

「가는 선이 정사각형이 되기까지, 그대 서두르지 말 것」

한주옥 (독립큐레이터, 미학)

어떤 장소는 문득 다른 세계처럼 다가온다. 배경처럼 희미했던 잔상이 또렷해지듯, 평행하게 놓여 있던 세계가 어느 순간 접합한다. 낮은 차원으로 열리는 이 경험을, 감각의 고양이라 부를 수 있을까. 물리적 위치에 불과한 곳이 정서적 좌표가 되기도 하고, 실재와 인식 사이에서 언어로 붙잡기 어려운 층위가 포개지기도 한다. 그것은 세계가 마치 '주어짐(givenness)'의 차원으로 다가오는 사건이다. 무수한 우연과 필연들 사이에서 유독 내게 생경하게 드러나는 곳, 기꺼이 그것과 마주할 때 사유가 시작되곤 한다.

김아라의 작업실에서 나눈 대화에는 창작에 대한 고민과 작업과 삶의 관계 그리고 그가 오랫동안 관심을 둔 것들에 대한 이야기가 이어졌다. 조각을 전공한 그가 회화와 동양화, 설치를 넘나들며 작업을 전개해온 과정이 오늘날 미술에서 아주 낮은 풍경은 아니지만 작품 전반을 관통하며 두드러지는 특징이 있다. 예컨대, 전통의 건축 요소들을 번역하고 독해하는 세계관, 물성을 이해하고 포착하는 시선과 감각, 자연의 변화를 시각적 조형으로 변주해 나가는 방식은 작가만의 독자성을 견고히 하는 지점이다. 이러한 태도는 작업의 구체적인 방식에서도 드러난다. 그는 작업에 필요한 적합한 소재를 직접 찾아다니고 안료 제작부터 채색 기법까지 관련 서적을 참조하며 익힌다. 재료의 물성을 깊이 파고들어 제어하고, 이를 다시 정교한 질서로 치환하는 과정은 어떠한가. 캔버스 화면마다 그려진 미세한 실선은 이러한 탐구가 조형 언어로 체화되어 온 흔적처럼 여겨진다. 이러한 과정은 전통 형식을 표면적으로 차용하는 데 머무르지 않고 그 형식이 성립하는 조건과 조형적 원리를 집요하게 되짚으며 끝까지 사유하고자 하는 작가의 수행으로 드러난다. 대화가 끝나갈 무렵, 이 여정의 원천이 되는 이야기, 우연히 고궁을 방문했던 계기를 나누었다.

이 이야기는 여러 글과 인터뷰에서 이미 언급된 바 있다. 그만큼 궁에서의 건축적 체험이 핵심적인 조형적 계기가 되었음을 보여주는데, 공포(楹包)의 구조와 한옥 문살(lattice), 단청의 청아한 색감 등이 대표적이다. 나아가 이번 전시에서 시도한 동양화와 여러 매체를 경유하는 방법적 구성 역시 이러한 장소적 감각에서 비롯된 결과다. 그러나 이번 전시 《단 하루도 이해하려고만 들면 긴 시간이다》에서는 이러한 경험, 조형적 결단이 닫고 선 기저들을 조금 더 추적해 보고자 한다. 그리고 여기에는 어느 한적한 오후, 도심을 등지고 고궁에 들어가는 상상이 필요하다.

작가가 자주 찾았다고 언급한 창덕궁은 지형의 순리에 조용하는 건축적 질서의 원형을 간직한 장소 중 하나다. 물론 이러한 감각은 특정 장소에만 머물지 않는다. 시간을 견디며 풍화와 보수의 흔적이 겹겹이 쌓인 모든 건축적 존재는 설명하기 어려운 실재의 무게로서 그 고유한 기운을 내뿜는다. 일찍이 알로이스 리글(Alois Riegl)은 이러한 현상을 '경년(經年)의 가치(Alterswert, age-value)'라 일컬으며, 시간을 견디며 드러내는 기념비<sup>1)</sup>에 대한 고유한 존재

1) 리글은 기념하려는 명확한 목적의 '의도적 기념물'과, 본래 실용적 목적으로 제작되었지만 시간의 흐름에 또 다른 가치를 획득하게 된 '비의도적 기념물(Unintentional monument)'등으로 구분한다. (알로이스 리글 저, 최병하 편역, 『기념물의 현대적 숭배: 그 기원과 특질』, 기문당, 2011, p.28 참고)

감을 역설한 바 있다. 설명하기 어려운 이 시간적 감각은, 상실감을 마주했던 그에게 풍경을 넘어선 정동(Affect)의 차원으로 도래했는지 모른다. 작가는 실제로 공포(棋包)의 반복, 단청의 색감이 주는 연속성, 견고한 실재감에 주목하며, 조형 언어로 치환해 왔다. 이렇듯 궁에서 만큼은 극적으로 드러나는 생동감, 일종의 에너지는 그날 작가의 걸음을 멈춰 세웠을 것이다. 이러한 경험은 그레이엄 하먼(Graham Harman)이 『건축적 객체(Architecture and Objects)』(2022)에서 논의한 실재적 객체의 개념과 맥을 같이 한다. 하먼은 건축을 기능과 개념적 해석으로 환원하지 않는 독립적 객체로 바라보는데, 여기에 건축의 구조와 그 물리적 현전을 우리와 대등한 실재로 대면하려는 사유의 틀이 마련된다. 이에, 아마도 작가가 포착한 것은 건축의 외양을 넘어선 ‘그 자체’라는 현전의 감각인지 모른다. 이 지점에서 우리는 그가 감지한 견고한 세계의 감각을 따라가 볼 수 있다.

작가는 궁의 구조에서 외관을 추출한 형상을 해체하고 다시 직조하는 과정을 거친다. 앞서 하먼의 견해를 빌려 ‘건축’이라는 객체를 그 자체로 자율적인 실재로 바라본다면, 작가가 재구성한 형상들 역시 전시 공간 속에서 스스로의 영역을 점유하는, 독립적인 실체로 존재하게 된다. 이 과정에서 작품은 전시 공간의 특성에 따라 공간의 일부가 되기도 하고, 때로는 매체의 물성을 극대화한 조형물로 나타난다. 이러한 조형적 변주를 통해 작가는 전시 공간과 작품 사이의 물리적 경계를 확장한다. 갤러리 1층과 2층, 마치 기둥처럼 바닥과 천장을 잇는 <Vertical Line>(2026)은 작업의 출발이 되는 수평·수직적 선을 전시장의 조형적 축처럼 세워낸다. 화면 위에 그려진 미세한 실선들은 점차 정사각형의 형상으로 조직되며 하나의 구조를 이루고, 때로는 화면 뒤편에 드리워진 그림자가 되기도 한다.

2층 전시실 <Square Pieces #4-6>(2026), <Square Pattern #4>(2026), <The Square>(2025)과 평면 시리즈 <Untitled>(2026)은 정사각형의 구조가 변주되는 양상을 다각도로 보여준다. <Untitled>(2020)에서 시도했던 작은 사각형들의 배열 구조를 입체적으로 확장시킨 ‘Square Pieces’ 시리즈는 주두(柱頭) 형식을 참조한 것으로 정사각형으로 재단한 목재 조각들을 다시 정사각형 화면 위에 붙이거나, 얇은 층의 안료를 채색하는 방식으로 발전된다. 구(球)에 가까운 시각적 완결성<sup>2)</sup>을 정사각형의 형으로 압축하는 작가의 수행이 돋보인다. 나아가 이번 전시에서 작가는 동양화를 처음 접목하며 작업의 재료적 층위를 확장한다. 1층 전시실 통 유리창 부근에 놓인 <Untitled>(2026)은 린넨에 염색과 채색을 중첩한 작업으로 캔버스 뒷면이 노출되어 있어, 먹의 우연한 번짐과 더불어 천의 조직 사이로 빛이 함께 드러난다.

추상화가 아그네스 마틴(Agnes Martin)의 절제된 정신, 단단한 태도를 닮고 이해하고자 했다는 작가의 마음은, 그가 그려내는 실선의 변주, 겹겹이 쌓은 안료, 단청과 대비되는 무채색의 면, 그리고 화면 밖 여러 층위 곳곳에 이미 스며있는 듯하다. 이번 전시 《단 하루도 이해하려고만 들면 긴 시간이다》에서 작가는 해석하려 애쓰기보다 충분히 머무르며 감각하는 시간을 제안한다. 그리고 그 제안에 필자 역시 한 가지 권유를 덧붙이고 싶다. 가는 선이 정사각형이 되기까지, 그대 서두르지 말 것.

---

2) 김아라 작가 노트, ‘Square Pieces’ 부분 참조.

## Do Not Rush Until a Fine Line Becomes a Square

Han Joo-ok (Independent Curator, Aesthetics)

Some places suddenly seem to belong to another world. Like an afterimage once faint in the background comes sharply into focus, worlds that had run in parallel seem, all at once to converge. Could this experience, opening onto an unfamiliar dimension, be called an intensification of the senses? A site that is no more than a physical location may become an emotional coordinate; layers that resist language may overlap between reality and perception. It is like an event in which the world approaches the dimension of “givenness”. Among countless contingencies and necessities, certain places reveal themselves to me with a singular strangeness, and when I willingly encounter them, thought begins.

The conversations we shared in Kim Ahra’s studio moved between reflections on artistic creation, the relationship between work and life, and the subjects that have long occupied her attention. Although it is no longer an unfamiliar trajectory in contemporary art for an artist trained in sculpture to move across painting, East Asian painting, and installation, there remains a distinctive quality that stands out across her practice. One sees this, for instance, in the worldview through which she translates and interprets elements of traditional architecture, in her perceptual acuity and sensibility in understanding and apprehending materiality, and in the way she continually modulates the changes of nature into visual form. These are the points at which the distinctiveness of her practice is most firmly established. This attitude is equally evident in the concrete processes of her practice. She personally seeks out the specific kinds of wood suited to each work, and studies everything from pigment-making to coloring techniques through close engagement with related texts. What, then, are we to make of this process, in which she probes deeply into the material properties of her medium, brings them under control, and translates them into a refined order? The delicate, fine lines drawn across each canvas appear as traces of an inquiry that has gradually been embodied as a formal language. This process reveals itself as part of the artist’s sustained practice, one that does not stop at the surface appropriation of traditional forms, but instead persistently retraces the conditions that make those forms possible and the formative principles they embody, thinking them through to the very end. Towards the end of our conversation, she shared the story that lies at the origin of this journey: a chance to visit a historic palace.

This story has already been mentioned in a number of texts and interviews. That fact alone indicates how central the architectural experience of the palace was as a formative trigger; the structure of *Gongpo* (拱抱) and the lattice windows of

Hanok, and the lucid colors of *Dancheong* are among its most representative elements. Moreover, the methodological structure attempted in this exhibition, which moves through East Asian ink painting and multiple media, is also an outcome from the sensibility of place. Yet in *Even a Single Day is Long, If You Try to Understand*, I would like to trace more closely the grounds upon which these experiences and formal decisions are founded. To do so requires imagining a quiet afternoon, turning one's back on the city and entering a historic royal palace.

Changdeokgung, which the artist mentioned she often visited, is one such place that preserves an archetype of architectural order responsive to the logic of topography. Of course, this sensibility is not confined to any single site. Any architectural presence that has endured through time, layered with traces of weathering and repair, emits its own distinct aura as the weight of a reality difficult to describe. Alois Riegl referred to this phenomenon as “age-value” (*Alterswert*), underscoring the singular presence of monuments<sup>3</sup>) as revealed through their endurance in time. This elusive temporal sensibility may have come to the artist, while confronting loss, not merely as landscape but as a dimension of affect. She has, in fact, translated into her own formal language the repetition of *Gongpo*, the continuity conveyed by the colors of *Dancheong*, and the palpable solidity of architectural form. It is perhaps the vitality that emerges with particular intensity in the palace, a certain kind of energy, that brought her steps to a halt that day. In this respect, the experience resonates with Graham Harman's concept of the real object, as discussed in *Architecture and Objects* (2022). Harman approaches architecture as an autonomous object, irreducible to function or conceptual interpretation, and in doing so offers a framework for encountering architectural structure and physical presence as a reality on equal footing with our own. What the artist may have apprehended, then, was not merely the outward appearance of architecture, but the presence of the “thing itself.” It is from this point that we may begin to follow the sense of a solid world that she perceived.

The artist extracts forms from the visible structures of the palace, subjecting them to a process of dismantling and reweaving. If, borrowing from Harman, we understand architecture as an autonomous reality in its own right, then the forms the artist reconstructs likewise exist within the exhibition space as independent entities, each occupying its own domain. In this process, the work may become

---

3) Riegl distinguishes between “intentional monuments,” conceived for the explicit purpose of commemoration, and “unintentional monuments,” originally created for practical ends yet later acquiring other forms of value through the passage of time. Alois Riegl, *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, ed. and trans. Choi Byung-ha (Seoul: Kimoondang, 2011), 28.

part of the exhibition space depending on the conditions of display, or appear as a sculptural form that intensifies the materiality of its medium. Through such formal variations, she expands the physical boundary between the work and the space that contains it. Installed across the first and second floors of the gallery, *Vertical Line* (2026), which joins floor and ceiling almost like a column, establishes the horizontal and vertical lines that underline the practice as a formal axis within the exhibition. The fine lines drawn across the surface of each canvas gradually organize themselves into square forms, forming their own spatial composition, and at times cast shadows cast behind the places.

On the second floor, *Square Pieces #4-6* (2026), *Square Pattern #4* (2026), *The Square* (2025), and the *Untitled* (2026) paintings reveal, from multiple angles, the varied ways in which the structure of the square is modulated. The *Square Pieces* series, which expands into three dimensions the compositional arrangement of small squares first explored in *Untitled* (2020), draws on the form of the column capital (柱頭). It develops through methods such as affixing square-cut wooden fragments onto a square support or building up thin layers of pigment. Particularly striking is the artist's disciplined effort to compress into the form of the square a visual completeness approaching that of the sphere.<sup>4)</sup> Moreover, in this exhibition, the artist incorporates East Asian painting for the first time, expanding the material register of her practice. Installed near the large glass window on the first floor, *Untitled* (2026) layers dye and pigment on linen, leaving the reverse side exposed so that the accidental bleeding of ink appears alongside light filtering through the weave of the fabric.

The artist's desire to resemble and understand the restrained spirit and disciplined rigor of the abstract painter Agnes Martin already seems to have permeated the work at every level: in the variations of the fine lines she draws, in the pigments built up in successive layers, in the achromatic planes set against the brilliance of *Dancheong*, and in the many strata that seem already to have seeped into and beyond the picture plane. In *Even a Single Day is Long, If You Try to Understand*, the artist proposes a time not for interpretation, but for lingering and sensing. To this proposal, I would add one invitation of my own: Do Not Rush Until a Fine Line Becomes a Square.

---

4) Kim Ahra, artist's note, "Square Pieces."