

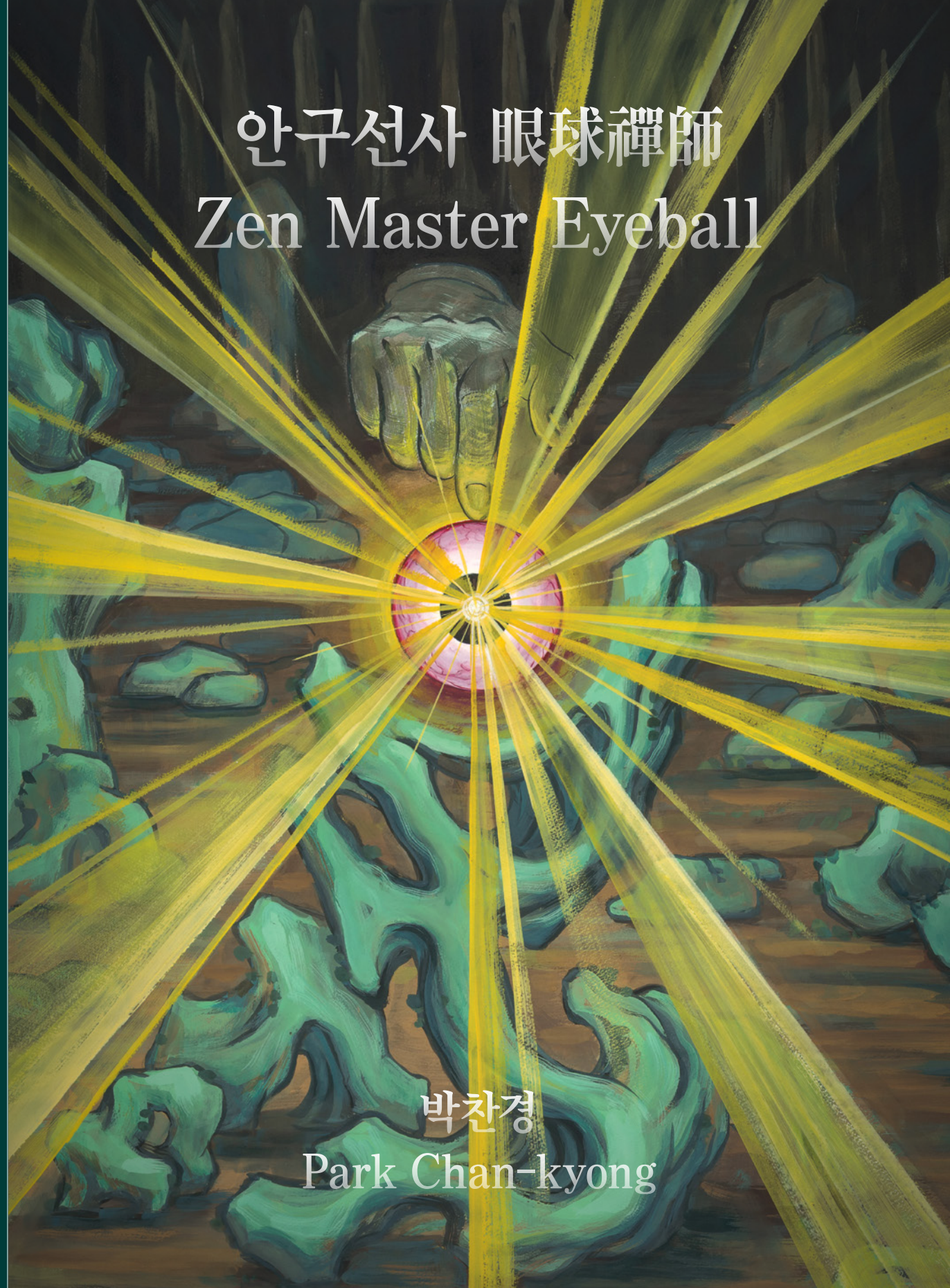
안구선사 眼球禪師
Zen Master Eyeball

Park Chan-kyong

Zen Master Eyeball

KUKJE GALLERY

박찬경
Park Chan-kyong

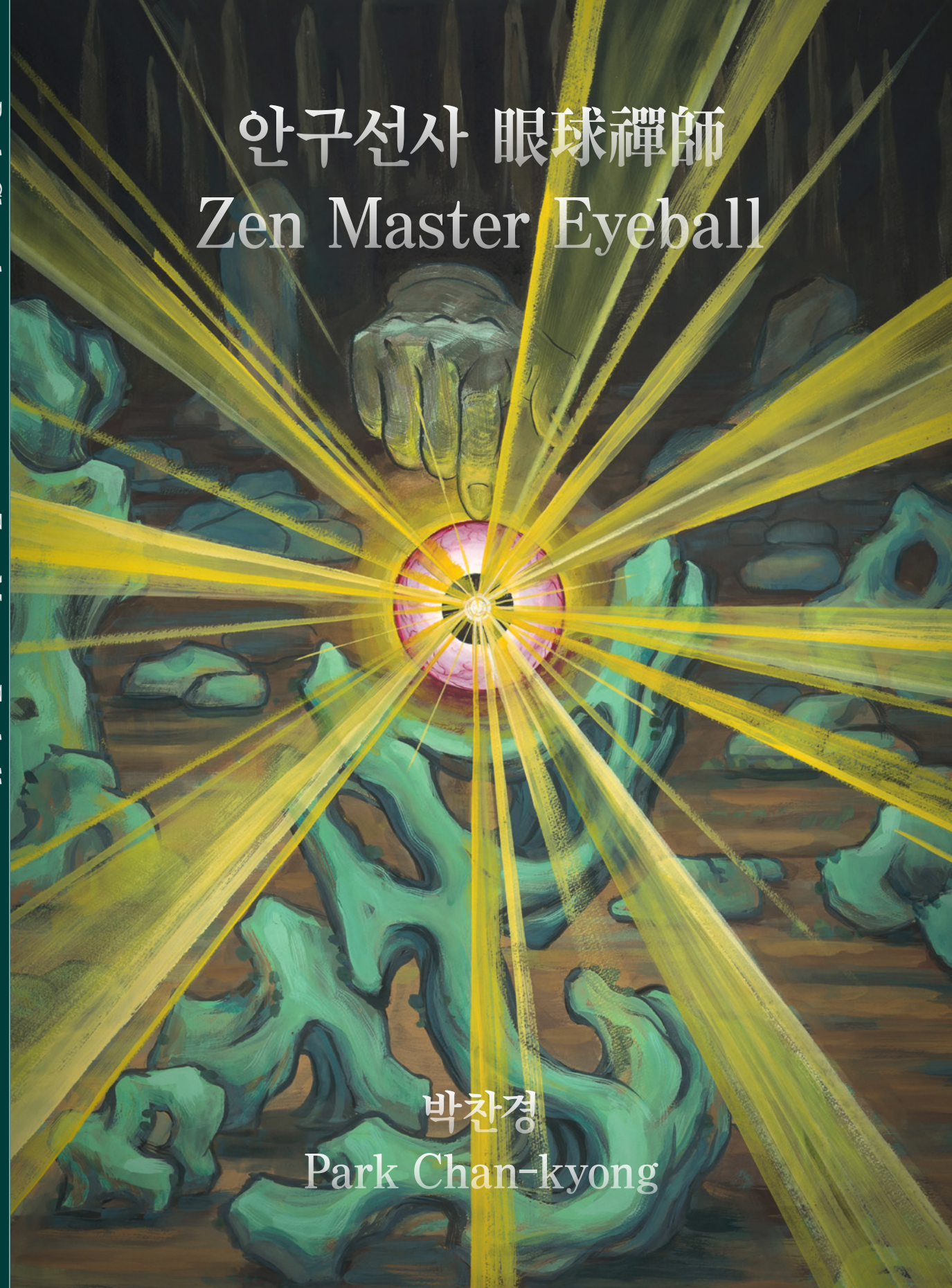




Park Chan-kyong

Zen Master Eyeball

KUKJE GALLERY



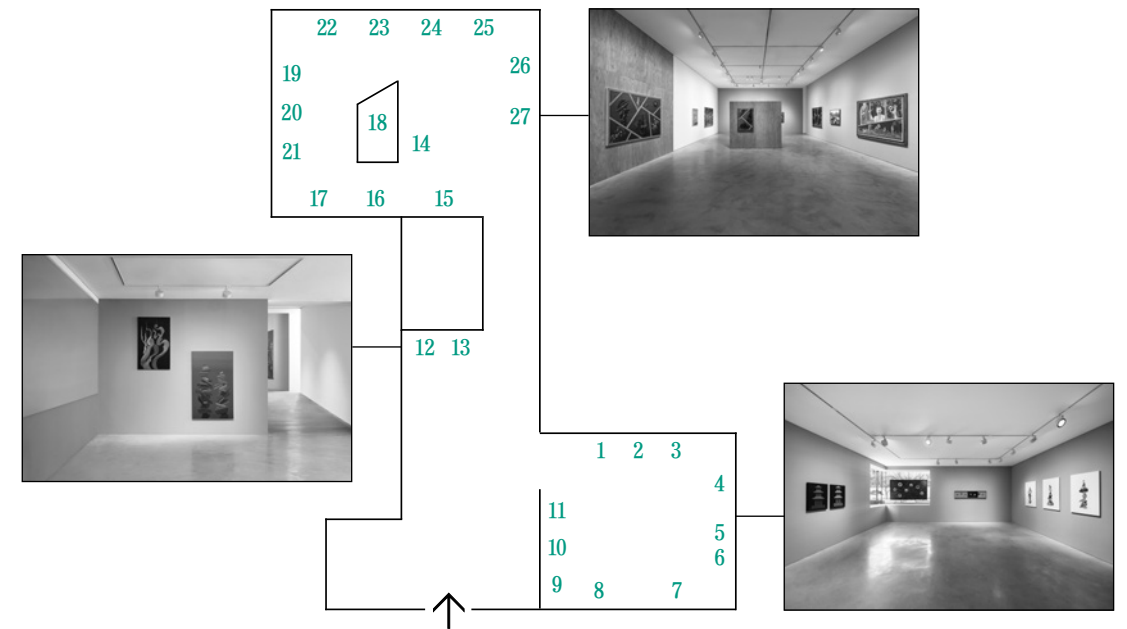
안구선사 眼球禪師
Zen Master Eyeball

박찬경
Park Chan-kyong

박찬경
Park Chan-kyong

안구선사 眼球禪師
Zen Master Eyeball

박찬경
Park Chan-kyong



목차

- 7 안구선사(眼球禪師) 그림 문답
박찬경
- 16 전시 작품
 - 1-3 〈죽자〉 연작
 - 4 〈칠성각〉
 - 5 〈言(하고 싶은 말) 2〉
 - 6 〈信(믿고 싶은 일) 2〉
 - 7-8 〈칠성도〉, 〈밝은 별 7〉
 - 9-11 〈헛수고〉 연작
 - 12 〈낙하〉
 - 13 〈헛수고〉
 - 14 〈두루미 호랑이 거북이〉
 - 15-16 〈괴석들〉, 〈괴석1〉
 - 17 〈혜가단비도(慧可斷臂圖)〉
 - 18 〈늦게 온 보살 - 디오라마〉
 - 19-21 〈프로젝션〉 연작
 - 22 〈동굴이 안다〉
 - 23 〈남매탑〉
 - 24 〈안구선사(眼球禪師)〉
 - 25 〈고란사(皋蘭寺)〉
 - 26 〈백양사(白羊寺)〉
 - 27 〈혜통선사(惠通禪師)〉

105 약력

Contents

- 45 Image-Dialogue on *Zen Master Eyeball*
Park Chan-kyong
- 16 Exhibition Works
 - 1-3 *Scroll Series*
 - 4 *Chilseonggak Shrine*
 - 5 *Words (What I Wish to Say) 2*
 - 6 *Trust (A Hope to Hold Onto) 2*
 - 7-8 *Seven Stars and Bright Stars 7*
 - 9-11 *The Futile Effort Series*
 - 12 *Fall*
 - 13 *Futile Effort*
 - 14 *The Crane, the Tiger, and the Turtle*
 - 15-16 *Strange Rocks and Strange Rock 1*
 - 17 *Huike Offering His Arm to Bodhidharma*
 - 18 *Belated Bosal - Diorama*
 - 19-21 *Projection Series*
 - 22 *Caves Know*
 - 23 *Nammaetop Pagoda*
 - 24 *Zen Master Eyeball*
 - 25 *Goransa Temple*
 - 26 *Baekyangsa Temple*
 - 27 *Zen Master Hyetong*

108 Biography

박찬경

오래전에 중단했던 회화를 다시 시작하면서 처음 그린 그림은 〈남매탑〉과 〈칠성각〉이다. 한때 단편 영화를 제작하기 위해 촬영 장소를 물색하러 다녔는데, 대부분 인공물이 시야에 잡히지 않는 깊은 시골이어야 했다. 오랫동안 사람의 발길이 끊긴 곳에 드문드문 서 있는 젊은 영화 스태프의 뒷모습이 내내 인상에 남았다. 그림 속의 군상이 옛 탑이나 암자를 바라보는 심정처럼, 관객이 이 전시의 그림을 볼 것이라는 생각을 해본다. 전통 건축 앞에서, 또는 전통 일반 앞에서 관심과 무관심, 거리감과 친근감이 기묘하게 공존하는 상황을 드러내는 것이 이번 전시에서 중요했다. 이것은 어떤 전통을 어떻게 볼 것인가, 지금 와서 어떻게 다룰 것인가, 전통은 무엇인가라는 질문이지만, 시야를 더 크게 열어 보면 시간의 단절과 지속과 같은 다소 형이상학적인 질문과 병행할 것이다.

우리는 전통을 한국의 유달리 빠른 근대화, 서구화의 과정에서 반복적으로 출몰하는 병적 징후이자 의문, 에너지나 자원 등으로 여길 수 있다. 현재와 과거가 외부의 힘으로 부자연스럽게 단절되었다면 전통은 외상이 되기 쉽다. 전통이 트라우마라면, 전통이 나타나는 방식은 정신분석이 꿈을 다루듯이 다소 복잡하게 해석되어야 한다. 만약 젊은 세대에게 그 인위적인 단절의 기억조차 희박하다면 전통은 이국적인 대상, 또는 폐기해도 잃을 것이 없는 대상이 될 것이다. 그러나 세대 사이에 차이가 크다 하더라도 외상적인 전통과 이국적인 전통은 대체로 뒤섞여 있으리라 생각된다. 어느 쪽이든 전통은 전기처럼 어디선가 에너지를 흘리며, 귀신처럼 없다 싶을 때 오히려 호기심을 키운다.

전통에 대한 이런 생각은 내게 사찰 벽화, 조선 민화와 마주했을 때 더 분명하고 구체적인 것이 되었다. 이들은 매우 독창적이다. 현대미술의 상투적인 표현인 ‘작가만의 독창적인’ 것은 별로 없겠지만, 공동체에 전승되어 온 그림의 ‘익명적 독창성’이 있다. 민화와 사찰 벽화는 물론이고 때로 산수화도 그림 속에 다른 그림을 삽입하는 액자 구조, 문자와 이미지의 상호 참조, 눈속임 그림, 기존 도상의 모방 등으로 꽤 오랜 시간 스스로 유희하고 또 갱신해 왔다. 이번 전시를 통해 나는 이러한 익명 화가들의 집단적인 독창성에 참여하는 한 사람으로 나 자신을 정의하고 싶었다. 물론 동시대의 미술제도가 갤러리에서 전시하는 작가에게 이를 허용하는 것은 아니지만 말이다.

정성(精誠)미술

부여에서 배를 타고 가면 강가 절벽 위에 고란사(皐蘭寺)가 있다. 이 절에 전해지는 여러 고사(故事)가 벽화로 그려져 있다. 그림 〈고란사〉는 일본 여성 셋이 불법을 배우고자 백제로 왔다는 이야기 그림에서 일부 인용한 것이다.

내게 이 이야기가 특별히 중요한 것은 아니었다. 다만 작은 나룻배에 의지해 넓은 바다를 건너는 그들의 모습에서 정성 어린 '기원'의 소박하고도 깊은 감정을 느낄 수 있다. 미술과 '정성'의 관계, 정성을 다루는 그림, 정성 들인 그림, 정성과 그림이 같은 것일 수 있는지 등에 대해 생각해 보았다. 전문가의 회화나 현대미술보다는 민화 전통이 살아있는 사찰 벽화에서 그림과 정성이 가까이 있는 것을 자주 발견한다.

정성의 어감에는 목적, 실용성과 효율성 등에 대한 무관심이 묻어있다. 정성은 그 결과 못지않게 동기와 과정을 중시한다. 정성에는 이미 필요 이상의 정성이란 뜻이 들어있다. 산길에 돌탑을 쌓는 일도 그렇고, 종교적인 의례의 매 단계가 그렇다. 효율과 속도를 중시하는 사회의 기준으로 보면 정성은 대부분 헛수고다. '정성 들어 만든', '정성이 깃든', '정성을 담아' 등등의 표현이 유독 상품 광고에 많이 쓰이는 것은 기계적 대량생산이 정성을 담기 어렵기 때문이다. 우리 시대에 '정성'은 이처럼 대부분 냉정한 계산을 가리기 위한 일종의 알리바이로 사용된다. 자본의 입장에서 본다면 정성은 시간 낭비이며 일종의 태업이다. 하기에 따라 공예와 종교의례는 자본 시계를 멈추는 상징적 사보타주(sabotage)가 될 수도 있다.

하루에 한 개씩 돌을 그리고 날짜를 붙인 그림 <헛수고> 연작도 비슷한 생각으로 해본 것이다. 돌탑을 쌓는 소박한 기복 행위가 실질적인 기능이 없으므로 오히려 내밀하고 소중한 의미를 갖듯이, 그림을 그리는 행위 역시 '의미 있는 헛수고', 또는 '헛수고의 의미'로 이해될 수 있지 않을까 한다. 예술의 가치가 계량화하기 어려운 '의미 있는 헛수고'에 가깝다면, 돌탑을 실제로 쌓는 것보다 돌을 하나씩 그려서 쌓는 편이 한 차례 더 헛수고이다. 정성 어린, 깃든, 담은 등의 표현에서도 알 수 있듯이, 정성의 반은 정신적인 영역에 속하고 다른 반은 손의 영역에 속한다. 야나기 무네요시(柳宗悅)가 기계를 되도록 멀리하라 했던 적어도 한 가지 중요한 이유는, 공예가 마음과 손의 협업을 의미하기 때문이다. 그때 그림이든 공예든 제품, 작품은 정성과 손동작이 물리적으로 서로 통역 가능한 것으로 이해된다. 붓 자국을 돌탑 쌓듯이 쌓아 올린 <헛수고>는 그런 의미에서 내게는 '정성 미술'의 개념과도 같은 것이다.



도판 1. 부여 고란사 외부 벽화

선불교 그로테스크 SF

한국의 작은 절에도 그림은 웬만한 갤러리보다 많다. 그중에서도 '해가단비도(慧可斷臂圖)'가 언제나 흥미로웠다. 해가단비도는 달마대사 앞에서 자기 팔을 잘라 수행의 결기를 보여주는 해가선사를 그린 그림이다. 대부분 무명 화가가 근래에 그렸거나 개칠한 것이 많고, 화가의 숨씨를 자랑하거나 미적인 세련성에 큰 관심이 없기 때문에 더욱 고어(gore)하고 그로테스크해진다.

나는 이런 그림과 마주칠 때마다 우리 안에 각인된 '전통'이라는 안온한 관념에 금이 가는 것을 느낀다. '전통'이나 '문화유산' 속에 좌대, 유리장, 핀 조명, 미술사, 역사학 등 현대의 제도들이 이미 속속들이 자리 잡은 것이라면, 해가가 자른 팔에서 똑똑 떨어지는 핏물은 그런 제도의 바깥에서 여전히 야생의 삶을 살고 있는 어떤 시공간으로부터 동시대로 침입한 낯선 신호다. 이렇게 사찰 벽화와 조선 민화의 미학에서 그로테스크, 송고, 판타지, 유머 등은 졸고 있는 전통의 관념과 이미지들을 깨운다. 전통문화나 유산으로 제도화되어있는 것 대부분이 현대가 관리하는 현대의 일부라면, 현대가 관리하지 않거나 못하는 영역에서, 달리 말해 '현대의 일부가 된' 전통이 배제한 전통에서 우리는 낯것으로서의 전통과 대면하게 된다.

전시 제목과 동명의 그림인 <안구선사>는 한국 사찰에 흔히 그려지는 구지선사(俱胝禪師) 설화를 변형한 것이다. 구지선사는 아무 말 없이 손가락 하나를 세워 깨우침을 주었다 한다. 그런데 한 제자가 구지선사를 흉내 내어 마을 사람들을 현혹하자 구지선사는 제자의 손가락을 베어버렸고 그제야 제자도 깨달음을 얻었다는 이야기다. 사찰에는 갑자기 손가락이 잘려 경악하는 동자승의 모습이 주로 그려진다. 절 그림에는 간절한 기원이나 초월하려는 결기 등의 표현이 심심치 않게 있고, 그중에는 이렇게 짓궂은 표현이나 익살맞은 과장도 흔히 보인다. 구지선사 일화가 손가락을 잃고 깨닫는다면, <안구선사>는 항상 무언가를 살펴보고 모방하다가 눈이 뻗히고 나서야 비로소 깨닫게 된다는 다소 자학적인 '시각 예술가'의 이미지 전문답이다. 전문답은 때로 이 그림처럼 거대한 농담, '세계에 대한 웃음'처럼 느껴질 때가 많다.



도판 2. 서울 도선사 해가단비도(부분)

신라의 혜통선사(惠通禪師)는 불법을 전해주지 않는 스승 무외삼장(無畏三藏)에게 화로를 머리에 이고 가 배우고자 하는 결의를 보였다고 한다. 무외삼장이 학승으로 알려져 있기 때문인지 혜통선사의 그림에는 붓, 족자, 두루마리 등이 항상 등장한다. 그림 속에서 다른 그림과 글씨로 이어지는 통로를 여는 일종의 자기 지시적인 그림으로 읽히기 좋다. 또 이런 그림의 ‘부정확한’ 원근법과 소박한 ‘매너리즘’은 선문답의 공간을 더욱 유희적, 개방적으로 만든다. 물론 이러한 개방성과 해학 넘치는 그림이 선불교의 교리 때문에 의식적으로 발전돼 온 것은 아니겠지만, ‘무문관(無門關)’이나 ‘벽암록(碧巖錄)’ 등에 나오는 선종의 에피소드들과 잘 어울린다.

붓다의 말씀 중에 이런 구절이 있다. ‘비구들이여, 모든 것은 불타고 있다. 눈이 불타고 있다. 눈에 비치는 형상이 불타고 있다. 눈에 의한 인식도 불타고 있다.’² 이 가르침에 따르면 우리의 눈, 눈에 비친 형상과 그 인식이 모두 불타고 있는 것처럼 모든 감각, 형상, 언어는 모두 집착으로 이끄는 기관일 것이다. 그렇다면 언어와 형상은 모두 자기 파괴적이거나, 적어도 자기모순을 드러냄으로써 진실로부터 우리를 차단하는 베일을 어느 정도 걷어낼 수 있을 것이다. 우리는 선문답에서 주로 고요한 화두 참선을 떠올리겠지만, 이처럼 언어와 기호에 대해 역설과 모순을 사용하는 것, 그래서 선문답이 자주 동문서답, 판청 부리기나 말장난처럼 다소 수다스러워 보인다는 점도 인정해야 한다. 교육 목적으로 그려지는 절 그림이 이를 반영하는 것도 당연할 것이다.

‘불립문자(不立文字)’³의 테제는 그래서 미디어의 진실성에 비판적인 모더니즘과 어떤 지점에서 공명한다. 모더니즘이 사실, 실재성, 사물성과 같은 관념 주변에 머문다면, 선불교는 그들조차 부정한다는 면에서 결국 본질적인 차이가 있겠지만, 언어를 사용해 언어의 진실성을 의심하고, 그림을 사용해 그림의 허상을 비판하는 ‘현대미술의 전통’은 선문답의 방법과 그 자체로는 다르지 않다. 둘 다 모든 기호가 거짓이라는 인식에 바탕을 두고 있다. 그로테스크, 숭고, 해학, 만화적 표현 등등이 중요한 것은 이런 계열의 미학, 또는



도판 3. 강진 백련사 구지선사도

방법이 내용과 형식을 즐겨 분리하기 때문이다. 기호와 언어의 한계를 지시하고, 그 밖을 가리킬 수 있기 때문이다. 불립문자가 있다면 불립형상(不立形象)도 없을 리 없다.

행성-전통

셋슈 토요(雪舟等楊)의 유명한 그림 〈혜가단비도〉에서는 동굴이 인물 못지않게 살아있는 것처럼 그려져 있다. 혜가가 달마에게 팔을 잘라 바치는 행위는 동굴의 기괴함 때문에 오히려 대수롭지 않은 사건처럼 보인다. 마치 동굴에 눈이 있어 이 역사적인 사건을 기록하고 있는 것 같기도 하고, 동굴 자체가 매우 오랜 시간을 살아왔고 또 살아갈 고목이나 노인처럼 보이기도 한다. 그래서 이 그림엔 우주적인 분위기가 감돈다.

우주적인 분위기란 동굴 속에서 면벽 수도하는 달마대사와 돌아앉은 달마의 등을 보며 서 있는 혜가를 감싼 세계의 침묵, 그 침묵에 기기묘묘한 그림자를 드리울 동굴의 어둠이다. 달마와 혜가는 인간이 자신의 근본적 무지 앞에 설 것을, 동굴은 그 근본적 무지의 대상으로부터 오히려 우리를 알고 있는 주체로 뒤집힌다고, 셋슈의 〈혜가단비도〉가 내겐 그렇게 읽힌다. 이런 생각으로 내 버전의 〈혜가단비도〉를 그렸고, 나중에는 혜가단비의 일화 없이 동굴만 그리는 편이 우리(관객)를 달마와 혜가의 위치에 놓을 수 있겠다는 생각으로 〈동굴이 안다〉를 구상했다. 달마와 혜가가 있는 동굴은 플라톤의 동굴과는 대조된다. 우리가 모를 뿐 동굴은 많이 알고 있는 것처럼 보인다.

동아시아의 옛 사람들은 괴석과 괴석도를 통해 이미 ‘우리 없는 우주’⁴를 풍부하게 상상했던 것 같다. 이는 인간중심의 사유에서 벗어나려는 요즘의 노력과 점선으로나마 연결된 것은 아닐까. 서구 형이상학의 전통에서 동굴이 이성의 빛을 던져야 할 암흑의 공간이라면 현학(玄學)⁵에서는 바로 그 어둠이 우주의 한없이 오묘한 변화일 것이다. 〈괴석1〉과 〈괴석들〉은 전통 기암괴석



도판 4. 천안 보명사 혜통화상도

그럼에 지적, 윤리적 배경으로 깔린 도가(道家)적인 사유에 대해 (나 자신과 관객에게) 한번 심각하게 생각해 보자는 제안이다. 흥미롭게도 현대의 공포 장르 비평가의 언급 속에 현학을 연상케 하는 현대판 성찰이 읽히기도 한다.

“필연적으로 설명할 수 없고, 측량할 수 없으며, 숨겨지고 은닉된 채 남겨진 다른 특징이 있다. 자신을 드러내는 무언가는 그 자신을 전부 드러내지는 않는다. 아마 이 나머지가 ‘행성’일 것이다.”⁶

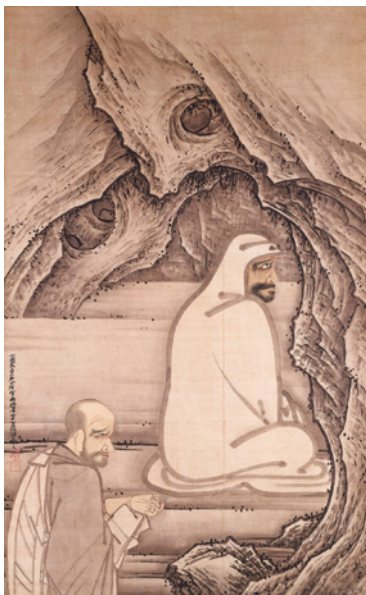
셋슈의 동굴이나 정선(鄭勣)의 금강산은 위와 같은 의미의 행성이라 생각된다. 같은 맥락에서 기술철학자 허욱(許煜)의 다음과 같은 말도 경청해 볼 만하다.

“회화는 현재를 신비화하거나 비합리적인 것을 숭배하는 것이 아니라 오히려 합리적이지 않은 부재가 나타나도록 하는 것에 관한 것이다. 따라서 회화는 캔버스 위에 고른 판을 구축함으로써 미지의 것을 합리화하기 위한 노력이 된다.”⁷

이들의 말을 내 나름대로 결합하자면, 스스로를 전부 드러내지 않는 잉여로서의 행성, 그러나 그 미지의 것을 화면 위에 다시 합리화하는 노력이 필요하다. <동굴이 안다>를 포함한 일련의 돌, 바위, 동굴, 천체 그림들은 내 나름대로 그렇게 노력해 본 것이다.

우회와 간극

나는 여전히 숭고와 그 인척 개념들(그로테스크, 고딕 등)을 사용해 괴석도나 산수화, 불화에 접근한다. 동아시아 문화를 ‘합리적으로’ 이해하기 위해 서양을 우회하는 것이 내게는 어느 정도 불가피하다. 단순히 한자를 모른다는 현실적인



도판 5. 셋슈 토요, <혜가단비도>, 1496

이유뿐만 아니라, 사고방식과 생활 전체가 이미 그렇게 되었기 때문이다.

한복을 입고 거리를 활보하는 사람은 광화문 앞에 외국인들밖에 없는 현실에서 한복이 우리 옷이라고 생각하는 것이 더 우습다. 그런데 이처럼 서구 철학이나 미술비평 등의 렌즈를 통해서 동아시아를 바라볼 수밖에 없는 분열증적 현실은 역설적으로 새로운 기회가 될 수 있다. 이러한 우회를 통해 자신의 전통에 역상(逆象)을 만들어볼 기회가 되기도 하기 때문이다.

이들테면 이 전시의 출품작은 대부분 캔버스에 그린 유화이다. 석 점의 그림 <죽자> 연작도 제목을 배반하는 캔버스 그림이다. 서양화 기준으로 본다면 죽자를 그린 정물화이고, 동양화 기준으로 본다면 민화 산수화 비슷한 것으로 그 사이에서 (혼종 양식이 아니라) 줄타기하는 그림이다. 이는 프랑스의 중국학자 프랑수아 줄리앙이 말하는 ‘탈합치’나 ‘간극(Écart)’의 논리와 같다. 그에게 ‘간극’은 고정된 정체성을 확인하는 차이의 문화가 아니라, 서로 다른 문화가 마주하여 새로운 창조적 긴장을 만들어내는 생산적 거리를 뜻한다. 서로 다른 문화 사이의 ‘간극’은 자기 문화의 빈틈을 발견하는 반성적 거울이 될 수 있다. 그래서 문화를 정체성이 아니라 활용 가능한 ‘자원’으로 보아야 하며, 그렇게 할 때 ‘활성화된 공통(Commun)’ 가치를 만들어낼 수 있다고 본다.⁸

‘폐허 산수’와 희망-이미지

한 20여 년 전부터 ‘아시아 고딕’이란 말을 썼던 것 같다. 이런 생각의 배경이 된 것은 한반도와 동아시아의 역사적 트라우마였다. 그런데 내게 고딕적인 이미지들은 시간이 지날수록 기후 위기, 전쟁, 기술 패권주의 등의 전 세계적이고 동시대적인 문제에 연결되는 것 같다. 내게 기암괴석은 한편으로는 우주의 오묘함이며, 다른 한편으로는 폐허가 된 행성이기도 하다. 기이함과 폐허가 접친 ‘동아시아적 실재계’라고 할까, 풍경이 사라진 ‘폐허 산수’의 그림이 늘 머릿속에 맴돈다. <프로젝션> 연작도 이 두 가지 방향에서 볼 수 있다. <프로젝션> 연작은 스마트폰과 모니터가 쉴 틈 없이 방출하는 섬광 속에서도 안구 신경조직에 어떤 무의식이란 것이 남아있다면 무엇일지 스케치해 본 일종의 만평(漫評)이다. 지금 시대에는 붓다의 시대와 비교 불가능할 정도로 눈이 불타고 있고, 그 눈이 보고 있는 영상도, 카메라가 보고 있는 현실도 불타고



도판 6. 서울 봉원사 쌍림열반도

있지 않나?

똑같이 ‘폐허 산수’를 보여주는기는 하지만 희망적인 작업도 있다. <늦게 온 보살 - 디오라마>는 영상 <늦게 온 보살>과 연결된 작업으로, 붓다의 열반을 그린 ‘쌍림열반도(雙林涅槃圖)’를 변형해 미니어처 디오라마로 제작했다. 쌍림열반도는 붓다의 제자들과 함께 각종 동물이 붓다의 몸 주위에 모여 슬퍼하고 있는 모습을 그린다. 그런데 이 그림에는 애도 공동체에 어떤 균열을 내는 사건이 끼어들어 온다. 열반 이후 뒤늦게 현장에 도착한 가섭존자에게 관 속에 누워있는 붓다가 두 발을 내밀어 그를 맞이하는 모습이 그것이다. 모든 것이 끝난 다음(희망이 없어진 다음)에야 붓다와 가섭존자의 의미심장한 만남이 성사된다.⁹ 이 미니어처 디오라마에서는 을씨년스러운 잿빛 풍경 속에 토끼 한 마리가 가섭존자를 대신하고 있다.

한국 사찰 대웅전 외벽에 흔히 그려지는 쌍림열반도는 대체로 소박한 그림이다. 죽은 사람이 발을 내민다고 해서 절망을 큰 희망으로 전환시키는 부활의 대사건처럼 열반을 묘사하지는 않는다. 열반에 든 붓다가 맨발을 내미는 행동은 지극히 단순해서 거의 무의미할 정도이며 애제자를 환영하는 것치고는 너무 조용하고도 단출한 행위다. 그래서 무의미와 의미심장함, 사소함과 심오함은 거의 같은 것이 된다. 같은 이유로 <늦게 온 보살 - 디오라마>는 심각하되 코믹하고, 우주적이되 깨알같이 작아져야 했다. 지금 우리가 비관도 과장도 아닌 ‘희망-이미지’의 원천을 찾는다면 쌍림열반도만큼 적절한 것도 없을 것이다.



도판 7. <늦게 온 보살 - 디오라마>, 2026

1. '세계에 대한 웃음'은 미하일 바흐친이 '카니발적 웃음'을 설명할 때 쓴 표현으로, 르네상스 시대 민중 축제나 골계 문학을 특징짓는 거대한 전복, 해학을 뜻한다. 물론 르네상스의 민중 축제와 골계 문학은 사찰 그림의 익살스러운 표현과 그 내용이나 맥락은 전혀 다르다. 다만 웃음을 하나의 세계관으로 높인다는 점에서 통하는 바가 있다고 생각된다. 그에 의하면 "세계의 어떤 본질적인 측면은 오직 웃음을 통해서만 접근할 수 있는 것이다." 미하일 바흐친, 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스 민중문화』, 이덕형·최건영 옮김(아카넷, 2001), 115.

2. '와타나베 쇼코, 『불타 석가모니: 그 생애와 가르침』, 법정 옮김(동쪽나라, 2001), 251.

3. 문자나 이론으로는 부처님의 진리를 알지 못한다는 선종(禪宗)의 가르침.

4. '우리 없는 우주'는 유진 새커(Eugene Thacker)가 제안한 개념이다. 인간이 없는 우주를 생각하는 것은 인간으로서는 불가능하므로, 그런 사유의 불가능성을 사유하는 것을 말한다. 현대의 선문답이 아닐까 싶다.

5. 노장사상에서 말하는 우주의 오묘한 이치를 위진(魏晉)시대 유가에서 해석한 사상. 玄을 검다는 뜻으로 아는 경우가 많지만, 실은 '그윽하다', '아득하다', '비밀스럽다' 등의 뜻에 더 가깝다. 즉 표면의 검은 색채가 아니라 알 수 없는 깊이의 어둠을 뜻한다.

6. 유진 새커, 『이 행성의 먼지 속에서』, 김태한 옮김(필로소픽, 2022), 15.

7. 허욱, 『예술과 코스모테크닉스』, 김성우 옮김, 조형준 감수(새물결, 2024), 283.

8. 프랑수아 줄리앙, 『문화적 정체성은 없다』, 이근세 옮김(교유서가, 2020).

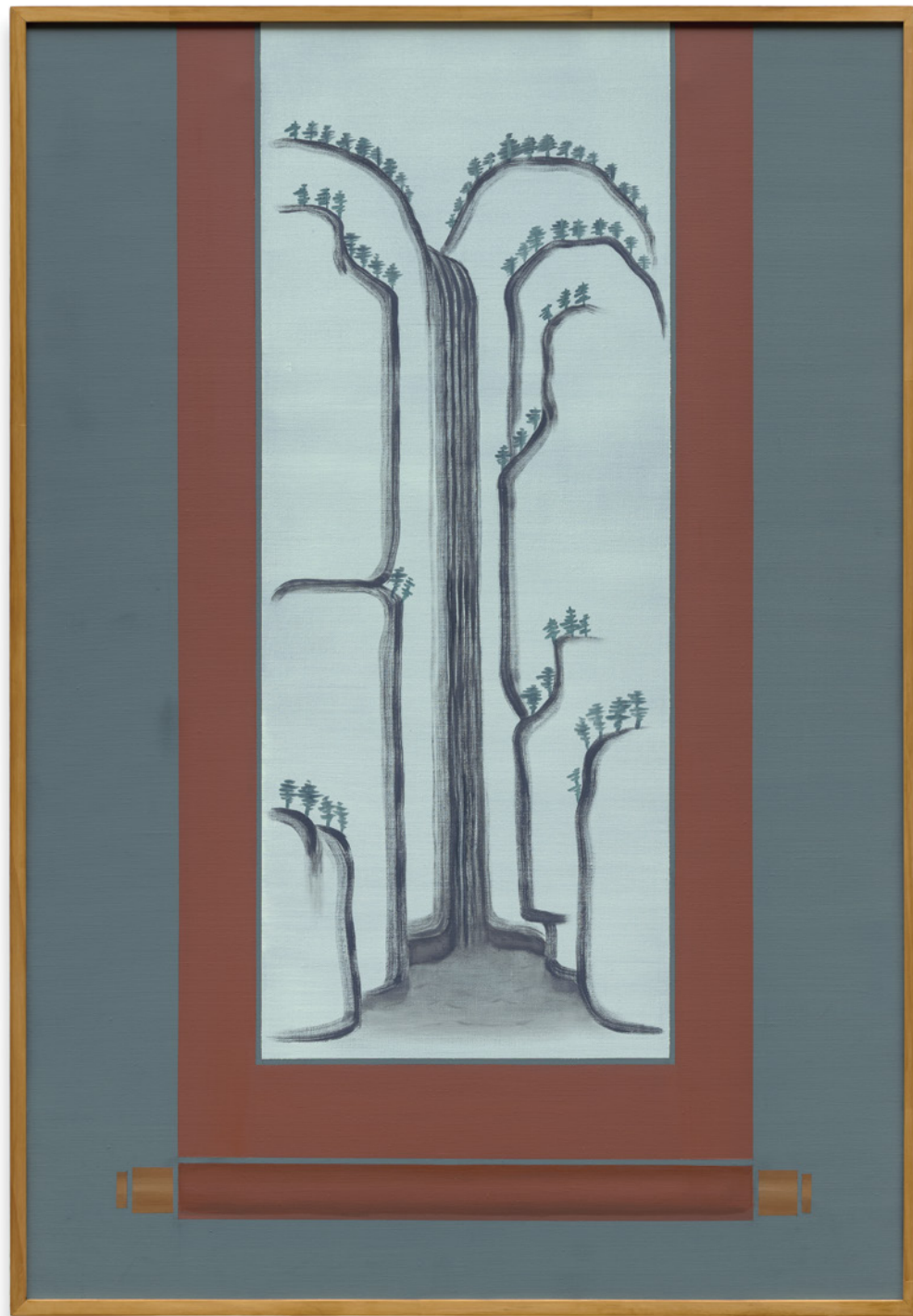
9. 이 사건을 '곽시쌍부(擲示雙趺)'라 한다.





- 1 *Scroll 1*
축자 1
2026
Oil on canvas
119 x 83 cm





2 *Scroll 2*
축자 2
2026
Oil on canvas
119 x 83 cm



3 *Scroll 3*
축자 3
2026
Oil on canvas
119 x 83 cm



4 *Chilseonggak Shrine*
칠성각
2024
Oil on canvas
72.5 x 116.5 cm

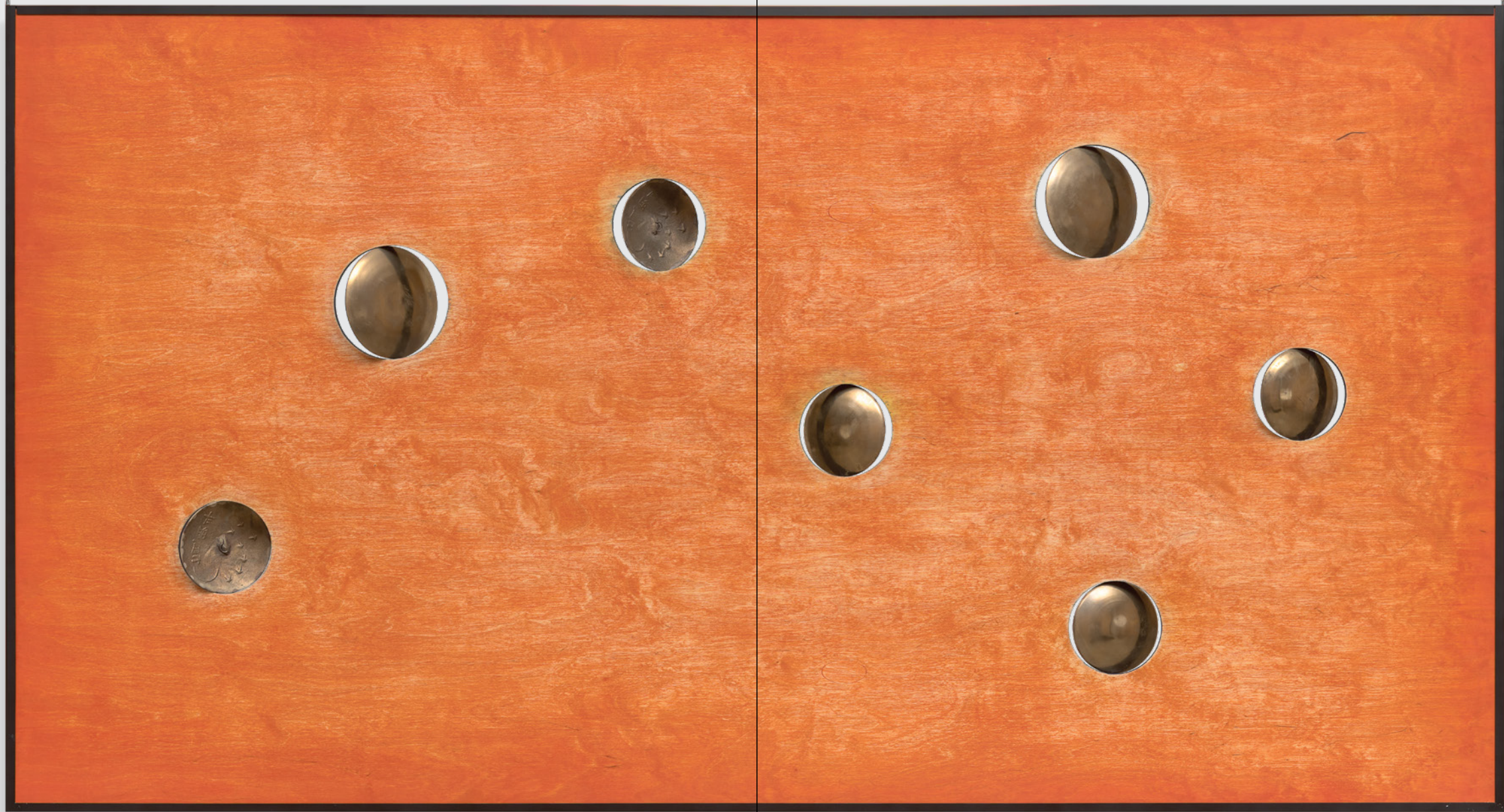




5 *Words (What I Wish to Say) 2*
 言(하고 싶은 말) 2
 2026
 Oil on canvas
 66.5 x 46.5 cm



6 *Trust (A Hope to Hold Onto) 2*
 信(믿고 싶은 일) 2
 2026
 Oil on canvas
 66.5 x 46.5 cm



7

Seven Stars

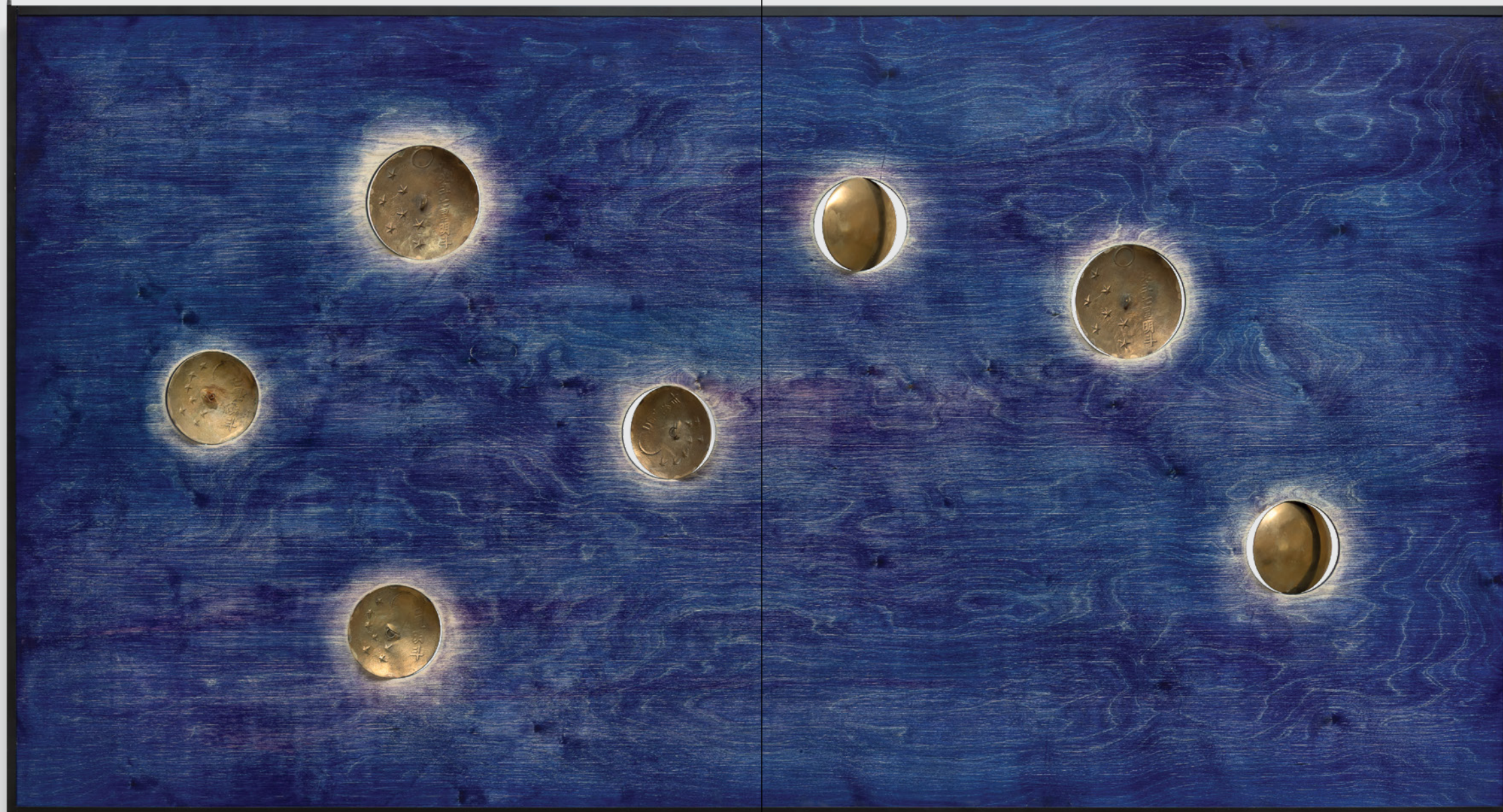
칠성도

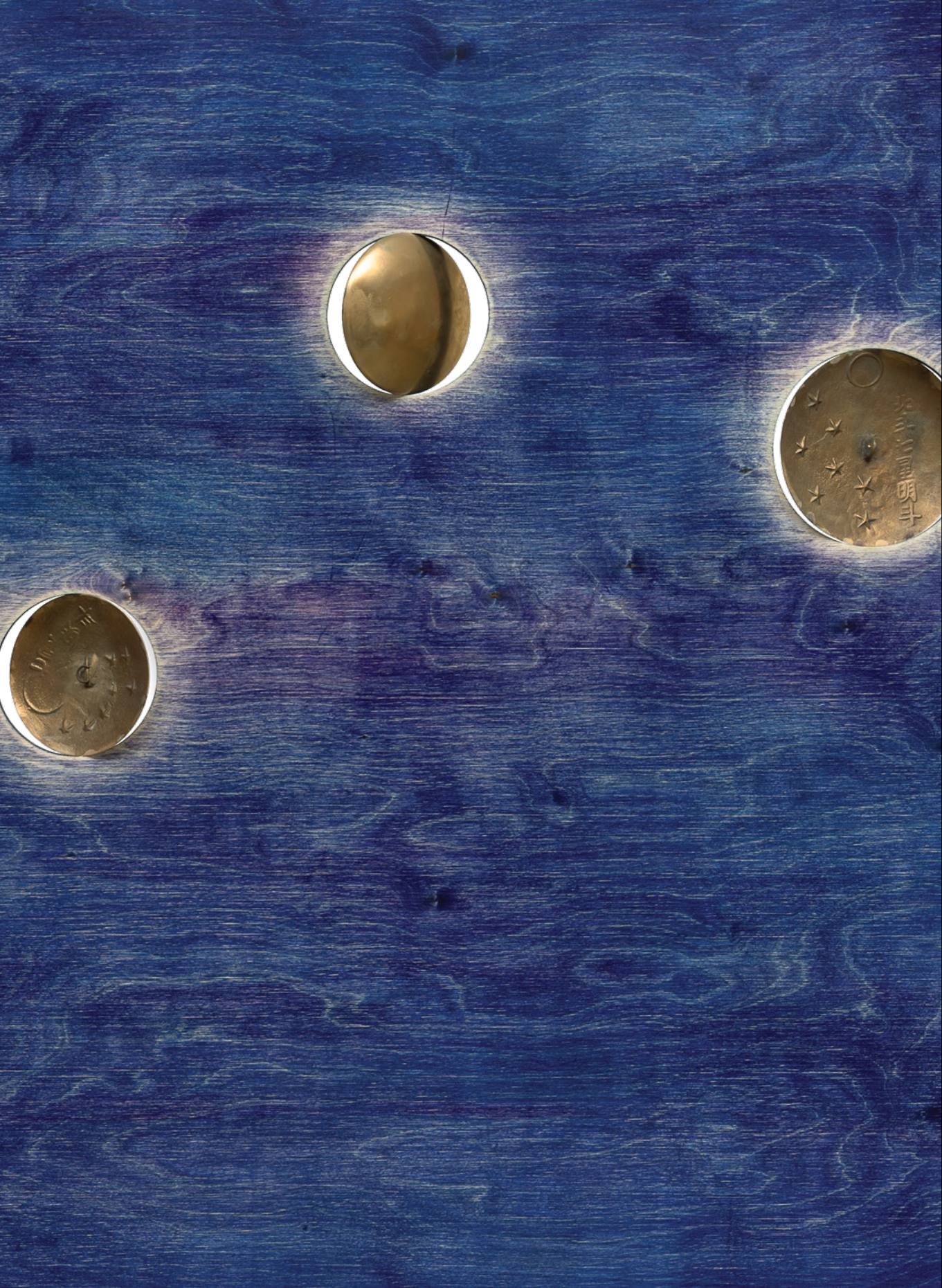
2017

Myeongdu (shaman implement
used as a spirit mirror), dancheong
(traditional multicolored pigments)
on a birch plate

108 x 200 x 2 cm

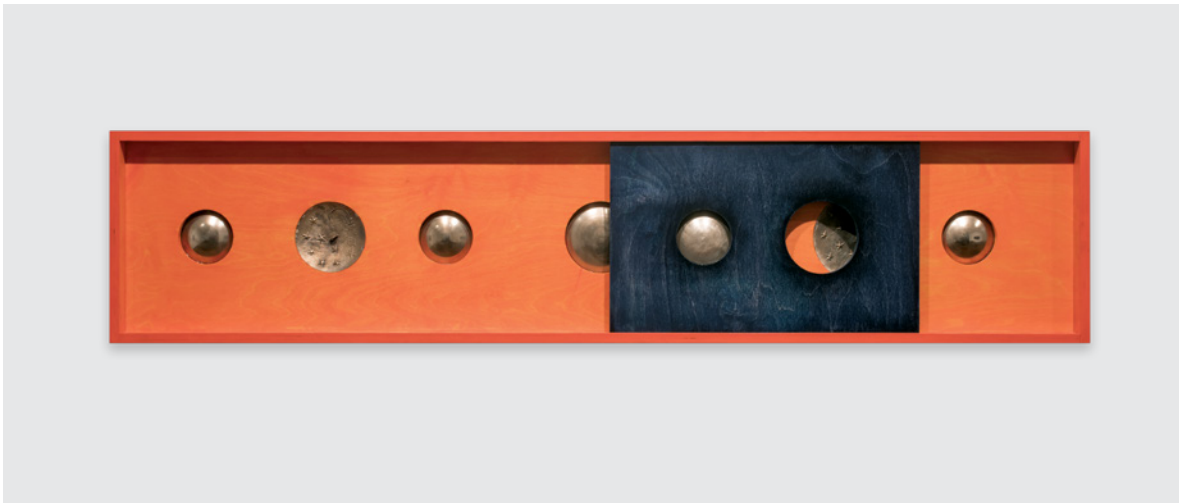
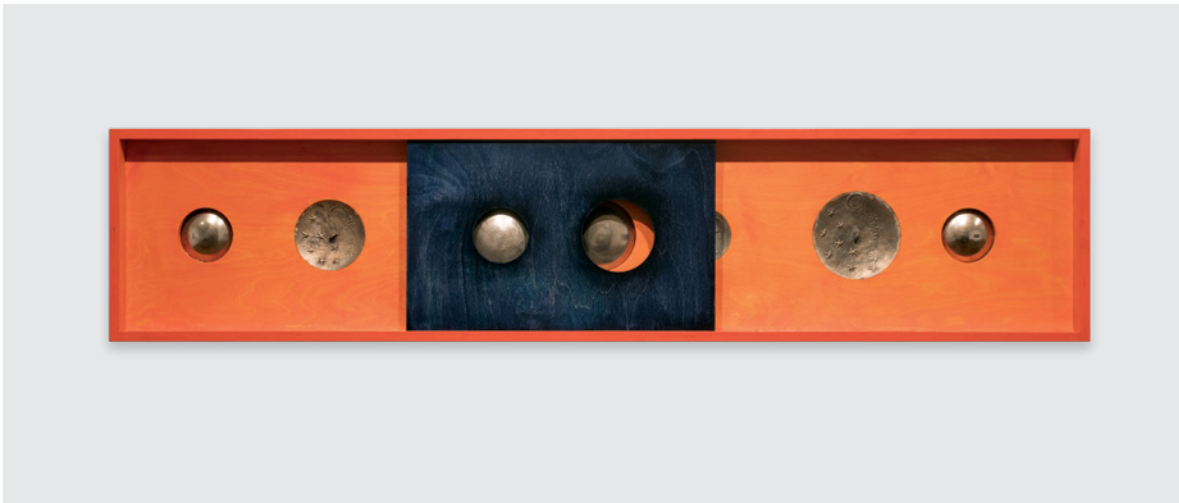
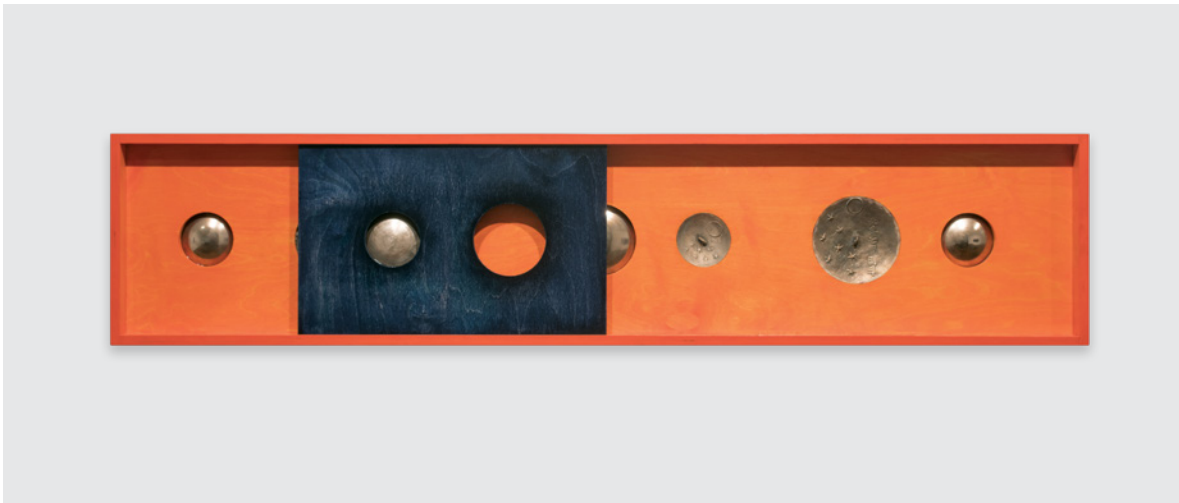
In collaboration with Sangdon Kim

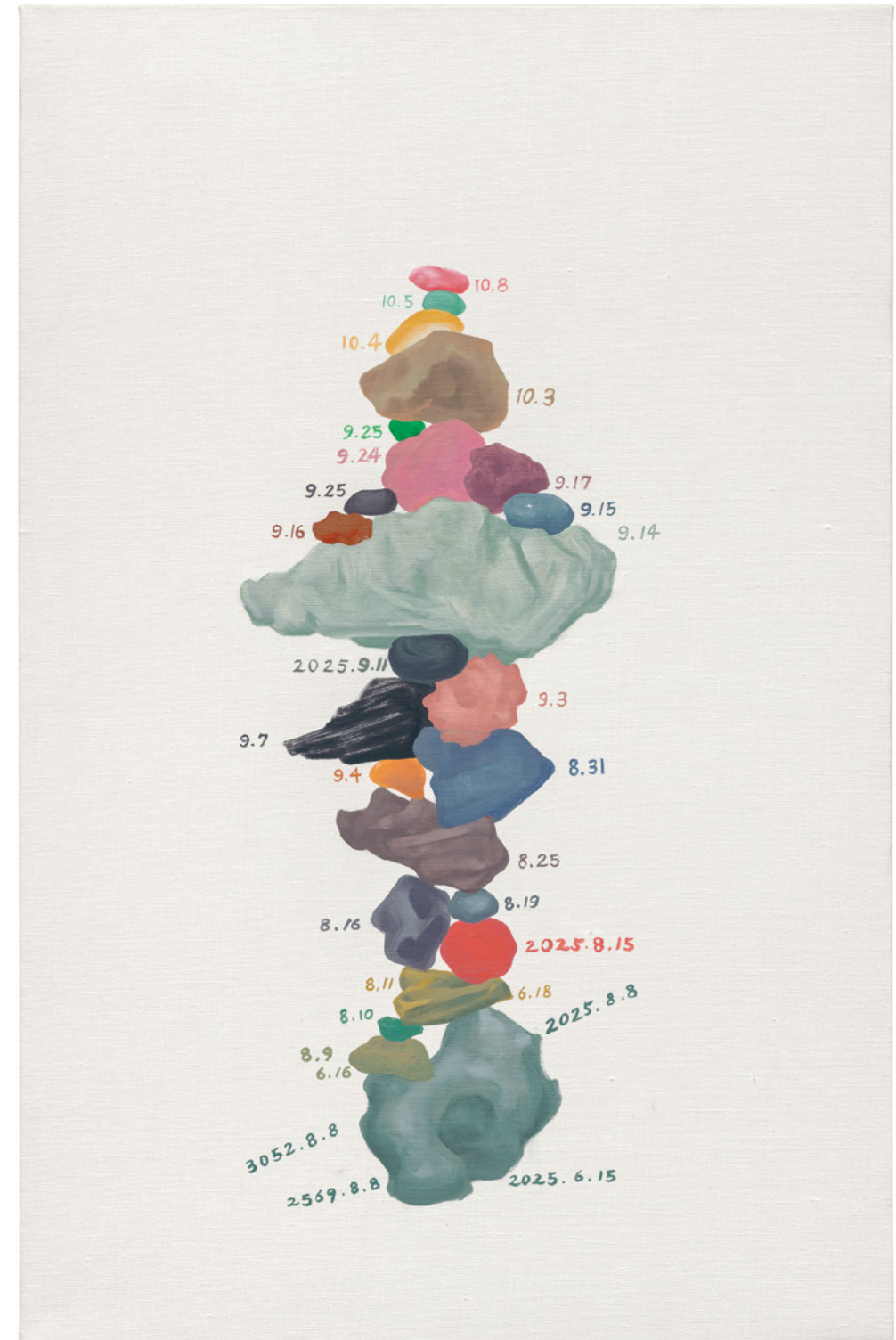




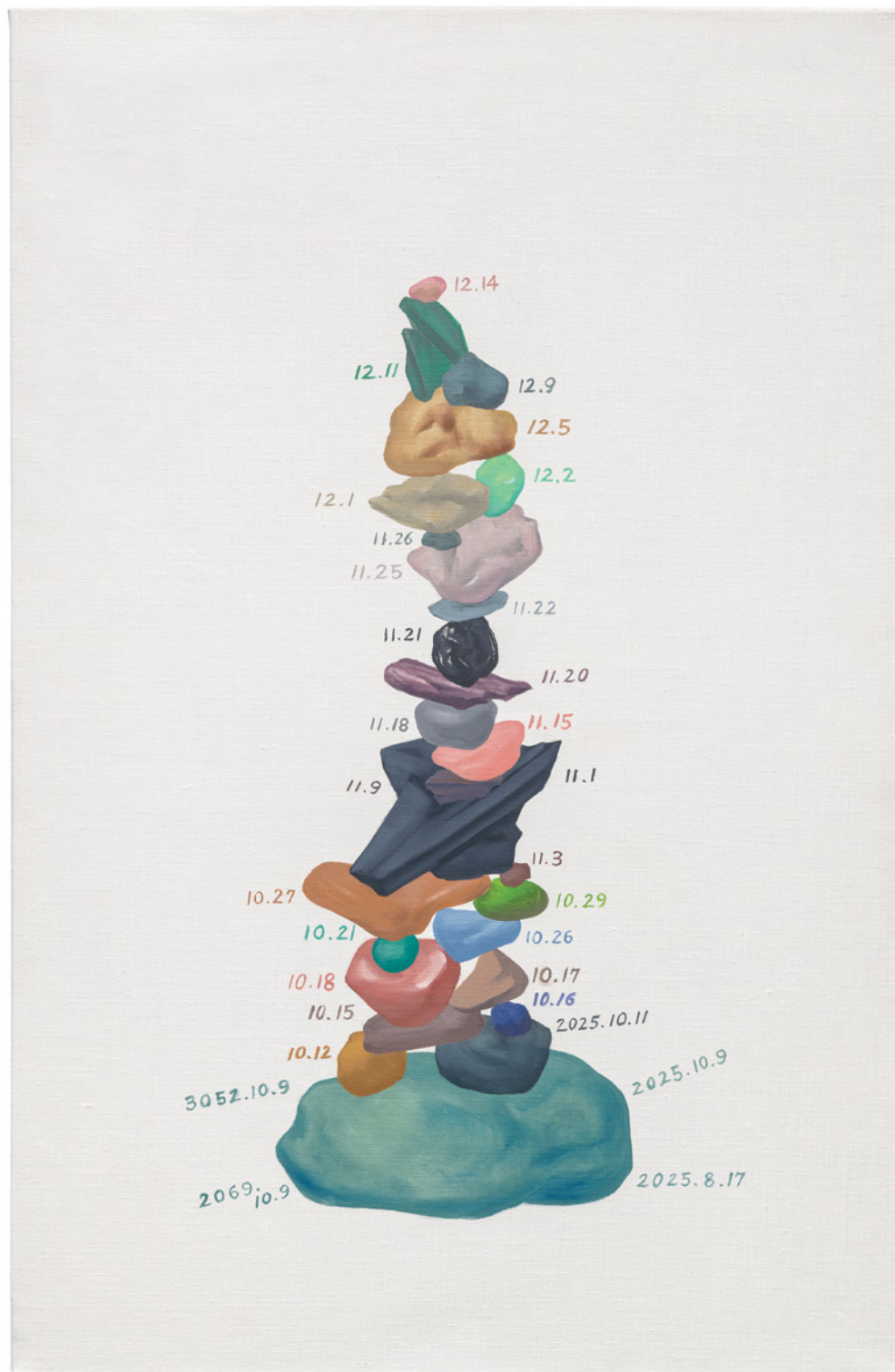


- 8 *Bright Stars 7*
 밝은 별 7
 2017
 Myeongdu (shaman implement
 used as a spirit mirror), dancheong
 (traditional multicolored pigments)
 on a birch plate
 36 x 168 x 6 cm
 In collaboration with Sangdon Kim





9 *Futile Effort 2025.8.8 - 10.8*
 헛수고 2025.8.8 - 10.8
 2025
 Oil on canvas
 100 x 65 cm



10 *Futile Effort 2025.10.9 - 12.14*
 헛수고 2025.10.9 - 12.14
 2025
 Oil on canvas
 100 x 65 cm



11 *Futile Effort 2025.12.20 - 2026.2.14*
 헛수고 2025.12.20 - 2026. 2.14
 2025 - 2026
 Oil on canvas
 100 x 65 cm

Park Chan-kyong

When I resumed painting after a long break, the first pieces I worked on were *Nammaetop Pagoda* and *Chilseonggak Shrine*. I had previously traveled to scout locations for a short film, and most of these places needed to be deep rural landscapes with no visible artificial features. I was struck by the sight of young film crew members standing in places long untouched by human feet. I imagine the feeling experienced by viewers looking at the works in *Zen Master Eyeball* will be similar to that of those figures within the paintings looking at old pagodas or hermitages. It was important that this exhibition reveal the peculiar coexistence—of interest and disinterest, of distance and closeness—that arises when one stands before traditional architecture, or indeed, before tradition in general. This raises immediate questions: How should we view tradition? How should we engage with it now? And what actually is tradition? And if we broaden our perspective, the exhibition also opens onto more metaphysical themes such as the disruption and continuity of time.

We can view tradition as a pathological symptom, a question, a form of energy, or a resource that repeatedly resurfaces in the process of Korea's unusually rapid modernization and Westernization. If the present and the past are artificially severed by external forces, tradition is prone to becoming a wound. If tradition is a trauma, then its manifestation must be interpreted in a somewhat complex way, much like how psychoanalysis approaches a dream. If the younger generation's memory, let alone their experience, of this artificial severance is faint, tradition becomes an exotic object, something that can be discarded without consequence. However, even amidst significant generational gaps, I believe that tradition as traumatic and tradition as exotic can coexist. In each case, tradition conducts energy similar to electricity; it sparks curiosity precisely when it seems to disappear, like a ghost.

These thoughts on tradition became clearer and more concrete when I encountered temple murals and Joseon folk paintings (*minhwa*). They are profoundly original. While they may lack the "artist's unique originality" that is stereotypically celebrated in contemporary art, these works feature an "anonymous originality" that has been passed

on through their communities. Minhwa, temple murals, and in some cases even mountain-and-water paintings (*shan shui*, or East Asian landscape) have long renewed themselves through playful evolution, incorporating frame-within-a-frame composition and interplay between text and image, optical illusions, and the imitation of familiar motifs. Through this exhibition, I wanted to place myself within this lineage of anonymous artists—even though, of course, the contemporary art system does not allow anonymity for an artist exhibiting in a gallery.

Art of Devotion

Goransa Temple stands on a riverside cliff accessible by boat from Buyeo. It hosts murals depicting various anecdotes passed down through this temple. This work borrows from a story about three Japanese women who came to Baekje to learn Buddhist teachings. This story itself was not particularly important to me. However, the image of them crossing the vast ocean on a humble boat conveyed the modest yet profound sentiment of devout yearning. I contemplated the relationship between art and devotion, paintings about devotion and paintings made with devotion, and whether devotion and painting can be the same thing. I often find that art and devotion are closer in temple murals that draw on *minhwa* traditions than in elite paintings or contemporary art.

The notion of devotion, or sincerity, comes with a connotation of an indifference to purpose, practicality, or efficiency. Devotion places equal or greater importance on motive and process than on results. The very idea of devotion implies doing *more* than is necessary. This is true when stacking stones into a cairn on mountain trails, and it is true for every step of a religious ritual. By the standards of a society that values efficiency and speed, devotion is often futile, a waste of effort. The reason expressions like “made with devotion” or “prepared with care” are frequently used in commercial advertisements is because it is difficult for mechanical mass production to embody this sentiment. In our time, devotion is often used as an alibi that masks cold-hearted calculation. From the perspective of capital, devotion is a waste of time, a type of idleness. Depending on the context, crafts and religious rituals

can become symbolic acts of sabotage that halt the capitalist clockwork.

The *Futile Effort* series, in which I painted one stone a day and dated it, grew out of a similar idea. The simple act of prayer through stacking a cairn is deeply intimate and precious because there is no practical function to it. In the same way, the act of painting could be understood as a “futile yet meaningful effort” or be read as “the meaning of futile effort”. If art’s value is akin to this futile yet sincere practice, then painting the stones one by one—rather than actually building a cairn—adds an additional level of futility. As evident in expressions like “made with devotion” or “full of devotion,” devotion belongs as much to the domain of the mind as to the domain of the hands. One important reason why Yanagi Muneyoshi argued against mechanical production was that craft is the collaboration between mind and hand. Here, the product or the work, whether painting or craft, is understood as a physical form in which devotion and manual movements can translate into each other. In this sense, *Futile Effort*, in which I stacked brushstrokes as if I were stacking a cairn, serves as a conceptual framework for this “art of devotion.”

Zen Buddhist Grotesque Sci-fi

Korean temples, even small ones, often have more paintings than most galleries. Among these, I have always found the *Huike Offering His Arm to Bodhidharma* paintings particularly intriguing. The title is collectively given to paintings depicting Zen Master Huike showing his determination to become Bodhidharma’s disciple by chopping off his arm. Most of these paintings were painted or repainted relatively recently by anonymous painters, with little concern for displaying artistic virtuosity or aesthetic refinement, thereby becoming even gorier and more grotesque.

Every time I encounter these paintings, I feel a crack appearing in the comfortable, inoffensive notion of tradition ingrained within us. While tradition and cultural heritage have already become thoroughly absorbed into modern institutional frameworks—through pedestals, display cases, specialized lighting, art history, and historiography—the blood dripping from Huike’s severed arm is a strange signal intruding

into the contemporary from a wilder space and time outside of such systems. The grotesque, the sublime, the fantasy, and the humor in the aesthetics of temple murals and *minhwa* awaken these dormant ideas and images still living within tradition. If most of what is institutionalized as traditional culture or heritage is merely a part of the modern world, managed by the modern era, then it is in the areas that are not managed, or cannot be managed—in other words, it is through the traditions excluded by the institutionalized (and thus modernized) tradition—that we can confront tradition in its raw form.

Zen Master Eyeball, which shares its title with the exhibition, is a variation on the story of Zen Master Juzhi which can often be found depicted in Korean temples. It is said that Juzhi imparted enlightenment by simply raising his finger. However, when a disciple imitated this gesture and deceived villagers, Juzhi cut off the disciple's finger; only then did the disciple attain enlightenment. Paintings of this story typically depict the young monk's horror at suddenly losing a finger. It is common for temple paintings to display not only earnest wishes or a resolve for transcendence, but wicked expressions or humorous exaggerations—as can be seen here. While Juzhi's anecdote is about enlightenment following the loss of a finger, *Zen Master Eyeball* is a somewhat self-deprecating image Zen dialogue about a visual artist who constantly observes and imitates but attains enlightenment only after having their eye gouged out. Like this painting, Zen dialogues sometimes feel like a giant joke, or “laughter at the world.”¹

Zen Dialogue Modernism

As the anecdote goes, Zen Master Hyetong of Silla placed a burning brazier on his head in order to show his determination to Subhakarasiṃha, who would not take him as a disciple. Perhaps due to Subhakarasiṃha's reputation as a scholarly monk, these images frequently feature brushes and scrolls. These elements allow the painting to be read as a self-referential image that opens up new passageways leading to other images and texts within the painting. Furthermore, the *incorrect* perspective, so to speak, and naive *mannerism* of these paintings render the space of the Zen dialogue even

more playful and open. Although this sense of openness and humor may not have been intentionally developed due to the doctrines of Zen Buddhism, it harmonizes well with Zen koans found in texts like *The Gateless Gate* and *The Blue Cliff Record*.

The Buddha once proclaimed in his teachings: “Bhikkhus, all is burning. . . The eye is burning, forms are burning, eye-consciousness is burning.”² According to this teaching, our eyes, the forms reflected in them, and the perceptions derived from them are all burning—suggesting that all senses, forms, and languages are instruments that lead to attachment. If this is the case, then language and form are either self-destructive or can lift a certain veil that obscures the truth by revealing self-contradictions. We tend to associate Zen dialogue with quiet meditation on *hwadu*³, but we must also acknowledge that Zen dialogue uses paradox and contradiction when it comes to language and signs. This is why it often seems rather incoherent, as if it is feigning indifference, or employing verbose wordplay. It is natural that temple paintings, which serve a similar educational purpose, reflect this reality.

The thesis of *bullip munja*⁴ thus resonates in certain ways with modernism's skepticism toward the veracity of media. While there are fundamental differences—since modernism remains grounded in concepts such as fact, reality, and objectivity, whereas Zen Buddhism denies even those—the tradition of contemporary art, which uses language to question the veracity of language, and uses images to critique the illusion of imagery, is not fundamentally different from the method of Zen dialogue. Both are based on the realization that all signs are ultimately illusory. The grotesque, the sublime, the humorous, and the cartoonish are important because these aesthetics, or methods, eagerly separate content and form. They are able to indicate the limits of signs and language, and point beyond them. The ideal of having no reliance on language (*Bullipmunja*) suggests, by extension, that one should have no reliance on form.

Planet-Tradition

In Sesshu Toyo's famous painting, *Huike Offering His Arm to*

Bodhidharma, the cave is depicted as animate, no less than the figures. The act of Huike cutting and offering his arm to Bodhidharma appears almost secondary beside the cave's grotesque presence. It seems as if the cave itself has eyes and is silently witnessing this historical event, akin to an ancient tree or an old person that has lived through epochs and will continue to live through long stretches of time. In this way, the painting is imbued with a cosmic atmosphere.

This mood emanates from the silence surrounding the Bodhidharma who is meditating against the wall while Huike stands looking at him, and the darkness of the cave which casts a mysterious shadow upon that silence. To me, Sesshu's painting inverts the conventional relationship between enlightenment and ignorance. Bodhidharma and Huike confront the human reality of fundamental ignorance, while the cave shifts from an object of ignorance to a subject that knows us. With this in mind, I painted my own version of *Huike Offering His Arm to Bodhidharma*, and later conceived, *Caves Know*, as a painting that focuses solely on the cave, omitting the two figures from the episode so that we, as viewers, might place ourselves in their position. The cave of Bodhidharma and Huike is therefore vastly different from Plato's Cave. Here, the cave seems to know much that we do not.

People in ancient East Asia seem to have already envisioned a world-without-us through subjects like strange rocks and paintings of such rocks.⁵ Could this be connected, even faintly, to today's efforts to break away from human-centric thinking? If, in the Western metaphysical tradition, the cave is a space of darkness that ought to be illuminated by the light of reason, then in *hyeonhak*, that very darkness would be the cosmos in its endlessly subtle transformations.⁶ *Strange Rock I* and *Strange Rocks* are my invitation—for both myself and the audience—to think seriously about the Daoist thought that underlies the traditional paintings of eccentric rocks as their intellectual and ethical foundation. Interestingly, one can also read a modern reflection reminiscent of *hyeonhak* within the comments of a contemporary horror genre critic.

"By necessity there are other characteristics that are not accounted for, that are not measured, and that remain hidden and occulted. Anything that reveals itself does not reveal itself in total. This remainder, perhaps, is the 'Planet.'"⁷

I believe Sesshu's cave and Jeong Seon's Geumgangsan embody the idea of such a "planet."⁸ In a similar vein, it is worth listening to the following words by philosopher of technology Yuk Hui:

"Painting is not about mystifying the present or fetishizing the irrational, but rather about making manifest the absence that is the *non-rational*. Painting therefore becomes an effort to *rationalize* the unknown by constructing a plane of consistency on the canvas."⁹

To sum up their ideas through my words, the planet remains a remainder that never fully reveals itself; and yet, an effort to rationalize that unknown on the canvas remains necessary. The series of paintings depicting stones, rocks, caves, and celestial bodies—including *Caves Know*—is my own attempt to do so.

Detour and Gap

I still approach paintings of eccentric rocks, mountain-and-water paintings, and Buddhist paintings also, through the concept of the sublime and related genres such as the grotesque and Gothic. This Western detour in an attempt to rationally understand East Asian culture is somewhat inevitable for me. Not only am I not familiar with Chinese text, but my entire way of thinking and living has already become Westernized. It would be even more absurd to think of *hanbok* as our own when, in reality, the only people you see wearing *hanbok* on the streets are tourists from abroad in the Gwanghwamun area. However, within this schizophrenic reality—where we are inevitably forced to view East Asia through the lenses of Western philosophy or art criticism—there is paradoxically a new opportunity; one can attempt to create an inverse image of their own tradition through such a detour.

For instance, most of the works in this exhibition are oil paintings on canvas. The three paintings in the *Scroll* series are also canvas paintings, contradicting its title. By the standard of Western painting, they are still life paintings of scrolls, and by the standard of East Asian painting, they can be understood as *minhwa* landscapes. The series walks a tightrope between the two standards, rather than adopting a hybrid style. This is akin to the logic of de-coincidence or the *Gap* (*l'Écart*) as proposed by the French sinologist François Jullien. To Jullien, the Gap refers not to the culture of divide that reaffirms fixed identities, but rather a productive distance that leads to creative tension

when different cultures meet. The Gap between different cultures can be a mirror through which one discovers the cracks within one’s own culture. Therefore, one must view culture not as a matter of identity but as a resource that can be exploited; by doing so, one can create the value of an activated common.¹⁰

Ruined Landscape and Hope-Image

I have been using the term “Asian Gothic” for almost twenty years. The historical trauma of the Korean Peninsula and East Asia is the basis for this concept. However, over time, Gothic images seem to connect to more global and contemporary issues including climate crisis, war, and technological hegemony. To me, strangely shaped rocks represent both the profound mystery of the cosmos and a ruined planet. They evoke what might be called an East Asian Real, where strangeness and ruin converge. Images of a “landscape of ruins,” where the scenery has vanished, always linger in my mind. The *Projection* series can be viewed from these two perspectives. The series is a kind of satire imagining what unconscious element might remain in the optic nerve tissue, amidst the continuous flashes emitted by smartphones and monitors. In this era, in a way incomparable to the time of Buddha, the eye is burning; the images that the eye sees are burning; and the reality that cameras see is burning.

Ruined landscapes can also be hopeful. *Belated Bosal – Diorama*, a miniature adaptation of *Nirvana of the Buddha under the Twin Sala Trees*, is related to the film *Belated Bosal*. *Nirvana* paintings feature Buddha’s disciples along with various animals gathered around his body, grieving. Yet they also depict an event that disrupts this community of mourners: when Mahakasyapa arrives late, after Buddha had passed, Buddha greets him by stretching his two feet out from the coffin. The momentous encounter between Buddha and Mahakasyapa is only possible after everything has ended—after all hope is lost.¹¹ The miniature diorama features a rabbit as a stand-in for Mahakasyapa within a bleak gray landscape.

The *Nirvana* scene is often depicted on the exterior walls of Korean temples’ *Daeungjeon*¹² halls, typically as a modest painting that refrains

Plate 6. *Nirvana of the Buddha under the Twin Sala Trees*, Bongwonsa Temple, Seoul (Page 13)

from overdramatizing the momentous experience. The feet of the deceased emerging from the coffin are not portrayed as a miraculous resurrection, transforming despair into great hope. Instead, Buddha’s stretching his feet out after his Nirvana is depicted as a simple act, almost verging on insignificance, a small and muted gesture for greeting a beloved disciple. Here, insignificance and significance, triviality and the profound, become almost the same. In a similar way the work, *Belated Bosal – Diorama* needed to be serious yet comical, cosmic yet minimal. If we are to find the source of a “hope-image,” one that is neither pessimistic nor exaggerated, none is more appropriate than that depicted in *Nirvana of the Buddha under the Twin Sala Trees*.

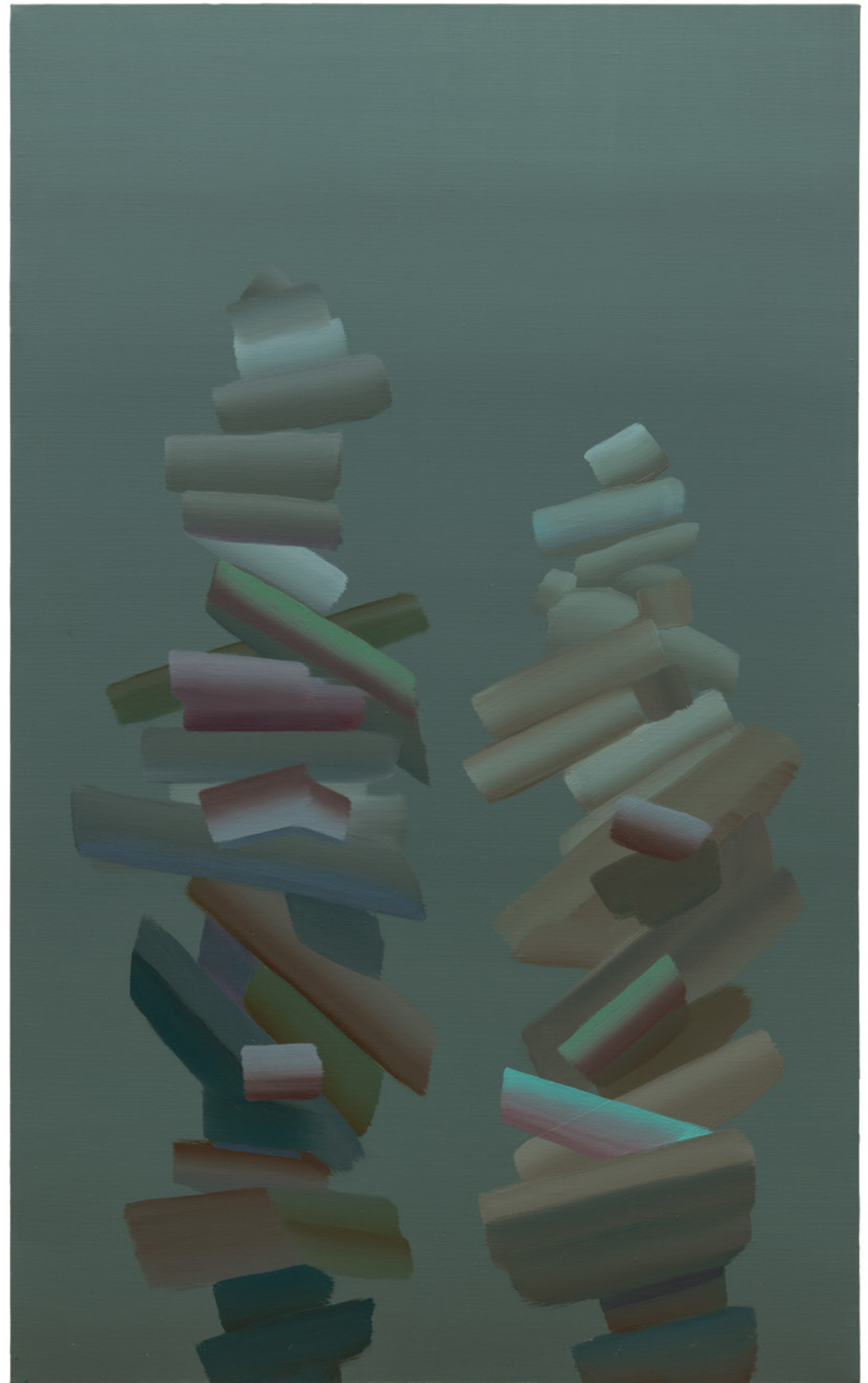
Plate 7. *Belated Bosal – Diorama*, 2026 (Page 14)

1. Mikhail Bakhtin explains the great subversion and humor, or the carnivalesque laughter, characteristic of Renaissance folk festivals and comic literature as a laughter at the world. Of course, Renaissance folk festivities and comic literature differ from the humorous expression of temple paintings in both content and context. Nonetheless, laughter is elevated to a point of view relative to the world in both cases. According to Bakhtin, “[c]ertain essential aspects of the world are accessible only to laughter.” Mikhail Bakhtin, trans. Helene Iswolsky, <i>Rabelais and His World</i> (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 66.	or question, often drawn from a koan, used as a focus of meditation in Seon Buddhism.	and mysterious darkness, rather than the black surface tone.
2. “Adittapariyaya Sutta: The Fire Sermon” (SN 35.28), translated from the Pali by Ñanamoli Thera. <i>Access to Insight</i> (BCBS Edition), June 13, 2010, http://www.accesstoinight.org/tipitaka/sn/sn35/sn35.028.nymo.html .	4. <i>Bullipmunja</i> (不立文字; Ch. <i>Bu li wenzi</i> , “no reliance on words and letters”) is a teaching in Zen Buddhism which claims that one cannot reach Buddha’s truth through written words and theory.	7. Eugene Thacker, <i>In the Dust of This Planet</i> (Alresford: Zer0 Books, 2011).
3. [Translator’s note] <i>Hwadu</i> (話頭; Ch. <i>huatou</i> , “critical phrase”) is a key phrase	5. The world-without-us, a concept proposed by Eugene Thacker, points to the unthinkability of a universe without humans, a question that addresses its own impossibility—a true modern Zen riddle.	8. [Translator’s note] Jeong Seon, <i>Geumgang jeondo (Complete View of Geumgangs Mountain)</i> , ink and light colors on paper, 1734.
	6. <i>Hyeonhak</i> (玄學; Ch. <i>xuanxue</i>), or “Mystic Learning”, refers to the arcane ways of the universe as conceptualized in the Taoist philosophical tradition, and reinterpreted in Confucianist schools during the Wei-Jin period. While <i>hyeon</i> (<i>xuan</i> , 玄) is commonly understood as “black, dark,” its meaning is closer to “mysterious, profound, secret.” In other words, it points to the deep	9. Yuk Hui, <i>Art and Cosmotronics</i> , e-flux series (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021), 206.
		10. François Jullien, <i>Il n’y a pas d’identité culturelle</i> (Paris: L’Herne, 2016).
		11. This anecdote is referred to as <i>Gwaksi-ssangbu</i> (擲示雙趺; Ch. <i>guoshi shuangfu</i>), which literally translates to “two feet seen out of the coffin.”
		12. [Translator’s note] <i>Daeungjeon</i> (大雄殿, literally “Hall of the Great Hero”), the main Buddha hall.





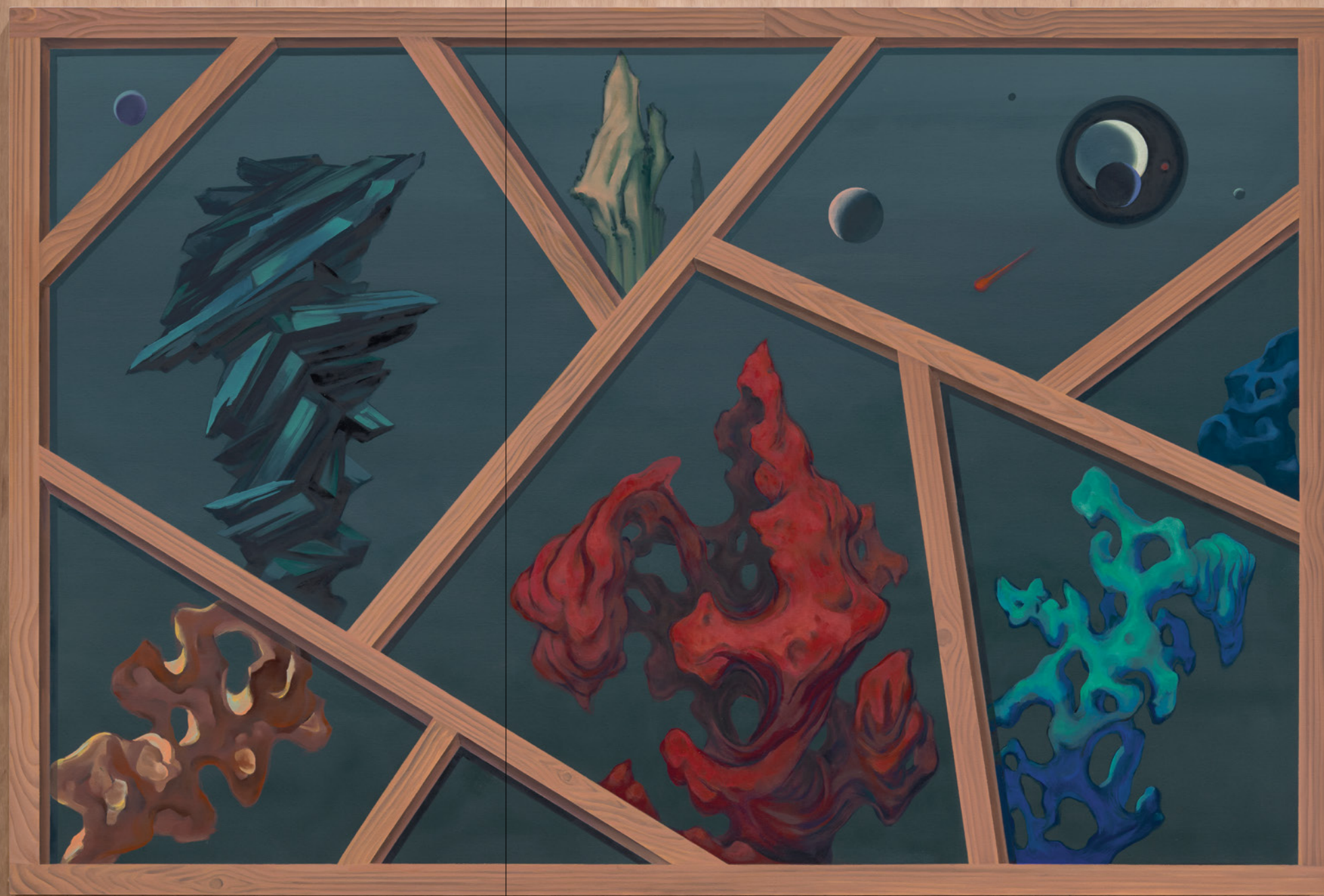
13 *Futile Effort*
헛수고
2025
Oil on canvas
145 x 90 cm





- 14 *The Crane, the Tiger, and the Turtle*
두루미 호랑이 거북이
2025
Oil on canvas, wooden frame
99 x 69 cm





15 *Strange Rocks*
괴석들
2025
Oil on canvas
130.5 x 194.5 cm

16 *Strange Rock 1*
괴석 1
2025
Oil on canvas
91 x 72 cm





17 *Huike Offering His Arm to Bodhidharma*
 혜가단비도
 2026
 Oil on canvas
 130.5 x 194 cm





18 *Belated Bosal - Diorama*

늦게 온 보살 - 디오라마

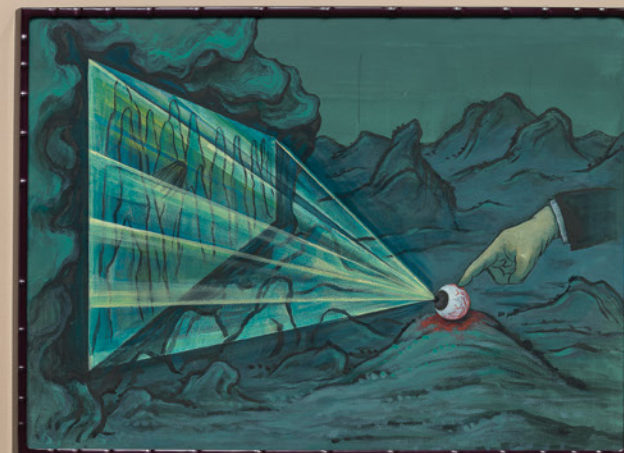
2026

Mixed media (wood, styrofoam, stone
powder clay, plaster, plastic, acrylic
paint, glass, LED)

100 x 100 x 100 cm







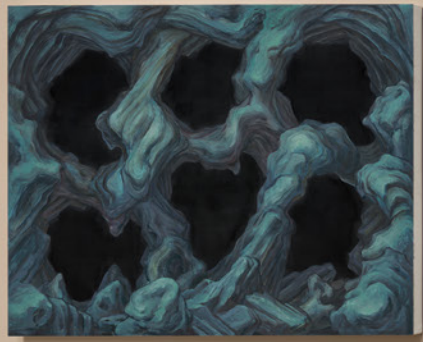


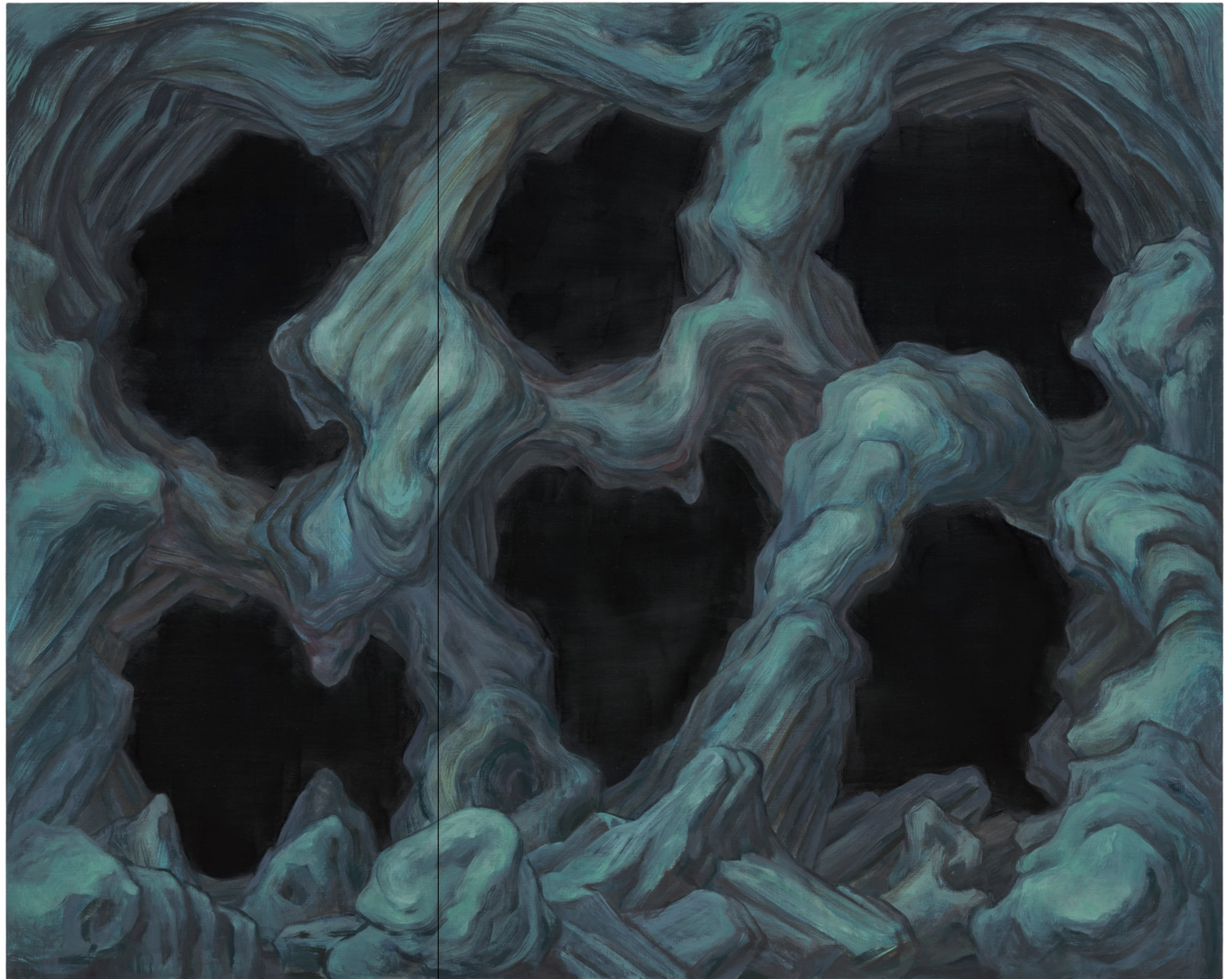
19 *Projection 1*
프로젝션 1
2025
Acrylic and pigments on paper
87 x 118 cm





21 *Projection 3*
프로젝션 3
2026
Acrylic and pigments on paper
87 x 118 cm





22 *Caves Know*
동굴이 안다
2026
Oil on canvas
130.5 x 162 cm

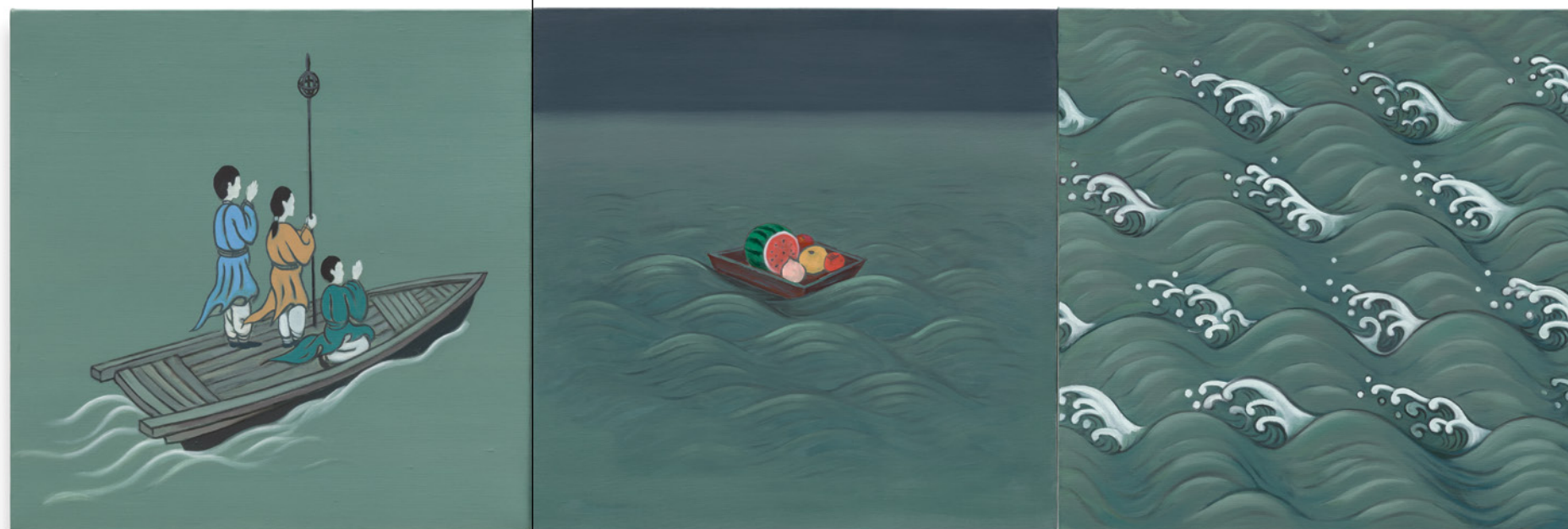
23 *Nammaetop Pagoda*
남매탑
2024
Acrylic on canvas
75 x 93 cm

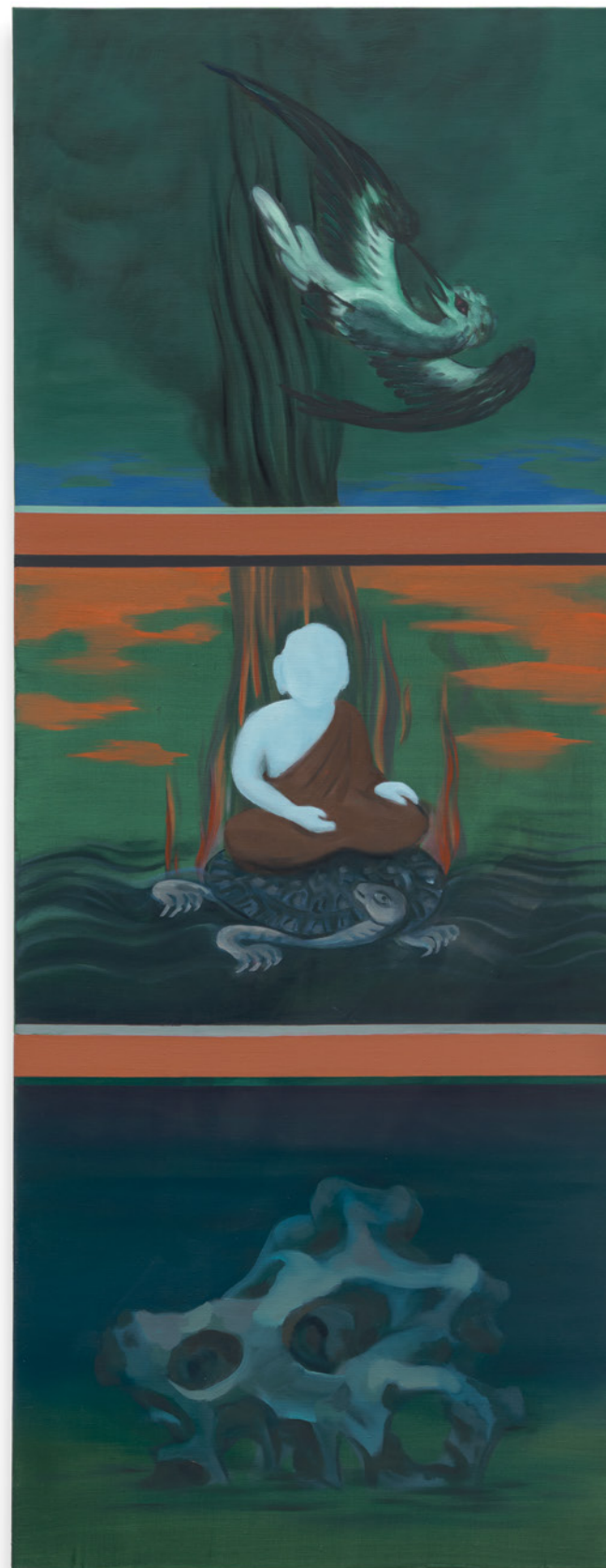




24 *Zen Master Eyeball*
 안구선사
 2025
 Oil on canvas, wooden frame
 139.5 x 203 cm







26 *Baekyangsa Temple*
 백양사
 2025
 Oil on canvas
 180 x 70 cm (2 panels)



27 *Zen Master Hyetong*
 혜통선사
 2025
 Oil on canvas
 80 x 80 cm (2 panels);
 112 x 162 cm (1 panel)



박찬경	《Brinkmanship, REDCAT》, 로스앤젤레스, 미국*	펜실베이니아, 미국
1965 서울 출생	2008	《서스펜스의 도시, 워치 앤 칠 3.0》, 국립현대미술관, 서울, 한국
현재 서울에서 거주 및 활동	《어떤 산》, 갤러리 소소, 경기도, 한국	《The Statistics of Fortune》, 마카오 국제아트비엔날레, 마카오미술관, 마카오
학력	2005	2022
1996	《비행 Flying》, 쌤지스페이스, 서울, 한국	《페이지 너머》, 대전시립미술관, 대전, 한국
칼아츠(California Institute of the Arts) 석사, 캘리포니아, 미국	2003	《Checkpoint. Border Views from Korea》, 볼프스부르크 시립미술관, 볼프스부르크, 독일
1988	《Koreans Who Went to Germany》, 솔로스 솔리튜드 아카데미, 슈투트가르트, 독일	2021
서울대학교 미술대학 서양화과 학사	2002	《Margins of Error》, 니록스 조각공원, 크루거스도프, 남아프리카 공화국
주요 개인전	《세트》, 솔로스 솔리튜드 아카데미, 슈투트가르트, 독일	2020
2026	《세트》, rraum02, 프랑크푸르트, 독일	《We Never Sleep》, 쉬른 쿤스트할레, 프랑크푸르트, 독일
《안구선사(眼球禪師)》, 국제갤러리, 서울, 한국	1997	《경계협상》, 피맹코재단, 파리, 프랑스
2023	《블랙박스: 냉전 이미지의 기억》, 금호미술관, 서울, 한국	《요코하마 트리엔날레 2020: Afterglow》, 요코하마미술관, 요코하마, 일본
《Park Chan-kyong: Gathering》, 스미스소니언 국립아시아미술관, 워싱턴, 미국	*2인전	《3.15의거 60주년 기념전: 새로운 시의 시대》, 경남도립미술관, 창원, 한국
2019	주요 단체전	2019
《MMCA 현대차 시리즈 2019: 박찬경 - 모임 Gathering》, 국립현대미술관, 서울, 한국	2026	《2019 아시안 예술 비엔날레: The Strangers from beyond the Mountain and the Sea》, 국립대만미술관, 타이베이, 대만
2018	《제 16회 광주비엔날레 - 너는 너의 삶을 바꿔야 한다》, 광주비엔날레관, 광주, 한국	《아이치 트리엔날레 2019: Taming Y/Our Passion》, 아이치 예술 문화센터/나고야시립미술관, 나고야, 일본
《Citizen's Forest》, 티나킴갤러리, 뉴욕, 미국	《코스모 아시아 피플: 행성 시대 피플을 재발명하기》, 국립아시아문화전당, 광주, 한국	2018
《PARKing CHANce》, CCK, 키르츠네르문화센터, 부에노스아이레스, 아르헨티나*	《K-NOW! Korean Video Art Today》, 루가노 미술관, 루가노, 스위스	《Rituals of Signs and Metamorphoses “仪礼·兆与易”》, 레드브릭 미술관, 베이징, 중국
《파킹찬스 PARKing CHANce 2010-2018》, 국립아시아문화전당, 광주, 한국*	2025	《2018 관두 비엔날레: Seven Questions For Asia》, 관두미술관, 타이베이, 대만
2017	《장미 토끼 소금: 살아 있는 제의》, 광주시립미술관, 광주, 한국	《Making Time》, 포지알리 갤러리, 피렌체, 이탈리아
《안녕 安寧 FAREWELL》, 국제갤러리, 서울, 한국	《제13회 서울미디어시티비엔날레 - 강령: 영혼의 기술》, 서울시립미술관, 서울, 한국	《DMZ 평화정거장》, 캠프그리브스, 파주, 한국
2016	《한국현대미술 하이라이트》, 국립현대미술관, 서울, 한국	《Paradoxa, Art from Middle Korea》, 카바찌니 갤러리, 우디네, 이탈리아
《Park Chan-kyong》, 티나킴갤러리, 뉴욕, 미국	2024	《在集結 Assembling》, K11, 선양, 중국
2015	《Sacred Threads》, 쿤스트할레 프리아트 프리부르, 프리부르, 스위스	《体 Modern Images of the Body from East Asia》, 스미스대학
《Pa-Gyong - Last Sutra Recitation》, 이니바(Inivia, Institute of International Visual Arts), 런던, 영국	《The Shape of Time: Korean Art after 1989》, 미니아폴리스 미술관, 미니아폴리스, 미국	
2012	2023	
《K.W. Complex》, 아뜰리에 에르메스, 서울, 한국*	《시간의 형태: 1989년 이후의 한국 미술》, 필라델피아 미술관,	
2010		
《광명천지 Radiance》, PKM 갤러리 바틀비 비클 & 피르소, 서울, 한국		

미술관, 노스햄프턴, 미국
《미장센: 이미지의 역사》,
국립현대미술관, 서울, 한국
2017
《Ghosts and Spectres – Shadows
of History》, NTU CCA 싱가포르,
싱가포르
《역사를 몸으로 쓰다》,
국립현대미술관, 과천, 한국
《아트바젤 언리미티드》, 바젤, 스위스
《2 or 3 Tigers》, 세계 문화의 집,
베를린, 독일
2016
《제 10회 타이베이 비엔날레》,
타이베이 시립미술관, 타이베이, 대만
《안양공예술프로젝트5》,
안양문예회관, 안양, 한국
《사회 속 미술-행복의 나라》,
북서울미술관, 서울, 한국
《시간의 빗장이 어긋나다》,
국립아시아문화전당 예술극장, 광주,
한국
《달은, 차고, 이지러진다》,
국립현대미술관 과천관, 과천, 한국
2015
《광복70주년기념: 북한프로젝트》,
서울시립미술관, 서울, 한국
《청춘과 잉여》, 커먼센터, 서울, 한국
2013
《Homeworks 6》, 아르테움,
베이루트, 레바논
《The Shadows of the Future:
7 Video artists from Korea》,
국립현대미술관, 부카레스트,
루마니아
《애니미즘》, 일민미술관, 서울, 한국
《장면의 재구성 #2_NEW
SCENES》, 서울시립 북서울미술관,
서울, 한국
《리얼 디엠피 프로젝트 2013: 프롬 더
노스》,아트선재센터, 서울, 한국
2012
《프로젝트 대전 2012: 에네르기》,
대전시립미술관, 대전, 한국
《Timewave Zero》, 우르술라 블리클
재단, 크라이히탈, 독일
2011
《카운트 다운》, 문화공간 서울역사
284, 서울, 한국
《Second Worlds, Steirischer
Herbst Festival 2011》, 그라츠,
오스트리아
《Image Clash: Contemporary

Korean Video Art》, 콜로라도
대학미술관, 콜로라도, 미국
《Tell me Tell me: Australian and
Korean Contemporary Art 1976-
2011》, 국립예술학교 갤러리, 시드니,
호주; 국립현대미술관, 과천, 한국
《코리안 랩소디: 역사와 기억의
몽타주》, 삼성미술관 리움, 서울, 한국
2010
《플랫폼 서울 2010: 프로젝트드
이미지》, 아트선재센터, 서울, 한국
《제3회 안양공공미술비엔날레》,
안양, 한국
《미디어시티 서울 2010: 트러스트》,
서울시립미술관, 서울, 한국
《Discoveries, Contemporary 10》,
상해전람센터, 상하이, 중국
《랜덤 액세스》, 백남준아트센터,
용인, 한국
《Yebisu International Festival for
Art & Alternative Vision 2010》,
도쿄도 사진미술관, 도쿄, 일본
《경기도의 힘》, 경기도미술관, 안산
2009
《Unconquered: Critical Visions
from South Korea》, 타마요
현대미술관, 멕시코시티, 멕시코
《Made in Korea: Leisure, a
disguised labor?》, 진 레퍼스
백화점, 하노버, 독일
《7th Festival Signes de Nuit》,
파리, 프랑스
《서울국제실험영화제 (EXIS)》,
서울아트시네마/인디스페이스, 서울,
한국
《플랫폼 서울 2009: 플랫폼 인
기무사》, 아트선재센터, 서울, 한국
《Shared. Divided. United》,
신사회미술협회, 베를린, 독일
《악동들 지금 여기》, 경기도미술관,
안산, 한국
2008
《김수영시인 40주기 추모전시:
전향기》, 대안공간 풀, 서울, 한국
《6th Festival Signes de Nuit》,
파리, 프랑스
2007
《Activating Korea》, 고벳 브루스터
미술관, 뉴 플리머스, 뉴질랜드
《JNP Production》, 도쿄원더사이트,
도쿄, 일본
《Seoul – Raume, Menschen》,
독일국제교류처(IFA), 슈투트가르트/

베를린, 독일
《오버하우젠 국제단편영화제》,
오버하우젠, 독일
《Fast Break》, PKM 갤러리, 베이징,
중국
2006
《부산비엔날레 2006: 어디서나》,
부산시립미술관, 부산, 한국
《제6회 광주비엔날레: 열풍변주곡》,
광주비엔날레관, 광주, 한국
《무브 온 아시아 2006: 충돌과
네트워크》, 대안공간 루프/미아 주관,
서울, 한국
2005
《Seoul: Until Now!》, 쿤스탈
샤로텐보그, 코펜하겐, 덴마크
《Critical Society》, 바디서
쿤스트페어라인, 카를스루에, 독일
《Paralell Life》, 프랑크푸르트
예술협회, 프랑크푸르트, 독일
《Incongruent: Contemporary
Art from South Korea》, 리처드 F.
브러쉬 미술관, 세인트 로렌스 대학교,
캔턴, 미국
《DMZ_2005: Demilitarized Zone
between North and South Korea》,
파주, 한국
2004
《2004 에르메스 코리아 미술상》,
아트선재센터, 서울, 한국
《Four Years 2000-2004》,
인사미술공간, 서울, 한국
2003
《Facing Korea: Demirrorized
Zone》, 드 아펠, 암스테르담,
네덜란드
《Para>Sites》, 바디서
쿤스트페어라인, 카를스루에, 독일
2002
《Paralell World》, K&S Gallery,
베를린, 독일
《Korean Air France, La Vitrine
and Glassbox》, 파리, 프랑스
《제4회 광주비엔날레: 멈춤》, 광주,
한국
2001
《선사인》, 문예진흥원 인사미술공간,
서울, 한국
2000
《서울의 화두는 평양》, 서울
시립미술관/광화문 갤러리, 서울,
한국

《서울미디어시티비엔날레 2000》,
서울시립박물관, 서울, 한국
1998
《98도시와 영상 – 의식주》,
서울시립미술관, 서울, 한국
《Alienation and Assimilation:
Korean Contemporary
Photography》, 현대사진박물관,
시카고, 미국
1996
《16th Symposium on
Photography: Allan Sekula: Fish
Story, Photography between
Discourse and Document》, 그라츠,
오스트리아
《Yamagata International
Documentary Film Festival/Asian
Currents》, 야마카타, 일본
1995
《CalArts Graduate Show, Museum
of Contemporary Art/Temporary
Contemporary》, 로스앤젤레스,
미국
《Korean Vision: New Cinema》,
샌프란시스코 시네마테크,
샌프란시스코, 미국

주요 수상경력

2015
제2회 들꽃영화상 다큐멘터리
감독상
2014
제 18회 토론토 킬 아시안 국제
영화제 최우수 장편 영화상
제 2회 무주산골영화제 뉴비전상
2012
제7회 에이어워즈 지성부문
제44회 시체스 국제영화제
노브스비전스부문 작품상
2011
제 12회 전주국제영화제
한국장편부문 대상
제 61회 베를린국제영화제
단편영화부문 황금곰상
2007
Tokyo Wonder Site Residency
Program, 도쿄, 일본
2004
에르메스코리아 미술상
2002
아카데미 솔로스 솔리튜드 펠로우쉽

주요 소장처

국립현대미술관, 서울, 한국
서울시립미술관, 서울, 한국
리움 미술관, 서울, 한국
아트선재센터, 서울, 한국
경기도미술관, 안산, 한국
대전시립미술관, 대전, 한국
울산시립미술관, 울산, 한국
매일유업, 한국
스미스 칼리지 미술관, 노스햄프턴,
미국
솔로몬 R. 구겐하임 미술관, 뉴욕,
미국
카디스트, 파리, 프랑스;
샌프란시스코, 미국
로스앤젤레스 카운티 미술관,
로스앤젤레스, 미국
퐁다시옹 카르티에, 파리, 프랑스
낭트미술관, 낭트, 프랑스
다임러 컨템포러리, 베를린, 독일
M+ 미술관, 홍콩

Park Chan-kyong

Born in 1965, Seoul, Korea
Lives and works in Seoul, Korea

Education

1996
MFA in Photography, California Institute of the Arts, Valencia, US

1988
BFA in Painting, Seoul National University, Seoul, Korea

Selected Solo Exhibitions

2026
Zen Master Eyeball, Kukje Gallery, Seoul, Korea

2023
Park Chan-kyong: Gathering, Smithsonian's National Museum of Asian Art, Washington DC, US

2019
MMCA Hyundai Motor Series 2019: Park Chan-kyong – *Gathering*, National Museum of Modern and Contemporary Art Seoul, Seoul, Korea

2018
Citizen's Forest, Tina Kim Gallery, New York, US

PARKing CHANce, CCK, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina*

PARKing CHANce 2010–2018, Asia Culture Center, Gwangju, Korea*

2017
安寧 Farewell, Kukje Gallery, Seoul, Korea

2016
Park Chan-kyong, Tina Kim Gallery, New York, US

2015
Pa-Gyong: Last Sutra Recitation, Iniva, London, UK

2012
Natacha Nisic & Park Chan-Kyong, Atelier Hermès, Seoul, Korea*

2010
Radiance, PKM Gallery | Bartleby Bickle & Meursault, Seoul, Korea

Brinkmanship, REDCAT, Los Angeles, US*

2008
Sindoon, Atelier Hermès, Seoul, Korea

A Mountain, Gallery Soso, Paju, Korea

2005
Flying, Ssamzie Art Space, Seoul, Korea

2003
Koreans Who Went to Germany, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

2002
Sets, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany

Sets, rraum02, Frankfurt, Germany

1997
Black Box: Memory of the Cold War Images, Kumho Museum, Seoul, Korea

*asterisk denotes two-person show

Selected Group Exhibitions

2026
The 16th Gwangju Biennale – *You must change your life*, Gwangju Biennale Exhibition Hall, Gwangju, Korea

COSMO, ASIA, PEOPLE: Reinventing People in a Planetary Age, National Asian Culture Center, Gwangju, Korea

K-NOW! Korean Video Art Today, Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano, Switzerland

2025
Rose Rabbit Salt: Living Rituals, Gwangju Museum of Art, Gwangju, Korea

The 13th Seoul Mediacity Biennale Séance: Technology of the Spirit, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

MMCA Collection: Korean Contemporary Art, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

2024
Sacred Threads, Kunsthalle Friart Fribourg, Fribourg, Switzerland

The Shape of Time: Korean Art After 1989, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, US

Collection Variable, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

2023
The Shape of Time: Korean Art after 1989, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, US

Watch and Chill 3.0: Streaming Suspense, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

The Statistics of Fortune, Macao International Art Biennale, Macao Museum of Art, Macao

2022
Off the Page, Daejeon Art Center, Korea

Checkpoint. Border Views from Korea, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany

2021
Margins of Error, Nirox Sculpture Park, Krugersdorp, South Africa

2020
We Never Sleep, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, Germany

Negotiating Borders, Fondation FIMINCO, Paris, France

Yokohama Triennale 2020
Afterglow, Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan

The 60th Anniversary Exhibition of 3.15 Movement: *Rewriting the poetry*, Gyeongnam Art Museum, Changwon, Korea

2019
2019 Asian Art Biennial: *The Strangers from beyond the Mountain and the Sea*, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan

Aichi Triennale 2019: *Taming Y/Our Passion*, Aichi Arts Center/Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japan

2018
Rituals of Signs and Metamorphoses “礼仪·兆与易”, Red Brick Art Museum, Beijing, China

The German Library Pyongyang (Project by Sara Sejin Chang), Kuandu Biennial, Taipei, Taiwan

Making Time, Galleria Poggiali, Florence, Italy

DMZ PEACE PROJECT, Camp Greaves, Paju, Korea

Paradoxa, Art from Middle Korea, Casa Cavazzini, Udine, Italy

在集结 Assembling, K11 Shenyang, Shenyang, China

体 Modern Images of the Body from East Asia, Smith College Museum of Art, Massachusetts, US

Mise-en-Scène: A History of Images, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, Korea

2017
Ghosts and Spectres – Shadows of History, NTU CCA Singapore, Singapore

Performing History, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea

Citizen's Forest, Art Basel Unlimited, Basel, Switzerland

2 or 3 Tigers, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany

2016
The 10th Taipei Biennale, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan

Anyang Public Art Project 5, Anyang Art Center, Anyang, Korea

Art in Society – Land of Happiness, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

The Time is Out of Joint, Asia Culture Center – Theater,

Gwangju, Korea

As the Moon Waxes and Wanes, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, Korea

2015
The 70th Anniversary of Liberation Day NK PROJECT, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

The Young and The Restless, Common Center, Seoul, Korea

2013
Homeworks 6, Artheum, Beirut, Lebanon

The Shadows of the Future: 7 Video artists from Korea, National Museum of Contemporary Art, Bucharest, Romania

ANIMISM, Ilmin Museum of Art, Seoul, Korea

Buk-Seoul Museum of Art Inaugural Exhibition Part II from SeMA Collection #2_NEW SCENES, Buk-Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Real DMZ Project: From the North, Artsonje Center, Seoul, Korea

2012
Korean Film Festival DC 2012, Freer I Sackler, The Smithsonian's Museums of Asian Art, Washington DC, US

Timewave Zero, Ursula Blickle Foundation, Kraichtal, Germany

2011
Countdown, Culture Station Seoul 284 (former Seoul Station), Seoul, Korea

Second Worlds, Steirischer Herbst Festival 2011, Austria

Image Clash: Contemporary Korean Video Art, CU Art Museum, Colorado, US

Tell me Tell me: Australian and Korean Contemporary Art 1976–2011, National Art School Gallery, Sydney; National Museum of Contemporary Art Korea, Seoul, Korea

Korean Rhapsody – Crossing

the History, Leeum, Samsung Museum of Art, Seoul, Korea

2010
Projected Image, Platform 2010, Artsonje Center, Seoul, Korea

The 3rd Anyang Public Art Project [APAP2010], Anyang, Korea

Trust, Media City Seoul 2010, Seoul Museum of Art, Seoul, Korea

Discoveries, ShContemporary 10, Shanghai Exhibition Center, Shanghai, China

Random Access, Nam June Paik Art Center, Yongin, Korea

Yebisu International Festival for Art & Alternative Vision 2010, Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, Japan

Him of Kyeonggi-do, 2010 Kyeonggi Art Project, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

2009
Unconquered: Critical Visions from South Korea, Museo Tamayo Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico

Made in Korea: Leisure, a disguised labor?, Kaufhaus Sinn & Leffers, Hanover, Germany

7th Festival Signes de Nuit, Paris, France

Experimental Film and Video Festival in Seoul (EXIS), Seoul Art Cinema and Indie Space, Seoul, Korea

Void of Memory, Platform Seoul, Seoul, Korea

Platform Seoul 2009: Platform in Kimusa, Art Sonje Center, Seoul, Korea

Shared. Divided. United, Neue Gesellschaft fur Bildende Kunst (NGBK), Berlin, Germany

New Political Art in Korea Since The 1990s: Bad Boys Here and Now, Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea

2008
Jeonhyanggi: Kim Soo Young 40th Anniversary Retrospective,

Alternative Space Pool, Seoul, Korea	Udstillingsbygning, Copenhagen, Denmark	2001
<i>Still Present Pasts</i> , Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea	<i>Critical Society</i> , Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Germany	<i>Sunshine: Three Perspectives on North and South Korea</i> , Insa Art Space of Arts Council Korea, Seoul, Korea
2007	<i>Parallel Life</i> , Frankfurt Kunstverein, Frankfurt am Main, Germany	2000
<i>Activating Korea: Tides of Collective Action</i> , Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand	<i>Incongruent: Contemporary Art from South Korea</i> , Richard F. Brush Gallery, St. Lawrence University, Canton, US	<i>Pyongyang, The Subject of Seoul</i> , Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
<i>JNP Production</i> , Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo, Japan	<i>DMZ_2005: Demilitarized Zone between North and South Korea</i> , Paju, Korea	<i>Between 0 and 1</i> , media_city seoul 2000, Seoul Museum of Art and 13 subway stations, Seoul, Korea
<i>Seoul: Räume, Menschen</i> , Institute für Auslandsbeziehungen, Stuttgart and Berlin, Germany	2004	1998
International Short Film Festival Oberhausen, International Competition, Oberhausen, Germany	<i>Hermès Korea Missulsang</i> , Artsonje Center, Seoul, Korea	<i>Seoul and Media: Food, Clothing, Shelter</i> , Seoul Museum of Art, Seoul, Korea
<i>Fast Break</i> , PKM Gallery Beijing, Beijing, China	<i>Four Years 2000–2004</i> , Insa Art Space of Arts Council Korea, Seoul, Korea	<i>Alienation and Assimilation</i> , Museum of Contemporary, Chicago, US
2006	2003	1996
<i>A Tale of Two Cities: Busan–Seoul / Seoul–Busan</i> , 5th Busan Biennale, Busan Museum of Art, Busan, Korea	<i>Facing Korea: Demirrorized Zone</i> , de Appel arts centre, Amsterdam, The Netherlands	<i>16th Symposium on Photography: Allan's Fish Story, Photography Between Discourse and Document</i> , Gratz, Austria
<i>Fever Variations</i> , The 6th Gwangju Biennale 2006, Gwangju, Korea	<i>Borderline</i> , Kunstverein Schorndorf, Schorndorf, Germany	<i>Yamagata International Documentary Film Festival/Asian Currents</i> , Yamagata, Japan
<i>Move on Asia</i> , Alternative Space LOOP, Seoul, Korea; travelled to Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo, Japan; Arario Beijing, Beijing, China; Remo, Osaka, Japan; Shanghai Doulun Museum of Modern Art, Shanghai, China	<i>Para>Sites</i> , Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Germany	<i>Politics and Art</i> , Boda Gallery, Seoul, Korea
2005	2002	1995
<i>Seoul: Until Now!</i> , Charlottenborg	<i>Parallel World</i> , K & S Gallery, Berlin, Germany	<i>CalArts Graduate Show, Museum of Contemporary Art/Temporary Contemporary</i> , Los Angeles, US
	<i>Korean Air France</i> , La Vitrine and Glassbox, Paris, France	<i>Korean Vision: New Cinema</i> , San Francisco Cinema Tech, San Francisco, US
	<i>P_a_u_s_e: Project 3 – Stay of Execution</i> , The 4th Gwangju Biennale 2002, Gwangju, Korea	

Selected Awards	Selected Public and Private Collections
2015	National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea
Best Documentary Director for Wildflower Film Awards	Seoul Museum of Art, Korea
2014	Leeum Museum of Art, Seoul, Korea
Fasken Martineau Best Feature Film or Video Award for Toronto Reel Asian International Film Festival, Toronto, Canada	Art Sonje Center, Seoul, Korea
New Vision Award for Muju Film Festival, Muju, Korea	Gyeonggi Museum of Modern Art, Ansan, Korea
2012	Daejeon Museum of Art, Korea
Intelligence award for 7th A-Awards, Seoul, Korea	Ulsan Art Museum, Korea
Best Motion Picture (NOVES VISIONS) for 44th Sitges International Fantastic Film Festival, Sitges, Catalonia, Spain	Smith College Museum of Art, Northampton, US
2011	Solomon R. Guggenheim Museum, New York, US
Grand Prize for a Korean Feature Film, 12st Jeonju International Film Festival, Jeonju, Korea	Kadist, Paris, France; San Francisco, US
Golden Bear for the Best Short Film, 61st Berlin International Film Festival, Berlin, Germany	Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, US
2007	Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France
Tokyo Wonder Site Residency Program, Tokyo, Japan	Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, France
2004	Daimler Contemporary, Berlin, Germany
Hermès Korea Missulsang, Seoul, Korea	M+, Hong Kong
2002	
Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany	

박찬경: 《안구선사(眼球禪師)》 2026년 3월 19일 – 5월 10일	Park Chan-kyong: Zen Master Eyeball 19 March – 10 May, 2026
전시 진행 김민경, 노지영	Exhibition Coordination Minkyung Kim, Jiyoung Noh
도록 디자인 김영준, 김정은	Catalogue Design Yeong-Jun Kim, Jeungeun Kim
발행: 국제갤러리	Published by Kukje Gallery
글 「안구선사(眼球禪師) 그림 문답」 © 박찬경 영문 번역: 고아침 영문 감수: 닉 허먼	Text “Image-Dialogue on Zen Master Eyeball” © Park Chan-kyong English Translation: Achim Koh English Editing: Nick Herman
이미지 전시 사진: 안천호	Images Exhibition Photography: Chunho An
도판 출처 도판 1. 협조: 부여 고란사, 사진: 박찬경, 2022 도판 2. 협조: 서울 도선사, 사진: 박찬경, 2018 도판 3. 협조: 강진 백련사, 사진: 박찬경, 2019 도판 4. 협조: 천안 보명사, 사진: 박찬경, 2018 도판 5. 협조: 아이치 사이넨지, 교토국립박물관 도판 6. 협조: 서울 봉원사, 사진: 박찬경, 2018 도판 7. © 박찬경, 사진: 안천호	Plate Credits Plate 1. Courtesy of Goransa Temple, Buyeo. Photograph by Park Chan-kyong, 2022. Plate 2. Courtesy of Doseonsa Temple, Seoul. Photograph by Park Chan-kyong, 2018. Plate 3. Courtesy of Baengnyeonsa Temple, Gangjin. Photograph by Park Chan-kyong, 2019. Plate 4. Courtesy of Bomyeongsa Temple, Cheonan. Photograph by Park Chan-kyong, 2018. Plate 5. Courtesy of Sainenji Temple, Aichi and Kyoto National Museum. Plate 6. Courtesy of Bongwonsa Temple, Seoul. Photograph by Park Chan-kyong, 2018. Plate 7. © Park Chan-kyong. Photograph by Chunho An.
전시 작품 © 박찬경 전시 도록 © 국제갤러리	All works © Park Chan-kyong. Catalog © Kukje Gallery
인쇄 및 제본: 신명인쇄	Printed & Bound: Shin-Myung Printing, Seoul, Korea
이 책에 수록된 글과 사진에 대한 저작권법에 의해 보호받는 저작물이므로 무단전재, 복제, 변형, 송신을 금합니다.	No part of this publication may be used or reproduced without written permission from the copyright holders.
ISBN: 979-11-89873-37-0 모든 권리는 저작권자에게 있습니다.	ISBN: 979-11-89873-37-0 All rights reserved.

KUKJE GALLERY

54 Samcheong-ro Jongno-gu Seoul Korea
+82 2 735 8449 www.kukjegallery.com

