

TEXTES //
MINJA GU

BIOGRAPHIE GÉNÉRALE MINJA GU

Le travail de Minja Gu est basé sur des performances personnelles qui observent et questionnent les comportements quotidiens, qui à leur tour sont projetés à travers divers médias, y compris la photographie, la vidéo, l'installation et le dessin. Minja Gu s'est spécialisée en peinture à l'Université Hongik et en philosophie à l'Université Yonsei et a obtenu une maîtrise en arts plastiques à l'Université nationale des Arts de Corée. Elle a participé au programme Ssamzie Space Studio (Séoul), à la résidence Hangar Residency for artists (Barcelone), au programme International Studio & Curatorial Program (ISCP, New York) et au programme HISK (Gand, 2015-2016). Elle a reçu le prix d'excellence du *Songjeun Art Award* en 2010. Parmi ses expositions individuelles majeures il y'a *Identical Times* (SPACE CROFT, Séoul, 2009), *Atlantic-Pacific co.* (Moore Street Market, New York, 2011), et *Inside the Belly of Monstro* (Citadellaan 7, Gand, 2018). Gu a également participé à de nombreuses expositions collectives, dont la *Biennale de Taipei* (Musée des Beaux-Arts de Taipei, 2008), *VIDEO : VIDE&O* (Arko Art Center, Séoul, 2009), *A Cabinet in the Washing Machine* (Séoul, 2012), et *New Visions New Voices*, 2013 (Musée national d'art moderne et contemporain, Gwacheon, 2013). En 2018, Gu a été sélectionnée comme l'une des quatre artistes parrainées pour le Korea Artist Prize, un prix annuel avec une exposition co-organisée par la MMCA et la SBS Foundation.

TRAVAIL GÉNÉRAL MINJA GU

Les oeuvres de Minja Gu paraissent fragiles et intimes, et presque indifférenciés de la vie quotidienne. Gu s'intéresse de manière prédominante à ce que les sociétés utilisent puis rejettent. Elle recycle et redonne vie avec grâce, intelligence et poésie les divers restes sans valeur que le consumérisme quotidien laisse, comme des gobelets pour café, ou des sacs plastiques. En plus de sa production artistique physique, elle initie des activités qui se maintiennent en parallèle, ou qui peuvent être considérées comme parasites à la participation quotidienne à la vie en société. Cela a inclus de courir un marathon selon son bon plaisir pour le finir en un jour et demi, un temps trop lent et qui n'est pas suffisamment remarquable pour que les médias s'y intéressent, ainsi qu'un « symposium » sur l'amour qui a impliqué un rassemblement plausible mais tout à fait non spectaculaire de 12 heures, de plusieurs personnes du même âge sur une terrasse.

Vasif Kortun

Sur Minja Gu

C'est au printemps 2015 que j'ai rencontré Minja pour la première fois, lors d'une visite en studio au HISK. Je me souviens qu'elle était déjà à Gand depuis deux ou trois mois, et qu'elle ne savait pas encore exactement quel pourrait être son projet dans les mois à venir. Elle a exprimé un vague intérêt pour l'infrastructure cette ville - statistiques et informations de toutes sortes, du registre de la population locale aux palettes de produits des supermarchés locaux, tout ce qui garantit à notre vie quotidienne d'être aussi fluide et sans d'obstacles autant que possible, même dans le sens d'un rituel commun. Si l'on lit que Minja hésitait ou pensait à ce qu'elle allait faire, on pense immédiatement à la complexité sans égale de la vie d'une artiste, le temps jusqu'à ce que « la » chose apparaisse soudainement avec laquelle on peut alors travailler, « la » chose qui n'est pas là et que personne ne demande avec conviction. Ce que j'ai trouvé remarquable dans cette première rencontre, ce n'est pas tant le fait de chercher comme tel, car nous savons que la réinvention permanente est l'un des standards et des défis de la vie d'une artiste. Au lieu de cela, j'ai été intrigué par son attitude envers un rythme de travail, y compris le sien. Lorsque nous avons parcouru certains de ses derniers projets qu'elle a réalisés partout dans le monde, consistant en une analyse artistique en temps réel d'un large éventail de sujets - allant de l'amour à une recette pour la nourriture, un sac en plastique, des statistiques sur la vie ou des recherches d'emploi — je me suis rendu compte que le temps n'est souvent pas le seul sujet principal dans le travail de Minja. En particulier, la façon dont elle prend, fournit et abuse de façon constructive du temps dans le temps crée une différence par rapport aux méthodes d'autres artistes.

Vasif Kortun a décrit des attributs comme « fragile », « intime », « grâce », « esprit » et « poésie » comme des qualités clés qui viennent à l'esprit lorsqu'on pense au travail de Minja et, tout comme elle le fait pour les produits, les statistiques et les normes, j'ajoute mon opinion à un jugement existant. Soit dit en passant, ce n'est pas Douglas Huebler qui a formulé cette fameuse phrase : « Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne veux pas en ajouter. Je préfère, simplement, attester l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. » Il semble que Minja ait pris les sages paroles de Huebler des années 1970 comme un véritable point de départ pour son parcours performatif à travers les objets et les relations sociales qui existent dans le monde : les certitudes de notre vie quotidienne que Minja affronte constamment avec leurs angles morts, pour que son travail nous rappelle que rien n'est fini, rien n'est parfait, tout est fluide. Peu importe si elle nous présente une série d'images présentant une seconde manquante dans le calcul global du temps, ou si elle prépare un plat vraiment authentique à partir de nombreuses recettes « authentiques » écrites au dos des emballages de produits. La standardisation du monde fournit un riche terrain d'alimentation abondant d'aspérités et de clichés. Tout à coup, je me souviens de Lee Kit, artiste de Hong Kong et Taipei que nous avons présenté au S.M.A.K. en 2016 et qui est un ami de Minja. Ce qui unit leur travail, par delà toutes leurs différences formelles, c'est la combinaison particulière d'une équanimité laïque et kafkaïenne vers le cours sans fin des choses contre la valeur inestimable et indéniable d'un moment singulier, qui dans les deux pratiques prend même une qualité sculpturale de temps en temps. Leurs deux pratiques embrassent cette combinaison impossible, et combler les lacunes impossibles, du moins à mon humble avis, reste le rôle central des arts.

Martin Germaan (Commissaire d'exposition au SMAK, Gand, Belgique)
Catalogue de l'exposition *The Empty Fox Hole*, Gand, Belgique, 2016

Taste and Flavor

Il y a environ deux ans, j'ai entendu parler pour la première fois de l'idée de Minja Gu pour ce travail. Elle a parlé de son intérêt pour les images imprimées sur les emballages alimentaires, ainsi que pour les processus de cuisson pour représenter ces images. Gu a fait des plats qui ont fidèlement incarné les images sur des célèbres paquets de nourriture, et a conçu un restaurant comme un format d'exposition. Pendant le processus, elle a assisté à des cours de cuisine et s'est préparée pour le test afin d'obtenir un certificat de cuisine coréenne. De la préparation et de la recherche - y compris ses études à l'école de cuisine pour obtenir le certificat - à la réalisation de cette exposition, toutes les procédures sont les chapitres qui constituent cette œuvre, et il lui a fallu deux années entières pour faire cette exposition. L'artiste avait déjà planifié ce travail depuis son séjour à New York en 2011.

Cela a été déclenché par sa rencontre avec des ingrédients inconnus dans un marché de la ville, où coexistent diverses cultures, et tout en se demandant comment les cuisiner, elle a commencé à s'intéresser particulièrement aux images des aliments sur les emballages. La nourriture est liée au processus d'acceptation d'une culture inconnue. La dégustation est une expérience de première main dans laquelle une personne accepte physiquement une autre culture. Ce que Gu a commencé à ne pas connaître, cependant, n'était pas les nouveaux ingrédients à New York, mais les images de la nourriture sur les paquets de nourriture instantanée dans les marchés coréens, tels que les ramen, riz cuit, sauce soja, nouilles, et curry. Gu se rendit compte que les choses familières commençaient à paraître étranges quand elle observait attentivement les paquets ; ainsi elle s'aventura à faire une expérience culturelle différente en représentant les images de nourriture en traçant leur côté non familier.

Tout en apprenant les compétences de base dans les cours de cuisine, l'artiste a mené une recherche approfondie sur la nourriture qui était commune dans les marchés. Une longue chronologie des changements dans le marché alimentaire coréen a été enregistrée, bien qu'elle n'ait pas été présentée dans l'exposition. Parmi les aliments, les produits les plus vendus, les aliments avec un emballage bien connu et les produits qui dépeignent les changements dans la culture alimentaire coréenne ont été sélectionnés pour la représentation. Le curry a été le premier produit alimentaire stérilisé en Corée, et le lave-linge séché a fini par avoir sa forme normalisée après l'arrivée d'une grande entreprise dans les années 1980. Les petites entreprises ont déposé une pétition pour empêcher ces grandes entreprises d'entrer dans l'industrie.

De même, une grande entreprise a dominé le marché des nouilles où les petites entreprises de nouilles débordaient auparavant. De plus, pendant l'occupation, les Japonais ont influencé le bouillon des nouilles en utilisant une base d'anchois ou de katsuobushi. L'invention du riz cuit a provoqué une énorme transformation dans la culture alimentaire coréenne (le riz est maintenant un aliment de base quotidien préparé pour les Coréens). Une image d'un plat de tofu bouilli était sur la bouteille de sauce de soja, une image de gimhap (rouleau coréen) était sur du laver séché, et un canapé espagnol était sur du Spam.

Deux versions existent pour les ramen, comme l'emballage a changé lors de la préparation de l'exposition : l'une est dans un bol blanc tandis que l'autre est dans un bol noir, et le placement de la garniture dans chaque image est également légèrement différent. Après la sélection des aliments, Gu a étudié les arrangements en détail. Elle a calculé la taille des carottes et des pommes de terre dans le curry en fonction de la proportion du bol. Pour faire la forme exacte du jeon (crêpe coréenne) pour correspondre à l'image sur le paquet mix jeon, elle a même commandé un moule d'une fonderie. Les plats ont été faits sur mesure pour ressembler de manière identique à l'image, après avoir subi un certain nombre d'erreurs, et des feuilles ressemblantes ont été trouvées, et qui devaient être placées à côté du plat comme ornements. La préparation de chaque plat sur les neuf menus exige beaucoup de temps et de travail soigné. Les pommes de terre doivent être coupées autour des bords de six façons différentes, respectivement, et le bœuf doit être retouché sur le dessus, tout en incorporant le côté qui touche le fond. Il faut également tenir compte du pays d'origine de chaque ingrédient étiqueté sur l'emballage, et étudier quelle sauce mélanger et appliquer, afin de créer la même couleur que dans l'exemple. Ces exemples ont été installés sur le mur de l'espace d'exposition, à moitié ressemblant à de l'art, et à moitié ressemblant à des éléments de menu dans les restaurants. Des photos soignées et délicieuses sur des emballages alimentaires ont été traduites en images dans un espace d'exposition. En outre, au cours de quatre fois au cours de l'exposition, une démonstration du processus, ainsi que la dégustation furent disponibles en ayant une réservation.

Toutes ces procédures exigent de l'effort, du temps et des compétences qui ne sont pas nécessaires dans la cuisine ordinaire. Les images d'aliments sur les emballages ne sont évidemment pas destinées à la consommation, mais à la recherche ou, plus précisément, à la vente. Un proverbe dit : « Ce qui a l'air bon a bon goût ». Cependant, cet aliment ne suit pas toujours ce principe. La nourriture qui a été faite pour l'image d'un emballage possède en fait un goût et une texture non comestibles. Cette nourriture rencontre la pratique artistique, car c'est un produit de la conception dans laquelle la forme est conçue et la peinture est appliquée pour qu'elle paraisse savoureuse. Dans l'histoire de l'art, peintres et sculpteurs ont consacré un temps immense à la représentation.

S'ils avaient l'Idée, Dieu, la beauté absolue et la réalité détaillée comme objets de représentation, Gu représente des images sur des emballages alimentaires. Cette série de processus peut être considérée comme une allégorie de la tradition de représentation. Si l'art décrit virtuellement la réalité, l'artiste récupère la virtualité d'une image dans le réel. Le fait que l'on ne peut pas arriver au même résultat que l'image sur les emballages des aliments, même si elle suit la recette, c'est une astuce évidente de trucage. Bien que Gu sache que l'image est une belle contrefaçon tel un « exemple », elle la suit jusqu'à la toute fin. En ce qui concerne le cours de ce travail, qui n'a pas de coercition mais tout simplement d'être stricte avec elle-même, la question : « Pourquoi ne préférez-vous pas le faire? » serait plus approprié que de simplement demander « Pourquoi le faire? » Consacrer beaucoup de temps et l'énergie dans l'ajustement de l'angle d'un seul grain de riz avec une paire de pincettes ne semble pas un simple exposé du réel derrière l'illusion d'une image. Au contraire, ce travail peut être considéré comme une extension de l'enquête continue de l'artiste sur la question de la vitesse et de la pratique, à travers l'expérience du travail. Gu met l'accent sur le fait qu'on peut passer un temps infini sur ce genre de « travail sans fin ». Si nous acceptons la notion habituelle que l'image et le réel ne sont pas identiques, le curry sera prêt en trois minutes, et le riz cuit sera fait dans une minute et demie.

Si on accepte cela, il n'y a pas de déception, mais une fois qu'on commence à le remettre en question, le problème s'étend à trois heures, à six heures. On peut même facilement y consacrer deux ans. Le temps de l'instant se poursuit sans fin. Utiliser le temps autrement se rapporte à questionner et douter des conditions et des exigences externes qui me réveille, me fait marcher, travailler, s'endormir, ainsi que questionner l'approche de la convention, la certification, et la preuve qu'elle implique. Le cours de cuisine de Gu et l'utilisation tenace du temps semblent parler de tout cela. Si cette société coréenne trépidante fonctionne à la vitesse moyenne d'une voiture, une personne ordinaire a un moteur à la vitesse d'un vélo. Le moteur de Gu semble encore plus lent que cela. Pourtant, la vitesse lente ne dépeint un monde paisible et calme? Pas une chance. La perte d'un sens de la vitesse par contraste ravive la capacité de douter du monde familier. Comme le spectacle de marionnettes à l'arrière-plan ralentit et finalement vient à un arrêt, ce qui fonctionne n'est pas la voiture, mais l'image dans le cadre. Gu a exprimé un sens différent de la vitesse en copiant un roman entier au lieu de simplement le lire, comme dans *Thirty* (2006), ou a terminé un marathon en marchant sur le parcours pendant deux jours plutôt que de le courir, comme dans *42.195* (2006). Comme Molloy, elle continue la tâche répétitive de prendre une pierre de sa poche droite et de la mettre dans sa gauche. La question de la vitesse est une question de système, et contient une forte protestation en disant « pourquoi ne puis-je pas le faire de cette façon? » Un autre aspect intéressant est que plutôt que de jouer temporairement un certain rôle ou d'offrir à quelqu'un d'autre ce poste, Gu elle-même continue la pratique pendant une longue période. Parmi son long processus, le moment de l'exposition n'est qu'un aspect. En particulier, l'artiste joue elle-même ces rôles plutôt que d'assumer le rôle d'observateur lorsqu'elle interroge la condition de la vie individuelle dans une société, renforçant ainsi l'intensité de ses interrogations.

En 2011, au Gyeonggi Creation Center situé à Sungam-do, Gu a créé *Winter-ing*, qui était un projet de fabrication de kimchi (gimjang en coréen). Elle a fait du kimchi en gagnant du chou et de la sauce, en échange de son travail pour aider les résidents locaux. Il s'agissait d'une œuvre d'art ainsi que d'un travail dans lequel Gu entièrement contribué par son effort et son temps. Pour *The World of Job* créé à Taïwan en 2008, Gu a documenté tout le processus de faire une annonce de recherche d'emploi, d'obtenir un emploi et de travailler là-bas. Bien qu'elle accepte silencieusement que l'administration des musées appliquent leur façon institutionnelle de travailler avec les artistes, Gu ne se trouve pas dans la position d'un simple spectateur ou observateur, mais planifie une structure ou exécute « le devenir ».

Par exemple, elle a ouvert une audience publique sur le *Public Hearing for Arranging Artist-Civil Servant Hiring Regulations* (2013) et a ouvert la *Foire d'art Minja Gu* (2013) au cours de laquelle elle a déposé ses vêtements, ses œuvres d'art et sa collection d'objets sur un stand. Les données — construites à partir de ces expériences et du temps qu'elles durent — exposent indifféremment les procédures exactes de la façon dont les événements sont faits. Par des œuvres qui sont sérieuses mais pas chargées, douces mais solides, Gu défie — sinon résiste — aux conventions qui omettent les différences individuelles favorisant l'efficacité, avec des règles prédéterminées par le système. À travers une série continue de temps et de pratiques, avec des formes qui ne sont pas émoussées — bien que pas pointues non plus — leurs couches fermes véhiculent précisément un goût et une saveur authentiques.

Haeju Kim (Commissaire adjointe de Art Sonje Center, Séoul, Corée du Sud)
Essai critique sur le travail *The Authentic Quality*, 2013

P.S. Une entreprise alimentaire célèbre pour son « curry de 3 minutes » et son emballage de couleur jaune utilise l'image d'un jouet roly-poly rouge bien connu (Ottogi) comme image de marque. Tout en présentant son image de marque comme « un enfant en bonne santé au visage dodu qui se lèche les lèvres » sur son site Web, le portrait de Dharma et DE sa vie sont téléchargés à la place, affirmant l'origine de l'Ottogi comme le Dharma. Pour citer la page Web, l'esprit de l'Ottogi est : (1) Actif pas statique. (2) Ne se soumet pas aux forces étrangères (3) Met l'accent sur l'action plutôt que sur les mots (4) Ne gaspille pas les choses. (5) Toujours propre et bien rangé (6) Ne tombe jamais.

Against exotic objects: the recent direction of conceptual artistic practices in contemporary Korean art: Wan Lee, Minja Gu, and Junebum Park

... Le projet de Minja Gu, qui fait partie de l'exposition collective du Musée National Coréen des Arts Modernes présentant de nouveaux talents de l'art coréen contemporain, est tout aussi remarquable pour son utilisation des produits de consommation dans la façon dont les valeurs de certains objets sont déterminées par la perception du spectateur de cultures « exotiques ». Son projet *Atlantic-Pacific Co.* (2012) a débuté lors de sa résidence à l'International Studio & Curatorial Program à New York. Au cours de sa résidence, Gu a rassemblé une quantité massive de produits de consommation exotiques provenant des avenues Atlantique et Pacifique et les a vendus pour neuf pour cent de plus que leurs prix d'origine comme un moyen de refléter le temps et le travail qu'elle avait investi pour rechercher, acheter et afficher ces produits.

Les produits de l'*Atlantic-Pacific Co.* étaient assortis de différentes valeurs personnelles, artistiques et éducatives. Une vieille dame de Trinidad au magasin de Moore Street a par exemple été surprise de trouver du café importé de son pays d'origine dans Gu's *Atlantic-Pacific Co.*, tandis qu'au Geumho Art Museum de Séoul, la plupart des visiteurs considéraient ces produits exotiques comme des références éducatives qui leur permettaient d'en apprendre davantage sur une culture inconnue. L'entreprise timide de Gu et ses objets impliquaient non seulement la façon dont la mondialisation fait interagir des objets de cultures différentes avec les communautés, mais aussi la façon dont la diversité des perspectives peut produire un éventail d'interprétations sur les mêmes produits « exotiques ». De plus, l'objectif de Gu, à l'instar des produits de Wan Lee, souligne ce que Lucy Lippard a appelé la « dématérialisation de l'art ». En tant qu'artiste communautaire active, Gu s'est approprié ces produits de consommation comme un important initiateur pour stimuler et élargir l'interaction du spectateur avec son projet...

Dongyeon Koh
Modern Art Asia, n°16, p 26 - 30, novembre 2013

Old New Territories : ISCP at Moore Street Market

Que « les artistes ont la capacité de condenser, d'anatomiser et de représenter des processus sociaux et historiques symboliquement complexes »¹¹ est certainement le cas de *Atlantic-Pacific co.* de l'artiste sud-coréenne en résidence Minja Gu. Dans ce projet, Gu allégorise l'exploration océanique à l'ère de la découverte à travers une expédition locale le long des couloirs d'Atlantic Avenue et de Pacific Street à Brooklyn. Ici, le mode de participation passe par l'exploration et l'échange. Le projet de Gu résonne avec les rapports de force de l'impérialisme alors que les participants s'embarquent dans des voyages dans des territoires inconnus pour recueillir des produits rares et exotiques. Ces explorations révèlent comment les puissances souveraines de l'impérialisme ont cédé la place à des configurations économiques et culturelles mondialisées sans centres de pouvoir territoriaux clairement identifiables, et sans frontières et frontières fixes. Cette disjonction est évidente dans le mélange de produits qui s'accumulent dans *Atlantic-Pacific co.*

Bien que la marchandise occupe le devant de la scène, les conditions d'échange ne sont pas définies uniquement par l'économie. La marchandise est plutôt réarticulée comme médiatrice pour activer le dialogue social et culturel. Gu crée un marché dans un marché de la Moore Street, et comme l'agora grecque, il fonctionne comme un mélange de relations sociales, culturelles, économiques et spatiales, posant un commentaire narratif et critique fragmenté. Les « produits rares » de l'entreprise assemblés sur la Moore Street comme une installation interactive font figure de parabole des kiosques existants sur le marché et de son caractère exotique. Ces artefacts, le butin et le butin des explorateurs aventuriers, sont rassemblés dans un magasin fonctionnel à côté d'un journal de bord et d'une carte qui raconte les histoires des voyages. La collecte d'objets sur les artères de Brooklyn crée une version fictive et subalterne des sociétés commerciales coloniales historiques. Gu accorde le même soin à la tenue des dossiers que ses prédécesseurs, mais la trajectoire de la marchandise culturelle est perturbée et réorganisée, ce qui entraîne des changements en termes de valeur et de sens. Les actes de consommation sur lesquels ces marchandises se déplacent, reflètent des schémas plus larges de migration et montrent comment les mobilités des biens et des personnes transfèrent des objets d'un dépôt de mémoire et de contexte d'ordonnement à un autre.

S'il est vrai que « les marchandises, comme les personnes, ont une vie sociale »¹², alors la manière dont elles voyagent et rencontrent les luttes sur leur sens, nous dit quelque chose non seulement sur les objets, mais aussi sur la culture, les valeurs économiques et sociales autour desquelles ces objets circulent et s'unissent. Dans le projet de Gu, la valeur de l'objet est réinterprétée par son hors-lieu, par son récit biographique imaginé, par son unicité, ou par la reconnaissance de son utilité simple, exprimant le « potentiel des marchandises » qui permet aux objets de changer de valeur et de statut à différents moments de leur vie. En créant de nouvelles trajectoires pour ces objets, *Atlantic-Pacific co.* présente les conditions qui caractérisent maintenant une économie mondiale. De cette façon, le projet de Gu exprime une propension benjaminienne, c'est-à-dire que ce n'est que lorsque l'objet est arraché de son contexte normal que nous sommes en mesure de voir clairement les structures dont il fait partie.¹³

Barbara Adams
2013

11. Martha Rosler, *Take the Money and Run ? Can Political and Socio-Political Art 'Survive' ?* e-flux Journal 12, 2012, <http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>.

12. Arjun Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value* in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986

13. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002

1. Gu Minja / Truman Show

Les humains du XXI^e siècle vivent une vie inondée de marchandises. Les habitants des villes métropolitaines vivent en consommant des biens accumulés et des messages produits. Les villes passent au cycle de la production et au rythme des biens - et non au cycle humain. La relation du peuple est médiatisée par toutes sortes de possessions et de systèmes d'échanges électroniques.¹

Les œuvres de Gu Minja comprennent des objets ordinaires et des comportements conventionnels qui sont vus chaque jour dans la ville. Ces objets suivent fidèlement le « système d'objets » de Jean Baudrillard, c'est-à-dire que les objets sont consommés parce qu'ils sont produits. Les sacs plastiques sont utilisés comme sacs plastiques qui sont emportés par le vent, et les tasses à café jetables Dunkin' Donuts comme gobelets en papier recyclables; chauffage électrique comme chauffage qui émet de la chaleur; miroir comme miroir qui réfléchit la lumière. Ils sont tous utilisés tels qu'ils sont. Il n'y a pas de tromperie. Sans aucune décoration, les circonstances et le but pour lesquels les marchandises ont été produites sont appropriés. Le seul agent intermédiaire qui transfère l'utilisation d'objets ordinaires aux œuvres d'art est que la durée d'utilisation a été prolongée de manière ridicule, et l'abandon inévitable de l'efficacité des objets.

À cet égard, les objets de Gu Minja illustrent des attributs fondamentalement différents de ceux du ready-made qui était autrefois connu pour être devenu une partie de l'art à travers son appropriation pour un usage différent.² Robert Rauschenberg a commencé sa série *Combines* au milieu des années 1950, dans laquelle il employait des objets prêts à l'emploi comme des ordures de tous les jours du grenier ou des dépotoirs, mais insistait pour vider sans fin le sens en remplaçant les objets et en peignant dessus. Par exemple, les poignées de vélo, les poupées, les tasses et les horloges ont perdu leur fonctionnalité initiale et n'existaient que comme des symboles pour leur utilité.³

D'autre part, les objets de Gu Minja, bien qu'ils soient déjà prêts dans ses œuvres, ne perdent pas leur fonctionnalité intrinsèque. *Atlantic-Pacific Co.* (2011) présente des souvenirs, des bouteilles de saké, des tapis et des produits alimentaires qui peuvent encore fonctionner comme prévu. Les objets trouvés dans les lieux historiques de la Atlantic Avenue et de la Pacific Street ont ajouté une fonction par les souvenirs qui sont liés à leur signification originale et historique - que ces objets faisaient partie d'un échange de marchandises à travers les océans. Une fois le contexte historique inséré, le temps et la mémoire sont ajoutés comme nouvelles valeurs d'échange dans les bouteilles de saké, les tapis et les produits alimentaires. Les marchandises ont une valeur ajoutée qui n'est pas vraiment nécessaire. Les marchandises ne sont pas anonymes, mais font partie du contexte impliquant un temps, un espace et des personnes spécifiques. Ce contexte n'appartient ni à l'artiste ni aux spectateurs appréciant les œuvres. Le contexte appartient à la Atlantic-Pacific Company, comme cela a été indiqué de façon ambiguë, et aux propriétaires initiaux des marchandises de la compagnie. Cependant, en même temps, l'entreprise et les propriétaires sont également très obscurs. Les propriétaires d'origine peuvent provenir d'usines chinoises de fabrication de masse, de petits sites de production en Malaisie ou de magasins latino-américains, canadiens et américains. Après tout, aussi ambiguë et obscurs soient-ils, à travers le processus d'une mémoire historique très universelle, les biens anonymes reviennent à notre propre contexte.

The World of Job (2008) retrace l'histoire d'une femme d'origine ethnique locale rencontrée par l'artiste à Taïwan qui a recherché du travail, il y a 40 ans. Dans ce travail, l'essence de la recherche d'emploi ne change pas, mais est simplement employé tel qu'il est. Les problèmes rencontrés au cours de la recherche d'emploi, comme les barrières linguistiques ou la discrimination, sont la réalité sans exagération ni réduction. Seule la circonstance a changé : 40 ans plus tard, il s'agit d'une recherche d'emploi d'une artiste coréenne à Taiwan en 2008, mais elle ne change pas en termes d'échange de travail. Il semble que cela a commencé à partir d'une histoire concrète, mais l'histoire de la femme est l'histoire des mineurs et des infirmières coréens qui sont allés en Allemagne dans les années 1970 pour gagner de l'argent, et c'est aussi la réalité de l'artiste se rendant à New York dans les années 2000 à la recherche de meilleures opportunités ; c'est l'histoire de la race germanique qui a migré vers le sud vers l'Empire Romain pour leur survie il y a 800 ans. En s'appropriant la narration qui s'est produite il y a 40 ans, l'artiste suscite l'empathie universelle de l'expérience humaine qui tente de prouver la valeur du travail dans une société étrangère tout en s'efforçant de s'habituer à la nouvelle culture et au nouveau langage.

La stratégie d'appropriation de la fonctionnalité et du contexte de l'objet sur le territoire entre l'art et la réalité est le moyen le plus efficace d'accéder à des masses qui ne sont plus animées par l'illusion, aussi souvent utilisées par les émissions de télé réalité qui poussent partout. De même, la stratégie pourrait devenir un appareil direct qui s'insère dans un contexte au-delà d'une réalité qui apparaît dans la vie quotidienne.

Dans *The Truman Show* (1998), le créateur qui a créé la réalité en créant une réalité virtuelle dit d'un ton qui se moque de lui-même : « Nous acceptons la réalité du monde avec lequel nous sommes présentés », mais malgré cela, il existe toujours une personne qui remet en question la réalité. Comme le protagoniste, Truman. L'œuvre commence par là.

Sooyoun Lee (Commissaire d'exposition au National Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée du Sud)
2013

1. Mark Poster(ed.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press, 2001, seconde édition, p.29
2. Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Or, the Castle of Purity*, London: Cape Goliard Press, 1970, p.84
3. Anna Dezeunze, *Unpacking Cornell: Consumption and Play in the Work of Rauschenberg, Warhol and Georg Brecht*, Surrealism, n° 2, été 2004, p.4

Perspective without Average

L'endroit où j'ai vu pour la première fois le travail de l'artiste Minja Gu était dans un studio ouvert dans le Gyeonggi Creation Center sur l'île de Sun-gam au début de 2011. Dans son atelier, l'artiste avait mis en place une table et servi du riz chaud et délicieux et son kimchi maison qui est généralement fait pour l'hiver. Ce repas humble mais délicieux était son œuvre intitulée *Wintering*. Elle a fait du kimchi avec du chou chinois et des assaisonnements qu'elle a obtenus des villageois de l'île de Sun-gam, le lieu de sa résidence d'artiste, en échange de son travail. Même le riz qu'elle cuisinait venait de la même source. Cette œuvre *Wintering*, qui met en scène un studio dont l'entrée était décorée de sacs de rangement en kimchi en plastique, d'une table plaquée et d'une petite télévision montrant un documentaire sur le processus de l'œuvre, est le fruit du travail de l'artiste durant l'hiver. De cette façon, l'artiste a substitué le travail pur par le travail artistique et a fait manger du kimchi et du riz au public au lieu de simplement regarder son travail. Comme dans cette œuvre, l'un des axes du travail de l'artiste Minja Gu est la question du travail. Elle ne traite pas ce sujet comme une question sociale sérieuse, mais demande comment son travail peut être pleinement le travail tout en étant également un travail artistique.

Par exemple, une de ses œuvres, *The World of Job*, en 2008, documente le processus d'obtention d'un emploi à Taïwan. L'artiste a rencontré de manière accidentelle et eut une conversation avec une femme qui avait vécu pendant quarante ans à Taipei depuis qu'elle a déménagé là-bas pour obtenir un emploi. L'artiste a donc décidé d'essayer de trouver un emploi par elle-même. Parce qu'elle ne peut pas parler chinois, elle a accroché une affiche demandant un emploi dans un parc et dans la rue, et deux semaines plus tard, elle a à peine obtenu un emploi pour s'occuper d'une vieille femme. Dans ce travail, l'artiste définit son travail comme l'expérience de la réalité d'un lieu inconnu dans le rôle d'un travailleur étranger.

Dans son récent travail *Atlantic-Pacific co.* elle a expérimenté avec la frontière entre le travail et le travail artistique et chevauché la fabrication du travail d'art avec le commerce en élargissant la méthode. *Atlantic-Pacific co.* est le nom d'une société commerciale qui a été créée par l'artiste. L'artiste a découvert deux rues nommées Atlantic Avenue et Pacific Street à Brooklyn lors de sa résidence à l'International Studio & Curatorial Program (ISCP) à New York. Le long de ces rues, il y a de nombreux magasins vendant beaucoup d'aliments traditionnels, d'ingrédients et de produits de différents comtés. En référence à l'exploration lors de l'âge des grandes découvertes, l'artiste a été la pionnière de nouveaux lieux d'exploration dans les rues de New York et lors de l'expédition, elle a recueilli des produits rares qui se trouvaient sur Atlantic Avenue et Pacific Street. Puis elle les a présentés dans une boutique. Elle a ouvert cette boutique et a vendu les articles deux fois à New York et une fois à Séoul à l'été 2012.

Un autre intérêt qui se manifeste dans ses œuvres est la mesure du temps. Pour expliquer la masse invisible du temps, elle suggère différentes façons de mesurer le temps ou différentes façons de vivre le temps, en utilisant une variété d'appareils de mesure expérimentaux. Une de ses œuvres *Symposium*, 2007, était une performance dans laquelle cinq hommes et femmes, au début de la trentaine, ont eu une conversation sur l'amour sur le toit d'un bâtiment dans la nuit du 29 décembre 2007. Ils ont commencé à parler à 11 h 05 et ont continué jusqu'au lendemain, vers midi. Les douze heures qu'ils ont utilisées pour l'exposé ont été mesurées par le langage et sont devenues un livre.

Pendant ce temps, un autre travail *24 Hours* est un projet vidéo, un enregistrement d'un performeur passant 24 heures simulant l'« utilisation moyenne du temps des Coréens », filmé en temps réel sur la base des données qui montrent l'utilisation moyenne du temps de l'adulte, d'après des informations communiquées par l'Office national des statistiques sud coréen. Un instructeur, à côté de l'interprète, lui indique combien de temps il doit consacrer à chaque type d'action — voyager, étudier, manger des repas, manger des collations et dormir — et ce qui doit être fait. Le performeur se comporte selon les règles strictes des données.

La mesure de l'expérience inébranlable du « temps moyen » est devenue un enregistrement vidéo et contraste nettement avec l'utilisation du temps dans la vie réelle. *Identical Times*, qui a été réalisé entre 2008 et 2009 lorsque l'artiste était en résidence à l'Hangar à Barcelone, est une œuvre dans laquelle les unités de temps sont déplacées sur des coordonnées spatiales. L'artiste a imposé un cercle sur la ville et l'a divisé en 24 segments - le point central du cercle étant la tour de l'horloge de la place de Barcelone - car un jour est divisé en 24 heures. Puis elle a marché dans les segments. À chaque heure précise, à l'endroit pour cette heure, elle a exploré et enregistré des images de ce qu'elle a trouvé. Dans ce travail, le temps n'est pas une unité divisée en 24 heures mais un point de référence pour une expédition qui indique les directions dans l'espace.

On ne peut le résumer facilement, mais le travail de l'artiste Minja Gu peut être compris par plusieurs phrases répétées, y compris « exploration », « temps », « travail » et « doute sur la moyenne ». L'artiste se produit pour créer des œuvres axées sur le processus et l'intention au lieu d'œuvres aux couleurs splendides ou de formes complètes. La plupart de ses œuvres sont activées par la participation de l'artiste et elles sont une réalisation du plan de l'artiste, soit par un performeur ou par l'artiste elle-même. Les lieux pour son travail d'art sont une variété d'espaces dans une ville et issus de la vie ordinaire.

galerie dohyanglee

La plupart de ses œuvres sont des enregistrements de ce qu'elle a fait pendant un certain temps et sont montrées sous forme d'archives. Avec les matériaux que nous voyons dans la vie ordinaire, Minja Gu continue à créer des œuvres poétiques, humoristiques et sédentaires mais pas lourdes, commencées par des questions provenant de divers phénomènes et objets du monde. Il semble que l'artiste exprime par son travail une insistance ou une résistance douce mais tenace. Comme les questions d'une variété d'indices métriques tels que les heures et les minutes qui sont ajoutés à la notion immatérielle de temps; et comme résistant contre la grossièreté du concept de « moyenne » qui abrège l'individualité des personnes et des choses avec un ou deux mots comme visage moyen et temps moyen. Son travail *42.195*, qui indique la pleine distance d'un marathon, montre le rejet non mentionné de l'artiste. Dans ce travail, elle a participé à un véritable marathon. Au lieu de courir, elle a terminé les 42,195 kilomètres en deux jours à la vitesse de la marche. Son marathon a donc commencé à 10 h le 3 octobre 2006 et s'est terminé à 19 h 26 le 4 octobre. Avec ce marathon à pied, l'artiste résiste à la compétition pour la vitesse qui nous pousse à aller « plus vite ».

Haeju Kim (Commissaire adjointe de Art Sonje Center, Séoul)
Moonji Cultural Institute, Saei, Art Folder Critic, 2012

Minja Gu

42.195 est l'enregistrement d'un marathon complet, ou un record de 42.195 km de mouvements quotidiens, grâce à une mesure de marche. *Air Parcel* est un enregistrement des courants d'air circulant à destination ou en provenance de quelque part. *Symposiun* est un enregistrement de conférences sur l'amour partagé par six hommes et femmes du moment où la lune se lève jusqu'au moment où la lune se couche - de 23 h 05 le 29 décembre à 11 h 20 le 30 décembre 2007. *Identical Times* est un enregistrement de 24 rapports sur 24 heures et un lieu, montrant deux histoires similaires et différentes associées à l'heure d'été.

Le travail de Minja Gu est complété par l'enregistrement de quelque chose : mais l'acte d'enregistrement lui-même n'a aucune signification. Ce qui est important pour Gu, c'est la fin de l'enregistrement. L'enregistrement ici n'est pas la fin de l'action mais une pause temporaire impliquant des éléments accidentels sans rapport avec l'action. La fin de *Symposium* est *Let's call it a day*. Les gens terminent leurs pourparlers non pas parce que leurs pourparlers prennent fin, mais parce que la lune se couche. Dans *42.195* un acte de mesurer la distance avec une mesure de marche peut être maintenu, mais l'acte a pris fin parce qu'elle est arrivée à une certaine distance.

L'arrêt de l'écoulement continu du temps équivaut à diviser une année en 365 jours; une journée en 24 heures; une minute en 60 secondes. La différence est que le système de partage de ce temps est perçu comme une norme absolue. En déconnectant et en standardisant un système, quelque chose d'inutile est supprimé, ce qui rend tout clair. Une telle déconnexion peut intégrer tout dans un cadre cohérent, excluant la différence subtile et l'ambiguïté. Nous parlons de continuité, mais la discontinuité se déguise en continuité. L'important est ce qui a disparu lorsqu'il est déconnecté et ce que la continuité porte.

Le travail de Gu montre une recontextualisation de sa vie quotidienne en créant de nouvelles règles à travers son corps et ses mots, transformant un cadre que quelqu'un a appliqué arbitrairement au sien. L'exposition de Gu est une congrégation de mots multiples provenant d'un gouffre de cette déconnexion. *Symposium* est un enregistrement de l'amour entre six personnes. Une condition pour se joindre à cette conférence est l'âge, c'est-à-dire qu'il faut avoir le même âge. Mais un système appliqué à ce travail est « un an ». Ils sont classés avec le même standard, et partagent ainsi les expériences et les sens, même si chaque vie n'est jamais identique. En divisant une année en 365 jours, leur vie apparaît dans des positions différentes : ils n'ont que le même âge. Dans *42.195*, l'artiste se déplace à la même distance qu'un marathon. Un mouvement est pour le marathon, un autre est fait à travers sa vie quotidienne. Les mouvements avec des buts différents gagnent du sens dans la même distance. Pour aller à la même distance cela peut prendre 17 heures ou 8 jours selon le but (ou les moyens).

Dans *Identical Times*, les lieux sont fixés en incorporant le temps et la direction, et l'état des lieux est enregistré après avoir été observé à un certain temps. Le temps ici change de la règle de fractionnement égal d'une journée mais est un indicateur de direction. Lorsque deux éléments insignifiants se combinent, une nouvelle perspective se forme. Où l'air est-il maintenant généré à partir de *Identical Times* ? Il est difficile de conclure que l'air s'écoule comme la Gu actuelle le présente. Comme dit Gu, « L'air s'étend avec le vent, reste quelque part, ou se déplace. »

Daebum Lee, 2009