

Magazine Gitz
2013 Vol.5

종이 위의 예술
Art on Paper

Catherine Wagner
Theresa Ganz
Theresa Hak kyung Cha
Jangjibang
Seungchul Lee

깃

Catherine Wagner	캐더린 와그너	6
Theresa Ganz	테레사 갠즈	36
Theresa Hak kyung Cha	차학경	62
Jangjibang	장지방	90
Seungchul Lee	이승철	112

Theresa Ganz was born in New York in 1980. She studied film at Vassar College in 2002 and received a master's degree in photography from San Francisco Art Institute in 2006. She does delicate installation work with photography as the basis. Her work has been introduced to the public through various solo and group exhibitions. She is currently affiliated with Steven Wolf Fine Arts in San Francisco, Lesley Heller Workspace in New York and John Michael Kohler Arts Centre in Sheboygan.

Mostly inspired by nature, she combines photography, painting and sculpture in her work and crosses between materialization and revival. All is done in a labor-intensive process. When it comes to treating the subject matter, she is not a passive observer; she wants to actively express the subject at hand. She hopes an artwork is something that inspires people rather than something that is considered sacred. She currently teaches visual arts at the Brown University and also works as a co-curator for Regina Rex, an artist-run exhibition space in New York.

테레사 갠즈 Theresa Ganz는 1980년 미국 뉴욕에서 태어났다. 그녀는 2002년 바서대학교 Vassar College에서 영화를 전공하고, 2006년 샌프란시스코 아트 인스티튜트 San Francisco Art Institute에서 사진으로 석사 학위를 받았다. 사진이 기반이 된 섬세한 설치작업을 하는 그녀는 샌프란시스코의 Steven Wolf Fine Arts, 뉴욕의 Lesley Heller Workspace, 쉬보이건의 John Michael Kohler Arts Centre의 전속 작가로 활동하며 다수의 개인전 및 단체전을 통해 소개되고 있다.

주로 자연을 소재로 한 그녀의 작업은 사진, 회화, 조각 사이의 경계를 지우고 구현과 재현의 한계를 넘나들며 노동집약적인 과정을 통해 완성된다. 대상을 수동적으로 바라보는 것이 아니라 능동적으로 표현하길 원하며 미술작품이 성스러운 대상이기보다는 영감을 주는 사물이 되었으면 한다는 그녀는 현재 브라운 대학 Brown University에서 시각예술을 가르치고 있으며, 'Regina Rex'라는 뉴욕의 전시공간의 공동 큐레이터로 참여하고 있다.

Everyone here knows of your work as a masterpiece that is very labor-intensive. We admire that a lot. Your pieces are unique with no editions, correct?

Right, they are all unique. So they are not like prints, really. They're more like collages or sculptures.

How do you carry them around? They seem rather fragile.

It depends on the work. For example, some of the older works were modular—there would be multiple 16x20 prints, which I would cut out and pin on the wall, but they could also come apart, and I would put them in a box. This worked particularly well for the symmetrical pieces. Lately the work is less symmetrical and I have had to frame or mount things, so they're now solid.

How did you become a photographer?

I started doing photography when I was in high school—we had a dark room and I loved it. So I spent a lot of time doing that. In college, we didn't have many classes related to photography, so I was a film major for my undergraduate degree. But I took every photography class that was available, and I was in the photo club as well. After college, I worked as an assistant editor of a documentary film production company, so I did a lot of video editing. I was questioning filmmaking as a career and wasn't really happy and then the editing gave me Carpal tunnel syndrome, so I had no choice but to quit and figure what I really wanted to do. That's when I decided to go to graduate school (San Francisco Art Institute SFAI) for photography, and that's my story

Photography has its own traits such as representation of reality, freezing time, and whatnot. The way you use photography is rather unique. How did you decide to give up everything traditional photography offers, and choose to use other mediums to help with your expression?

You are asking how come what I do is not about the decisive moment, or capturing time, right? Before I did the works that you are familiar with, I used to go to zoos in the New York area and photograph the dioramas. The animals were alive, but they lived in these dioramas with a painted background. I was really interested in this fantasy of nature and photography's ability to blend the real and the artificial, but I was

a little bit unsatisfied because in a way, I was taking pictures of somebody else's art installation. So when I went to SFAI, that's what I worked on at first, but somehow I felt that it wasn't enough. I was still interested in the idea of constructed nature so I was looking for ways to explore that. I was also interested in how nature is stylized in design and decoration. I use photography not so much for its ability to freeze time, but for its ability to document, so that it has that direct reference to the real world—the indexical quality. I then abstract it and making it decorative. I like the push and pull between the reference to reality and then being able to pull it into the fantasy world.

What does rigor mean to you and why do you need that?

I don't need it as much as I used to in graduate school. Sometimes I felt like you have this pressure to make work, but you don't always have the idea to work on, so rigor gave me some work to do—it was meditative.. I was working and working even when the ideas weren't coming. So it gave me series of tasks. And I've worked that way until a year ago when I realized that it was becoming a habit and I didn't need that any more. I still work hard, but I don't need to make busy work for myself.

I have a technical question. Do you use different photo papers for one piece, or do you only use one kind of photo paper per piece.

Until recently, I was printing in the darkroom, so I used Kodak Super Endura E Surface.

Oh, they are not digital. I just assumed that they would be.

Until 2011, it wasn't digital. Currently I'm teaching at Brown University, so I live in Providence and there are no color darkrooms I can use, so I've gone digital.

Do you think of yourself as a photographer?

I think of myself in relation to photography. I think a lot about photography. I use photography really, but my work isn't about taking a slice of time and life and freezing it, that makes it a little different. But I definitely think of my work in relationship to photography. I also think of my work in relation to painting, architecture, and decoration.

당신의 작업은 아름다운 작업일 뿐만 아니라 많은 시간과 노력이 들어간 정직한 결과물이라는 점에서 매거진 것에 당신의 작업을 소개하고 작가로서 당신의 이야기를 듣고 싶었습니다. 당신의 작품들은 에디션이 없이 유일하죠?

네 맞아요. 한 개씩 밖에 없어요. 그래서 제 작업들은 프린트라기보단 골라쥬나 조각작품에 가까워요.

어떻게 작업들을 운반하나요? 부서지기 쉬울 것 같아요.

작품에 따라 달라요. 이전 작업들은 조립식이어서 벽에 핀으로 고정할 수 있고, 분리해서 상자 안에 넣을 수 있는 16 x 20 inch의 피스들이 여럿 있었죠. 요즘에 들어서는 액자 안에 넣거나 마운트를 할 수 있는 견고한 작업들을 많이 하곤 해요.

당신은 어떻게 사진작가가 되었나요?

고등학교 때부터 사진을 찍기 시작했어요. 학교에 암실이 있었고, 저는 그 곳에서 시간을 보내는걸 아주 즐겼죠. 제가 다니던 대학교엔 사진 수업이 많지 않아서 영화를 전공했어요. 그래도 있는 사진 수업은 전부 다 수강했어요. 사진 클럽에도 들어갔구요. 대학 졸업 후에는 다큐멘터리 제작회사에서 보조 편집자로 일을 했어요. 비디오 편집을 너무 오래해서 수근관 증후군이 생겨 그만두게 됐지만 말이에요. 그 후엔 대학원(샌프란시스코 아트 인스티튜트, SFAI)에 가서 사진을 더 공부하게 된거죠.

사진이란 매체엔 현실의 재현, 시간의 멈춤 같은 사진만이 가지고 있는 특징이 있는데요, 당신은 독특한 방법으로 사진 이미지를 사용하고 있어요. 어떤 계기로 전통적인 사진이 가진 특성들을 포기하고 다른 시각매체들의 언어를 혼용해 작업을 하는지 그 이유를 듣고 싶습니다.

제 골라쥬 작업들 이전에, 저는 뉴욕에 있는 동물원들에 가서 그 곳의 디오라마들을 찍곤 했어요. 살아있는 동물들이 그려진 배경의 디오라마 안에서 살고 있었죠. 연출된 자연, 자연에 대한 환상, 현실 세계에 관심을 가지게 됐어요. 현실에 존재하는 것들을 공식적으로 기록하는 사진의 능력에도 관심이 많았구요. 하지만 사진을 찍는 행위로는 충분히 만족하질 못했어요. 왜냐하면 결국 남이 그린 그림을 찍는 것과 다를 바가 없었으니까요. SFAI에 다니던 초기에 그 작업을 하면서 무언가가 채워지지 않는다는 느낌을 받았고 연출된 자연이라는 주제를 어떻게 풀어야 할지 계속 고민을 했어요. 자연 속에 디자인적이고 장식적인 요소가 있다는 것도 재미있었구요.

시간을 멈추는 사진의 특성을 사용한 건 아니지만, 제 작업에서의 시간도 큰 의미가 있어요. 전 사진의 시간성을 이용해 현실 세계를 기록하고, 현실 세계를 지각할 수 있게 해요. 하지만 동시에 그것들을 추상화하고 장식화하죠. 저는 실재와 판타지가 서로 밀고 당기는 긴장감을 좋아합니다.

당신의 작업엔 고됨이 묻어 나는데, 노동이 가지는 의미는 무엇인가요?

최근 들어서는 대학원때 하던 작업만큼 노동집약적인 과정을 거칠 필요는 없게 됐어요. 그럴 때 있잖아요, 작업을 해야겠다는 압박은 드는데 아이디어가 항상 떠오르진 않을 때—그럴 때는 무작정 무언가를 만들었고, 그게 오히려 명상하는 마음으로 작업에 몰두할 수 있게 도와주더라구요. 아이디어가 떠오르지 않을 때에도 계속 만들고, 만들었어요. 작년까지만 해도 그런 식으로 작업을 했는데 어느 순간부터는 제게 이런 과정이 필요가 없어졌어요. 여전히 열심히 작업을 하지만 지금은 일부러 제 자신에게 과제를 주는 그런 작업은 하지 않아요.

재료에 대한 질문을 할게요. 한 작품에 다양한 인쇄지를 쓰시나요, 아니면 한가지 인쇄지만 사용하나요?

최근까지만 해도 암실작업을 했었기 때문에 Kodak Super Endura E Surface를 사용했어요.

디지털 프린트일거라 예상했는데 아니군요.

2011년까지만 해도 디지털작업을 하지 않았어요. 하지만 지금은 브라운 대학에서 가르치는 일을 하고 있어서 프로비던스Providence에 살고 있어요. 이 곳엔 흑백 암실도 몇 없고, 컬러 암실은 아예 없어요. 그래서 디지털 작업을 자연스럽게 시작했죠.

자신을 사진작가라고 생각합니까?

전 제 자신을 사진과 관련있는 사람이라고 생각해요. 사진에 대해 생각도 많이 하고 사진을 사용하지만 “찰나의 순간”이나 시간과 삶의 조각을 멈추는 것에 대한 사진을 만들지 않기 때문에 그런 점에서 일반적인 사진들과 차이가 있죠. 하지만 제 작업이 사진과 깊은 연관성이 있다고 생각해요. 그림, 건축, 장식예술과도 연관이 있구요.

시간의 흐름에 따라 작업에 변화가 있었어요. 제 첫 작업들은 매우 대칭적이고, 바로크적이었어요. 그 때는 건축과 장식에 관심이 많았거든요. 건축적인 카르투슈들로 시리즈 작업을 하기도 했어요. 그 후로 차츰 바로크에서 빠져나와 낭만주의로 넘어왔어요. 작업에서 좀 더 힘을 뺐고, 혼란에 관심을 가지게 되었어요. 사진작가 중 제게 가장 큰 영향을 준 사람을 꼽으려면 믿으실진 모르겠지만, 리 프리들랜더Lee Friedlander라고 말할 수 있어요. 프리들랜더가 혼란을 정리하는 방식이 너무 좋아요. 그리고 저는 선과 움직임, 무게 같은 것을 어떻게 표현할지 늘 마음에 두고 작업을 해요. 평행적인 작업에서 혼란이 깃든 작업으로 변화한 것은 제겐 자연스러운 흐름이었어요.

I went through some stylistic changes in my artistic practice. My first work was very baroque and symmetrical—I was most interested in decoration and architecture. I did those series of cartouches and they all had a relationship to architectural form. And slowly I moved out of the baroque and into the romantic. And so things loosened up and I became more interested in chaos. If there's any photographer that influences me a lot, it'd be Lee Friedlander—believe it or not. I love the way he organizes chaos—so I think a lot about that and also about line, and how to create motion, weight, movement, and things like that. That was a linear progression from the symmetrical to the more chaotic.

Tell us more about your favorite artists.

Lee Friedlander for sure as far as photographers go. I love Vija Celmins, a painter—I am attracted to her work but I also her process and her dedication to slowness. I also admire Tacita Dean—her work is really, really beautiful. I also look at historical painting. Recently, I've been into Odilon Redon, a French symbolist. So for my most recent work I was interested in Symbolism. I get little obsessions like that on a person or a movement. I went through this phase where I was really into 19th century panorama—it wasn't fine art, but more like a spectacle.

Did you feel as if photography was limited as a communication means, so that you had to break out of its normal realm and explore other mediums?

It felt passive a little bit. My mother is a painter—so I grew up drawing a lot and I missed my hands doing something. I love making huge prints, it's very satisfying, even digitally, but I still want to do something to it.

As a subject matter, nature seems to be a major thing for you.

Yes, nature in relationship to the idea of beauty and sublime. On the beauty side, being more decorative, and on the sublime, being transcendental and spiritual. So I'm mixing those things up together.

Usually, the word decorative is used with a negative connotation in the fine art world, what do you think about that?

When I was in grad school, I felt the need to rebel a little bit. I mean, you can't rebel by getting naked, or

doing something shocking or anything.

Yes, because they're all so new, right? Haha.

Right. Those are not rebellious anymore. It's been done. But what can I do? I like making things look aesthetically pleasing. That seemed like the most rebellious thing to do. But also, I'm interested in those values because they are very gendered. So there's a way in which being decorative is seen to be feminine, pretty, beautiful, unimportant, and not meaningful. Sublime is seen as masculine, powerful, and a good thing. So I'm interested in messing with those things.

Did you have to face some challenges with people who don't really understand the meaning of your work? Did people criticize your work at first?

Not to my face, at least. One thing that helps my work to be not only decorative is its scale. In some ways a lot of the works involve cutting, water coloring—it's very delicate, feminine, 19th century western things for ladies to do, but I'm making them in an epic scale, so it pushes that, too. I expect it all the time, but no one gave me a hard time to my face. Maybe they walk away muttering to themselves.

Because your work is so unique and delicately labor-intensive, I can imagine Korean photographers and students loving your work. However, in Korea, they expect fine art photographers to have social or political voice.

I think about that a lot, too, about what the artist's responsibility is in the society and all. Do novelists feel like they have to save the world? I mean there is a politics that comes in, whether it's the concern for these gender norms about beauty and also about valuing of nature, that's implicit. It's not an explicit political agenda, but it comes from my own political orientation that arises naturally in mind. So those things are there. I did one body of work that was called Shadow On the Green (2008) which was a sort of a meditation on that idea of artists in the society. It was during the Iraq war and I was thinking about Walt Whitman and Herman Melville, American poets who were deeply affected and upset by the Civil War and wrote a lot of poetry about it. So each of the work was titled after lines from their poems and the Nasturtium in the pieces is symbolic of patriotism in the Victorian language of flowers, and the Nasturtiums are slowly dying. And black ribbon, of

좋아하는 작가들에 대해 조금 더 얘기해주세요.

사진작가 중엔 당연히 리 프리들랜더Lee Friedlander구요. 비아 셀민스Vija Celmins라는 화가를 매우 좋아해요. 그녀의 작품들 자체로도 좋지만, 그녀의 작업 과정과 느낌의 미학이 마음에 들어요. 타시타 딘Tacita Dean이라는 작가의 작업도 무척 아름답구요. 역사적으로 중요한 옛날 그림들 보는 것도 좋아해요. 최근에는 프랑스 심볼리스트인 오디론 레돈Odilon Redon에 빠져있어요. 그래서 저의 최근 작업들은 심볼리즘의 영향을 많이 받고 있죠. 전 항상 이런 식으로 한 시기에 특정 대상에 집착을 가지곤 해요. 한번은 19세기 파노라마에 빠져있던 적도 있어요.

사진매체에 어떤 한계를 느껴서 다른 가능성을 탐험하게 되었나요?

사진이 수동적이라는 생각이 들었어요. 저희 어머니는 화가예요. 그래서 저도 그림을 많이 그리며 자랐고, 그렇기 때문에 직접 손으로 하는 작업이 그리웠어요. 인화하는 과정은 매우 만족스럽고 좋아요. 대형 디지털 인화도 즐기는 편이에요. 하지만 그것에다 무언가를 더 하고 싶었어요.

당신 작업의 주 소재는 자연인 것 같아요.

맞아요. 자연과 아름다움 그리고 숭고함의 관계에 대해 자주 이야기해요. 제가 말한 아름다움은 장식과 관련이 있고, 숭고함은 뭔가 영적이고 초월적인 것이예요. 그 두 가지를 혼합해서 표현을 했죠.

순수미술의 비평적 시각에서는 장식이란 단어가 조금 부정적으로 사용되곤 하는데, 그것에 대해 어떻게 생각하세요?

제가 대학원을 다닐 때 반향하고픈 마음이 있었어요. 더 이상 발가벗는다면가 뭔가 충격적인 것을 하는 게 반향이 아니잖아요.

그렇죠. 너무 오랫동안 해왔던 반향이라 오히려 새롭지 않아요.

맞아요. 이미 너무 많이들 한 방식이기 때문이죠. 그래서 제가 생각해낸 저만의 반향 방식은 예쁜 작업을 만들자는 것이었어요. 그것도 그렇지만, 예쁘다는 가치관이 젠더화되어있다는 것에 관심도 갔어요. 장식적인 것들은 웬지 여성스럽고, 예쁘고, 아름답고, 중요하지 않고, 의미있지 않다고 받아들여지죠. 반면 숭고하다고 하면 남성스럽고, 능력 있고, 좋은 것이라고들 생각하죠. 그래서 그 편견들을 망가뜨려보고 싶었어요.

당신의 작업의 의미를 이해 못하는 사람들에게 도전을 받은 적이 있나요? 당신 앞에서 비판을 하진 않았나요?

적어도 대놓고 하진 않았어요. 제 작업이 오로지 장식적이기만 하지 않을 수 있던 이유는 제 작업의 크기 덕분이었어요. 제 작업과정—그게 자르는 것이든 수채화를 하는 것이든—은 대체적으로 아주 섬세하고, 19세기 서양 여성들이 할 법한 행위예요. 하지만 그 행위로 만든 작업을 아주 크게 만듦으로써 그 여성성을 역설하죠. 비판받을 마음의 준비는 늘 하고 있는데 제 앞에서 절 힘들게 한 사람은 여태껏 없었어요. 어쩌면 뒤돌아서서 중얼중얼했음지도 모르죠.

당신의 작업은 노동 집약적인 밀도가 있고, 사진을 조각적으로 활용한다는 점에서 차별화 되기 때문에 한국 사진작가들과 학생들이 좋아할 거라고 예상이 돼요. 하지만 한국의 사진 커뮤니티에서는 주로 사진가들이 정치적이거나 사회적인 목소리를 가지고 있길 기대하는 편이죠.

저도 그 문제에 대해 많이 생각하곤 해요. 이 사회에서 미술가들이 가지고 있는 책임감이란 무엇일까 하고 말이에요. 하지만 소설가들이 소설을 쓸 때 세상을 구해야겠다는 마음으로 하나요? 제 작업에 정치적인 면이 없진 않아요. 미를 향해 젠더화된 규범들, 자연을 대하는 우리들의 태도에 대한 질문을 내포하고 있어요. 노골적인 정치적 주장은 아니지만 제가 늘 생각하고 있는 정치적인 성향이 그대로 나타나는거죠. 한번은 Shadow On the Green이라는 작업을 한 적이 있었어요. 이라크 전쟁 당시 이 사회에서 예술인들이 할 수 있는 것은 무엇인가에 대해 고민을 하던 중 월트 휘트먼Walt Whitman과 허먼 멜베Herman Melville에 대해 생각하게 됐어요. 그들은 미국 남북전쟁에 깊게 영향을 받고 서글퍼하며 많은 시들을 써낸 미국 시인들이예요. 그래서 제 작업의 제목을 그들의 시에서 한 줄씩 뽑아서 지었어요. 애국심의 심볼인 금련화가 제 작업 속에서는 천천히 죽어가고 있죠. 검정 리본은 당연히 죽음을 뜻했구요. 그렇게 직접적으로 정치적 이야기를 하는 작업을 한 적도 있지만, 세상을 구하는 게 저의 책임이라고 생각하진 않아요. 제가 아무리 멋진 작업을 만들어 이 세상을 지적한다 해도, 세상은 변하지 않을 거예요. 파블로 피카소Pablo Picasso의 “게르니카”조차도 세상을 구하진 못했잖아요.

이란 여성 작가들에 대해 만들어졌던 “해저의 진주들”이라는 다큐멘터리가 생각나네요. 소개된 여성작가 중 한 명이 이런 말을 했었어요. 그녀가 이란 여성임에도 미술을 만든다는 것 자체가 정치적인 성명이기 때문에 정치적인 작업을 만들지 않아도 된다고요.

맞아요. 그런 것들은 자연스럽게 물어나야 한다고 생각해요. 제가 정치적으로 의견이 강한 사람이긴 하지만, 제 미술 작업에 그것을 더하는 것은 자연스럽지 않을 것 같아요. 제가 그런 주장을 한다 해도 들을 사람도 없지만요. (웃음)

course, is symbolic of death. So there was something in there, too. Maybe my work is more like fiction writing and some more overtly political work is more like non-fiction- I think we can have both. In the end, even if I make a very powerful and amazing work with a commentary on the world, it's not going to do anything. Even Guernica (Pablo Picasso) didn't save the world, you know?

That reminds me of a documentary I watched about Iranian women artists in America—Pearls on the Ocean Floor. One of the artists in the video was saying how she doesn't try to make her art political, because the fact that she is Iranian woman making art, that itself is a political statement.

Yeah. I think these things have to come naturally. I do have strong political ideas, but it won't be natural to my art-making process to include that. No one's listening to me anyways, so... haha

In your work, some works are representative of nature and other works are more abstract. There is a tension existing between the representation and abstraction in your work and it's just so beautiful, especially your Wilderness (2012) work.

But you don't know what you're looking at, right? Haha. For Wilderness—those are almost color fields. What I did was I took the cutouts, mounted them and I made small watercolors—just really loose ones—and scanned them and then printed them out big and then mounted them on that. So that's what those backgrounds are. They look like watercolor, but they're actually photographs. The images that are cutout on that have watercolor on them. So the photos are painted and the paintings are photographed. And the next body of work, Don't Get Out Much (2013), I took those watercolor scans and I took scans of photographs I had taken, and I blended them together in Photoshop. So the painting and the photo are really merged.

Are they physically collaged?

Yes. So they're digitally and physically collaged.

When you work, do you have a certain image in your mind and collect the images you need, or do you take pictures first and combine them as you go?

I wish it was that easy—that I had an idea in my head. I'm never sure what's going to happen. Some of the things that I shoot stick with me, and I know I have to do something with it, so I make prints, and play with them and try to figure out—I work that way. It's really organic. It would save me so much time if I knew what I was doing, but I never do. I really have to find my way. Even the shapes of the cutouts in the collage—I'd take the photograph, I'd print it, I'd pin them on the wall, and move them around... The cutting didn't take nearly as long as the finding the right place. Finding the right place was a more tedious and difficult process.

When in the process, what makes you decide what the overall theme of a body of work is going to be?

I think in a way I don't work conceptually, but I work very subconsciously. So I kind of have to turn off my thinking brain and have to just trust that if I keep working, keep my nose to the grindstone, and keep at it, that something will come up, and often I'm surprised. I'd be working on something for a long time and I don't realize what the import of that is—what it means, and what it's about. It's not on my website, but right now, I'm working on dark black and white cave-like things. They're all from photos I took this summer in India and I don't know what that's about yet. Before I show it, I try to work that part of that out, think through the conceptual issues and everything else, but I don't start with that. The reason I don't start with that is, if I had the idea first, it'd be a much less interesting exploration for me. If I had the idea, then I would feel like I'm coloring in a coloring book.

That's very interesting, because we just interviewed Catherine Wagner, and she starts with an idea.

Oh yeah, she's the total opposite of me.

So the most important thing in your work process is sense of color, form, and composition, and beauty, right?

Yeah, the thing is it has to be fun for me to do. If it's not fun, I won't show up at the studio.

Tell us more about the use of the material in photography.

It's something I struggle against a little bit. In some

테레사 작업에서는 늘 추상적인 것과 재현적인 것들이 팽팽하게 존재하는 것 같아요. 정말 아름다워요. 특히 Wilderness 작업이요.

뭘 보고 있는 건지 모르겠죠? (웃음) Wilderness작업은 거의 색채면에 가까워요. 형태없는 수채화들을 작게 만들어 스캔한 후 대형인화를 해서 마운트했어요. 그게 작업의 배경이미지들이 됐어요. 수채화를 그렸지만, 스캔과 프린트를 이용해 그것은 사진이 되었죠. 오려서 붙인 사진 위엔 수채화로 그림을 그렸어요. 결국 페인팅은 사진이 되었고, 사진은 페인팅이 되었죠. 사진과 페인팅의 경계에 대해 많이 생각하고 있어요. 그리고 Don't Get Out Much작업에선 수채화 스캔과 사진 스캔의 레이어를 합쳤어요. 사진과 페인팅이 말 그대로 합쳐진 셈이죠. 콜라주의 요소도 있어요.

디지털 합성이 아닌 물리적인 콜라주인가요?

네. 디지털로도 콜라주했지만, 직접 오려 콜라주하기도 했어요.

작업을 시작할 때, 특정한 이미지를 머리에 두고 필요한 사진들을 수집하는 편인가요, 아니면 사진을 먼저 찍고 흐르는대로 그들을 합치는 편인가요?

머리 속에 이미지가 먼저 있다면 얼마나 쉽고 좋을까요. 저는 어떤 일이 일어날지 항상 확신이 없는 편이에요. 사진을 찍다보면 어떤 이미지들은 제 뇌리에 박혀서, 언젠간 이 이미지를 꼭 사용해야지 생각을 하게 돼요. 그럼 그걸 인화하고 여기저기 붙여보고, 고민해보고, 장난쳐봐요. 자연스러운 과정이죠. 제가 무얼 하고 있는지 알고 작업을 한다면 시간을 많이 아낄 수 있을텐데 말이에요. 하지만 전 대부분 알지 못한 채 작업을 하고, 작업을 하면서 제 길을 찾아가는 편이에요. 콜라주에 사용되는 이미지 조각들도 사진을 찍고, 인화를 하고, 벽에 핀으로 꽂아보기도 하고, 여기저기 움직여보기도 해요. 다들 오리는데 시간이 많이 소비된다고 생각하시겠지만 적당한 위치를 찾는 데 더 오랜 시간이 걸려요. 맞는 위치를 찾는 건 지루하고 어려운 과정이에요.

그럼 작업과정 중, 주제를 어떻게 정하게 되나요?

개념적으로 접근하기보다는 잠재의식적으로 작업을 해요. 생각하는 뇌를 잠시 꺼두고 계속 작업을 하다보면 무언가 나올 것이라는 믿음을 가지고 해요. 그러다보면 놀랄만한 결과가 자주 나와요. 어떤 것에 대해 아주 오랫동안 작업을 하면서도 왜 그것을 하는지, 의미는 무엇인지를 당장 깨닫지 못할 때도 있어요. 웹사이트에 아직 올리진 않았지만 요즘은 지난 여름에 인도에서 찍은 사진들로 작업을 하고 있어요. 실제로 흑백은 아닌데, 흑백인 것처럼 보이는 동굴 속같이 어두운 이미지들이에요. 작업은 하고 있지만 아직 어떤 주제에 관한 건지는 생각 안하고 있어요.

사람들에게 보여주기 전에는 주제가 무엇인지, 컨셉은 무엇인지 이해해내려고 하지만, 그런 생각들부터 작업을 시작하진 않아요. 만약 아이디어부터 시작을 하고, 그 후에 작업을 한다면 탐험의 재미가 없을 것 같아서 그래요. 칠하기 그림책에 색만 입히는 기분일 것 같아요.

그것 참 재미있네요. 방금 전 캐더린 와그너와의 인터뷰에서 그녀는 아이디어를 토대로 작업을 시작한다고 했어요.

맞아요. 그녀는 저와 정반대예요.

당신의 작업에서 가장 중요시되는 요소는 색감, 색채면, 형태, 구도, 그리고 아름다움인가요?

네, 하지만 무엇보다도 작업하기에 재미있어야 해요. 재미가 없다면 전 작업실에 가지 않을거예요.

사진적 재료를 사용하는 것에 대해 어떤 고민을 하고 있나요?

제가 늘 씨름하는 문제이기도 해요. 전 사진이 좀 더 입체적이었으면 좋겠다고 생각을 했고, 그게 제가 지금과 같은 작업방식을 택한 이유예요. 예를 들어 Wilderness 작업에선, 앞뒤 모두에 칠을 해서 평면적이지 않을 수 있도록 했어요. 벽에 걸 수 있게 만들어진 주황색 작품은 특히나 입체적이에요. 평면적일 수도 있던 재료의 뒷면에 칠을 함으로써 입체적으로 보이도록 만들죠. 또 벽에서 조금 더 떨어져서 고정시켜 그림자를 드리우게 하는 방법을 쓴 적도 있어요. 이렇듯 입체와 평면 사이에서 많이 씨름해요. 제 작업은 늘 사진이 주는 창문 (또 다른 세계로의 창문) 같은 특성과 조각의 사물적인 특성 사이 어딘가에 자리하고 있다고 생각해요. 관객이 작업을 안으로 들여다보는지 아니면 작업과 같은 공간에 존재하는지에 따라 작업을 바라보는 방식이 달라집니다.

당신의 작업들을 보면 당신의 마음 속, 상상 속에 존재하는 공간을 보고 있는 느낌이에요. 당신은 어떤 것들에서 영감을 얻나요?

제 모든 작업들은 연결이 되어 있지만 시리즈마다 영감의 원천은 달랐어요. 전반적으로는 자연에서 영감을 얻지만, 자연과 제 관계는 특이해요—전 뉴욕에서 자랐거든요. 그래서 자연을 실제로 안다기보다는 자연에 대한 환상을 가지고 작업을 해요. 제가 유치원부터 8학년까지 다닌 발도르프 스쿨Waldorf School은 독일 낭만주의를 토대로 운영되는 곳이었어요. 동화나 신화 같은 것을 중심으로 교육을 받았어요. 동화를 보면 숲에 들어가고 무언가 엄청난 일이 벌어지잖아요. 그런 것들이 제 정신 깊이 박혀 있어 현재에도 영향을 주는 것 같아요. 나이가 들면서 Hudson

ways, I want photographs to be more 3 dimensional, which is why I work the way I do. For example, for Wilderness pieces, I wound up painting the backs of them as well as the front, so that I didn't feel like I was stuck in two dimensions. The orange piece that's hung on the wall is quite three dimensional. So that was one way of dealing with the material—painting the back and making it into something that could exist in three dimensions. And other ways I've done it is to pin it away from the wall, so that the shadows would fall. Yeah, I struggle back and forth from this 2D and 3D idea. And one way I think about it is that the works exist in a space between the window quality of a photograph (window into another world) and object quality of sculpture. So this portal, that shifts back and forth from whether you're looking in or it's occupying space with you. Does that answer your question?

The images you're making seem to show the inner space of your mind / soul. What inspires you?

Even though the work has some kind of continuity to it, it's different with different bodies of work. Overall, nature, but my relationship to nature is a funny one, because I grew up in New York city. So I have a fantasy idea, rather than a real idea of nature. The Waldorf School that I went to until 8th grade, was based in German Romanticism. The education was pretty much rooted in fairy tales, mythology and things like that. In a fairy tale, the protagonist typically enters a forest, and something happens to them. All of those things are very deep in my psyche, so those are parts of my inspiration. And then as I grew older, I became interested in Hudson River school of painting and Caspar David Friedrich. All those things are about looking to the horizon, looking out and it's dominating the land, and I did an inversion of them—my work is very myopic. My work is about looking very close at details. I'm a magpie, I take from everything. With the Shadow On The Green work, I was very influenced by Poussin (French painter), for the work before that, The Things I've Seen I now can see no more, I was really influenced by the medieval unicorn tapestries. As you can tell, I get little obsessions.

What is your take on Contemporary Photography?

My work is a little outside of the realm of contemporary photography, but a lot of different artists are interested in exploring the materiality of photography and what it is to really think about what happens when light hits a

piece of paper, or what Thomas Ruff is doing with the jpeg pictures, so there's that aspect. But what I'm doing is on the other side of that, so it's not so much about the materiality or the technical part of what the process is, but more like what does it mean to write with light. What does it mean to have that representation on a piece of paper, and how far can I pull it out of its original context but still has that reference..

We've asked "what is photography to you?" to all other photographers we interviewed, but in this case, I want to ask you "what is art to you?"

That's a very big question. I would answer what it means only to me, I won't speak for other artists or viewers. For me, I think, I would like to make art that can function as an object of contemplation. Yes, it's a commodity, but to find a way to make it also more than that. So an ideal artwork by me, would have a deeper resonance- almost a magical or totemic effect. I guess I want to get back some of the aura that Walter Benjamin said we lost with photography but not in service of feudalism or fascism of course.

River School의 회화기법(19세기 중반 낭만주의 풍경화)과 Caspar David Friedrich에 관심을 가지기 시작했어요. 그들이 저 멀리 지평선을 바라보고, 땅을 지배하는 식으로 그림을 그렸다고 하면 저는 반대로 근시안적인 작업을 했어요. 아주 가까이, 섬세한 디테일을 보는 것 같은 그런 작업이요. 그리고 중국의 풍경 회화의 공간감을 참 좋아했어요. Shadow On The Green작업에서는 프랑스 작가 푸생Poussin의 영향을 많이 받았어요. 그 전 작업인 The Things I've Seen...을 만들 땐, 중세 시대의 유니콘 태피스트리의 영향을 받았구요. 아까 말했듯이 전 자주 특정한 대상에 집착을 하곤 해요.

현대 사진에 대해 어떻게 생각하시나요?

다양한 작가들이 사진의 물질성을 고민하고 탐험하고 있어요. 빛이 종이를 만날 때 어떤 일이 벌어지는지 아니면 토마스 루프 Thomas Ruff처럼 jpeg에 대해 고민을 해본다던가 말이에요. 제가 하는 작업은 그들과는 다른 선상에 있어요. 사진의 물질성이나 기술성에 대한 것이 아니라 빛으로 쓴다는 것이 무슨 의미인지에 대한 것이죠. 종이 위에 사물을 묘사한다는 것의 의미는 무엇이며, 원래의 대상으로부터 최대한 분리시켜 내면서도 고유의 의미를 잃지 않게 하기 위해서는 어떻게 해야하는가 같은 것 말이에요.

인터뷰를 마무리하면서 이제껏 다른 사진작가들에게 "사진이 당신에게 주는 의미는 무엇입니까"라고 묻곤 했는데요, 당신에게 "예술이 당신에게 주는 의미는 무엇입니까"라고 묻고 싶네요.

오. 아주 거대한 질문이네요. 다른 작가들을 대변하기보다 제 자신에게 미술이 갖는 의미를 말씀해드릴게요. 저는 보는 이가 묵상할 수 있게 하는 오브제를 만들고 싶습니다. 예술은 팔리는 상품이기도 하지만 그 이상이 될 수 있어야 합니다. 저에게 있어 이상적인 예술작품은 마법이나 주술 같은, 내면에 깊은 울림을 주는 것입니다. 아마도 저는 발터 벤야민이 사진매체와 함께 사라졌다고 선언한 과거의 예술적 아우라Aura를 되찾고 싶어하는 것 같습니다. 물론 봉건제나 파시즘을 원하지는 않지만요.



hand-cut c-prints, watercolor, India ink,
collage on archival inkjet print, approx. 72"x78"



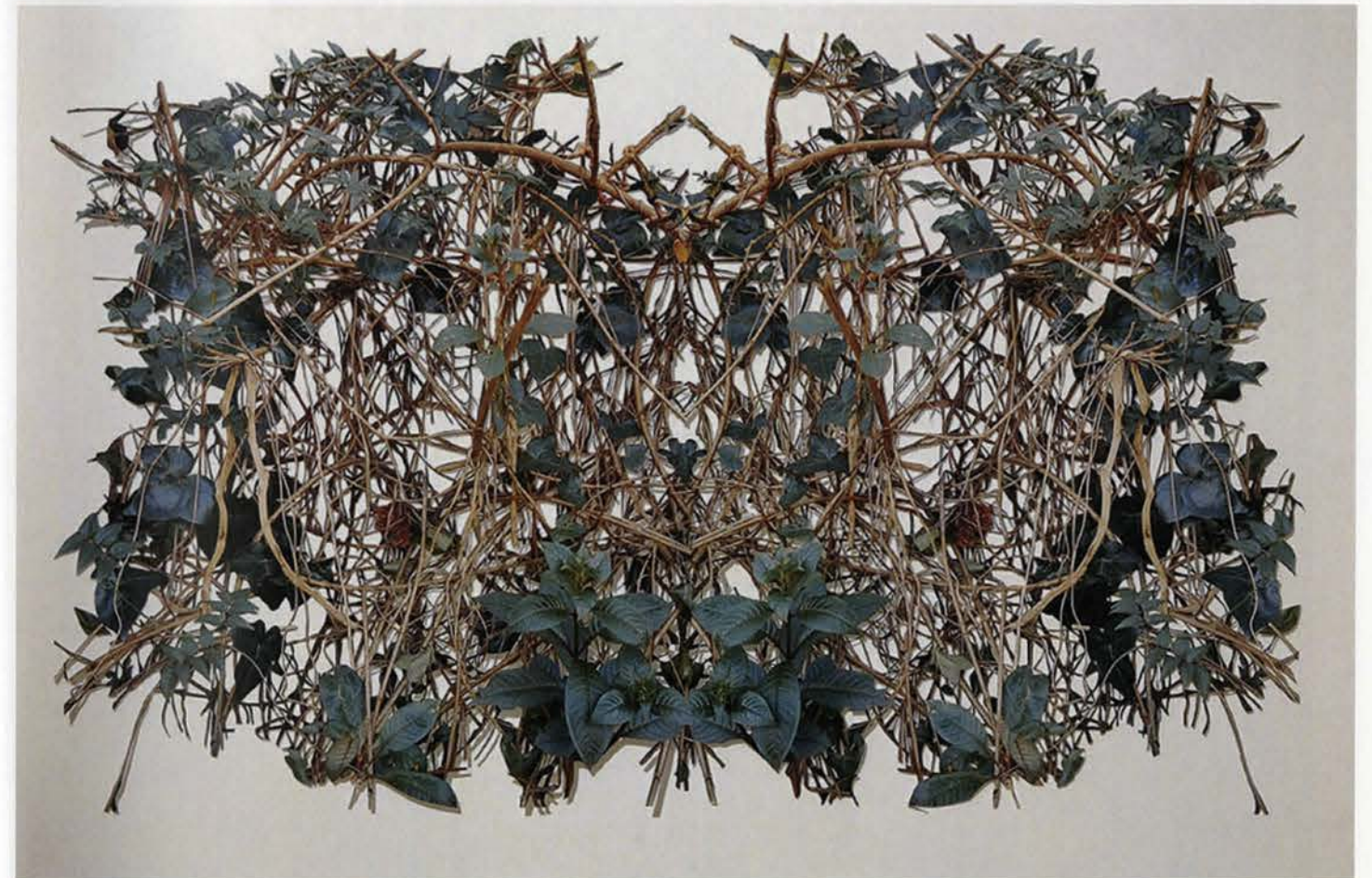
hand-cut c-prints and pigment prints, collage, 24" x 30", 2008



Cartouche II (from That which I have seen, I now can see no more series)
hand-cut c-prints, collage, 14" x 22", 2006



Cartouche IV (from That which I have seen, I now can see no more series)
hand-cut c-prints, collage, 24" x 40", 2006



Pillar (from That which I have seen, I now can see no more series)
hand-cut c-prints, collage, 10' x 3', 2006



For You Bouquets and Ribbon'd Wreaths (from Shadow on the Green series)
hand-cut c-prints, collage, 50" x 40", 2008



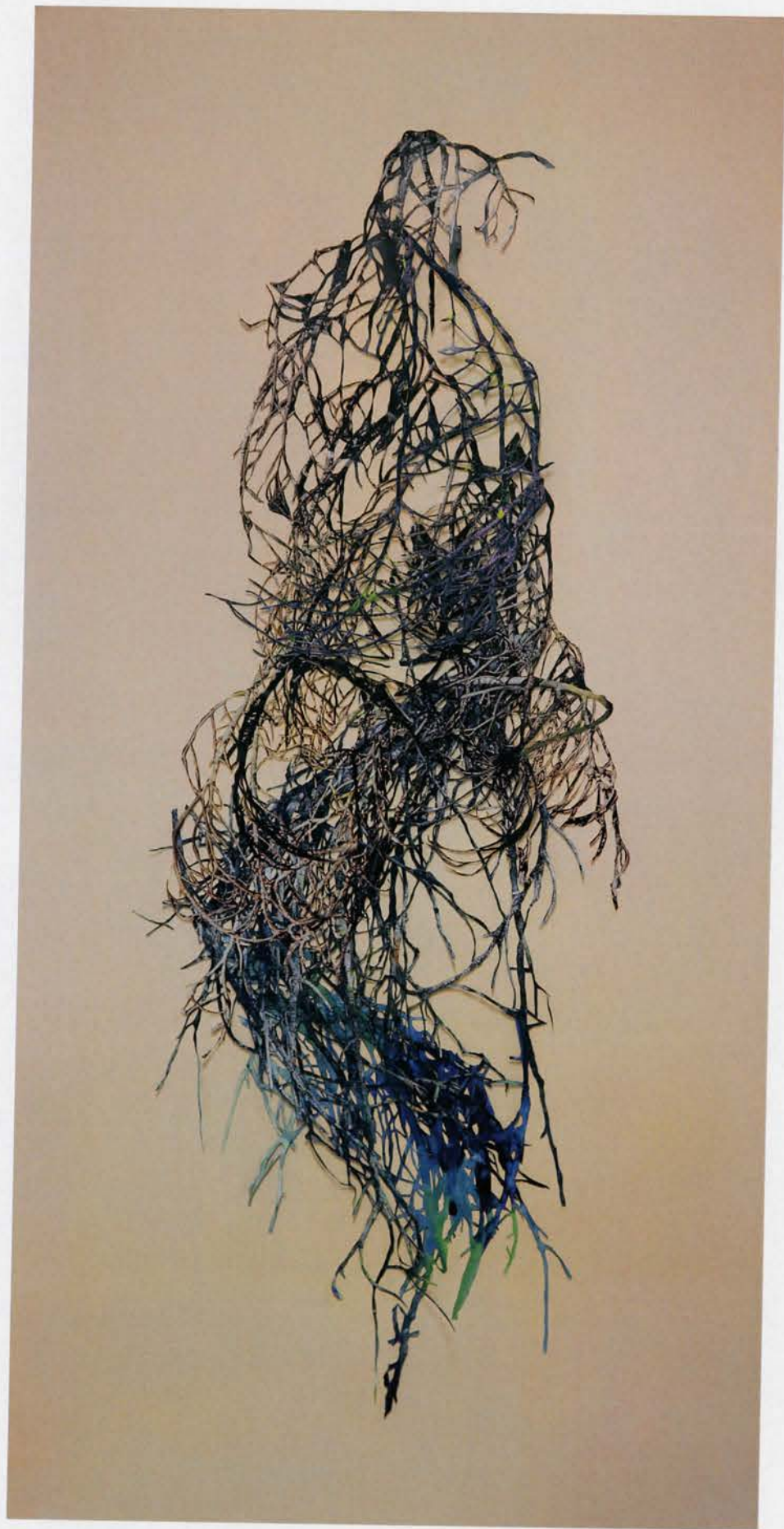
hand-cut c-prints, watercolor, India ink, collage on archival inkjet print,
53 1/2" x 80"



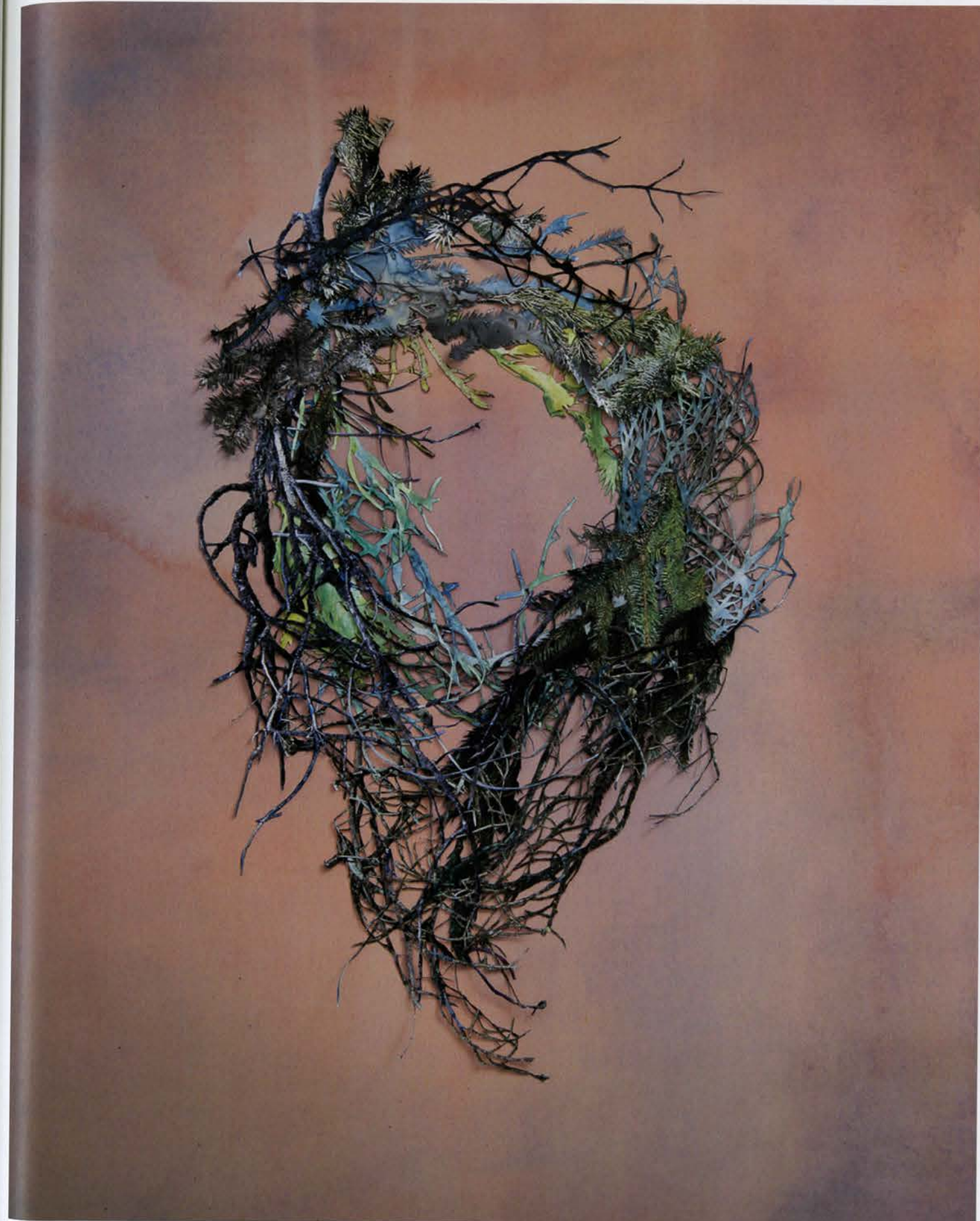
Wilderness II, hand-cut c-prints, watercolor, India ink,
collage on archival inkjet print, 53 1/2" x 90", 2011

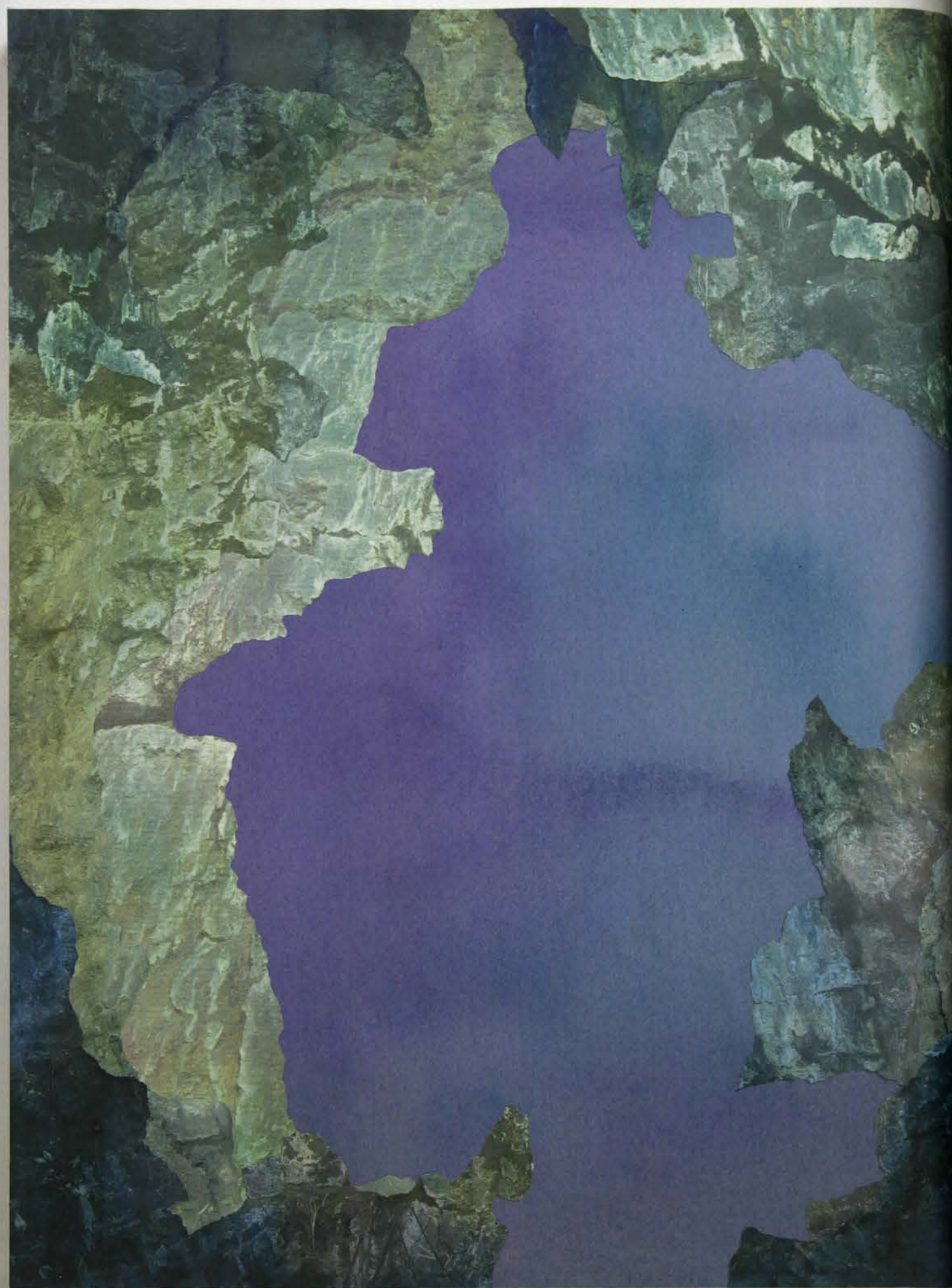


Untitled (from Wilderness series)
hand-cut c-prints, watercolor, India ink,
collage on archival inkjet print, 65" x 33"

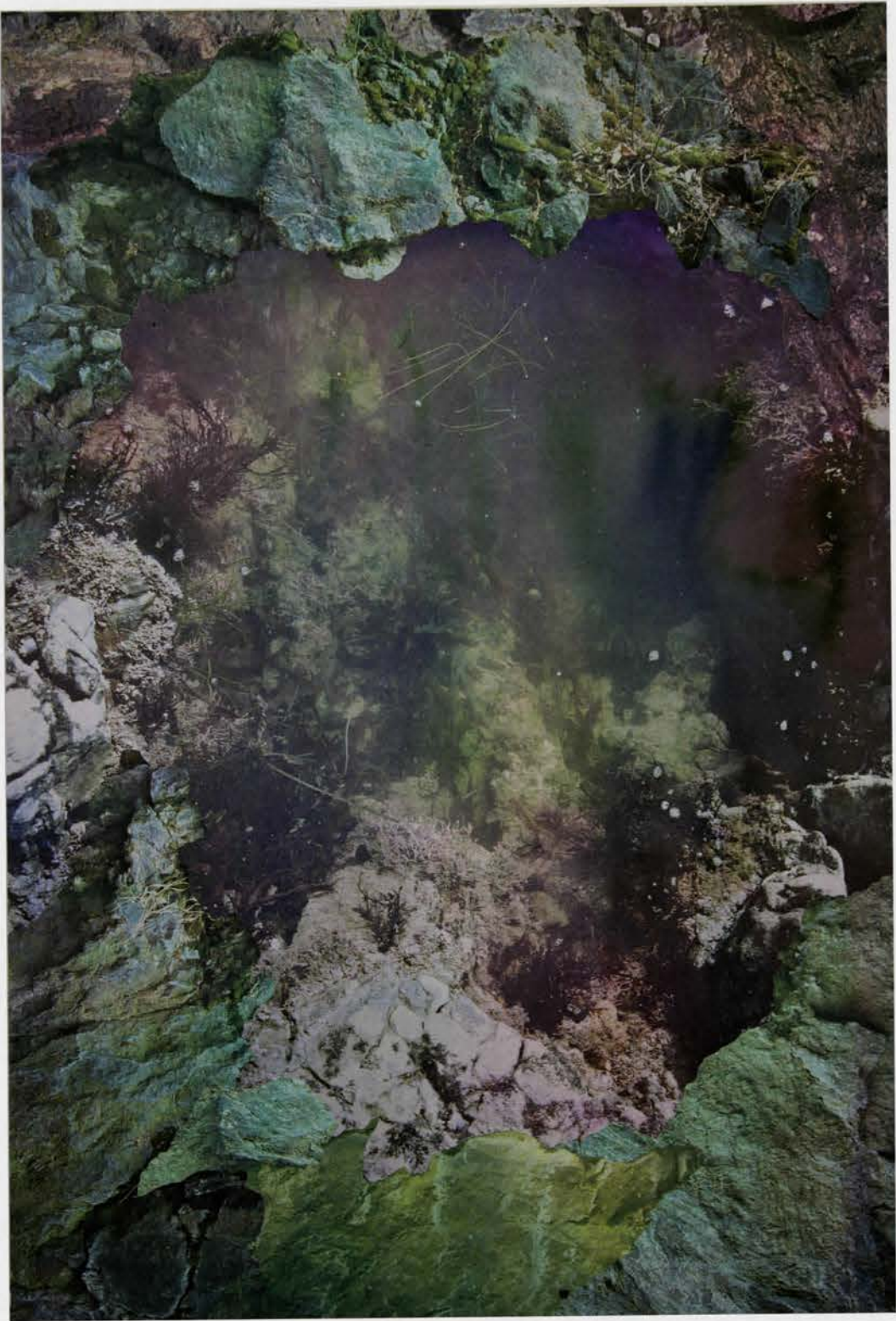


Untitled (from Wilderness series)
hand-cut c-prints, watercolor, India ink,
collage on archival inkjet print, 55" x 44"





Tidal Pool I (from Don't get out much series)
archival pigment prints, collage on panel, 60" x 43", 2012



Tidal Pool III (from Don't get out much series)
archival pigment prints, collage on panel, 54" x 43", 2012

