

Simon Morley

OUR UTOPIA

An Exhibition Project

사이먼 몰리

우리들의 유토피아

전시 프로젝트

2018. 5. 16 — 6. 22

Youlhwadang Book Museum

열화당책박물관

작가의 말

“아무도 아무것도 소유하지 않지만 모두가 부유하다. 명량함, 마음의 평화, 불안으로부터의 자유 이외에 다른 어떤 부유함이 있을 수 있겠는가?”

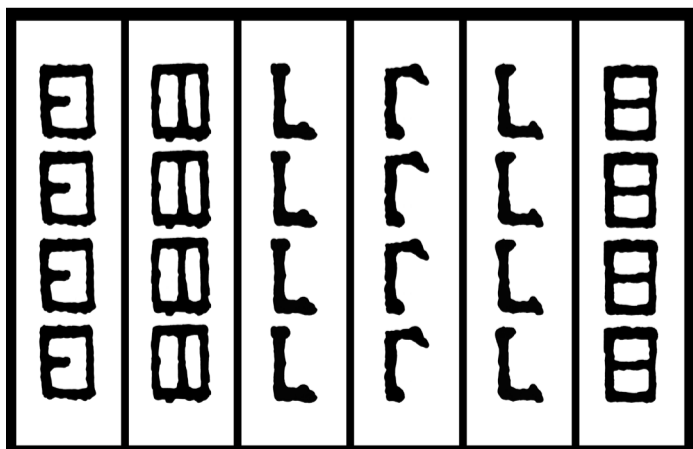
— 토머스 모어(Thomas More), 『유토피아(Utopia)』(1516)

“유토피아를 보여주지 않는 세계의 지도는 조금이라도 볼 가치가 없다. 인류가 언제나 상륙하고 있는 육지를 빠져려 놓았기 때문이다. 인류는 그 육지에 닿으면 밖을 바라보며, 더 나은 세상을 찾고, 다시 항해를 시작한다.” — 오스카 와일드(Oscar Wilde), 『사회주의에서의 인간의 영혼(The Soul of Man under Socialism)』(1891)

나는 영감을 얻고자 출판사 열화당이 운영하는 책박물관 겸 도서관을 찾았고 거기서 우연히 영국의 사상가 토머스 모어가 1516년 라틴어로 처음 발표한 『유토피아』의 1950년대 영어 번역판을 발견했다. 이는 내 작품 세계에 이미 내재해 있는 주제를 한층 더 발전시키는 결과를 낳았다. 그것은 바로 이 완벽한 ‘노플레이스(no-place)’에 대한 개념의 탐구이다.

물론 완벽한 사회에 대한 꿈은 토머스 모어에 이르러 시작된 것은 아니다. 그는 단지 새로운 이름을 부여했을 뿐이다. 한국에서만 해도 양반 계급에서는 무릉도원이, 평민 계급에서는 『홍길동전』에 묘사된 완벽한 섬 공동체가 이상향을 대표했다.

유토피아가 사회 분열과 통치를 넘어선 공동체를 향한 인류의 갈망을 구현함에 따라 이같은 세상에 대한 꿈은 아마도 인류의 역사만큼이나 오랜 역사를 이어온 것으로 보인다. 그러나 이 꿈에는 어두운 이면이 불가피하게 존재하는데, 그 이유는 그것이 과거와 미래에 대한 엄격한 비전을 제시하며 현재의 끊임없는 마찰에 저항하기 때문이다. 사실 개인적, 사회적 발전은 예측 불가능성과 불운을 등진 채 조금씩 성과를 얻어냄으로써 비로소 가능해진다는 그 어두운 진실을 유토피아적 꿈은 부인하거나



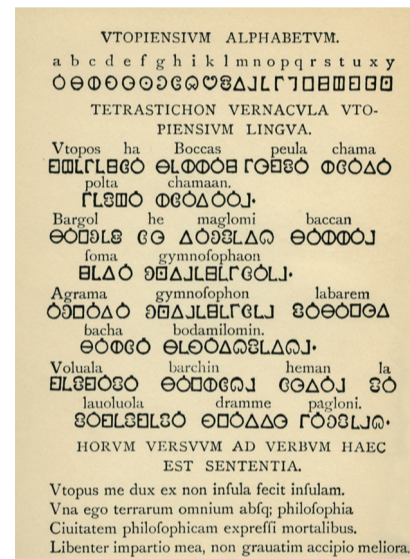
'U-T-O-P-O-S'에 해당하는 유토피아 알파벳 디지털 드로잉. 2018.
Digital drawing for 'U-T-O-P-O-S' (Utopian Alphabet), 2018.

과소평가한다.

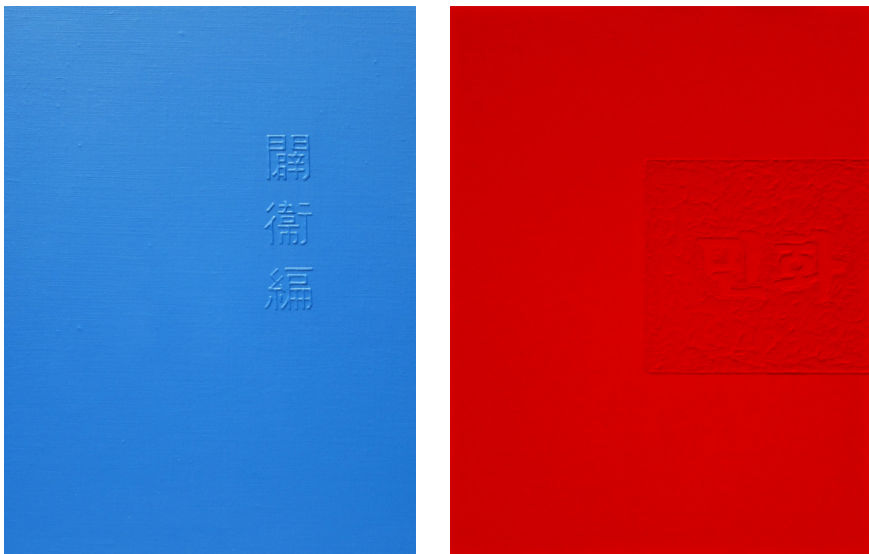
유토피아의 주제는 파주출판도시와 그 맥락이 특별히 닿아 있는 것처럼 보인다. 파주출판도시는 분명 여러 면에서 유토피아 프로젝트 그 자체이기 때문이다. 도서관 또한 일종의 유토피아이며, 유토피아는 지금까지 오로지 책(혹은 영화)에서만 존재해 왔다. 도서관은 추론과 상상의 산물들을 보호하고 전파하기 위해 가능하며, 독서는 개별적이고 궁극적인 자유 행위이기 때문에 독자가 자유로운 존재여야 그러한 기능이 가능해진다. 그러나 유토피아적 상상력이 가동되거나 체제에 반대하는 문학은 기존의 집단적 질서에 위협이 되는 것으로 보통 여겨진다. 그래서 ‘잘못된’ 책들은 종종 한 데 모여 불에 태워진다. 이러한 인식을 바탕으로 2005년에 제작한 비디오를 이번에 함께 전시하는데, 그 속에서 나는 실제로 책 한 권을 불태웠다. 그 책은 1930년대에 나치가 태운 많은 책들 가운데 하나인 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 『토텐과 터부(Totem und Tabu)』의 펭귄북스(Penguin Books) 영어 번역판이다.

물론, 나의 전시는 지구상에서 유토피아의 창조에 대한 매우 야심차고도 안타까운 시도가 있었던 곳과 그리 멀지 않은 장소에서 열린다. 그곳은 바로 조선민주주의인민공화국(북한)이다. 나는 판문점에서 멀지 않은 곳에 살며, 내가 사는 집 옥상에서 비무장지대(DMZ) 너머에 뿌연 안개 낀 산들로 겹겹이 둘러싸인 이 ‘디스토피아(Dystopia)’(보다 더 진실에 가까운 이름을 부여하자면)를 실제로 볼 수 있다. 조선민주주의인민공화국은 상상이 품을 수 있는 것과, 복잡한 조건들로 가득한 현실의 삶에서 실제로 실현된 것 사이의 차이가 혼돈된 순간 일어날 수 있는 상황의 비극적인 예다. 그래서 유토피아에 대한 이러한 사색은 여러 모로 적절하다.

도서관을 유토피아의 관점에서 보는 것과 관련해 나는 열화당책박물관 컬렉션에 포함된 영어와 한국어 책들을 바탕으로 몇 편의 새로운 작품을 만들었다. 이들은 나의 특징적 스타일에 따라 단색으로 통일되었다. 그것들은 ‘아이콘’으로, 읽을 수 있을 뿐 아니라 볼 수도 있다. 내가 선택한 타이틀들은 학습과 지식의 개념에 대한 고도의 진지함을 상기시키고, 특히 예술에 관한 동서양의 문화적 담론을 야기한다. 나는 또한 현재 작업 중인 ‘자연의 역사(Natural History)’ 연작에서 새로운 기법, 즉 트롬프외유(Trompe l'oeil, 눈속임) 기법을 적용하여 새로운 수채화들을 완성했다. 한 가지 예로 내가 살고 있는 곳, 즉 파주출판도시에서 북쪽으로 십오 킬로미터 가량 떨어져 있고 비무장지대 옆에 있는 문산 근처를 둘러싼 식물군을 이용해 ‘UTOPIA’라는 단어의 철자를 쓰는 것이다.



『유토피아』에 실린 유토피아어 사행시와 라틴어 번역.
The Utopian quatrain and its Latin translation in Utopia.



〈벽위편(關衛編)〉(출판사 열화당의 첫 간행물. 1971). '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

〈민화〉. '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

〈뿌리깊은 나무〉. '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

〈현대문학〉. '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

〈The Idea of the Humanities〉. '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

〈Why Abstract?〉. '책그림' 연작. 캔버스에 아크릴. 40x30cm. 2018.

(왼쪽에서 차례대로)

Byeokwipyeon (Youlhwadang Publishers' First Publication in 1971). 'Book-Painting' Series. acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

Minwha. 'Book-Painting' Series. Acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

Purigipeunnamu (a Korean culture magazine). 'Book-Painting' Series. acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

Hyundae Munhak (a Korean literature magazine). 'Book-Painting' Series. Acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

The Idea of the Humanities. 'Book-Painting' Series. Acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

Why Abstract?. 'Book-Painting' Series. Acrylic on canvas, 40x30cm. 2018.

(from left to right)

동아시아에서 전통적으로 알려진 문자는 음소 문자가 아니었다. 대신 표의 문자, 그림 문자 혹은 속기 문자를 바탕으로 한 글쓰기가 일반적이었다. 그래서 말하기와 쓰기는 서로 별개의 것으로 늘 인식되었다. 결과적으로 글쓰기는 이미지 만들기과 관련되어 있었으며, '질감' 면에서 접근하는 것이 더 분명할 것이다. 일반적으로 동양화는 서예를 수반하며, 이미지와 텍스트는 같은 도구인 붓으로 창조된다. 반대로 서양에서는 적어도 고정적 시점이 도입된 이래로 텍스트가 회화에서 차지하는 자리가 매우 미미한 정도에 불과했다. 나의 수채화 시리즈에서는 바로 이 점에 역점을 두었다. 나는 한글을 처음 보고 그것이 공간에서 배열되는 막대들 같다는 생각을 했으며, 그러한 생각에 착안하여 이 작업을 하게 되었다. 그러나 사실 한국은 동아시아 기준에서 한 가지 예외적인 점이 있는데, 한글은 중국어처럼 표의 문자가 아닌 표음 문자 체계라는 것이다. 이것이 한국의 의식 세계와 관련해 무엇을 의미하는지 나는 궁금했다.

이 전시회에서는 나의 초기작 일부도 전시하고 있는데, 모두 한국 그리고 한국의 책과 분명히 연관되어 있다. 일반적으로 나의 작품 활동은 시각 예술, 특히 회화와 책 및 다른 종류의 담론적인 역사적 원천들 사이의 수렴을 다룬다. 이는 대개 20세기의 역사적 측면과 관련이 있으며, 종종 전시가 이루어지는 지역에서 공명하도록 특별히 선정되었다.

나를 흥미롭게 하는 것은 '텍스트(text)'와 '텍스처(texture)' 사이의 관계이다. 영어로 'text'라는 단어는 라틴어 'textus(조직)'에서 유래했다. 그리고 그 라틴어는 'texere(짜다)'라는 단어에서 유래했다. 이를 통해 알 수 있는 것은 주어진 문화적 형태가 복잡한 네트워크 혹은 문화적 연관성들로 이뤄진 조직 내에서 기능한다는 점이다.

서양에서는 텍스트를 완성하기 위해 알파벳을 사용한다. 알파벳 글자는 고도로 양식화된 추상적 상징으로 소리에 걸맞는 시각 효과를 나타낸다. 결과적으로 구어는 공간적으로 바뀌고, 시각은 다른 감각을 압도한다. 그러나 동시에 알파벳은 글자가 시각적이고 '질감이 있는' 언어라는 사실을 잊게 만든다. 특히 지금 여러분이 읽고 있는 이 글자들과 같은 경우가 그렇다. '알파벳 의식'은 선형적이고 합리적이며 분석적인 사고를 자극하고, 결과적으로 글쓰기의 의미 고착 및 추출 능력은 담론적 추론과 분리된 객관성의 가치를 과대평가하는 경향을 낳는다.

나는 시각적이고 '질감이 있는' 언어로서 글쓰기에 접근하는 데 관심이 있다. 일반적으로 회화와 같은 시각적인 것에 집중되어 있는 공간에서(적어도 서양에서) 글쓰기를 대할 때 그러한 경향이 두드러진다. 예를 들어, 나는 단색으로 혹은 매우 비슷한 빛깔과 색조로 '북 페인팅(Book Paintings)'을 창조함으로써 그 효과가 일반적인 글쓰기의 효과와 사뭇 다르도록 한다. 보통은 문자와 그 바탕 사이에 강렬한 대비를 이루게 하여 텍스트를 더 쉽게 보고 읽도록 유도한다. 그러나 나의 텍스트는 바탕에 흡수되는 듯하거나 그 바탕에서 벗어나는 듯 보인다. 혹은 내 문자들을 도드라지게 칠하여 그것들이 강한 질감을 나타내는 효과를 주는데, 심지어 표면 위에 그림자가 드리워지도록 하기도 한다. 이는 그 문자들의 '객관적 실재성(thing-ness)'을 높여준다.

열화당책박물관에서 발견한 모어의 『유토피아』에는 유토피아 알파벳이 실려 있었는데, 이에 큰 흥미를 느꼈다. 이 알파벳은 원, 사각형, 삼각형을 기본 형태로 하는 스물두 개의 문자로 이루어져 있다. 그리 놀랍지 않을 수도 있겠지만, 이 문자들은 'z'를 제외한 16세기 로마 알파벳의 스물세 개 문자와 거의 일치한다. 모어의 친구 페터 힐레스(Peter Giles)에 의해 만들어진 이 알파벳은 무슨 이유에선지 1516년 라틴어 초판에 실린 뒤에는 책에서 누락되어 있었다.

나는 이 기이한 유토피아 알파벳을 기반으로 작업하기로 결정했다. 이 전시회를 위해서 유토피아 알파벳으로 단어 'UTOPOS'의 철자를 표현하는 총 여섯 개의 죽자를

만들었다. 사실상 온전한 의미에서 발명되었으며 전적으로 채택되었던 알파벳인 한글이 조선에서 세종대왕에 의해 1446년 반포된 지 불과 오십 년 가량 후에 이 가상의 알파벳이 머나먼 잉글랜드에서 창안되었다는 역사적 사실이 내게는 몹시 흥미롭게 다가왔다.

보편적인 언어의 가능성은 매혹적이다. 쓰기의 법칙이 부여한 한계를 극복하기 위한 시각적 언어의 창조라는 꿈은 많은 현대 추상 예술가들에게 동기를 부여했다. 이들 예술가들 중 일부는 기하학에, 일부는 몸짓에 주목했다. 특별히 나의 관심을 끄는 것은 색상이 이 같은 보편적 언어의 기초로서 기능할 수 있는 가능성이다. 색상의 상징적이며 연상적인 잠재력은 서로 다른 문화를 종종 강력하게 결합시키기도 한다. 그러나 동시에 색상은 특정 지역 안에서만 인식되는 상징적 탄성을 지닐 수도 있다. 예를 들어, 다른 동아시아 지역에서처럼 한국에서 흰색은 전통적으로 죽음을 연상시키지만, 서구에서는 검은색이 죽음과 연관된다.

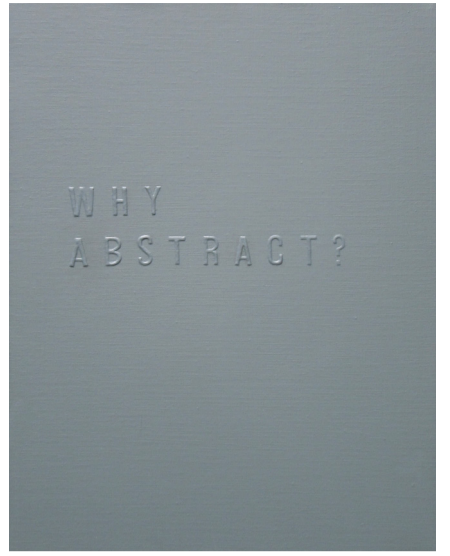
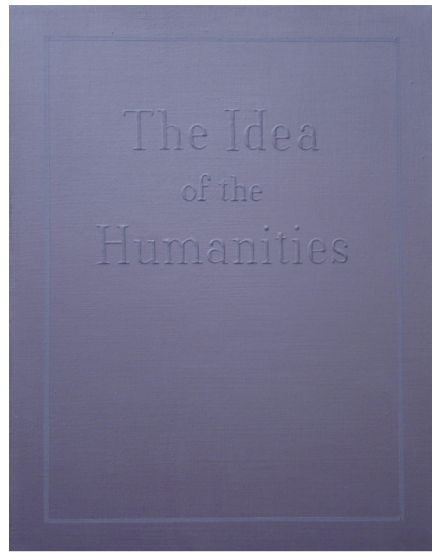
이번 전시회에서 나는 다양한 문화권에서 상상 속의 노플레이스, 즉 '유토피아'에 부여한 많은 이름들을 단색 패널에 그려 넣은 후 병치하기로 했다. 이 이름들은 특정 각도에서 혹은 가까이에서만 볼 수 있다. 언어적 이름 부여의 제한적인 특수성(영어라는 언어의 기호를 알 때만 텍스트를 읽을 수 있고 그 텍스트의 문화적 맥락을 알 때만 그 의미를 이해할 수 있다는 한계)은 누구나 인지할 수 있는 색상과 대조를 이루며, 이러한 대비는 즉흥적인 시공간적 움직임을 통해서 일어난다.

유토피아와 유토피아 알파벳에 대한 생각은 내가 살고 있는 지역의 지질학적 특징에 대한 관심과 맞물렸다. 이곳은 지질학자들에게는 '임진강 벨트(Imjingang Belt)'로 알려져 있다. 이 지대는 그보다 더 넓은 지역에 걸쳐져 있으며 현재 남북한 경계와 거의 평행을 이루면서 동쪽으로 확장되어 중국에까지 이르는 습곡스러스트 구조대 친링-다비-수루 벨트(Qinling-Dabie-Sulu Belt)와 관련 있다. 다시 말해, 1945년 이래로 존재해 온 정치적 경계는 십여 년이 넘는 세월 동안 한반도를 가로질러 온 근원적인 지질 장벽에 가까이 위치한다.

나는 내가 살고 있는 곳과 임진강 사이에 흩어져 있는 많은 빙하 자갈에 특히 관심이 있었다. 일부 지역에서는 빙하에 의한 마모 또는 용해수의 침식 작용으로 인한



〈잃어버린 지평선〉 조각들, 카드, 나무, 아크릴, 바니시. 크기가 변. 2018.
Lost Horizon. Pebbles, card, wood, acrylic, varnish, dimensions variable. 2018.



가로 줄무늬가 자갈에 나타난다. 이 줄무늬는 종종 글씨처럼 보이기도 한다. 서양인인 나의 눈에는 중국어의 어표(語標) 같아 보이는 것들도 있다. 마치 자연이 메시지를 남겨 놓기라도 한 것처럼 말이다. 그러나 불행히도 이 메시지는 해독할 수 없다. 나는 이 노플레이스를 뜻하는 다양한 이름들이 그려진 여러 색상 패널들을 이 오묘한 자갈들 위에 놓음으로써 자연적인 것과 문화적인 것 간의 병치를 창조했다.

2018년 4월 문산에서, 사이먼 몰리

사이먼 몰리(Simon Morley)는 1958년 영국 출생으로, 옥스퍼드대학교, 골드스미스, 런던대학교를 졸업하고, 사우스햄프턴 대학에서 박사학위를 받았다. 테이트브리튼, 디종미술관, 서울시립미술관 등 세계 여러나라에서 전시를 열었고, 『벽 위의 글자』(2007), 『현대미술 일곱 가지 키워드』(2019 출간 예정) 등의 책을 쓰기도 했다. 문자의 시각적 형태, 문자와 역사 문화의 관계에 관심을 갖고 작업을 이어가고 있다. 2010년부터 한국에 거주하며 단국대학교에서 강의하고 있다. 런던 아트퍼스트(Art First) 소속작가로서 있다.

www.simonmorley.com

Artist's Note

“Nobody owns anything but everyone is rich—for what greater wealth can there be than cheerfulness, peace of mind, and freedom from anxiety?” —Thomas More, *Utopia* (1516)

“A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail.” —Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism* (1891)

While hunting for inspiration in Youlhwadang Publishers' wonderful book museum and library I came across a 1950s English translation of a famous book by a fellow Englishman — Thomas More's *Utopia*, originally published in Latin in 1516. As a result, I decided to continue developing a theme that is already prevalent in my work —the exploration of the idea of this perfect 'no-place'.

Of course, the dream of the perfect society didn't originate with Thomas More — he just gave it a new name. In Korea, for example, you have an aristocratic version in the story of the Peach Blossom land, and a commoners in the vision of the perfect island society described in Honggildongjeon.

The dream of Utopia is probably as old as mankind itself, as it embodies the desire for a community beyond social divisions and domination. But there is inevitably a dark side to this dream, because it seeks to resist the ceaseless attrition of the present by imposing a rigid vision of the past and the future. Indeed, the Utopian dream must deny or belittle the difficult truth that, in reality, personal and social advances are only possible as small gains to be made piecemeal against a background of unpredictability and misfortune.

The subject of Utopia seems especially relevant in the context of Paju Book City, which is certainly itself a Utopian project on many levels. A library is also a kind of Utopia, and Utopia only ever exists in books (or now, movies). A library functions to protect and disseminate the products of reasoning and imagination, and as reading is an act of individual and ultimate freedom, it can only do this if a reader is a free being. But in a Utopia imaginative or dissenting literature are usually seen as a threat to the established collective order, and so books of the 'wrong' kind are often burned. With this in mind, I exhibit a video made in 2005, in which I burned an actual book — a Penguin Books English language edition of Sigmund Freud's *Totem and Taboo* — one of the many books burned by the Nazis in the 1930s.

Of course, my exhibition is taking place not far from a very ambitious and very disastrous attempt at the creation of a Utopia here on earth — the Democratic People's Republic of Korea. I live not far from Panmunjeom, and from the roof of my house I can actually see across the DMZ the hazy mountains of this *Dystopia*, as it should more truthfully be called. The DPRK is tragic evidence of what can happen when the difference between what our imagination is capable of conceiving, and what is actually achievable within the complex conditions of real life, is

confused. So, this meditation on Utopia is relevant on several levels.

In response to the idea of the library as Utopia, I have also made several new works based on books in English and Korean from Youlhwadang's collection. These are made in my characteristic monochrome style. They are 'icons' to be looked at, as well as to be read. The titles I chose evoke the high seriousness of the concept of learning and knowledge, and especially East-West cultural dialogue in relation to art. I have also made some new watercolours in my on-going 'Natural History' series — a *trompe l'oeil* technique, which in this case, spells the word UTOPIA in the flora of the landscape around where I live — near Munsan, fifteen or so kilometers north of Paju Book City, and next to the DMZ.

In East Asia, traditionally, alphabetic writing was unknown. Instead, writing was based on ideograms, pictograms, and logograms, so it was always recognized that speaking and writing were different. As a result, writing was always attached to image making, and more overtly 'textural' in the sense of being 'textured.' It is normal for East Asian paintings to also carry calligraphy, for example. Image and text are made with the same tool — the brush. By contrast, in the West, at least since the invention of fixed-point perspective, writing played only a very marginal place in the picturing system. I play with this in my series of watercolours on paper. These originally came about after first seeing Hangeul and thinking it looked like sticks arranged in space. But, in fact, Korea is an exception to the East Asian norm, in that Hangeul is alphabetic not logographic like Chinese. I wonder what this means in terms of Korean consciousness?

The exhibition also includes some examples of my earlier work — specifically, those associated with Korea and the book. In my practice in general, there is a convergence between visual art — especially painting — and books and other kinds of discursive, historical sources. These usually relate to aspects of twentieth century history, and they are also often specifically chosen to resonate with the location of an exhibition.

What interest me is the connection between 'text' and 'texture'. The word 'text' in English derives from the Latin *textus* (a tissue), which in turn is derived from *texere* (to weave). This reminds us that any given cultural form functions within a complex network, or tissue of cultural connections.

In the West, we use an alphabet to write text. A letter in an alphabet is a highly conventionalised abstract symbol that is a visual equivalent for a sound. As a result, oral language becomes spatial, and the visual sense dominates over the other senses. But at the same time, the alphabet invites us to forget that writing is actually visual or 'textural' language — especially printed words like these you are reading now. 'Alphabetic consciousness' encourages linear, rational, analytic thought, and as a result, the ability of writing to fix and abstract meaning results in a tendency to over-value discursive reasoning, and the value of detached objectivity.

I'm interested in thinking about writing as visual, 'textured' language, which is something that becomes more pronounced when writing appears in the space normally dedicated (at least in the West) to the visual, that is, painting. For example, I make 'Book Paintings' in one colour or in very close hues and tones, so that the effect is quite different from that of normal writing, where part of the medium's convention is to use strong contrast between the letters and the ground upon which the letters are placed in order to make the text easier to see/read. My writing seems to be absorbed into the ground, or to be emerging from it. Also, I usually paint my letters in relief, so that they have a strongly textured impact, even casting shadows onto the surface. This enhances their 'thing-ness'.

In Youlhwadang Book Museum's copy of More's *Utopia*, I was intrigued to discover what purports to be the Utopian alphabet. It consists of 22 letters based on the shape of the circle, square and triangle. Perhaps not surprisingly, the letters correspond almost exactly to the 23 letters of the Roman alphabet used in the 16th century, lacking only 'z'. The somewhat simplistic alphabet was designed by a friend of More's, Peter Giles, and only published in the first Latin edition of 1516, and was left out of subsequent editions.

I decided I would work with this bizarre Utopian alphabet. For the exhibition, I made six hanging-scrolls spelling in Utopian the word UTOPOS. It struck me as an interesting historical fact that just fifty or so years after the only real, wholly invented, and fully adopted alphabet — Hangeul — was inaugurated in 1446 in Choson under King Sejong, a fictional alphabet was conceived in far away England.

UTOPIA
 ARCADIA
 COCKAIGNE
 THE ISLAND OF THE IMMORTALS
 JANNAH
 THE PURE LAND
 DEMOCRATIC PEOPLE'S REPUBLIC OF KOREA
 THE CITY OF THE SUN
 SHANGRI-LA
 CHRISTIANOPOLIS

<유토피아 족자>의 세부. 한지에 프린트. 60x300cm. 2018.
 Detail of *Utopia Scroll*. Ink on hanji, 60x300cm. 2018.

The possibility of a universal language is alluring. Many modern abstract artists were motivated by the dream of creating a visual language that overcame the limitations imposed by the codes of writing. Some turned to geometry, others to the gesture. What especially interests me is the possibility that color can serve as the basis for such a universal language. The symbolic and associational potential of colors are often powerfully binding across cultures. But color can also have a symbolic resilience that is only locally recognized. In Korea as in East Asia generally, for example, white was traditionally associated with death, while black has this association in the West.

For this exhibition, I decided to juxtapose the many names given by different cultures to the imaginary no-place 'Utopia', painting them on monochromatic panels. The names are only visible from a certain angle, or close up. The limited specificity of linguistic naming — you can read text only if you know English linguistic signs, and understand its meaning only if you know the cultural context in which it exists — is contrasted with colors that everyone can perceive, and through unscripted spatial and temporal movements.

Thoughts about Utopia and the Utopian alphabet merged with my interest in an unusual geological characteristic of the landscape where I live. The area is known to geologists as the Imjingang Belt, and it correlates with the much larger Qinling-Dabie-Sulu Belt, an east-trending fold-and-thrust belt that runs almost exactly parallel to the actual border between north and south Korea and extends into China. In other words, the political boundary as it has existed since 1945 approximates more or less to a fundamental geological barrier that has been cutting across the peninsula for over a billion years.

I was especially interested in the large number of glacial pebbles scattered between where I live and the Imjingang river. In some areas, these have strange striations on them caused by glacial abrasion or by rolling in meltwater. These striations often approximate to what look like some kind of script. To my Western eyes, some of them are like Chinese logograms. It is as if nature has left a message. Unfortunately, it is indecipherable. The colored panels with the various names for 'No-Place' painted on them have been placed on top of some of these strange pebbles, creating a juxtaposition between the natural and the cultural.

Simon Morley. Munsan. April, 2018.

Simon Morley was born in the UK in 1958, and has lived in Korea since 2010. He graduated from Oxford University and Goldsmith's College, University of London, and holds a PhD from the University of Southampton. He has exhibited his artworks internationally, including at Tate Britain, UK, Musée des Beaux-Arts, Dijon, France, and Seoul Museum of Art. He is the author of several art history books, including *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (2007), the forthcoming *Seven Key to Modern and Contemporary Art* (2019). His special interest is written text as visual form, and the relationship of text to history and culture. He teaches at Dankook University. He is represented by Art First, London. www.simonmorley.com

유토피아—다다를 수 없는, 다다를 수 있는

황인 미술평론가

사이먼 몰리는 텍스트 아티스트다. 텍스트는 무형적(intangible)이다. 대부분의 조형예술은 완성을 위해 어떤 식으로든지 유형적인(tangible) 구색을 갖추려고 한다. 이런 점에서 텍스트 아트는 완성도가 미비한 불구의 예술이라고도 할 수가 있다. 대개의 텍스트 아트는 불구의 상태를 극단적으로 밀고나감으로써 개념을 더욱 강화하려 한다.



<유토피아 2> '자연의 역사' 연작. 종이에 수채. 32x41cm. 2018.
Utopia No.2. 'Natural History' Series. Watercolour on paper, 32x41cm (unframed). 2018.

그것이 개념미술(conceptual art)로 이어지기 쉬운 까닭이 여기에 있다. 몰리의 작업은 이 불구의 예술에 본인만의 방식으로 온전함을 도모한다. 이를 위해 형태를 더하고 질량과 부피를 더하는 작업을 수반한다.

영어권의 '텍스트'는 한자문화권에서는 '문(文)'으로 번역된다. '文'은 '紋(꾸밈)'과 같은 뜻으로 쓰이기도 한다. 논어의 문질彬彬(文質彬彬, 꾸밈과 본질을 충분하게 다 갖춤)에서도 알 수 있듯, 말씀(logos, 논리logic)에 그 출발점을 두고 있는 영어권의 텍스트와 한자권의 '文'의 의미와 쓰임새는 많이 달라 보인다. 역으로 한자 '文'을 영어 '텍스트'로 번역한다면 텍스트는 꾸밈의 유형적인 상태까지 포괄하는 의미로 확대될 수 있다. 이 경우 조형예술에서 요구되는 꾸밈의 물적 토대인 형태, 질량, 부피 등과 순조롭게 연결된다. 사이먼 몰리의 텍스트 아트는 이런 가능성을 존중하고 있다. '텍스트'가 가진 개념성과 '文'이 가진 유형적인 꾸밈의 구체성, 이 둘의 경계를 오가거나 모두를 합일하는 데 몰리가 펼치는 작업세계의 특징이 있다.

열화당책박물관에서 열리는 이번 전시의 주제는 영국의 사상가 토마스 모어의 소설 제목이기도 한 '유토피아(Utopia)'다. 유토피아는 어디에도 없는(ou) 이상적인 장소(topia, topos)를 말한다. 생각은 다 다르나 현실 속의 몸은 다다를 수 없는 곳이다. 유토피아는 신체의 오감을 확인할 수 있는 구체적인 장소가 아니다. 유토피아는 개념만이 도달할 수 있는 초월의 레이어에 존재한다. 그곳은 몸의 장소(topos, place)를 떠나 개념만이 다다를 수 있는 공간(space)에 비견할 수도 있겠다.

몸을 의미하는 영어의 바디(body)는 장소에 한정하여 존재한다. 한자문화권에서의 신체는 신(身, metaphysical body)과 체(體, physical body)로 구별되는데, 장소에 속박되는 '體'와는 달리 '身'은 장소를 돌파하여 정신적인 세계 즉, 공간과 개념으로 나아갈 수가 있다고 여겨진다. 장소를 돌파하여 공간으로 나아가기 위해서 필요한 행위가 수신(修身)이다. 그렇다면, 비록 '體'는 유토피아에 다다를 수 없지만 수신을 통해 '身'은 그곳에 다다를 수가 있다는 결론에 이르게 된다. 그리하여 유토피아는 우리가 다다를 수 있는 가능태가 된다.

몰리의 작업은 개념만을 전달하는 텍스트에 신체가 지각할 수 있는 장소성을 부여하려고 한다. 그 텍스트의 주제는 장소성이 부재(不在)하는 유토피아다. 즉 장소성이 전혀 없는, 개념의 텍스트 유토피아에 형태, 질량, 두께 등을 더해 장소성을 채우려 하는 것이다. 그 방법은 캔버스의 표면 위의 텍스트에 꾸준하게 두께를 더해 가는 방법이다. 텍스트는 점점 물질화하며 신체의 촉각적인 감각을 불러일으킨다. 텍스트는 두께가 더해지면서 장소성이 더해질수록, 꾸준하게 반복되는 작업을 통해 그의 신체에서 '體'의 부분은 점점 무화(無化)가 되며 '身'이 강화된다. '身'은 장소를 돌파하여 유토피아로 나아갈 수가 있다. 이는 수신(修身)의 과정을 떠올리게 한다.

몰리의 작업이 때때로 수신의 미술인 한국의 단색화와 비견되는 이유가 여기에 있다. 몰리는 수신의 반복성과 물성(物性)의 보강을 통해서 그리고 텍스트를 '文'으로, '文'을 다시 텍스트로 변환하는 과정을 통해서 장소성과 유토피아를 관통하는 지극한 경지에 다다르려야 한다. 그의 작업이 선사하는 독특한 미덕이 여기에 있다.