



ADAD HANNAH VIDEO PROJECTS
아다드 하나 비디오 프로젝트



Acknowledgements

Adad Hannah wishes to thank the following people and organizations who contributed to this project: The Canadian Embassy in Seoul, Mina Kim, Conseil des arts et des lettres du Québec, Jim Drobnick, Jennifer Fisher, Steve Reinke, Seo Hyun-Suk, Shin Hyunjin, Park Soohyun, Kim Woosun, and the rest of the SSamzie Space team, Linda Lee, Lee Jooyoung, Song Jeong Hwa, Koo Kyunghwa, Rodin Gallery, NG design, Martha Langford, Bae Won-ki, Jeon Sung-kwon, and everyone else who helped along the way.

© 2006 Introduction, Seo Hyun-Suk; essays, Jim Drobnick, Jennifer Fisher, Steve Reinke; all images, Adad Hannah.

Steve Reinke's essay appears courtesy of McGill-Queen's University Press and was originally published as part of *Image & Imagination*, edited by Martha Langford for Le Mois de la Photo à Montréal, 2005, <www.mqup.mcgill.ca/book.php?bookid=1858>.

An earlier version of Jennifer Fisher and Jim Drobnick's essay accompanied a solo exhibition of Adad Hannah's work curated by Fisher and Drobnick at SAW Gallery in Ottawa, Canada in 2002.

www.adadhannah.com

ISBN 0-9780308-0-X

Printed and bound in South Korea

Designed by NG design +82.2.747.4678

Cover images: *Guitar Girl, Tribute*

Back cover image: *Ascending / Descending*

This catalogue is published on the occasion of Adad Hannah's Spring 2006 residency at SSamzie Space and is supported generously by the Canadian Embassy in Seoul and the Conseil des arts et des lettres du Québec.

감사의 글

아다드 하나는 본 프로젝트를 도와주신 분들과 기관들에게 감사를 표합니다. 서울에 있는 캐나다 대사관, 김미나, 퀘벡 예술진흥원, 짐 드로브닉, 제니퍼 피셔, 스티브 레인크, 서현석, 신현진, 박수현, 김우선, 박지원과 그 외 쌤지스페이스 스태프들, 린다 리, 이주영, 송정화, 로댕 갤러리 구경화, NG design, 마르타 랭포드, 배원기, 전성권 그의 저를 도와주신 모든 여러분께 감사 드립니다.

© 2006 서문:서현석, 에세이:짐 드롭닉, 제니퍼 피셔, 스티브 레인크, 이미지:아다드 하나

스티브 레인크의 에세이는 맥길-퀸 대학신문의 허가 하에 기재되었으며, 본래 <Le Mois de la Photo a Montreal>(2005)의 도록을 위해 마르타 랭포드가 편집한 <Image & Imagination>의 부분으로서 출판된 글이다. <www.mqup.mcgill.ca/book.php?bookid=1858>

제니퍼 피셔의 초기 작업과 짐 드롭닉의 에세이는, 2002년 캐나다 오타와의 SAW 갤러리에서 피셔와 드로브닉이 기획한 아다드 하나의 개인전에서 함께 보여진 바 있다.

본 도록은 2006년 봄 아다드 하나의 쌤지스페이스 거주 기간 중에 제작되었으며, 서울 캐나다 대사관 및 퀘벡 예술진흥원의 지원을 받았다.

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Sarlie
m
space

Canada

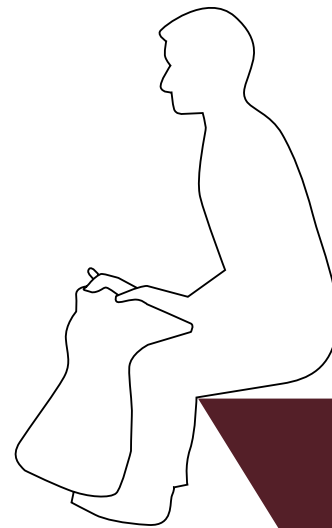
HanYang
www.hpmac.co.kr

ADAD HANNAH VIDEO PROJECTS

Forward:
The Grand Illusion
Seo Hyun-Suk

Museum *vivants*
Jennifer Fisher & Jim Drobnick
Translated by Mina Kim

Adad Hannah's *Cuba Still (Remake)*
Steve Reinke
Translated by Mina Kim



The Grand Illusion

Seo Hyun-Suk · Assistant Professor Graduate School of Communication and Arts, Yonsei University

The attraction of the cinematic apparatus, at its inception, was not so much to the indexical representation of reality as it was to the illusory movement of photographic imagery. Standing close to and yet sharply distinguished from the appearances of material reality, the grey world inside the flat screen only mimicked the vibrancy of people and places like jealous ghosts. The allure of the cinema lay precisely in the similarities and differences between the flat image and what it pointed to. This kind of dynamic between sameness and difference - the logic of irreducible gaps, so to speak - also characterizes the temporal construction of cinema, for the optical illusion of movement was created by small visual differences between adjacent photographic images.

The wonderment of cinema experienced by the first audiences is lost in today's movie theaters, living rooms, and newly developed technologies that display moving images in different forms. The contemplation of the medium itself is difficult when confronted by the quick cuts and dramatic allure of big budget movies. Could we possibly relive the initial awe of 1895 if the visual differences between adjacent frames were reduced to a barely perceptible level?

Adad Hannah's video *Stills* have rid movies of their movement and attempted a return to photography, like urban dwellers seeking out their hometowns in a vain attempt to recapture something they have lost. The origin of what we have lost, however, is neither a concrete object nor specific signs. If illusion governs Hannah's work at all, it is not the usual spectral illusion of movement but the very impression that the illusory movement has been perfectly eliminated. In fact, time and movement have never been removed and the firm illusion of the cinematic apparatus is indeed at work.

Because of this double illusion, Hannah's work does not stop at simply reconstructing the traditional practices of *tableaux vivants* in western art. Perhaps it renders a paradoxical statement that the very possibility to return cinema to its origin, namely photography, is itself a grand illusion. If Andy Warhol's early films displayed fetishistic frustration in their attempts to approach the essence of cinematic imagery by eliminating the lure of cinematic movement, Hannah's videos delicately manifest the hidden mechanics of the cinematic apparatus enabling this optical illusion. He resolves Warhol's dilemma by playfully revitalizing our nostalgic impulse to return to the origin of cinema, compelling the viewer to experience the simple and pure contours of perception and memory. In faked stillness, familiar images blur the already ambiguous boundary between public space and private experiences. Through Hannah's work we might enter the murky trajectory of human consciousness created by moving images; and there we might reencounter the specters of wonderment we have lost.

위대한 환상

서현석 | 연세대학교 영상대학원 조교수

사진이 영화로 진화하면서 경이의 대상이 되었던 것은 '사실을 그대로 기록' 하는 영화의 능력이 아니라 사진이라는 정적인 지표가 움직인다는 사실이었다. 사실과는 너무나도 다른, 하지만 사실에 근접해 있는 화색 세계가 '유령처럼' 사실의 생명력을 훔쳐 갔다. 사실에 대한 근접성과 차이가 영화의 매혹을 만들었다면, 이와 비슷한 역학은 프레임과 프레임 사이의 관계에서도 작용한다. 연속적으로 보여지는 프레임들이 시각적으로 근소한 차이를 갖기에 움직임이라는 착시현상이 가능해진 것이다.

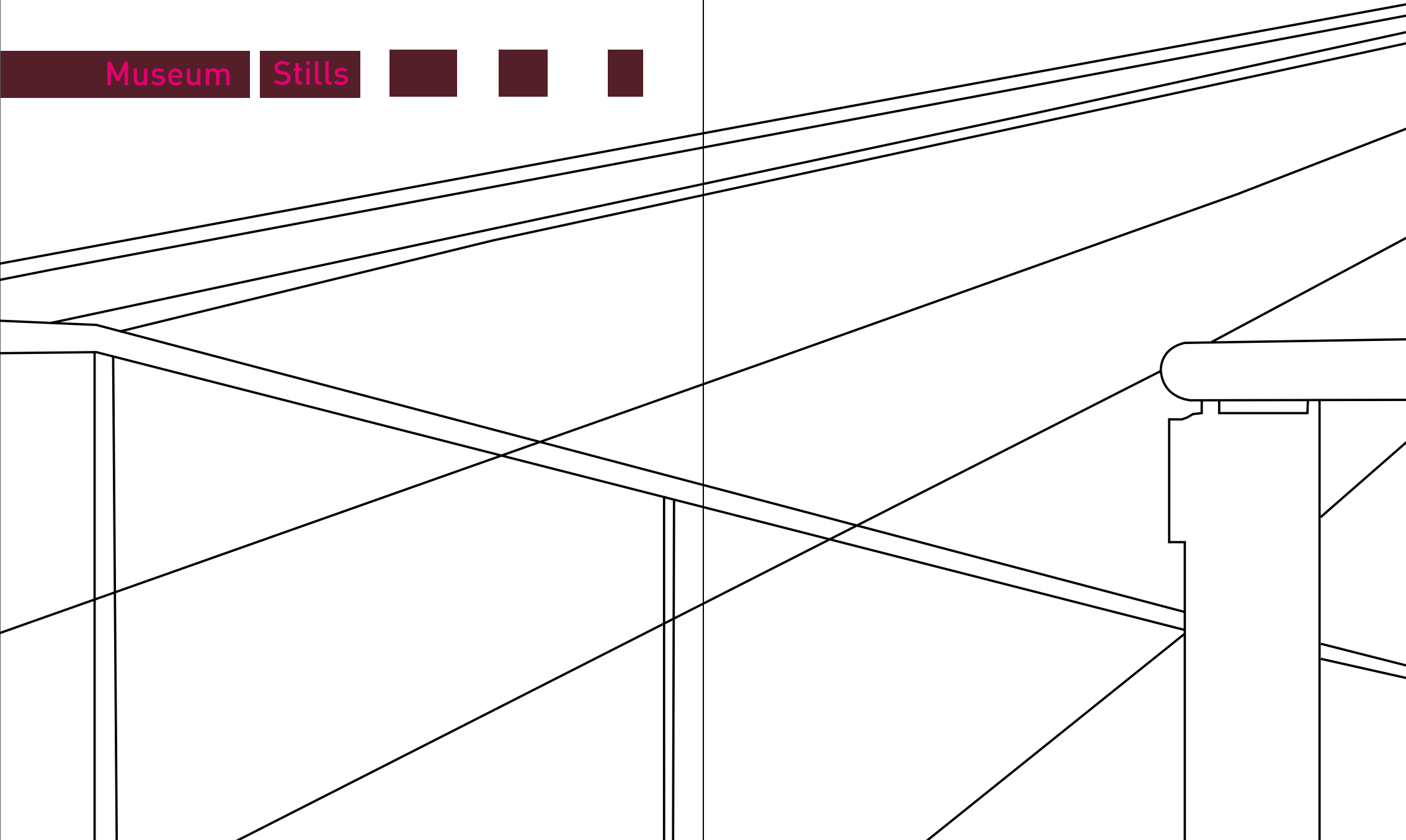
오늘날 온갖 형태로 영화와 동영상을 소비하는 우리는 이와 같은 경이감의 역사적인 상실을 안고 있다. 매체가 가진 잠재력에 대한 묵상은 영화관에서 지불하는 금액에 포함되지 않는다. 차라리 두 프레임 간의 차이를 최소화한다면, 그래서 움직임의 화려한 현혹을 제거한다면, 영화에 대한 초심적 열정이 복원될 수 있을까?

아다드 하나의 <스틸들(Stills)> 시리즈는 영화에서 움직임을 제거하고 사진으로 회귀한다. 마치 잊혀진 고향을 찾는 도시인처럼 잃어버린 그 무언가를 찾아, 아니 잃어버린 것이 무엇인가 알기 위해 원형을 향한 발걸음을 제안한다. 하지만 물론 원형은 도달할 수 있는 구체적인 표상이 아니다. <스틸들>에서 환영이 작동하고 있다면 그것은 움직임의 환영이 아니라 움직임이 제거되었다는 사실 그 자체이다. 사실 시간과 동작은 제거되지 않았고, 기계적인 장치에 의한 견고한 환영은 지속되고 있는 것이다.

이러한 딜레마는 그의 작품들이 단순히 '활인화(tableau vivant)' 라는 서양미술사의 제도적 관습의 재연에 머물지 않게 한다. 어쩌면 영화를 사진적 원형으로 환원시킬 수 있다는 가능성이야말로 위대한 환상임을 하나는 역설적으로 보여주는 것일지도 모르겠다. 수시간 동안 정적인 광경을 보여주었던 앤디 워홀의 초기 영화가 움직임이라는 환영의 매혹을 철저히 제거하며 다가갈 수 없는 영화의 본질에 대한 페티시즘적인 좌절을 전람하였다면, 하나의 작품들은 '사실'의 움직임을 최소화함으로써 오히려 영화장치의 기계적 움직임을 미묘하게 부각시킨다. 그리고 워홀의 좌절을 넘어 원형에 대한 향수심에 유희적인 활력을 부여한다. 영화라는 매체가 지각과 기억의 역학에 의해 작동하는 것이라면, 하나의 작품들은 지각과 기억의 가장 단순하고 순수한 형태를 복원한다. 어디선가 본 듯한 이미지들은 작위적으로 정체되어 공적 공간과 사적 체험의 모호한 경계를 더욱 흐릿하게 흔든다. 바로 영화라는 매체가 처음으로 선사했던 격동이 있는 인간의식의 비무장지대에서 어쩌면 우리가 상실한 '유령'의 경이감의 또 다른 유령을 만날 수 있을지 모르겠다.

Museum

Stills





Tribute, digital video, 5 minutes, 2002

Museum vivants

by Jennifer Fisher and Jim Drobnick

살아있는 미술관

제니퍼 피셔, 짐 드롭닉

Adad Hannah's *Stills* appropriate the museum as the *mise-en-scène* for a series of performance-based videos. Staged in the dignified spaces of the Montréal Museum of Fine Arts, Hannah reimagines the Baroque galleries in which paintings appear to be golden-cased windows onto other worlds and where the architecture lends itself to ceremonial rituals and rarified experiences. In the series of stills excerpted and discussed here, what we call "museum vivants," people are viewed posing in pictures, for pictures and as pictures — with uncanny resonances occurring between the various levels of representation, reality and mediation.

Drawing upon his work as a performance artist and a set dresser for TV commercials, Hannah contemporizes for the digital era the nineteenth-century practice of tableaux vivants ("living pictures"). Each still consists of a continuous videotaping of individuals specifically arranged in the context of art or in the act of aesthetic apprehension. Over the past 250 years, *tableaux vivants* have evolved as a theatrical device, popular amusement, and kinaesthetic exercise. Typically, participants molded their bodies to enact works of art — imitating figures found in sculptures and paintings, interpreting literary and mythic themes, or portraying cultural icons. Posing in a *tableau vivant* challenges models to hold their posture for extended periods of time — to remain "still as a statue."¹

아다드 하나의 <스틸 Stills>은 미술관을 퍼포먼스 비디오 시리즈를 위한 미장센 (mise-en-scène)으로 사용하고 있다. 몬트리올 미술관의 기품 있는 공간에서 금장 액자의 회화들이 전시되며, 그 건축적 아름다움 자체가 관람객들의 방문을 하나의 고귀한 의식과 경험으로 만드는 바로크적 갤러리들을 재창조하였다. 우리가 언급할 비디오 시리즈 - <살아있는 미술관>이라고 부르기로 하겠다 - 에서, 사람들은 사진 속에 포즈를 취하거나, 사진을 위해 포즈를 취하거나, 사진으로서 포즈를 취하고 있는데, 이것은 다양한 단계의 재현, 현실, 그리고 매개 사이에 일어나는 불가해한 울림을 나타내고 있는 것이다.

퍼포먼스 아티스트와 TV 광고의 의상 담당자였던 나는 그의 작품에서 19세기 '따블로 비방 (살아있는 그림)'을 디지털 시대에 맞게 현대화시켰다. 각각의 스틸은 미술작품을 감상하고 있거나, 미술과 관련된 상황 속의 개인들을 묘사하고 있다. 지난 250년간, '따블로 비방'은 연극적 기법이나 대중적 유희나 키네틱 아트의 방법으로 발전해왔다. 관람객은 조각이나 회화 속 인물들을 모방하거나 문학적이고 신화적인 주제들을 해석하거나, 문화적 아이콘들을 묘사한 예술작품을 그대로 옮기려 자신의 몸을 만든다. 모델은 확장된 시간 동안 '따블로 비방'을 위해 동상 처럼 멈춰 있도록 도전 받는다.¹

Whereas video art has often worked as an extension of, or an alternative to, film and television, Hannah brings video into an association with photography. Like the use of stills to publicize Hollywood films, Hannah's *Stills* convey provocative moments in which narrative, psychology, personality and social relations are compressed or implied. Projected like large-format photographs, these fixed moments open into an expanded sense of time in which action is frozen, but subtleties are exaggerated: a finger twitch, a swaying torso, an eye blink, and other micro-details of sentience. These aspects of "liveness" provoke the eye to undo the totality of the composition and to see the image not as an emblem of *thanatos*, à la Barthes, but as an ongoing, vital presence.²

The six stills chosen for the exhibition at SAW Gallery centre on modes of aesthetic experience — both idiosyncratic and conventional.³ Given the tradition of Kantian "disinterested contemplation" as the standard of museum demeanour in beholding art, as curators we selected stills that focused on two extremes: excessive or *engaged* interest on the one hand, and banal or *disengaged* disinterest on the



Crying, digital video, 5 minutes, 2002

비디오 아트가 영화와 TV의 연장선 상에 있다거나 혹은 대안으로 여겨져 온 것에 반해, 하나는 비디오 아트를 사진과 연관을 시키고 있다. 할리우드 영화를 홍보하기 위한 스틸 사진처럼 하나의 <스틸 Stills>는 내러티브와 심리학과 인간성과 사회적 관계 등이 집약되고 암시된 도발적인 순간을 나타내고 있다. 대형

사진처럼 이러한 고정된 순간의 액션은 정지되었으나, 상체 부분들 — 손의 경련, 움직이는 몸통, 눈의 깜박거림 그리고 미세한 감각의 디테일 — 은 과장되어 보여지고 있다. '생생함'의 이러한 특징 때문에 우리는 구성의 전체성을 해체하게 되고, 그리하여 그 이미지들을 바르트가 말한 것처럼 '죽음의 총동(thanatos)'의 상징이 아닌 지속적인 생명의 존재²로 보이게 된다.

SAW 갤러리에서 전시된 여섯 개의 스틸작품은 개인적이며 동시에 전형적인 미적 경험의 방식에 관한 것이다.³ 예술을 감상하는 표준적인 자세인 칸트의 '객관적인 감상'의 전통을 염두에 두고 우리 큐레이터들은 두 개의 정반대를 보여주는 작품들을 선택했다. 즉, 과도하게 감정이입을 보여주거나 반대로 완전히 객관적인 제 3자적 입장을 보여주는 것이다. 3개의 비디오로 이루어진 두 작품은 각각 5분짜리로, 계속 반복되어 보여진다.

첫 작품은 미술관을 시민들에게 교양교육을 시키는 장소로서의 전통적인 역할 중 하나였던 열망의 장소로 표현했다.⁴ 그러나 여기서 관람객들은 예술작품에 지나치게 감정이입을 함으로써, 미술관에서 지켜야 할 교양을 벗어나게 된다. 그의 작품 '찬사 Tribute'에서는 한 여인이 손을 뻗어 필립 드 상파뉴의 'The

other. Projected in two cycles of three videos, each museum *vivant* lasts five minutes and loops continuously with the others.

The first cycle portrays the museum as a site of aspiration — one of its traditional roles as a place where citizens are formed according to civilizing rituals.⁴ But here, beholders exceed museum propriety as they overidentify with the artworks. *Tribute* depicts a woman with an arm outstretched to Philippe de Champaigne's *The Tribute Money* (1650-55). Her gesture reacts to the painting's depiction of the tense meeting between Christ and a Pharisee, who demanded to know whether the Messiah's spiritual beliefs advocated disobedience to Roman authority. Christ is reported to have uttered "Render ... unto Caesar the things which are Caesar's; and unto God the things that are God's,"⁵ thus skillfully negotiating the apparent incompatibility between religious and political allegiance. The woman's hand

risers to meet the hands of the two men and silently inserts herself into the interaction, complicating the significance of the mytho-historical moment by virtue of her contemporary living presence and gender.



Portrait of a Gentleman, digital video, 5 minutes, 2002

Tribute Money (1650-55)'를 만지려 하고 있다. 그녀의 이러한 행동은 메시아의 영적인 믿음이 로마 왕정에 대한 불복종을 옹호하는 것인지 알기를 원했던 바리새파인과 예수의 긴장된 만남을 묘사한 그림에 대한 즉각적 반응이었다. 예수는 '시저의 것은 시저에게 주고, 하나님의 것은 하나님께 받치라'⁵고 대답함으로써, 종교적 충성과 정치적 충성 사이의 불일치점을 재치 있게 풀어나갔다. 여자 관람객은 손을 들어 두 남자의 손을 만져 조용히 그들의 대화에 참여하고 있으며, 이것은 그녀의 현대적 삶과 성별을 첨가함으로 이 신화적 — 역사적 순간의 의미를 더욱 복잡하게 만들고 있는 것이다.

'울음 *Crying*'에서는, 한 남자가 무릎 꿇고 두 손을 모은 채, 종교화가 전시된 갤러리에 있는 모습을 묘사하고 있다. 그의 두 뺨에는 눈물이 흘러내리고 있다. 그가 무엇을 보고 있는지는 알 수 없지만, 그의 극적인 반응은 너무나 분명하다. 그는 기도를 하고 있는 것인가, 아니면 손을 기대놓고 있는 것인가? 그는 이 그림의 종교적 도상에 감명을 받은 것인가? 아니면 그림의 예술적 아름다움에 감명 받은 것인가? 이 눈물은 기쁨의 눈물인가 슬픔의 눈물인가? 어찌됐든 간에 그 남자의 숨길 수 없는 감정은 미술관에서의 객관적 자세를 압도해, 그 갤러리 전체를 감정으로 가득 채우고 있다. 이러한 작품은 미술작품이 단순한 형태적 구성이나 미술사적인 형식의 견본 그 이상으로, 예견할 수 없는 감정들을 불러일으킨다는 것을 잘 보여준다. 이 스틸은 들뢰즈가 말했듯이, 감정을 드러내는 가장 좋은 수단으로서의 얼굴의 효능을 잘 보여주고 있다.⁶

'한 신사의 초상'은 한 남자가 벨벳 선을 벗기고 넘어뜨리는 장면을 묘사했다. 그는 바르톨로메우스 반 데어

In *Crying* a kneeling man clasps his hands in a gallery of religious paintings, tears running down his cheeks. The artwork of his gaze is not visible, but his melodramatic response is unmistakably evident. Is he offering a prayer or just resting his hands? Is he moved by the religious iconography or the beauty of the painting? Are the tears joyful or sad? Whatever the case, the man's unleashed sentiments overwhelm museal disinterestedness and flood the room with emotion. Such a spectacle of crying recognizes that artworks exist as more than just formal compositions or exemplars of art historical styles; they can also evoke unpredictable feelings. This still confirms the efficacy of the face, as Deleuze suggests, as the prime vehicle of conveying affect. ⁶

Portrait of a Gentleman shows a man who has disrobed and knocked over a velvet rope barrier. He lunges toward a seventeenth-century painting by Bartholomeus Van der Helst (with the same title) in an apparent attempt at carnal union. Two museum guards strive to halt his impassioned careening into the canvas. Caught in the act of what we could call

artophilia - an excessive love for and eroticization of art - the naked man exhibits patently ungentlemanly behaviour by rupturing the protocols of museum restraint. His fervent pursuit of consummation with the portrait may



4 Chairs, digital video, 5 minutes, 2002

헬스트의 17세기 그림에 몸을 던져 만지려 하고 있다. 두 명의 미술관 경비원이 그를 저지하고 있다. 예술에 대한 과도한 사랑과 에로틱한 감정 - 소위 아트필리아(artophilia) -에 휩싸인 그는 미술관에서의 예의범절을 어기며 신사적이지 못한 행동을 보여주고 있다. 초상화를

얻으려는 그의 열렬한 노력은 성상파괴주의자나 문화파괴주의자들의 만행과는 완전히 상반되지만 그러나 그의 예술작품의 고결함을 무시한 점에서는 그들과 비슷하다.

위에서 언급된 것과 같은 과한 감정이입과는 반대로, 하나의 스틸의 또 다른 스틸 작품은 미술관의 평범한 일상을 묘사하고 있다. 지극히 평범한 순간의 사람들의 모습이라든가, 미술관을 그 목적과는 반대로 사용하는 모습을 그리고 있다. '가이드'에서 관람객들은 아브라함 브뢰메어트의 '추수광경(1625-30)' 앞에 서있는 가이드를 모두 바라보고 있다. 미술작품을 설명하고 대중을 교육시키는 임무를 가진 이 도슨트가 작품을 가리키고 있지만, 이 작품은 군중들에 의해서 거의 가려져 보이지 않는다. 이 장면을 보는 우리의 관점은 정확히 무슨 일이 일어나는 지를 알 수 없는 아웃사이드의 관점인 것이다. 마치 아이들이 보는 것처럼 아래에서 이 장면을 본다면, 어른들의 배타적인 세계와 금지된 지식에 대한 유혹을 느낄 수 있을 것이다.

마지막 두 개의 스틸은 명백하게 일상적인 미술관의 경험을 묘사하고 있다. 여기서 우리는 지나친 감정이입의 극명한 반대 상황인 철저한 객관성을 보게 된다. 즉, 미술관의 관람객들은 미술관이라는 공간을 예술과의 직접적인 관련성이 없는 공간으로 다루는 모습이다. 미술관을 문화적 기록과 도덕적 교훈의 공간 이상의 전이적 공공 기관으로 때때로 도시의 바쁜 일상으로부터 '휴식'의 공간이 되는 것이다. '네개의 의자'에서는 관람객들이 십자가모양으로 구분되어진 의자에 앉아 쉬는 모습을 보여주고 있다. 여기서 개인들은 동떨어진 인물들로 관람객들간이나 혹은 관람객과 작품 사이의 어떤 연관성도 보이지 않는다. 그들이 모두 각기 다른

be apposite to the violence sought by iconoclasts and vandalizers, yet his disregard for the artwork's sanctity is similar.

In contrast to the atypical eruptions of excessive identification mentioned above, the second cycle of Hannah's stills depict, by contrast, *the museum quotidian*. We observe people in the midst of unremarkable moments, or as they use the museum against the grain of its intended scripts. In *Guided*, beholders focus their attention upon a lecturer positioned before Abraham Bloemaert's *Harvest Scene* (1625-30). While the docent - the familiar figure who explains art and edifies the public - gestures toward the painting, it is nearly obscured by the huddle of listeners. Our perspective into the scene is that of an outsider unable to perceive precisely what is happening. Looking upon the scene from below, as if from the viewpoint of a child, there is a sense of exclusion from the inner circle of adults and the temptation of prohibited knowledge.

The last two stills present distinctively banal museum experiences. Here we witness the polar opposite of excessive identification: a *disengaged disinterestedness*. That is, museumgoers utilize the space *apart* from direct engagement with art. Beyond the museum's designation as a site of cultural inscription and moral instruction, it is a heterotopic public space often deployed as a "time-out" from the frantic pace of the city. In *4 Chairs*, visitors relax in upholstered chairs poised in a compartmentalized, cruciform

생각들에 몰두해 있는 것인지, 꿈을 꾸고 있는 것인지, 어떤 계획들을 세우고 있는지, 또는 아무런 생각이 없는 것인지는 알 수 없다. 그들이 어떤 생각을 하고 있던 간에, 이 개인들 모두는 공공의 장소에 함께 있지만 '홀로'인 존재들인 것이다.

'상승/하강'은 미술관의 층계를 보여주는데, 이 층계는 거의 대부분의 미술관에서 매우 극적인 건축적 특징을 보여주는 부분이다. 전통적으로 이 층계는 관람객들이 세속적인 세계들로부터 올라와 '고귀하고' 명상적인 예술의 세계로의 진입을 도와주는 의식적인 변이의 공간이다. 이 스틸작업에서 두드러진 점은 바로 그것이 표현하고 있는 일시성에 있다. 관람객들이 계단 위에 부동의 자세로 서있는 것으로 묘사되는 한편, 배경에는 지나가는 차들과 사람들의 움직임이 실시간으로 묘사가 된 것이다.

'스틸'은 언급하고 있는 미디어 형식에 대한 가정들을 무너뜨리는 림보와 같은 상황을 묘사하고 있는 것이다. 즉, 액션이 없는 퍼포먼스, 정지함이 없는 사진, 편집이 없는 비디오 작업 등이 그것이다. 미디어들 간의 존재론적인 구분이 없어지는 것처럼, '스틸' 속의 배우들 역시 회화 속의 인물들과 합쳐지고, 비디오 카메라에 의해 미술관 배경 속으로 평면화되어 표현되었다. 그리고 갤러리 벽에 영상으로 투사됨으로써, 비로소 그 인물들이 예술 그 자체가 되는 것이다.



Guided, digital video, 5 minutes, 2002

shape. The individuals in this alienated arrangement relate neither to each other, nor to the art. Are they distracted, dreaming, making plans, or just spacing out? Whatever their thoughts, these individuals are distinctly “alone” despite being together in public.

Ascending/Descending foregrounds the museum’s stairs, a dramatic architectural feature prominent in most universal survey museums. Traditionally, this part of the museum functions as a transitional, ritualistic threshold in which visitors ascend from the mundane world of commerce and expediency to the “higher,” contemplative realm of art. What is fascinating about this still is its disjunctive temporality. While museumgoers stand immobilized on the stairs, in the background we glimpse real-time reflections of passing traffic and pedestrians, each oblivious to the other’s circumstance.

Stills depict a curious state of limbo which problematizes assumptions about each of the referenced media formats: they are performances without action, photography without stasis, videos without editing. Just as the ontological distinctions between media blur, so too do the performers in *Stills* converge with the figures in the paintings, are flattened by the video camera into the museum environment, and, when projected onto the gallery walls, ultimately become art themselves.

Notes

1. For more information on *tableaux vivants*, see Jim Drobnick and Jennifer Fisher, *CounterPoses*, Montreal: Oboro and DisplayCult, 2002.
2. Indeed, Hannah prefers to work with nonprofessional models whose untrained bodies are more revealing of movement. On the deathliness of photography, see Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, London: Jonathan Cape, 1982.
3. *Stills* was curated by DisplayCult and exhibited at SAW Gallery, Ottawa, September 5-28, 2002.
4. See, e.g., Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York and London: Routledge, 1995; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York and London: Routledge, 1995; and Donald Horne, *The Great Museum: The Representation of History*, London and Sydney: Pluto Press, 1984.
5. *The Bible* (King James version), Matthew 22: 21.
6. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Jennifer Fisher is Assistant Professor of Contemporary Art and Curatorial Studies at York University, Toronto. **Jim Drobnick** is a postdoctoral fellow at the University of Manchester. Fisher and Drobnick are the founding members of DisplayCult, a collaborative framework for interdisciplinary studies in the visual arts (www.displaycult.com). Together they write, curate, organize conferences, and produce art. Their exhibitions include *CounterPoses* (1998), *Vital Signs* (2000), *Museopathy* (2001), *Linda M. Montano* (2003) and *Aural Cultures* (2005), among others.

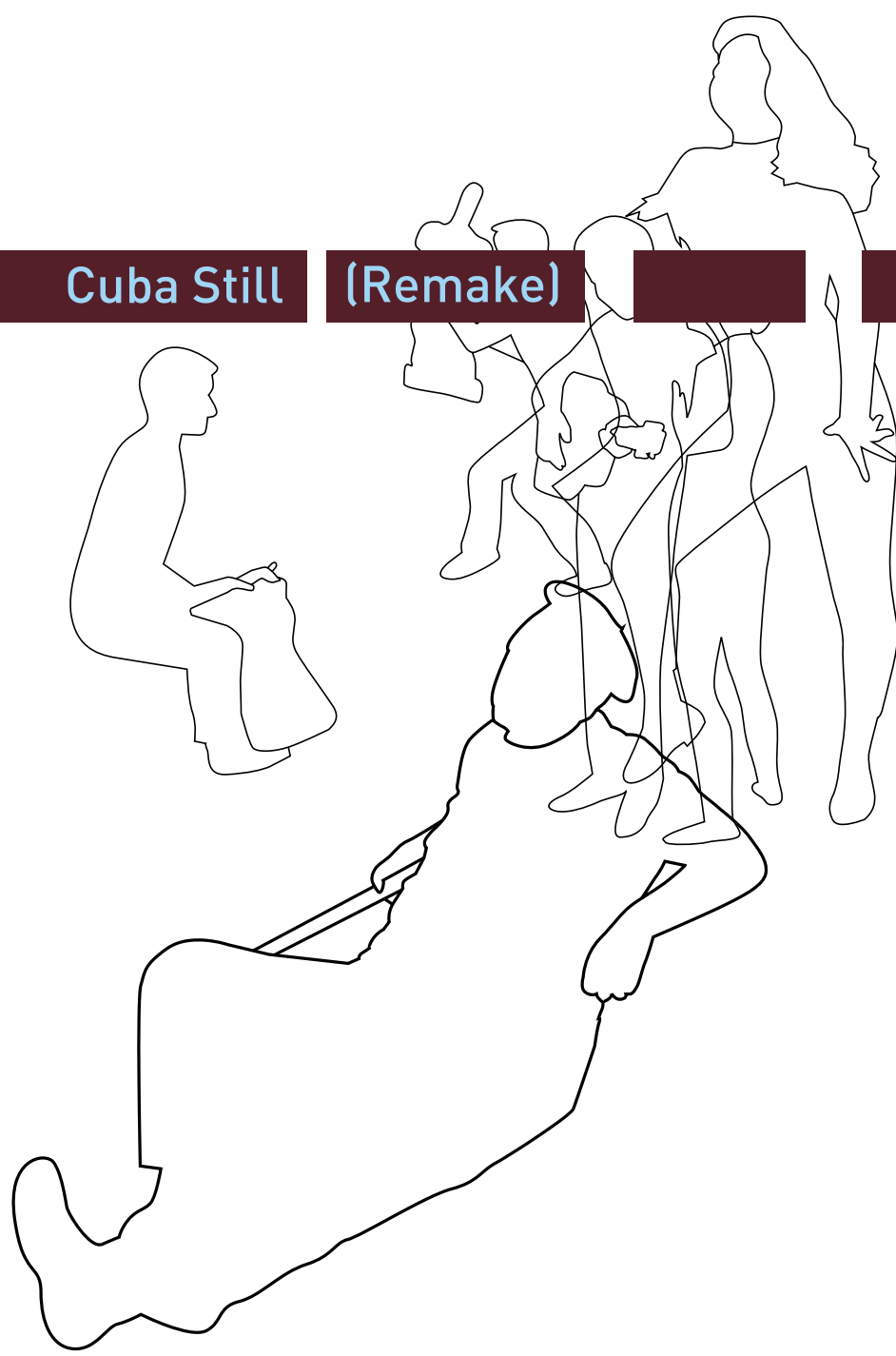
1. *tableaux vivants*의 자세한 정보는 짐 드롭닉과 제니퍼 피셔 *CounterPoses*, Montréal: Oboro & DisplayCult, 2002년을 참고.
2. ‘아다드 하나는 아마추어 모델들과 작업하는 것을 선호하는데, 왜냐면 그들의 훈련되지 않은 몸이 더욱 몸의 동작을 잘 보여주기 때문이라고 했다’, 사진의 죽음성에 대한 것은 로랑 바르트의 ‘카메라 루시다’를 참고.
3. DisplayCult가 기획한 캐나다 오타와 SAW 갤러리에서 2002년 9월 5일-28일까지 전시.
4. 캐롤 던칸, <Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums>와 토니 베넷의 <The Birth of the Museum: History, Theory, Politics>와 도널드 호른의 <The Great Museum: The Representation of History>를 참고.
5. 성경 마태복음 22장 21절
6. 질 들뢰즈, <Cinema 1: The Movement-Image : Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam 번역, Minneapolis University of Minnesota Press, 1986>를 참조.

제니퍼 피셔는 토론토 요크대학, 현대미술과 큐레이터학과의 조교수이다. 짐 드롭닉은 맨체스터 대학의 포스트닥터 과정에 있다. 피셔와 드롭닉은 시각예술의 학제적 연구를 위한 공동 단체인 DisplayCult의 설립 회원이다. (www.displaycult.com) 그들은 공동으로 글도 쓰기도 쓰고 큐레이팅을 하며, 컨퍼런스를 조직하거나 작품을 만들기도 한다. 그들의 전시로는 *CounterPoses*_(1998), *Vital Signs*_(2000), *Museopathy*_(2001), *Linda M. Montano*_(2003), *Aural Cultures*_(2005) 등이 있다.



Ascending/Descending, digital video, 5 minutes, 2002

Cuba Still (Remake)





Anon., publicity still, date unknown
 Purchased 2003 in Havana's Chinatown (photographer and movie unknown). Gelatin silver print

Adad Hannah's *Cuba Still (Remake)*

by Steve Reinke

아다드 한나 : 쿠바 스틸 (리메이크)

스티브 레인크

Adad Hannah is best known for a series of silent video projections collectively titled *Stills*.¹ *Stills* are reminiscent of *tableau vivants*, a nineteenth-century theatrical entertainment in which performers/models struck a pose, often derived from classical painting, and held it for extended periods of time as living statues. *Tableaux vivants*, when photographed, become mere tableaux. Photography kills the *vivant*. Life requires presence; presence requires duration.

Moving pictures can be derived from still ones — technologically, film necessarily followed and was dependent on photography — but photography cannot be derived from film without the loss of duration. Film contains photography in a way that photography cannot contain film.

아다드 한나는 '스틸'이라는 무성의 비디오 영상작업으로 잘 알려져 있다.¹ '스틸'은 19세기 연극적 유희였던 '따블로 비방'에서 영감을 받은 것으로 따블로 비방이란 연기자/모델이 유명한 회화를 따라 포즈를 취하고 마치 살아있는 조각상처럼 오랜 시간 동안 그 포즈를 유지하는 것을 말한다. 따블로 비방을 사진으로 찍으면 결국 그것은 따블로(사진)가 될 뿐이다. 사진은 비방(*vivant*, '살아있는'이라는 의미)을 없앤다. 생명은 존재를 필요로 하고, 존재는 시간을 필요로 한다.

기술적으로 영화가 사진 다음에 발명되었고, 사진에 의존하고 있듯이, 영상은 스틸 사진으로부터 유래될 수

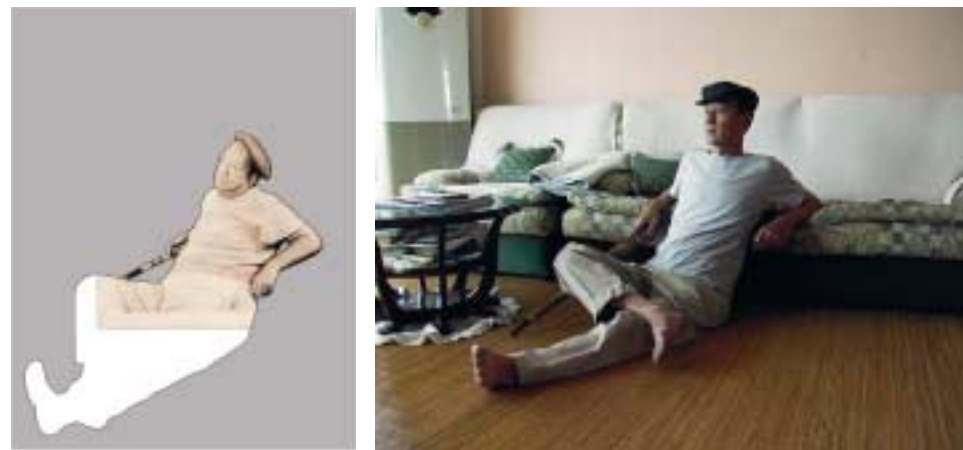


◁ *Heroine*, 48cm x 62cm, archival print, 2005
 ▷ *Heroine*, digital video, 4 minutes 50s, part of *Cuba Still (Remake)* installation, 2005

Traditionally, time has been viewed as an endless, divisible continuum. The two dominant metaphors are of moments strung together, like pearls on a string, or the flow of a river, passing inexorably from future to present to past in such a way as to make the present continuously ineffable. In this model, time is external to experience, like a river we step into, separate from our existence and flowing always at the same rate. Phenomenologists discard this transcendent concept of time in favour of a model based on time as immanent, lived, experienced. "We do not live 'in time,' as if the latter were some independent, abstract flow external to our being. We 'live time'; the two terms are inseparable."²

It is no coincidence that questions of existence and time became central to philosophy contemporaneously with the development of motion pictures; the technology itself poses the questions. What is the difference between photography and film, still and motion pictures? Is film *photography + time* or is it something more? A mechanistic view, one that conceives of time in the traditional sense, would say that, indeed, motion pictures are a series of still images presented sequentially. For André Bazin, influenced by the phenomenologically based philosophy of Bergson and his own somewhat mystical Catholicism, film was *photography + time + x*, *x* being an aspect of time that had remained inadequately conceptualized. Hannah's *Stills*, moving images that refer to photographic images, also pose this question. For Bazin, this something else, this *x* in the equation, was duration. Duration, for Bazin, was spiritual: it could breathe. Filmic images were in the world, and depicted the world, in a manner fundamentally different from photographic ones.³

In "The Ontology of the Photographic Image," Bazin develops his most famous metaphor for film: the mummy complex. Humans have an unconscious need, according to Bazin, to defeat time. This need is based on the inevitability of death, of course, but not limited to it:



◁ *Reclining Man*, 48cm x 62cm, archival print, 2005
 ▷ *Reclining Man*, digital video, 4 minutes 35s, part of *Cuba Still (Remake)* installation, 2005

있지만 사진을 시간의 지속성을 잃지 않으면서 영화로부터 이끌어 낼 수는 없다. 이것은 사진이 영화를 포함할 수 없지만, 영화는 사진을 포함할 수 있기 때문이다.

전통적으로 시간은 지속적이고 나눌 수 있는 연속적인 것이라고 여겨졌다. 하나의 줄에 끼인 진주알들, 혹은 강물의 흐름과 같은 비유들이 시간을 빚대어 많이 사용되었다. 이러한 비유들에서 마치 우리가 건너갈 수 있는 강처럼, 외적으로 경험할 수 있는 우리의 존재의 외적인 것이며, 항상 같은 속도로 흐르고 있는 것이다.

현상학자들은 시간에 대한 이러한 초월적 개념들을 버리고 시간을 내재적이며 경험되고 살아지는 것으로 생각했다. "우리는 독립적이며 우리의 존재에 외적으로 존재하는 추상적인 흐름인 것과 같은 '시간 속에 (in time)' 살고 있는 것이 아니다. 우리는 '시간을 살고 있는 것이다. (live time)', '시간' 과 '살다' 는 결코 분리될 수 있는 것이 아니다."²

동영상의 발달이 이루어진 시대와 동시대에 살았던 철학자들이 시간과 존재에 대한 질문을 했다는 것은 결코 우연이 아니다. 다시 말하면 기술 자체가 이러한 질문을 던지고 있는 것이다. 사진과 영화, 스틸 사진과 동영상이 다른 점은 무엇인가? 영화가 '사진+시간' 인가? 혹은 그 이상인가? 전통적으로 시간을 정의하는 기계론적인 견해에서 보면 영화는 연속적으로 보여지는 스틸 이미지의 시리즈이다. 베르그송의 현상주의적 철학과 그의 신비주의적 카톨릭에 영향을 받은 앙드레 바쟁에게 있어 영화는 '사진+시간+X' 인데, 이 X는 불충분하게 개념화되지 않은 시간의 한 특성이다. 사진적 이미지에 대한 동영상 작업인 하나의 스틸 역시 이러한 질문을 하고 있다. 바쟁에게 이 어떤 것, 즉 X는 지속성 'duration' 이었다. 또한 바쟁에게 있어서 이 '지속'은 영적인 것으로 숨을 쉬는 것이다. 영화적 이미지들은 사진적 이미지들과는 근본적으로 다른 방식으로 세상에 있었고 세계를 묘사했다.³



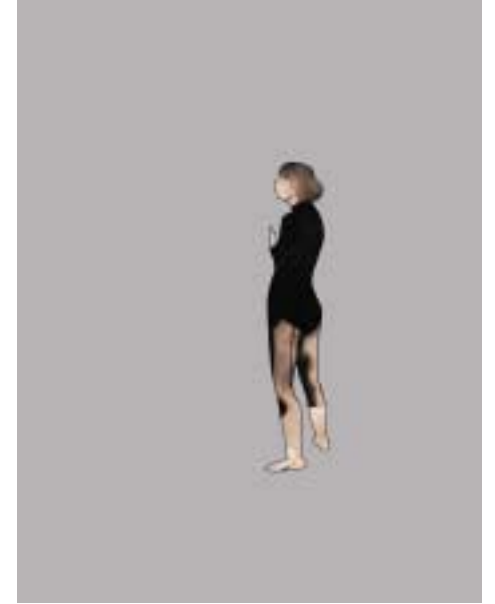
◁ *Guitar Guy*, digital video, 4 minutes 39s, part of *Cuba Still (Remake)* installation, 2005
 ▷ *Guitar Girl*, digital video, 3 minutes 34s, part of *Cuba Still (Remake)* installation, 2005

the decay of things and the entropy of systems are parallel traumas. Bazin posits Egyptian mummy making as an initial technology of representation against time and death and entropy, a starting point for Western art history. Hence film as “change mummified.” This conceptualization, which places film in a teleological progression of representational technologies against death, supposes that film is derived from photography.⁴ But Hannah’s project is a reversal of this: to extract moving image from the photograph. Not “change mummified” but “stasis zombified.”

In *Cuba Still (Remake)*, Hannah takes a publicity still from an unknown film as his starting point. He bought the 8x10 from a stall in Havana’s Barrio Chino. (The film and actors remain unknown.) It is clearly not a photogram (frame enlargement) but an archly posed photograph for publicity purposes. Hannah remakes the photograph as a series of silent videos “in the manner of his *Stills*” — one video for each actor. He exhibits the six *Stills*, along with a larger projection that composites them onto a single screen, as well as photographs that document his production and the original 8 x 10.

Duration brings with it the possibility of narrative, of storytelling. The simplest story requires duration or temporal change: this happened *and then* this happened. We often refer to single images as being “narrative,” but, strictly speaking, that is not possible. Unless an image contains multiple temporal frames (like a long tapestry or scroll, or the frames of a comic book), it cannot tell a story. At most it can illustrate a single incident from a story, or suggest, allegorically, possible stories. In history painting the moment depicted is, ideally, the *peripeteia*, or decisive moment, the point at which possible outcomes hang in the balance. Publicity stills attempt to condense the entire film into one image, a task that is possible only because of the highly codified genre adherence of the feature film.

The narrative engine for storytelling is the question, What will happen next? In previous *Stills*, the set of narrative questions is simple and meta-textual: Will the models be able to hold their poses? How much will they move? Might they crumble under the strain? It may



◁ *Guitar Guy*, 48cm x 62cm, archival print, 2005
 ▷ *Guitar Girl*, 48cm x 62cm, archival print, 2005



◁ *Bongo Player*, 48cm x 62cm, archival print, 2005
 ▷ *Mannequin Dancer*, 48cm x 62cm, archival print, 2005

“사진 이미지의 존재론”에서 바쟁은 영화에 대한 그의 가장 유명한 비유를 발전시켰다. 바로 미라 콤플렉스이다. 그에 의하면 인간은 무의식적으로 시간을 이기려 하는 욕구를 가지고 있다고 한다. 이러한 욕구는 물론 죽음의 필연성에 기초한 것이지만 그것에만 국한 되는 것은 아니다. 세상의 모든 것들이 시간이 지나면서 쇠할 수 밖에 없다는 사실과 시스템의 엔트로피는 트로마(trauma, 커다란 정신적 충격)가 된다. 바쟁은 이집트의 미라를 시간과 죽음과 엔트로피에 대항하여 재현하려 했던 서양 미술사상 최초의 기술이라고 했다. 이러한 맥락에서 영화 역시 “변화를 미라화”시키는 것이라고 했다. 영화를 죽음에 대항하여 재현하려 했던 기술의 발달과정 중의 하나로 여기는 이러한 정의는 영화가 사진에서 발달했다는 가정에서 출발한다.⁴ 그러나, 하나의 작업은 이와는 정반대의 것이다. 즉, 동영상을 사진에서 빼내는 것으로 ‘변화를 미라화’가 아닌 ‘정지상태의 좀비화’인 것이다.

하나의 그의 ‘쿠바 스틸 (리메이크)’에서 잘 알려지지 않은 영화의 홍보용 스틸 사진을 이용하여 작업하였다. 그는 하바나의 배리오 치노의 한 가판대에서 8×10 크기의 스틸 사진을 샀다. 그 영화와 배우들은 알려져 있지 않았다. 이것은 포토그램(영화의 한 컷을 확대한 것)이 아닌 홍보의 목적으로 따로 제작된 사진이었다. 하나는 이 사진을 이용해서 그의 다른 ‘스틸’ 작업처럼 일련의 무성 비디오를 만들어내었는데, 한 배우당 하나의 비디오 작품을 만들었다. 그는 6개의 ‘스틸’ 작품을 스크린에 투사하여 하나의 거대한 이미지를 만들어냈고, 이것과 함께, 그의 작업을 기록한 사진들과 하바나에서 구입한 사진 원본을 전시했다.

지속성은 내러티브와 스토리텔링을 가능하게 한다. 가장 단순한 이야기는 지속성 혹은 시간적 변화/흐름을 필요로 한다. 즉, 이 일이 일어났고 그리고 나서 그 다음 일이 일어 났다는 식으로 말이다. 우리는 가끔 하나의 이미지가 “내러티브적”이라고 말하기도 하지만, 정확히 말하면 이것은 불가능한 일이다. 하나의 이미지가 여러 개의 시간적 틀 (예를 들면 긴 테피스트리, 혹은 스크롤이나 혹은 만화책의 프레임들)을 가지고 있지 않는 한, 우리는 하나의 이미지에서 이야기를 읽어 낼 수 없다. 단지 한 이미지가 하나의 이야기에서 일어난 한 사건을 묘사하거나, 비유적으로 가능한 이야기들을 암시하는 일은 가능 할지 모른다. 이상적인 역사화는 사태의 격변의 순간, 즉 모든 결과적 사건들이 잠재되어 있는 결정의 순간을 묘사한다. 홍보용 스틸 사진 역시 영화의 전반적 내용을 하나의 이미지 안에 담으려 하고 있는데, 이러한 작업은 영화가 매우 암시적이기에 가능한 것이다.

스토리텔링을 위한 내러티브의 동력은 ‘다음에 어떤 일이 생길까?’와 같은 질문이다. 그의 이전의 ‘스틸’에서 내러티브의 질문은 단순하며 메타-텍스트적(텍스트의 외적인 것)이다. 즉, 모델들이 그들의 포즈를 계속 유지할 수 있을까, 그들이 얼마나 움직일까, 그들이 긴장으로 무너지지는 않을까와 같은 것이다. 그의 ‘쿠바 스틸 (리메이크)’은 그의 작업의 시초가 된 원본 스틸 사진의 의미를 찾고 있는 것처럼 보인다. 하지만 그렇



Everyone, 48cm x 62cm, archival print, 2005

seem that *Cuba Still (Remake)* constitutes an investigation into the meaning of the original 8x10. This is not the case. The original image is not subjected to any analysis, nor does it receive any interpretation: it remains as opaque as ever. It is meta-textual meanings that Hannah investigates here – questions of performance, restaging, repetition, duration, and the differing ontologies of the still and moving image – with greater complexity than in his previous work.

Notes

1. An earlier version of this essay accompanied the exhibition *Adad Hannah: "Folk" and "Still"* at Gallery TPW in Toronto in 2004. It is available online at <http://archive.photobasedart.ca>
2. George Steiner, *Martin Heidegger* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 78.
3. André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in his *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967).
4. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2001).

Steve Reinke is an artist and writer best known for his videos. *Everybody Loves Nothing*, a book of his scripts, was recently published by Coach House. He is co-editor, with Chris Gehman, of *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. He is represented by Birch Libralato Gallery (Toronto) and his videos are distributed by Argos (Brussels), Lux (London), VDB (Chicago) and Vtape (Toronto).

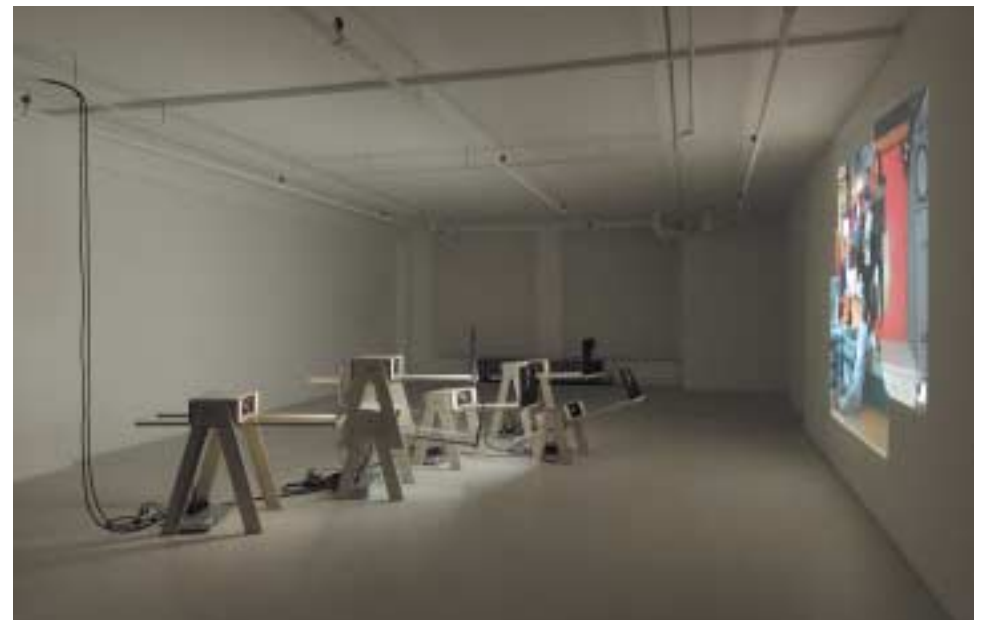


Cuba Still (Remake), installation view at Gallery B-312, photo by Guy l' Heureux

지 않다. 그 원본 스틸의 이미지는 어떠한 분석에 영향 받지 않고 어떠한 해석도 받아들이지 않는다. 그 이미지는 여전히 불가해하다. 하나가 여기서 찾고 있는 것은 메타 – 텍스트적 의미이다. 즉, 퍼포먼스와 재공연, 반복과 지속, 그리고 스틸 이미지와 동영상의 다른 존재론들에 대한 좀더 복잡한 질문인 것이다.

1. 이 글은 2004년 토론토 갤러리 TPW에서 열린 '아다드 하나: 'Folk'와 'Still'' 전시의 서문이다. 이 글은 <http://archive.photobasedart.ca>에서 확인 할 수 있다.
2. 조지 슈타이너, 《마틴 하이데거 (Chicago: University of Chicago Press, 1978)》, 78
3. 앙드레 바쟁, 《The Ontology of Photographic Image》, 그의 저서 《What Is Cinema?》 (Berkeley: University of California Press, 1967)중에서
4. 필립 로젠 《Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory (Minnesota: University of Minnesota Press, 2001)》

스티브 레인크는 작가이자 평론가로서, 영상작업으로 가장 많이 알려져 있다. 최근 그의 스크립트북인 《Everybody Loves Nothing》은 Coach House에서 출판되었으며, 현재 크리스 게흐만과 함께 《The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema》의 공동편집인으로 있다. 스티브 레인크는 토론토의 벌취 리브랄토 갤러리의 전속작가이며, 그의 비디오작업은 브뤼셀의 아르고, 런던의 럭스, 시카고의 VDB와 토론토의 Vtape에 의해 배부된다.



Cuba Still (Remake), installation view at Gallery B-312, photo by Guy l' Heureux



Cuba Still (Remake) installation details



Cuba Still (Remake) installation detail of projection on wall



아다드 하나
ADAD HANNAH

아다드 하나
online@adadhannah.com

1971년 뉴욕 출생

학력

2004 석사, 콩코디아 대학, 몬트리올
1994 학사, 예일리 카 예술대학, 밴쿠버

주요개인전

2005 CUBA STILL (REMAKE), Gallery B-312, 몬트리올 (Mois de la Photo)
2005 ROOM 112, Edge Intermedia, 세인트 존, 캐나다
2004 ROOM 112, Optica 갤러리, 몬트리올
2004 STILL & FOLK, 갤러리 TPW, 토론토.
2003 FREQUENCES VIDEOS, Sequence, 시쿠티미, 퀘벡
2002 STILLS, SAW 갤러리, 오타와
2002 STILLS, Bjornson Kajiwara Gallery, 밴쿠버
2000 SEWING ROOM, 서리 아트 갤러리, 서리

주요그룹전 및 상영회

2006 ACTING THE PART: A HISTORY OF THE STAGED PHOTOGRAPH, 캐나다국립미술관, 오타와
2006 VIPER BASEL - 국제 미디어아트 페스티벌, 스위스
2006 UNTITLED: THOUGHTS ABOUT SOUND, MUSIC, SILENCE, AND CONFUSION, Diaz Contemporary, 토론토
2005 VIDEO DICTIONARY AT IMPAKT FESTIVAL, 유트레히트, 네덜란드
2005 LOOP 05 국제 비디오 아트페어, 바르셀로나, 스페인. Presented by Galerie DNA, 베를린.
2005 ROOM 112, Neuer Berliner Kunstverein, 베를린. VOX 몬트리올 주최 상영회
2005 PAST / PRESENT / FOREVER, Buia갤러리, 뉴욕
2004 SENEF 2004, 일민미술관, 서울

ADAD HANNAH
online@adadhannah.com

Born in New York in 1971.

EDUCATION

2004 Master of Fine Arts degree from Concordia University, Montréal.
1994 Fine Arts Diploma (4 year program) from Emily Carr College of Art and Design, Vancouver.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2005 CUBA STILL (REMAKE), Gallery B-312, Montréal. Part of Mois de la Photo.
2005 ROOM 112, Edge Intermedia, St. John's, Canada.
2004 ROOM 112, Optica Gallery, Montréal.
2004 STILL & FOLK, Gallery TPW, Toronto.
2003 FREQUENCES VIDEOS, Séquence, Chicoutimi (Québec).
2002 STILLS, SAW Gallery, Ottawa.
2002 STILLS, Bjornson Kajiwara Gallery, Vancouver.
2000 SEWING ROOM, Surrey Art Gallery, Surrey.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS & SCREENINGS

2006 ACTING THE PART: A HISTORY OF THE STAGED PHOTOGRAPH, National Gallery of Canada, Ottawa.
2006 VIPER BASEL-INTERNATIONAL MEDIA ART FESTIVAL, Switzerland.
2006 UNTITLED: THOUGHTS ABOUT SOUND, MUSIC, SILENCE, AND CONFUSION, Diaz Contemporary, Toronto.
2005 VIDEO DICTIONARY AT IMPAKT FESTIVAL, Utrecht, Netherlands.
2005 LOOP 05 INTERNATIONAL VIDEO ART FAIR, Barcelona, Spain. Presented by Galerie DNA, Berlin.
2005 ROOM 112, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin. Screening presented by VOX Montréal.
2005 PAST / PRESENT / FOREVER, Buia Gallery, New York.
2004 SENEF 2004, Ilmin Art Museum, Seoul.
2004 PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE, Dazibao, Montréal.
2004 STILLS. Courtisane Festival, Gent, Belgium.
2003 G-NIALE FESTIVAL, Stralsund, Germany.
2003 WRO 03 10TH INTERNATIONAL MEDIA ARTS BIENNALE, Wroclaw, Poland.
2003 IN/OUT INTERNATIONAL FESTIVAL OF THE DIGITAL IMAGE, Prague.
2003 DIG 2, Artists Space, New York.
2002 10TH VISUAL ARTS BIENNIAL, Pancevo, Yugoslavia.
2002 LABORATORIES, Canadian Centre for Architecture, Montréal.
2000 HEAD SHOTS, Tracey Lawrence Gallery, Vancouver.
1994 MODERN DECADES '84-'94, Charles H. Scott Gallery, Vancouver.
1993 DRAWINGS BY ARTISTS, SCULPTORS & ARCHITECTS, Atelier Gallery, Vancouver.

2004 PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE, Dazibao, 몬트리올
 2004 STILLS. Courisane Festival, 겐트, 벨기에
 2003 G-NIALE FESTIVAL, 슈트랄준트, 독일
 2003 WRO 03 10TH 국제 미디어아트 비엔날레, 브로츠와프, 폴란드
 2003 IN/OUT 국제 디지털이미지 페스티벌, 프라하
 2003 DIG 2, Artists Space, 뉴욕
 2002 10TH VISUAL ARTS BIENNIAL, Pancevo, 유고슬라비아
 2002 LABORATORIES, 캐나다 건축센터, 몬트리올
 2000 HEAD SHOTS, Tracey Lawrence 갤러리, 밴쿠버
 1994 MODERN DECADES '64 - '94, Charles H. Scott 갤러리, 밴쿠버
 1994 DRAWINGS BY ARTISTS, SCULPTORS & ARCHITECTS, 아틀리에 갤러리, 밴쿠버

주요수상

2006 캐나다 대사관, 서울
 예술진흥원
 2005 캐나다 예술진흥원
 2004 Bogdanka Poznanovic Award for best installation or new media work, 8th Videomedija
 국제 비디오 페스티벌, Novi Sad, 세르비아 몬테네그로
 Best Installation / New Media Award, Images Festival for a new Canadian or
 international installation or new media work.
 퀘벡 예술진흥원
 2003 WRO 03 제10회 국제 미디어아트 비엔날레 - Honourable Mention.
 2002 CIAM (Centre interuniversitaire des arts mediatiques)
 캐나다 건축센터 - First Place Charette 2002.
 2001 캐나다 예술진흥원
 브리티시 콜롬비아 예술진흥원 - Senior Scholarship Award.
 2000 캐나다 예술진흥원
 브리티시 콜롬비아 예술진흥원
 1999 시각예술분야상, 밴쿠버 재단 / 현대미술갤러리

SELECTED GRANTS & AWARDS

2006 Canadian Embassy in Seoul
 Conseil des arts et des lettres du Québec
 2005 Canada Council for the Arts
 2004 Bogdanka Poznanovic Award for best installation or new media work.
 8th Videomedija International Video Festival, Novi Sad, Serbia and Montenegro.
 Best Installation/New Media Award presented by the Images Festival for a new Canadian or
 international installation or new media work.
 Conseil des arts et des lettres du Québec
 2003 WRO 03 10th International Media Arts Biennale-Honourable Mention.
 2002 CIAM (Centre interuniversitaire des arts médiatiques)
 Canadian Centre for Architecture-First Place Charette 2002.
 2001 Canada Council for the Arts
 British Columbia Arts Council-Senior Scholarship Award.
 2000 Canada Council for the Arts
 British Columbia Arts Council
 1999 Visual Arts Development Award, Vancouver Foundation / Contemporary Art Gallery.