critics and young artists, 'If my conviction is not wrong, this Japan based artist will be shaking up Japanese art scene within one and a half year.....' Yet most would be sneering at it. (40p)

Article

● 투명한 시각을 찾아서

노트에서(1960~1977)

물건이 있는 것이 아니다. 세계가 있는 것이 아니다. 있는 것은 관계이다. 관계의 절대성에 있어서 물건은 구제받고 세계는 열린다. 따라서 표현자의 노림은 물건과 세계를 맺는 관계항을 만들어내는 일, 곧 하나의 한정에 의해 거꾸로 전체를 드러내려는 기도에 있다. 작품은, 그 이상이나 그 이하의 어떤 무엇인지, 단지 바로 그것 자체밖에 아무것도 아니라고 할 수는 없다. 왜냐하면 작품은 그 자체가 하나의 자연물이며, 보는 자도 또한 작품과 같이 애매한 시시각각으로 변하는 살아있는 자이기 때문이다. (45쪽)

◆ 점과 선이 행위하는 세계성:

화가 이우환 씨와의 대화 /

대담 오광수

무의식이나 초월, 무위자연이라는 말이 우리나라에서는 흔히 쓰이지만 그 말을 액면 그대로 받아들여서는 안 될 것입니다. 오히려 철저히 자기부정, 자기 극기를 통해서 자기 자신과 싸우는 일을 되풀이해 가야 된다고 봅니다. 자기부정을 통해서 좀 더 큰 자기를 나타낼 수도 있지 않겠습니까? 좀 더 큰 자기관 바꾸어 말하면 무아가 되겠죠. 자기를 의식하고 더 자기를 극복하려는 데서 자기가 자기라는 의식이 투명해질 것입니다. 그러기 위해서 그 방법론이 필요한 것이고 방법론이 나오다 보니까 논리성이 필요하게 되고 왜 작품을 해야 하는가, 왜 제작을 해야 하는가 하는 윤리성이 따르게 되는 것입니다. (40쪽)

● 모노파에 관해서

만드는 일에서 벗어나 모노파가 대결한 것은 교묘하게도 사물에 관해서가 아니다. 행위와 사물을 맞대어 봄으로써 공간이나 상태, 관계, 상황, 시간 등이 나타나게 되는 비대상적 세계이다. 인간이나 사물이 자기를 닫으려는 완결성의 표현을 지양하는 일. 보다 열린 세계로서 작품을 개시하기 위해서는, 만들기보다 때나 장소에 관계 짓는 방식으로, 스스로를 다시 방치하는 일. 이우환이 "있는 그대로를 있는 그대로" 하고 말하고 있는 것은 일정한 방법이나 신체를 개재(介在)시켜서 사물이나 위치를 장을 다시 짜서 빚겨 놓아 반향하게 하는 일을 가리킨다. 그러한 점에서 장, 관계, 상태, 대응, 침투 등의 개념은 제작의 실마리인 이상으로 자세이며 방법이다. (63쪽)

● 이우환 화집에서

한참 그림을 그리고 있는데 전화벨이 울렸다. 도중에 손을 댄 수 없어 필사적으로 붓을 놓았다. 전화벨 소리는 멈추지 않고, 그러는 중에 캠퍼스에 흘러 들어오기 시작했다. 나는 애를 태우면서도 어느 틈엔가 벨의 울림에 따라서 그림을 계속하고 있었다. 끈질기게 울어대던 음이 마침내 멈추었을 때 나도 붓을 놓았다. 그 후 그림 앞에서 서면 거기에서 알 수 없는 전화 소리가 들린다. 도대체 누가 무엇을 말하고 있는 것일까? 수화기가 되어버린 그림에서 보이지 않는 전화의 주인공을 쫓아 서신은 끝없이 회화 속을 유랑한다. (71쪽)



1978



1978



1990



1990



1990



1997

● In the search for

Transparent Eyesight:

From my note (1960-1977)

It is not the object that exists. It is not the world that exists. What exist are relations. With the absoluteness of relations, objects are saved and the world opens. The aim of the descriptor is making *Relatum*, that is to say, revealing the whole, to the contrary, by restricting. A work of art may be something more or less than itself, but it can never be said that it is nothing but itself. Because the work is itself a natural object and the viewer as well is a living person, ambiguous and changing every second. (45p)

◆ Universality Actualized by the Point and the Line / by Oh Kwang-Soo

Words like the subconscious, transcendence or inaction (wuwei) and naturalness (ziran) are commonly used in Korea, but they should not be taken at face value. Instead we should repeat the battle against ourselves through exhaustive self-denial and self-mastery. Through self-denial, one may be able to express a larger self. A larger self in other words would be anatta. The consciousness of one being oneself will be clear in the attempt to be more aware of and to overcome oneself. For this, the methodology is necessary and for methodology, we need logicity, and then it leads to the ethics, why should I practice art and why should I produce? (40p)

● About Mono-ha

Breaking away from making, what Mono-ha cleverly contested was not objects. Setting practice beside objects, it is a non-objective world where space, state, relation, situation and time appears. Avoiding the expression of completeness where human or object closes itself. To present a work as a further opened world, having itself left again by relating more to time or place rather than making. When Lee says 'the world as it is', it refers to putting certain methods or bodies in between, rearranging the site by placing an object a slant and letting it resonate. In that regard, ideas such as site, relation, state, response and invasion are more of an attitude and method than just a clue to production. (63p)

● From the Catalogue of Lee Ufan

Phone started to ring when I was in the midst of painting. I could not drop it in the middle so desperately continued with my strokes. The bell did not stop and we were infiltrating the canvas. Fretting, but before I knew, I was painting to the ringing of the bell. I laid down the brush when the persistent bell eventually stopped. Since then, I hear a bell whenever I stand before a painting. Who is speaking and about what? Eyes endlessly wander around in the painting which became a receiver, seeking for the person on the other side. (71p)

◆ Interview with Lee Ufan

Moon Beom: I understand the work is estranged from the artist and that work is making a relationship with another stranger, the viewer. While Heidegger has been criticized for giving vague answers to the questions of ontology, saying 'only god knows', in terms of your 'relationship being thrown out,' I would like to know how you take the stance of minimal art where work forces a relationship on the viewer. Well, Fried denounces such attitudes of minimalism. Lee Ufan: Minimal art had an overwhelming influence on me. Especially its thoroughness and, in that, its minimal self-concept. However, while minimal art talks about liberation through self-restriction, it rather results in a radical restraint, I want to experience something larger by minimizing self-concepts. Whereas in minimalism, we only see minimal concept and form itself, I mean to reduce the self to further feel space, air and time.

◆ Interview with Lee Ufan

Moon Beom: How do you establish the relationship between the wall and the part not painted? Lee Ufan: The wall has not been stepped in by the reader. In front of the wall, reader exists just as a general reader. No named reader that can be referred to exists. At first, the wall and the canvas not yet painted may not look different but they are not a perfectly opened concept on each other. Here is where the reader's imagination enters. One can run with the wings of imagination in the unpainted canvas to the wall or jump into the canvas from the wall. What matters after all is the stepboard which is about the imagination the work has. This way, the wall and the canvas where nothing is painted on become different. These are quite interesting to me.