

TEXTES //
JOONGHO YUM

BIOGRAPHIE ET TRAVAIL GÉNÉRAL

Joongho Yum (né en 1965, Séoul), représente la place marginale qui est généralement négligée, au lieu de la façade chatoyante et la structure raffinée à couper le souffle de la métropole. Dans les coins non éclairés de la ville, Yum utilise son observation pour scruter microscopiquement nos vies pour des choses insignifiantes. Mais il n'a pas d'empathie avec les objets dans ses photos, et prend plutôt une position indifférente en les exprimant dans ses photos. Les décors de tous les jours qui nous passent habituellement deviennent des sujets étranges et douteux dans son travail. Yum est diplômé en photographie à l'Université Chung-Ang et théorie de l'art et Paris VIII et travaille maintenant à Séoul et Paris. Parmi ses expositions personnelles, citons *Joongho YUM. Private life* (Seonam Art center, Seoul, 1999), *Millionaire and a lady* (Il Ju Art Center, Seoul, 2001), *Nouvelles Frontières* (One And J Gallery, Seoul, 2007), *Now that I don't know* (One And J Gallery, Seoul, 2009), *The Taste of Others* (One And J Gallery, Seoul, 2012), *Let's Remain Courteous* (Hite Collection Art center, Seoul, 2013), *I didn't see anything but the blue window-blind* (SSmadang gallery, Cheonchun, 2014) and some of his group exhibitions are Sungkok art museum (Seoul, 1999), Busan Museum of Modern Art (Busan, 1999), 3rd Gwangju Biennale (2000), Seoul Museum of Art (2001), Nagoya Art Center (Nagoya, 2002), Seoul Museum of Art (Seoul, 2004), *A positive view* (Somerset House, London, 2010), One And J at Pierre Koenig Case study House21 (LA, 2010), *Moments Unfolded* (Shinsegae Gallery, Seoul, 2011), Art Sunje Center (Seoul, 2014), *Somewhere out There* (Space Bm, Seoul, 2014), *Neutre Era* (Space Boan 1942 , 2015).

INTERVIEW WITH JOONGHO YUM

<https://arthistory.hku.hk/afterwords-faultlines/index.php/portfolio/joongho-yum-2/>

17 Août 2018

Racontez-nous comment votre travail “sous la peau” en relation avec le thème de l’exposition, Faultlines and Imagined Borders.

Pour moi, le «lieu» est un aspect important et je ne peux pas nier que mes pensées sur Gwangju étaient déjà fixées dans cet aspect particulier. Pour être honnête, j’ai commencé ce projet avec la question de savoir comment je peux échapper aux stéréotypes [de Gwangju]. J’ai essayé de réfléchir à la façon dont cela peut être transformé en illusion car la photographie elle-même est basée sur la documentation. De mon point de vue, les frontières ne sont pas des conditions préexistantes, mais sont créées par l’homme. Les frontières existent sous plusieurs aspects, dans le capital, la société, et même dans les arts – de l’élitisme à l’art populaire. Ces frontières se transforment en hiérarchies et à travers ces hiérarchies, l’idée de supériorité se forme. Questionnant le rôle de l’art dans ces couches hiérarchiques, j’ai réfléchi à la manière dont je pourrais échapper à l’élitisme dans l’art. J’ai beaucoup réfléchi à cela lorsque je travaillais sur ce projet : comment puis-je créer quelque chose de plus insignifiant, trivial et superficiel ?

Veillez expliquer en détail comment vous avez présenté et actualisé l’exposition à l’ancien bureau provincial. Mes œuvres sont exposées au sous-sol de l’ancien bureau provincial.

Apparemment, c’était un arsenal où les citoyens rassemblaient leurs armes. Après la rénovation, le sol a été rendu beaucoup plus épais, de sorte que la hauteur des murs de l’arsenal n’est plus que d’environ 180 cm. Au sous-sol, j’exposerai les photographies que j’ai prises à l’hôpital militaire avec un miroir dans le cadre de l’installation. Le spectateur, la photographie et le reflet du spectateur dans le miroir est une représentation de l’ego divisé qui se rassemble avec les photographies.

J’exposerai également dans l’escalier, présentant les photographies comme la façon dont les bureaux publics avaient l’habitude d’accrocher des photographies avec des cadres à l’ancienne et des marques qui montrent son âge. Le titre de mon exposition est profondément à l’intérieur de la peau en coréen, qui vient en fait d’une erreur. À l’origine, je me suis inspiré du *Mygale*, un roman de Thierry Jonquet, qui a été produit dans un film intitulé *La peau que j’habite* (2011) réalisé par Pedro Almodóvar. J’ai lu le roman puis regardé le film, mais comme ça fait un moment que je ne l’ai pas regardé, je ne me souviens que du titre. Alors en pensant au film et au roman, j’ai trouvé le titre *Sous la peau*. Je me suis trompé de titre, mais mon erreur me semblait plus proche de mon intention. Son titre anglais est *Deep under the skin*, ce qui est légèrement différent de *Sous la peau*. L’espace, pour moi, était comme un gros animal ou un monstre et le titre reflète ma tentative de voir au plus profond du monstre. reflète ma tentative de voir au fond du monstre.

ENTRETIEN AVEC JOONGHO YUM

dans le cadre de la série présentée lors de l'exposition *Hieroglyphic Memory: Surveying Bangka through Narrative Trace*, Taipei Artist Village Treasure Hill, Taipei, Taiwan, 2016

Dans votre déclaration avant l'exposition, vous réfléchissez au fait que Taiwan et la Corée ont des histoires parallèles de colonisation sous les Japonais. Voyez-vous des manifestations culturelles similaires de colonisation à Taiwan et en Corée ?

La Corée et Taïwan ont tous deux vécu des expériences coloniales sous la domination du Japon. Alors que la Corée reste très négative vis-à-vis de la gestion coloniale du Japon, Taïwan ne semble pas réagir de la même manière. Pour les Taïwanais, l'occupation japonaise a peut-être produit des effets positifs à l'époque.

Sous un même règne, la condition de chaque colonie peut être très différente. Je pense que la situation coloniale à Taiwan était très différente de celle de la Corée. Par conséquent, je ne sais pas exactement comment c'était à l'époque à Taiwan. Mais j'ai certainement le sentiment que les Taïwanais ont de bons sentiments à l'égard de la colonisation japonaise. Le gouvernement semble avoir été relativement généreux avec eux dans le passé.

Vous avez également écrit sur la rénovation urbaine à Séoul et sur le fait que cette ville n'a plus le genre de vieux bâtiments que l'on peut trouver à Bangka. Quelle a été votre expérience avec Bangka ? Cela vous a-t-il stimulé de manière inattendue ?

Séoul change à un rythme très rapide. Afin d'accélérer la modernisation de la ville, les gens avaient l'habitude d'effacer leur passé sans arrière-pensée. Ce phénomène représente un désir de nouveautés. Cela détruit cependant la vie des gens en même temps. Séoul se renouvelle trop. Les traces du passé, comme celles de la région de Bangka, sont de plus en plus difficiles à trouver. Je suis surpris et excité de voir les paysages étranges composés par les éléments de son passé et du présent dans la région de Bangka. Pour moi, c'est un sentiment difficile à exprimer avec des mots.

En créant votre série de photographies «Every Day Stranger Bangka», vous avez recherché des scènes du quotidien, à la recherche de ce qui pourrait être caché dans l'ordinaire. Pouvez-vous me parler du genre de personnes que vous avez rencontrées lors de vos promenades ?

Ce que je veux démontrer, à travers le projet «Every Day Stranger Bangka», c'est ce que j'ai rencontré lors de mes balades dans le quartier. J'ai rencontré des gens dans la rue. Je ne veux pas dire prendre des photos en plein visage. Ces photos ne sont pas des portraits de qui que ce soit. Je recherche plutôt la trace de ces personnes. Ce qui est montré dans cette collection, ce sont les traces de leur vie et un ordre qu'ils instaurent à travers leur quotidien. Voyez l'ironie et l'humour dans cet ordre. Ces détails quotidiens peuvent être considérés comme insignifiants et disparaissent facilement de notre mémoire. Cependant, c'est par la réminiscence de quelque chose que nous héritons de notre passé et qu'une nouvelle vie peut ainsi être générée.

Votre méthode de prise de photos sans profondeur de champ a pour effet de transformer les images en paysages abstraits aplatis. Qu'essayez-vous de créer avec cet effet ?

La photographie que je fais n'est ni documentaire ni journalistique. Ce n'est pas non plus de la photographie mise en scène. Ce sont des «images sèches» dans lesquelles j'essaie de ne montrer aucune émotion. Je ne sais pas s'ils ressemblent à des paysages abstraits. Mais je pense qu'une image ne peut pas représenter la réalité d'une chose. La photographie est une fiction. C'est le caractère d'une image. J'essaie souvent de jouer au-delà des règles. Je suis contre ce qu'on appelle les « bonnes photos ». En tant qu'artiste, j'espère que mes œuvres pourront véhiculer un sens différent de ce que feraient d'autres photographes.

ESSAI DE SEO DONGJIN, UNE POSITION POUR ABORDER LA PHOTOGRAPHIE QUAND ELLE DEVIENT UN OBJET : SE MOQUER DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE

texte sur l'exposition *The stone of the monster (La pierre du monstre)* à One and J gallery, Séoul, Corée du Sud, 2016

Verser des larmes sous la pluie froide /
rocher solitaire essayant de guérir son cœur dans la neige blanche, ... /
Roule, roule, roule, roule, rocher, rions au bord de ce ciel

Qu'est-ce que ça fait/ Qu'est-ce que ça fait/
Être sans foyer / Comme un parfait inconnu /
Comme une pierre qui roule?

1.

Il semble que les préoccupations philosophiques et esthétiques les plus populaires aujourd'hui portent sur les questions de l'être et des objets. Ces questions prétendent échapper aux idéologies de la relation sujet/objet qui ont été une préoccupation dominante au cours des derniers siècles. Par exemple, considérons la pierre. Continuons avec une question, est-ce un objet, une chose ou un être ? Cette pierre peut être du granit coûteux importé de Turquie ou du marbre de qualité d'Italie. (J'ai entendu une fois une anecdote selon laquelle des sculpteurs coréens renommés des années 1970 sont allés étudier à l'étranger en Italie pour trouver les meilleurs matériaux et ont réalisé des œuvres dans la carrière.) En tant que matériau pour l'architecture ou la sculpture, la pierre convoque une notion de sujet - l'humain qui les traite et les manipule.

Par conséquent, les roches - identifiées comme des objets non orientés vers l'ego - confrontent le sujet humain. Ils font couple avec le sujet, qui les gère et les altère, c'est-à-dire que le sujet fait face à l'objet par un acte de calcul. Cependant, dès qu'un rocher est désigné comme un être, la situation change fondamentalement. En évoquant des concepts tels que l'être ou l'ontologie, le discours met souvent son veto ou rejette la philosophie critique via l'idéalisme allemand et ses théories successives qui adhèrent à la lignée philosophique de Kant-Hegel-Marx.

Par exemple, on peut rappeler le glissement ontologique de la question de l'être dans la philosophie du début du XXe siècle abordée par Heidegger, même s'il faut noter qu'il ne s'agissait pas simplement d'un retour à la philosophie pré-critique ; c'était une tentative de surmonter l'insuffisance de la pensée moderne afin d'établir une philosophie post-critique et une théorie de l'art. En tout état de cause, la dispute sujet/objet n'est pas une affaire isolée qui ne se produit que dans le domaine spéculatif de la théorie. On peut considérer qu'il s'agit d'une tension éternelle qui se cache dans notre pensée et notre expérience du monde. On peut dire que la philosophie critique et ses inflexions ontologiques n'ont émergé dans la société bourgeoise moderne que pour devenir comme les acteurs d'un jeu aux enjeux(pari) dangereusement élevés. Je n'ai pas le temps de discuter longuement de ces questions dans cet article - c'est d'autant plus le cas que je ne peux m'empêcher de me rappeler de tels antagonismes lorsqu'on me donne une pierre, ou, plus exactement, une image de celle-ci.

Du point de vue du sujet, l'être n'est pas quelque chose de conciliable, de réductible ou de facile à sentir ; l'être est plus proche d'une pensée fantaisiste ou d'un délire. Ce qui est inconnu de mon/notre sujet -en d'autres termes, ce qui existe avant les objets empiriques donnés doit rester un mystère ou être maintenu refoulé. C'est un fait bien connu que Kant avait donné un nom à une telle énigme en désignant un concept de la pierre elle-même. Fait intéressant, la pierre joue un rôle très important dans la spéculation philosophique de Kant. Moins connu est le fait que Kant est l'un des fondateurs de la sismologie. En ce qui concerne le grand tremblement de terre de Lisbonne, Walter Benjamin décrit ses atrocités sans précédent dans l'histoire de l'Europe occidentale dans le texte de son émission de radio qui était largement destinée aux enfants allemands. Il a présenté Kant avec désinvolture à ses auditeurs en suggérant que s'ils étaient des enfants allemands, ils auraient peut-être entendu le nom du philosophe mentionné à quelques reprises.

La représentation humoristique de Benjamin de Kant est une curieuse tentative de le promouvoir comme un pionnier exceptionnel de la science rationnelle en tentant de faire passer les conceptions populaires de la pierre de l'être à l'objet. À Königsberg, une petite ville que Kant alors un universitaire de 24 ans ne quittera jamais de toute sa vie, a analysé toute la documentation et les données dont il disposait sur le grand tremblement de terre de Lisbonne, qui a irréversiblement choqué l'esprit européen, en formulant une théorie des causes des tremblements de terre.

galerie dohyanglee

Il a déduit que les tremblements de terre étaient causés par un déplacement de la surface de la terre de 300 kilomètres d'épaisseur, par opposition à ce que l'on croyait alors communément être la colère de Dieu ou l'éruption de vagues de roches liquéfiées en ébullition. Ses textes fondateurs qui ont enquêté scientifiquement sur le tremblement de terre sont l'histoire naturelle universelle et la théorie des cieux. À travers ces publications, Kant a expérimenté la capacité de raisonnement scientifique limitée de l'humanité. Il ne serait pas exagéré de dire qu'elle a fait de la substance mystérieuse de la pierre qui était auparavant comprise comme la délivrance de la volonté de Dieu un objet d'étude, plus spécifiquement pour la géologie et la sismologie.

Par conséquent, la pierre peut être perçue de différentes manières. La pierre philosophale? Sinon, on peut imaginer diverses sortes de pierre. En un coup d'œil, il n'y a rien de plus obstinément inerte ou in-différent comme objet que la pierre. Il semble qu'il insiste avec force sur son objectivité, sans prêter attention à la subjectivité qui lui fait face. Formées avant le grand tremblement de terre de Lisbonne et érodées dans la conscience européenne, les images de lave ou de coulées de pierre en ébullition ne sont plus applicables. Lorsque les Européens ont entendu la voix de Dieu résonner dans la pierre, la pierre aurait pu être un être, précédant la division du sujet et de l'objet.

Les réflexions de Benjamin sur l'observation scientifique de Kant sur la convulsion de la pierre qui a balayé Lisbonne ne portent pas sur des fragments d'être mais sur la pierre que la rationalité humaine doit patiemment s'efforcer d'analyser. Par la logique du raisonnement scientifique, la pierre s'est transformée de sujet en objet grâce aux domaines naissants de la géologie et de la sismologie, auxquels Kant a énormément contribué.

2.

Aujourd'hui, notre perception des sujets et des objets se présente sous un jour différent. Les divers déplacements identifiés comme tournants ontologiques ou esthétiques s'efforcent de restituer l'affect et la beauté au lieu du sujet et de l'objet. Ils réprimandent l'hybris de la métaphysique moderne, qui considère comme objet tout ce qui est extérieur au sujet lui-même. Ils réprimandent le mythe de la subjectivité dans la poursuite orientée vers le sujet du sens et de l'idéologie, et son abandon de la beauté telle qu'elle se situe spécifiquement dans l'objet ou l'image. Ils font appel au fait que le sujet et l'objet sont tous deux placés dans une seule et même chaîne de l'être. Pour cette raison, certains appellent ce type de pensée ontologique « ontologie plate ». Elle insiste pour que l'on considère l'homme, la nature, la machine, l'objet sur le plan équivalent d'une structure latérale, sans privilégier le sujet sur l'objet.

Néanmoins, il n'est pas nécessaire d'intervenir davantage dans de telles discussions philosophiques. Nous sommes maintenant chargés d'entrer dans l'exposition de Joongho Yum, La pierre du monstre. L'œuvre de cette exposition est composée de pierres, d'images de pierres et de méditations sur les pierres. Pourtant, il nous rappelle inévitablement les discours philosophiques ou esthétiques d'aujourd'hui. J'aimerais croire que je ne suis pas le seul à être absorbé par un tel sentiment. Le cas est très simple; l'image photographique des pierres peut être plus étrange que ce à quoi nous nous attendions initialement. D'abord posons une question un peu idiote. Une pierre peut-elle être l'objet d'une image? Inutile de dire qu'aucune restriction n'existe concernant les sujets possibles pour une photographie. Tout ce qui est capté par la caméra est mobilisé et transporté en image, que ce soit l'intérieur de mon corps scanné par une caméra qui a parcouru mon œsophage en imagerie médicale, ou l'espace infini et les innombrables planètes transmises à la terre par une caméra sur un vaisseau spatial. Et les pierres alors? Les pierres peuvent-elles être l'objet d'une image? Sur cette question, ma conviction antérieure est ébranlée, car il semble quelque peu gênant que les pierres deviennent une image. Pourquoi les pierres ne feraient-elles pas l'objet d'une image, alors que l'on sait que tous les sujets sont également éligibles? Encore une fois, les pierres entrent souvent dans le cadre d'une photographie; les pierres acquièrent la qualification d'image photographique à des fins telles que la catégorisation géologique ou les catalogues de produits pour les marchands de pierres. Néanmoins, il est quelque peu déconcertant de penser la photographie de pierres dans la même veine que la photographie de portrait ou de paysage, ou la photographie documentaire. Ce que nous appelons photographie, ici, est sans doute la production d'images photographiques. L'image est, comme le langage, un moyen de transmettre du sens, une caractéristique du médium qui a préoccupé la théorie photographique pendant une période de temps significative.

La théorie photographique a constamment contesté si la photographie fonctionnait comme icône, index ou symbole parmi le langage. Cependant, en ce qui concerne les images photographiques de la pierre, il est difficile de faire un argument. Imaginons une image haute définition d'une sculpture en basalte. Difficile de retrouver un sens. Elle présente la pierre comme un objet en soi, non comme une image photographique ou un langage sculptural à décoder. Peut-être rencontrons-nous la photographie comme elle-même, élevée un objet autonome des codes, de l'ordre symbolique ou de la grammaire narrative. Je soupçonne que cela relève peut-être de l'énigme de ce que le sémiologue de la photographie Roland Barthes appelait le « punctum ».

Néanmoins, il est indéniable que les images que nous voyons souvent aujourd'hui sont sur la trajectoire de la photographie image vers la photographie objet. Il semble que bien du temps se soit écoulé depuis que le discours sur la photographie s'est surtout préoccupé de son statut de symbole social.

galerie dohyanglee

Manifeste dans notre désir de voir l'objet appelé photographie est peut-être une réaction contre ou un épuisement de l'injonction théorique de lire la photographie comme langage, sur laquelle les critiques marxistes ou féministes informées par la linguistique et la psychanalyse avaient si longtemps insisté. Au cours de nombreuses occasions spontanées et de dialogues avec de nombreux artistes et photographes, j'ai entendu à plusieurs reprises que la photographie doit se concentrer sur sa beauté, le potentiel esthétique que sa surface photographique est capable de produire. Certains ont utilisé des expressions aussi audacieuses et familières que « la photographie pour la photographie ». Libérée de servir de langage image, la photographie est en voie d'être en soi.

3.

Comment l'exposition *The Stone of the Monster* tente-t-elle d'intervenir dans ce courant théorique controversé ? Étonnamment, l'artiste Joongho Yum apparaît comme s'il ne prêtait aucune attention à ces tendances.

Capturant soit la surface de la poterie, du bois ou de l'architecture, il passe légèrement sur les revendications esthétiques furtives posées par la photographie haute définition d'intensité émotionnelle. Il feint l'ignorance comme s'il n'avait jamais expérimenté la phénoménologie de la photographie en ce qui concerne les coordonnées des pratiques photographiques actuelles. De plus, à travers l'utilisation de la pierre comme support et sujet de son travail, il prétend assumer et reconnaître l'état des choses culturelles aujourd'hui. Se croisent dans sa pratique les collectionneurs de Suiseki, leurs collections, des pierres qui apparaissent dans la mythologie, des pierres occupant des espaces résidentiels ; et les paroles des collectionneurs de pierres, peintes avec de la poussière de pierre concassée. Comme s'il voulait restructurer la matérialité de la pierre, l'artiste tente de créer la pierre du monstre en malaxant les débris issus de la production de briques, de béton et de céramique. Fait intéressant, certaines des photographies de Yum ont été prises après avoir vu des images en ligne d'un site pittoresque ou d'un lieu culturel spécifique publiées par des écrivains de voyage ou d'autres photographes. Il ne se soucie pas du tout de la tendance photographique à la recherche d'une vague saveur ontologique, et n'hésite pas à traiter la photographie comme une image abjecte à partir de laquelle l'information est collectée et consommée. À cet égard, j'ai continué à mal interpréter le titre de l'exposition, La pierre du monstre comme la photographie du monstre. C'était en partie parce que les œuvres de l'exposition étaient lues comme des unités individuelles utilisées pour la présentation, mais il y avait d'autres raisons; J'en suis venu à penser que Yum considérait peut-être l'(im)possibilité d'images photographiques tout en posant pour établir les dispositions culturelles et les vestiges entourant la pierre. Comme il l'a expliqué dans la déclaration d'artiste qu'il m'a envoyée, il pense que la pierre «constitue un matériau essentiel, continuellement présent dans l'histoire humaine», mais continue immédiatement à se moquer d'une telle pensée. Il rencontre des pierres humoristiques et grossières provenant de clubs de loisirs, ou se moque parfois des pierres décoratives que l'on trouve couramment en Corée.

Cependant, ces souvenirs de Yum ne sont pas un rapport sur la consommation contemporaine de la pierre, encore moins un projet d'anthropologie culturelle. Il repositionne ce qu'il reconnaît dans la pierre dans l'espace de la photographie. Semblable à la façon dont les pierres d'une carrière sont fissurées, stockées, collectées, érodées, décorées, commémorées et abandonnées, il organise la photographie à sa place existante dans les modes dominants de médias et de communication. À cet égard, je me souviens de Yum exprimant que «cette exposition pourrait être précipitée par un certain nombre d'autres moi». En présentant une série d'images de pierres, l'artiste ne parle pas de la pierre elle-même, ni de la substance intransigeante à l'intérieur de l'objet ; l'exposition présente les résultats de multiples gestes discrets, leurs effets, les coordonnées dans le temps et les moments historiques fugaces. Partout, ces œuvres sont imprégnées du potentiel même d'une pierre sans valeur pour gagner du sens, selon comment ou à travers quel type de contexte son image émerge. De plus, les œuvres de Yum répondent aux gestes omniprésents qui se font aujourd'hui pour rechercher la vérité de la photographie dans la photographie elle-même. Bien sûr, sa réponse est plus légère que sérieuse, car l'un des meilleurs moyens de déstabiliser de manière productive même les arguments les plus sérieux et les plus profonds est de faire une blague bien placée.

Seo Dongjin (critique d'art)

ESSAI DE LEE DAEBEOM, SE DÉCOUVRIR ET SE REGARDER

texte sur l'exposition *Now that I don't know* à One and J gallery, Séoul, Corée du Sud, 2009

Les photographies de Joongho Yum sont l'enregistrement des moments des moments où 'je' et un sujet se font face, pas celui de l'œil de l'appareil photo. Lorsque le public voit ses photos, ce sont des photos inconnues hors du contexte des photos de voyage prises dans un lieu précis.

Là, aucun élément qui cause la spécificité culturelle ou spatiale ne peut être trouvé. Il n'y a que des choses que l'artiste a regardées.

Ainsi, Joong-ho YUM repousse le regard de la « différence (culturelle ou spatiale) » que les voyageurs ont tendance à avoir dans ses photographies vers l'extérieur de la photographie, et installe le « regard d'artiste » similaire qui s'est produit au moment de la découverte un objet dans le cadre photo.

Il regardait toujours autour de lui ce qui l'entourait comme s'il faisait du tourisme (où qu'il se trouve), se promenait et collectionnait les images du quotidien. Ses œuvres peuvent ressembler à une histoire triviale qu'il a trouvée dans l'humble vie quotidienne. Ce qui devient la pièce maîtresse de ses photographies, ce sont des objets désaffectés tels que des briques cassées éparpillées sur le bord de la route, des déchets jetés dans le coin d'un chantier de construction, des trucs minables inconnus mis à l'intérieur d'une boîte en carton liée avec du ruban adhésif (ou du vinyle noir) et jetés dans le au milieu de la route, un support en ciment lâché par un arbre, un sac de sable qui rejette ce qu'il y a à l'intérieur, une pellicule de vinyle déchirée et autres. Et ces objets ne sont pas fixés sur une seule photo mais réapparaissent dans un autre pour construire leur propre histoire (dont le narrateur est, bien sûr, le photographe lui-même). Une petite histoire entendue dans chaque photographie est transformée en une histoire spéciale par l'artiste qui présente à nouveau un objet du même contexte (ou similaire) dans une image différente. Les briques brisées posées sur une plaque de fer ressemblent à une œuvre de Lee U-Fan et servent également de support à un lavabo. Les sacs de sable éventrés servent de socle à une enseigne ou se rassemblent par deux et par trois dans un coin de rue. De cette façon, la réapparition des objets se produit tout au long de ses œuvres, remplissant l'espace vide entre les photographies. Et l'attitude émotionnelle formée dans ce processus construit une histoire particulière qui unit toutes les œuvres de l'exposition.

Ils peuvent trouver une histoire qui se forme en suivant les images présentées par l'artiste mais peu importe qu'ils soient en sympathie avec lui n'est pas un problème. Yum leur avait déjà demandé de rythmer l'exposition en se déplaçant et en se cherchant plutôt que de simplement voir les photographies présentées devant eux dans « Nouvelles Frontières ». Dans cette nouvelle exposition, il les incite également à créer leur propre histoire en proposant des fragments (photographies) au sein d'un système structuré. Cela pourrait être une histoire de photographe et aussi une histoire complètement différente d'un spectateur individuel. Quel genre d'histoire avez-vous inventé à partir des photographies de Joongho Yum ?

Lee Daebeom (critique d'art)

TEXTE DE JOONGHO YUM

sur l'exposition *Negotiating Borders (Au-delà Des Frontières)* à la Fondation Fiminco, Romainville, France, 2020

Lignes étranges

Le 38ème parallèle a été tracé et un espace démilitarisé de 2 km a été créé des deux côtés. Ces espaces où les gens ne peuvent pas entrer et sortir librement. La plaine de Cheorwon, autrefois prospère dans le sud, est devenue un espace vide, et le paysage créé par les lieux qui se surveillent est à la fois étrange et intéressant. Le paysage créé par le Sud et les civils qui l'entourent, où les unités militaires sont déployées, est familier mais inconnu. La route polie n'est pas reliée, envahie par les mauvaises herbes au fil du temps, et il y a des statues qui ne s'adaptent pas bien. Paysage de campagne avec des canapés colorés décorés à l'italienne aux mauvais endroits. Les slogans idéologiques et les haut-parleurs m'apparaissent comme de simples décors intéressants. Cela ne me montre aucune tension. La violence et la brutalité de la guerre sont introuvables. L'indication qu'il y a une mine ne se fait également sentir que par écrit. Même les lignes des clôtures en fer brillent de lumière et sont magnifiques.

Beauté et tension

Il y a des ponts et des barbelés. Il y a un poste de garde et un haut-parleur est attaché. Le haut-parleur me ressemble à l'oreille d'un personnage de dessin animé. Le signe qu'il y a une mine terrestre ressemble à une forme triangulaire qui vient d'être conçue pour moi. Les épines de la clôture de barbelés et la mer au-delà scintillent dans la lumière. Quelle est sa beauté ? Cela signifie-t-il que la peur latente des balles et des bombes qui explosent a désormais disparu ? Suis-je en train d'essayer d'ignorer ces situations effrayantes ? Nous consommons constamment les situations et les images de la guerre réelle. Nous regardons des bombes exploser et des gens mourir en mangeant à la maison. Regarder le missile tomber comme dans un jeu vidéo.

Que je le voie prouve que je ne suis pas dedans. Je suis toujours en sécurité L'espace où ces photos ont été prises est paisible. Y a-t-il encore des traces de violence latente ? Lorsque j'ai visité DMG, divers endroits étaient interdits de visite. Je me suis promené et j'ai regardé des endroits vides où aucune personne ordinaire n'était visible.

Le silence coulait dans le paysage mixte où l'on ignorait ce qu'était la beauté et quelle était la situation tendue. Objets et paysages conventionnels DMG est peut-être un lieu qui reproduit des paysages stéréotypés. En particulier, c'est aussi un sujet facilement accessible pour les artistes coréens. Cependant, au contraire, il est plus difficile de montrer des œuvres sous un nouvel angle. Il peut s'agir d'un objet facile à produire et à consommer. Je me demande ce que je vois et dont je parle à travers cet espace. La DMZ est un espace qui abrite la guerre, et je ne suis qu'un observateur qui l'observe avec indifférence. Ces lignes inconnues et étranges sont créées artificiellement par la politique et l'idéologie, et la méconnaissance créée dans un espace coupé de l'extérieur comprend la gravité de la guerre.

La désolation rend même la tension fraîche, mais d'un autre côté, ce n'est qu'un décor ordinaire d'une campagne paisible et tranquille. Au cours des 70 dernières années, cet espace n'a pas beaucoup changé et aucune action de changement n'a eu lieu. On ne sait pas combien de temps durera cette ligne après 70 ans, mais faut-il y voir seulement un simple signe de division ou un symbole d'idéologie ? Il va falloir y penser

Joongho Yum

TEXTE DE JOONGHO YUM

sur l'exposition *Nouvelles Frontières* à ONE AND J. Gallery, Séoul, Corée du Sud, 2007

Le titre, *Nouvelles Frontières* est un nom tiré du nom d'une agence de voyage bas de gamme, sortant de PLATEFORME, un roman de Michel Houellebecq.

Or, on dirait que ce titre contient une signification grandiose; dépassant les Frontières, comme son nom l'indique. Cependant, comme son nom l'indique, ce titre ressemble à un titre avec une signification qui dépasse les frontières. C'était une blague de ma part d'avoir écrit un titre.

C'est une de mes blagues d'écrire un titre avec une signification aussi ambiguë.

J'ai écrit ce titre parce que j'espérais que mes œuvres seraient aussi des images qui semblent lancer des blagues légères comme celle-ci.

A l'époque où j'ai commencé ce travail, en 2005, je commençais à en avoir marre de faire des travaux en série.

Par conséquent, je me suis fixé quelques principes : 1. Ne nous accrochons pas aux concepts. 2. Ne faites pas de travail une série. 3. Trouvons une chose qui m'attire. Mes images sont une documentation de choses qui se passent dans ma vie quotidienne (ou non quotidienne) ou des objets autour de moi. Cependant, les objets se superposent aux scènes imaginaires dans ma tête pour créer une histoire personnelle.

J'ai reproduit l'histoire en faisant le titre de chaque image que j'imaginais. Je pense que ça pourrait être quelque chose qui existe entre la réalité et mon imagination. Je crois que les objets ou les situations dans mes images vivront et bougeront (flotter dans la domaine du sens) par elles-mêmes et créeront différentes significations. J'espère que c'est un sens ouvert à une interprétation, pas un sens fermé.

Personnellement, je suis attiré par ces objets ou ces paysages neutres, et j'aime aussi les objets abandonnés. Ils revivent parce que je les choisis, du moins dans mon monde. J'ai donc l'impression de chercher un nouvel ordre et un nouveau sens dans des objets de plus en plus abandonnés. C'est une expression d'affection pour le monde que j'ai. Je m'intéresse à l'ordre des choses qui existent en elles.

Je veux retrouver l'ordre et le rythme créés par leur relation invisible entre les objets.

Je pense que je pourrais être à la recherche d'une relation entre ces choses ironiques.

Joongho Yum