



In 2006, I came across Shinro Ohtake's retrospective exhibition at the Museum of Contemporary Art, Tokyo. Filling the museum's entire exhibition space with works from Ohtake's childhood to the present, *Shinro Ohtake Zen-Kei: Retrospective 1955-2006* was unique in the sheer number of works exhibited, the display method, and the scale of the exhibition. The exhibition appeared to be an extension of Ohtake's artistic practice. Among the works, I was fascinated by the *Scrapbooks* (1977- ), which collect together found images and objects pasted together into collages; *ZYAPANORAMA* (1995- ), a series which depicts the neglected urban landscape of Japan through poster-like compositions; and *Dub-Hei & New Chanel* (1999), a sculptural stage integrated with an automated rock band.

After seeing the retrospective, I visited the island of Naoshima to see *I♥湯* (2009), a public bath project, and the *Haisha* Art House Project (2006). For *I♥湯*, Ohtake made a functioning bathhouse by grafting together found objects such as a statue of an elephant, boat parts, and specially designed porcelain tiles. For the *Haisha* house, Ohtake turned an abandoned house into a site-specific artistic environment. Whereas *I♥湯* integrates functionality into its conception, the *Haisha* house takes dysfunctionality as its starting point.

In 2010, Ohtake showed 64 works from the *Scrapbook* project at the 8th Gwangju Biennale. Made for this year's dOCUMENTA 13 in Kassel, *Mon-Cheri: A Self-Portrait as a Scrapped Shed* (2012) is a self-portrait built up from elements like a new, monumental scrapbook, sound, smoke, and used boats, which were added to the structure of a pre-

2006년 도쿄 현대미술관에서 우연히 신로 오타케의 전시 《신로 오타케 전경: 1955-2006 (Shinro Ohtake Zen-Kei: Retrospective 1955-2006)》을 보게 되었다. 이 전시에는 신로 오타케가 어렸을 때 제작했던 작업부터 최근의 작업까지가 전시장 전체에 뽀뽀하게 전시되어 있었고, 작품의 수, 전시 규모, 작업의 설치 방식 등이 다른 전시와 사뭇 다르게 느껴졌다. 전시는 작가 작업의 연장선 같았다. 수많은 작품 중 특히 발견한 여러 이미지들을 콜라주처럼 덧붙인 <스크랩북(Scrapbook)> 시리즈 (1977~), 일본의 도시를 포스터처럼 그린 <자파노라마(ZYAPANORAMA)> 시리즈 (1995~), 그리고 음악 공연 스테이지이자 악기들이 자동으로 연주되는 작업인 <뉘 샬(Dub-hei & New Chanel)>(1999)이 기억에 남는 작업이었다. 그 이후 오타케의 목욕탕 프로젝트인 <I♥湯>(2009)를 보기 위해 나오시마를 방문했고, 이 작업과 더불어 하우스 프로젝트 <하이샤(Haisha)>(2006)도 보게 되었다. <I♥湯>는 작가가 발견한 코끼리 동상, 인물상 등 오브제와 자신이 디자인한 타일 등을 사용하여 사람들이 사용할 수 있는 목욕탕을 만든 작업이다. 그리고 하우스 프로젝트 <하이샤>는 사용하지 않은 집을 전시장으로 사용하여 장소 특정적(site-specific)인 작업을 만든 프로젝트이다. 한 작업은 작가의 개념에 가능성을 더하여 만들어졌고, 다른 작업은 집이라는 기능에서 벗어나 있던 공간에서 작업이 영구 설치된 전시공간이 되었다. 2010년 광주비엔날레에서는 신로 오타케의 <스크랩북> 64점이 선보여졌다. 2012년 카셀 도큐멘타 13에서 전시한 작업 <내 사랑: 스크랩된 헛간으로 보여지는 자화상(Mon Cheri: A Self-Portrait as a Scrapped Shed)>(2012)은 작가의 자화상으로 기존의 조립식 가옥에 거대한 스크랩북과 필름, 악기, 주워온 배 등을 이용하여 만들었다. 필자는 이 작품을 통해 처음으로 작가의 구상부터 작업의 제작 진행까지를 지켜보았다.

Sunjung Kim

Interview with Shinro Ohtake

김선정

Shinro Ohtake와의 인터뷰

fabricated house. It was with this project that I was able for the first time to observe the artist's process of thinking and making.

For his exhibition at Artsonje Center in Seoul, two new *Scrapbooks* will be exhibited, as well as #64 from among those that were displayed at the Gwangju Biennale. Ohtake's work uses various materials, including images taken from mass media, such as printed matter, signboards, and abandoned or found objects. His method of selecting materials and making works seems to be driven by impulse and intuition, rather than a formal rule. In the following interview, we discuss his artistic practice through questions about how he navigates the images he works with, his production process, and the way he makes decisions when creating an artwork.

**Sunjung Kim:** I first encountered your works at your retrospective exhibition held in 2006 at the Museum of Contemporary Art, Tokyo, which spanned your entire life. I consider the *Scrapbook* series, begun in 1977 and now numbering 66 works, to be one of your most significant projects. In a previous interview with the newspaper of Musashino Art University, you mentioned that the *Scrapbook* series is a map of your own.<sup>1</sup> Do you think it is appropriate to consider each *Scrapbook* to be a map of memories?

**Shinro Ohtake:** I think it's possible to think of the completed *Scrapbooks* as "memory maps." When I used the word "map," I wanted to express the experience of looking at the works in progress and seeing how there is always some kind of image that emerges from among all the visual material that is shuffled and reconstituted on the pages

이번 아트선재센터의 전시에서는 <스크랩북 #64>를 포함해 광주비엔날레에서 선보였던 <스크랩북> 시리즈 이후에 새로이 제작된 2개의 <스크랩북 #65>, <스크랩북 #66>과 콜라주 작업들, <자파노라마>, 그리고 서울에서 새로 제작된 네온 작업 <발견한 빛 풍경 / 새로운 서울 (Found Lightscape / New Seoul)>을 전시할 것이다. 신로 오타케의 작업은 인쇄물이나 광고 전단지 등 대중매체에서 생산된 이미지를 붙이고 쌓거나, 버려진 여러 재료를 재사용하여 만들어진다. 재료를 선택하고 작업을 만드는 과정은 작가의 논리보다 어떤 충동에 의해 이루어지는 듯이 보이기 때문에, 이번 인터뷰에서 오타케가 선택하는 이미지나 재료의 사용 과정이나 결정을 따라가며 작가의 논리를 알아보려 한다.

**김선정(이하 김):** 2006년 도쿄 현대미술관에서의 《신로 오타케 전경: 1955-2006》전을 통해 당신의 작업을 처음 접했습니다. 1977년부터 2006년까지의 전 작품을 한 자리에서 볼 수 있었던 그 전시에서 1번부터 64번까지 번호가 붙은 <스크랩북> 작업은 미술가로서 신로 오타케씨의 작업 가운데 중요한 작업이라고 생각합니다. 무사시노 대학 신문과의 인터뷰(2009) 에서 <스크랩북> 작업은 "자기 나름대로의 지도 같은 것이다"<sup>1</sup> 라고 말씀하신 적이 있습니다. 스크랩북을 '기억 지도'라고 생각해도 좋을까요?

**신로 오타케(이하 오타케):** 완성된 <스크랩북>은 '기억 지도'라고 생각할 수 있습니다. 저는 '지도(map)'라는 단어를 사용하면서 작업을 만드는 과정 중에 작품을 바라보는 경험, 페이지

without any regard for genre, and how all the layers methodically pasted on top of each other begin to appear like geological strata.

But when I am actually working on the *Scrapbooks*, I don't think about memory. Instead, I think about the "variation of density" on the pages. This feeling has nothing to do with the number of materials pasted onto the work, nor with the numbers of colors I am using, but is rather more about the atmosphere of the page itself.

**Kim:** The *Scrapbooks* are made with visual materials that you have found in newspapers, magazines, flyers, books, photographs and other sources, which you then cut and paste into the pages of the books you are making, building up the different materials into layers, while also tearing away at the accumulated materials or adding drawings and paintings so that the images collide or are heaped upon each other in unexpected ways. How do you select the images you work with, and what is the process of pasting them into the *Scrapbooks*?

**Ohtake:** It may be related to the process of pasting them in, but I have never once thought to impose a thematic connection onto the visual materials I use, nor have I ever planned out the overall direction of the contents of the *Scrapbooks* themselves. In my daily routine I usually begin by pasting in materials that are lying around my desk or something that somebody has sent me that catches my attention. In selecting the visual materials, what I reflexively gravitate toward—almost in a rejection response to "artistic" images—are images in which the emotive and expressive intent are extremely diluted,

위에서 장르와는 상관없이 섞이고 재구성된 모든 시각적 재료들로부터 생겨난 이미지들이 항상 어떻게 존재하는지를 보는 경험, 그리고 이미지들이 각각 서로의 위에 체계적으로 붙여지며 만들어진 층위가 어떻게 지질학적 단층들처럼 보이기 시작하는지에 대한 것을 표현하고 싶었습니다.

하지만 정작 제가 <스크랩북>을 작업할 때는 기억에 대한 것을 생각하지 않습니다. 대신에 저는 페이지들 위에 나타나는 '밀도의 변화'에 대해서 생각합니다. 이것은 작품 위에 붙여진 재료의 수나 제가 사용하는 색의 수와는 상관이 없습니다. 그런 것보다는 오히려 페이지 그 자체의 분위기와 더 관계가 있습니다.

**김:** <스크랩북>은 신문, 잡지, 광고 전단지, 서적 등 각종 인쇄물과 사진을 오려내어 붙이고, 쌓고, 그려 넣고, 뜯어내어 만드는 작업입니다. 그 과정에서 서로 다른 이미지들이 충돌을 하거나 다른 층위로 놓이게 됩니다. 스크랩북에 들어가는 이미지를 어떻게 선택하는지, 그 이미지를 <스크랩북>에 붙이거나 만드는 과정에 대해 알고 싶습니다.

**오타케:** 그건 이미지들을 붙이는 과정과 연관이 있다고 할 수 있겠습니다. 하지만 제가 사용하는 시각적 재료들에 주제적인 연관성을 부여하는 것은 결코 생각해 본적이 없고, <스크랩북> 자체의 내용에 대한 전체적인 방향을 계획해 본 적도 없습니다.

저의 일과는 보통 제 책상 주변에 놓여져 있는 재료들이나 누군가 저에게 보내준, 나의 흥미를 끄는

like those that come from product catalogues, or images that attempt a straightforward communication of reality, like those from media reportage and illustrated textbooks.

But otherwise I do not make any distinction between different kinds of images. In this context there is no such thing as taste for me. It's not interesting to use only images with which I identify. Something that has been consciously chosen will never transcend the conditions imposed on it by that decision.

**Kim:** In projects such as the *Scrapbooks*, the *Retina* (1990-94) series and *LONDON/HONCON 1980* (1986), you made works by pasting together diverse materials. Do you think what you do can be called collage? If not, how does it differ from collage?

**Ohtake:** My impression of the word "collage" is that it is unconditionally predicated on "constructing the picture plane." In that sense, if you want to think of "collage" as gluing together one material with another, then certainly the *Scrapbooks* and *LONDON/HONCON 1980* can be considered as such, although personally I feel that "pasted pictures" is a better way to describe it.

With the *ZYAPANORAMA* series, which I began in 1995, I tried to memorize the "atmosphere" of Japan's built-up "landscape," and then, while eliminating my own feelings and intentions, transfer/paste that "landscape" onto paper in cutout pieces. I can't say in a strict sense that it was collage, but I myself have a strong understanding of this process as relating to "collage" or "pasted pictures."

것들을 붙이는 것으로 시작됩니다. 시각적인 재료들을 고를 때, 제가 반사적으로 끌리는 것은-거의 '미적' 이미지들에 대한 거부에 의해-제품 카탈로그의 이미지들처럼 감성적이고 표현적인 의도가 극도로 희석된 이미지들이나 언론 매체와 삽화가 있는 교재의 이미지들처럼 현실과 직접적인 소통을 시도하는 이미지들입니다.

반면에 저는 서로 다른 종류의 이미지들 사이에 구별을 두지 않습니다. 이러한 맥락에서 보면 저에게는 취향 같은 게 없습니다. 제가 공감하는 이미지들만을 사용하는 것은 흥미롭지 않습니다. 의식적으로 선택된 무언가는 결코 그 결정에 의해 정해진 조건을 넘어설 수 없습니다.

**김:** <망막(Retina)>(1990-94), <스크랩북>이나 <런던/홍콩(LONDON/HONCON) 1980>(1986) 등의 작품에서는 여러 가지 다른 종류의 재료를 덧붙여서 작업을 만드는데, 이러한 작업을 콜라주(collage)라고 불러도 될까요? 그렇지 않다면 콜라주와 다른 점은 무엇이라고 생각하나요?

**오타케:** 저는 '콜라주'라는 단어가 '화면을 구성'하는 것과 무조건적으로 결부된 것이라고 생각합니다. 그런 점에서 만일 당신이 '콜라주'를 하나의 재료를 다른 재료와 함께 붙이는 것이라고 생각한다면, <스크랩북>과 <런던/홍콩 1980>은 콜라주라고 여길 수 있습니다. 저는 개인적으로는 '덧붙여진 그림(pasted picture)'라고 표현하는 게 더 좋은 방법이라고 생각하긴 하지만 말입니다.

Then, aside from the early works in the project, for the *Retina* series I worked exclusively with photographs and resin, without pasting together any other materials, but in terms of “visual layering” I felt it was close to “collage.”

**Kim:** Taking a leave of absence immediately following your admission into Musashino Art University, in 1974 you worked at a farm in Hokkaido. Then in 1977-78 you lived in London on your own, without any institutional support. From my knowledge, it was during your stay in London that you “rediscovered” the practice of scrapping, which you liked to do as a child. How did the experience of throwing yourself into an unfamiliar place influence you and your practice?

**Ohtake:** At the time I was going through a period when, more so than the technical aspects of painting pictures or making things, I was convinced that “all my experiences as a person” formed the core of my practice. I felt that “to throw myself into some unfamiliar place – no matter where – and live there on a minimal budget for at least one year” was a necessary condition for me to be an artist. I felt that rather than through its technical aspects, art relates more powerfully to people through its “vitality.”

**Kim:** In the series *BLDG* (1980- ), the titles of the works evoke urban landscapes. However, these do not represent or describe any particular city. Does this series reflect the fragments of your memories about cities?

**Ohtake:** I was born in Tokyo in 1955. The Tokyo that remains in all kinds of memories

1995년에 시작한 <자파노라마> 시리즈에서 저는 건물이 가득 들어선 일본의 ‘풍경’에 대한 ‘분위기’를 기억하려고 노력하였습니다. 그런 다음에 저의 느낌과 의도를 지우면서 그 ‘풍경’을 오려낸 조각들로 종이 위에 옮기고/붙였습니다. 저는 엄밀한 의미에서 이것이 콜라주라고 말할 수는 없지만, 이 과정은 ‘콜라주’나 ‘덧붙여진 그림’과 관련이 있다고 생각합니다.

<망막> 시리즈의 초기 작업을 제외하고, 이 시리즈에서 저는 다른 어떤 재료들을 함께 붙이지 않고, 단지 사진과 합성수지만을 가지고 작업을 했습니다. 하지만 ‘시각적 겹치기(visual layering)’라는 점에서 저는 이 시리즈가 ‘콜라주’에 가깝다고 느꼈습니다.

**김:** 무사시노 대학에 입학한 직후, 휴학을 하고서 1974년부터 1975년 사이에 혼자서 홋카이도에 있는 목장에서 일한 경험이 있습니다. 또한 1977년부터 1978년 사이에는 유학을 목적으로 하지 않은 단순 체류로 런던에서 혼자서 생활한 경험도 있습니다. 특히 런던 체험에서 어린 시절에 좋아했던 스크랩 작업을 ‘재발견’한 것으로 알고 있는데 낯선 장소에서 자신을 던져놓는 체험이 자신에게 혹은 자신의 작업에 어떤 영향을 남겼는지요?

**오타케:** 저는 그 시절 그림을 그리거나 무엇을 만드는 것보다는 ‘한 인간으로서의 저의 모든 경험들’이 제 작업의 핵심이 될 것이라 확신하고 있었습니다. 저는 ‘저 자신을 낯선 곳에 던지고- 그곳이 어디이던지-그 곳에서 적어도 일년 동안 최소한의 경비로 사는 것’은 아티스트로 제게 필요한

from my youth precedes the 1964 Tokyo Olympics and the intensive construction of skyscrapers. At that time, around the city you could find many examples of terracotta architecture and five-or-six-story mortar buildings blending Japanese and Western principles – what might be called “Show architecture”<sup>2</sup> – and I was deeply inspired by the way they looked.

What reawakened the forgotten memories of those buildings was the sight of the urban neighborhoods that I stumbled across when I visited Hong Kong in the late 1970s, and that provided the impetus for working with buildings as a visual motif. So the main inspirations for the *BLDG* series are the “Tokyo of memory” and the “international, anarchic urban clamor and chaos” that I viscerally experienced in Hong Kong.

**Kim:** I understand that *ZYAPANORAMA* was commissioned as a monthly series to be run in a literary magazine. As described by Tsuyoshi Matsuoka, a curator at the Hiroshima City Museum of Contemporary Art, “*ZYAPANORAMA gather[s] ratty and chintzy scenes that can be found anywhere in Japan, recreating [the] Japanese landscape.*” How did you find the images that you used in the series and what was the process of building them up into compositions?

**Ohtake:** The places that I chose to work with each month were neglected, regional areas, as well as those that were far removed from the consciousness of art, and it didn’t matter where they were as long as they were in Japan.

조건이라고 생각했습니다. 저는 예술에서 기술적인 것 보다 예술의 ‘활력(vitality)’을 통해 사람들과 더 강력하게 관계할 수 있다고 느꼈습니다.

**김:** 당신의 <BLDG> (1980~) 시리즈에서는 빌딩이 있는 풍경이나 도시 이름을 제목으로 정한 것을 볼 수 있습니다. 그 이미지들은 어떤 특정 도시에 대한 묘사와는 차이가 있습니다. 이 시리즈들은 그 도시에서 체험한 당신의 개인적이고 파편화된 기억들이 덧붙여진 것입니까?

**오타케:** 저는 1955년에 도쿄에서 태어났습니다. 제 어린 시절의 기억 속 도쿄는 1964년 도쿄 올림픽과 고층 건물이 집중적으로 지어지기 전의 풍경으로 남아있습니다. 당시에 도시 주변에서는 일본과 서구의 스타일을 섞은 테라코타 건축과 5~6층의 모르타르 빌딩들-아마도 ‘전시 건축(show architecture)’<sup>2</sup> 이라고 불리는-의 전형을 많이 발견할 수 있었습니다. 나는 그러한 빌딩들이 보여지는 방식에 깊은 영감을 받았습니다.

이러한 빌딩들에 대한 잊혀졌던 기억들을 다시 불러일으킨 것은 1970년 후반에 홍콩을 방문했을 때 우연히 마주쳤던 도시 근교의 풍경이었고, 이 풍경은 빌딩을 시각적 모티브로 작업하게 된 계기가 되었습니다. <BLDG> 시리즈를 시작하게 된 주요한 계기는 ‘기억 속의 도쿄’와 제가 홍콩에서 본능적으로 경험했던 ‘국제적, 무질서적, 도시적 떠들썩함과 혼란’이었습니다.

From the start I was not interested in “scenic” tourist spots, so there was an ad-hoc and unpredictable element in what would end up as an image in the works. In any case I relied on curiosity: walking through the streets, if I sensed something suspicious I would track it down, no matter how out of the way it might be. Often what I was responding to as “landscape” where the symbols in the local billboards and public notices. I remember that from city to city there was a considerable difference in the number of elements that I wanted to include in the works.

In this way each work in ZYAPANORAMA reflects a specific place. But for example with the group of works *Shinjuku/Honolulu*, which developed from ZYAPANORAMA, I was experimenting to see what kind of landscape would result from combining elements from different locations onto the same picture plane. When I first visited Honolulu in the early 1990s I had a strong impression from atmosphere of the city and the architecture of its buildings of the “Showa Tokyo” from around 1965, and this was also something to which I responded.

**Kim:** In the ZYAPANORAMA series, the cities are often depicted in poster color or colored pencil without significant depth. In addition, the colors used in this series seem to be divorced from the stereotypical palette of Japanese cities. Compared to the density of materials in the *Scrapbooks* and the *Retina* series, you take a comparably flat and two-dimensional approach in ZYAPANORAMA. Is there any reason that you chose such an approach to color and materiality for this project?

**김:** <자파노라마> 시리즈는 문학 잡지에 그림을 기고하면서 시작된 걸로 알고 있습니다. 히로시마 미술관의 큐레이터인 마츠코 타케시는 “<자파노라마>는 일본의 어디에서든 찾아볼 수 있는 추레하고, 볼품 없는 풍경들을 모아서 일본의 풍경을 재창조한다”라고 평가하기도 했습니다. 당신은 매달 다른 도시를 방문하고, 그 도시에 대해 작업을 만든 것인가요? 그 과정에서 이미지는 어떻게 찾아내고, 어떻게 작업에 사용하였나요?

**오타케:** 제가 매달 작업을 하기 위해서 선택했던 장소는 소외된 지방이었습니다. 그러한 지역들은 예술의 의식으로부터 동떨어진 곳이었고, 일본 안에 있다고 할 수 있을 뿐 어디에 위치하고 있는지는 중요하지 않았습니다.

저는 처음부터 ‘경치가 좋은’ 관광지에는 관심이 없었고, 결국 작품이 이미지로 남게 되는 데에는 즉각적이고 예측 불가능한 요소들이 있었습니다. 저는 어떠한 경우이든지 제 호기심을 따릅니다. 거리를 걷다가 만약 무언가 수상쩍은 것을 감지하면, 가는 길을 벗어나는 한이 있더라도 그것을 추적합니다. 제가 주로 ‘풍경’으로 반응하는 것은 지역 광고판과 공고물에 있는 상징들이었습니다. 저는 각각의 도시마다 제가 작품에 포함하고 싶어한 수 많은 서로 다른 요소들이 있었음을 기억합니다. 이러한 방식으로 <자파노라마>의 각각의 작품들은 어떠한 특정한 장소를 반영합니다. 그렇지만 예를 들어 <자파노라마>에서 발전시킨 작업들인 <신주쿠/호놀룰루(Shinjuku/Honolulu)>는 하나의 화면 위에 서로 다른 지역들의 요소들을 합치면 어떠한 풍경이 나오는지 보기 위해 실험했던 것입니다.

**Ohtake:** As indicated by my response to the question regarding collage, I actually see a strong connection between ZYAPANORAMA and the materiality of the *Scrapbooks* and the *Retina* series that goes deeper than impressions of “style” based on conditions like “abstraction/figuration” and “palette.” Where the style is flat, in most cases this is not something I consciously planned; simply, the image that gave me the creative impulse happened to be flat. But the process of collecting images, cutting them out and pasting them into a composition remains the same for all the works.

With ZYAPANORAMA, even in the case of neglected sites or those that were considered ugly, I was focused on “cutting out” those parts that strongly conveyed a sense of “Japan” while doing the utmost to position myself as a kind of “conversion device” that would simply transpose those images to the paper. Erasing style and character, I approached the composition of these collected landscapes as a kind of manual labor. Rather than creative intent, what I was ultimately interested in was a creativity that could approach labor. This also relates to my use of poster color, which was simply because I wanted to use something that was “un-artistic,” something cheap and flat that would dry quickly, without the “gravity” of typical artistic media.

**Kim:** You collect and use “objects in use or those that are used and abandoned.”<sup>3</sup> Contemporary artists who use readymade objects tend to emphasize the “concept” of the objects. Yet, you respond to the “impulse,” “intuition,” or “emotions” involved in painting a work. In the process of collecting, cutting up, and reconfiguring existing

제가 1990년대 초에 처음으로 호놀룰루를 방문했을 때, 그 곳의 분위기와 1965년 즈음에 있었던 ‘쇼와 도쿄’ 빌딩 스타일의 건축에 강렬한 인상을 받았고, 이 또한 제가 반응했던 무언가라 할 수 있습니다.

**김:** <자파노라마>에서 보여지는 도시는 깊이감 없이 표현되고, 주로 포스터 컬러나 색연필을 사용하여 그려졌습니다. 또한 이 시리즈의 색상은 일본의 도시들을 대표하는 전형적인 색감에서 벗어나 있는 듯이 보입니다. 이러한 표현 방식은 <스크랩북>이나 <망막> 등 다른 작업들을 만들 때 콜라주 방식을 택한 것과는 차이를 보입니다. <자파노라마>에서는 미묘한 평면적인 접근인데, 그러한 색상과 표현 방식을 사용한 이유가 있나요?

**오타케:** 제가 콜라주에 관한 질문에 대답했던 것처럼, 저는 사실 <자파노라마>와 <스크랩북>의 물질성, 그리고 <망막> 시리즈 사이에는 깊은 연관성이 있다고 생각합니다. 그 연관성은 ‘추상/구상’, ‘색조’와 같은 조건에서 비롯된 ‘양식’, 그 이상의 깊은 연관성입니다. 양식이 평면적인 경우는 대부분 제가 의식적으로 계획한 것이 아닙니다. 단지 저에게 창조적인 자극을 준 이미지가 평면적이었을 뿐입니다. 하지만 모든 작업은 이미지를 모으고, 자르고, 붙이는 과정이 있다는 공통점이 있습니다. <자파노라마>에서 저는 (그 대상이) 소외된 지역이나 추레한 지역의 경우일지라도 최대한 저 자신을 그러한 이미지들을 종이에 옮기는 ‘전환 장치(conversion device)’의 위치에 놓으면서 ‘일본스러움’을 강하게 전달하는 부분을 ‘잘라내는’ 데에 집중했습니다. 저는 스타일과 특징들을 지우면서 일종의 수공업으로 모아진 풍경들을 구성하려고 했습니다. 제가 궁극적으로 관심을 두는 것은 창의적인

materials, is the stimulation of association through emotion the major factor in making your works?

**Ohtake:** In contemporary art there is a tendency to establish in polar opposition to “concept” factors like “impulse,” “intuition” and “emotion,” which are relatively unappreciated because of their ambiguity and uncertainty. Whether it’s selecting the pictorial theme in the *ZYAPANORAMA* series or collecting the visual materials for the *Scrapbooks*, at the early stages of the creative process, for me there is almost no application of “concept” – which is to say, trying to match the artistic process to a premeditated concept can often bring about a negative result; instead, I use as my guideline impulsive feelings that arise in response to signals from the material.

In doing so, gradually a kind of reverse engineering of a “concept” emerges, but when that also leads to “creative intent,” it can be come easy for the work to get stalled if things don’t go right. As for “the stimulation of association through emotion,” at the earliest stages of production it is extremely important.

**Kim:** You often use objects that you have picked up from the street. Since when were you interested in these objects? Is there a particular reason that you re-use or recycle materials? Your works are also influenced by the printed matter, junk, and signboards that circulate on the street. What do you think is the reason for this?

의도보다 노동을 통해 이루어지는 창의성이었습니다. 저의 관심은 제가 포스터 컬러를 사용하는 것과도 관련이 있는데, 포스터 컬러를 사용한 이유는 단순히 ‘비(非)예술적인’, 전형적인 미술 매체의 ‘엄숙함(gravity)’이 없이 저렴하면서도 평면적이고 빠르게 마르는 것을 사용하고 싶었기 때문입니다.

**김:** 당신의 작업은 “이미 사용되고 있는 것들, 혹은 이미 사용되고 나서 버려진 것들”<sup>3</sup>을 수집하여 재사용하는 것이 특징입니다. 레디메이드 재료를 재사용하는 현대 미술가들의 경우, ‘개념’을 중요시하는 작가들이 많습니다. 그런데 당신의 작업은 ‘충동’이나 ‘직감’, 그림을 그릴 때의 ‘감정’을 중요시합니다. 기존에 있는 것들을 잘라내거나 수집하여 재디자인하는 과정에서 작업을 이끄는 요소는 감정에 의한 연상 작용인가요?

**오타케:** 동시대 미술에는 ‘충동’, ‘직감’, ‘감정’과 같은 ‘개념’ 요소들-모호함과 불확실성 때문에 상대적으로 인정받지 못하는-과 반대축에 서려는 경향이 있습니다. 저는 <자파노라마> 시리즈에서 그림의 주제를 고르는 것이든, <스크랩북>에서 시각적 재료들을 모으는 것이든, 작품을 만드는 과정의 초기 단계에서 ‘개념’을 적용하는 경우는 거의 없습니다. 다시 말해, (저의 작업 과정에서는) 사전에 계획된 개념에 따라 작업 과정을 맞추려고 노력하면 종종 좋지 않은 결과가 나옵니다. 대신에 저는 재료에서 나오는 신호에 반응하면서 일어나는 충동적인 감정들을 제 가이드라인으로 사용합니다. 그렇게 하면서 점차 일종의 ‘개념’에 반대되는 공학(engineering)이 만들어집니다. 이것 역시 ‘창의적인 의도’로 이어질 때, 이러한 공학은 무언가 잘못되고 있으면 작품으로 하여금 멈출 수 있도록 해줍니다.

**Ohtake:** Since childhood I’ve always been interested in the street. One of my strongest early memories comes from the disposal area of the plastic factory near the house where I lived from the ages of two to eight I saw fluorescent-colored plastic there for the first time, and began to collect fragments of the plastic.

But I have no interest in making works in the sense of “recycling.” If I start out with a prior intent then there is no creative impulse. The things that are thrown out on the street uniformly manifest the “neglect of others,” but it is exactly this “inability to maintain interest,” or “existing in a state of neglect,” that interests me. Quite simply, I instinctually “like” such things.

**Kim:** One of your early works, *Mr. Peanuts* (1978-81), features the logo of an American peanut company rendered in enamel paint. In its use of familiar images the work seems to be inspired by Pop Art. Do you consider this work to be influenced by Pop Art?

**Ohtake:** When I made *Mr. Peanuts*, I was working on a different painting that just wouldn’t go right. Frustrated, I impulsively flipped the canvas upside down, took off the T-shirt I happened to be wearing and stuck it onto the wall, and then made a painting of the design of the shirt, which happened to be the “Mr. Peanut” character. Rather than selecting it as a Pop icon, the use of the “Mr. Peanut” image in the painting came about through an entirely chance process.

작업의 가장 초기 단계에서 ‘감정을 통한 연관성의 자극(the stimulation of association through emotion)’이 아주 중요합니다.

**김:** 재료를 사용할 때, 주로 발견하거나 주운 재료를 사용을 하는데, 언제부터 이러한 재료에 관심이 있었나요? 재료를 재사용하거나 재활용하는 특별한 이유가 있습니까? 당신의 작품은 거리에서 발견할 수 있는 인쇄물이나 쓰레기, 간판 등에 영향을 받은 것처럼도 보입니다. 그 이유는 무엇인가요?

**오타케:** 저는 어린 시절부터 항상 길거리에 관심이 있었습니다. 가장 강렬했던 어릴 적 기억 중 하나는 제가 두 살부터 여덟 살까지 살았던 집 근처에 있던 플라스틱 공장의 버려진 지역에 대한 것입니다. 저는 형광색의 플라스틱을 그곳에서 처음 보았고, 플라스틱 조각들을 모으기 시작했습니다. 그렇지만 저는 작품을 ‘재활용’이라는 의미로 만드는 데에는 관심이 없습니다. 만일 제가 사전에 어떠한 의도를 가지고 시작한다면 거기에 창의적인 충동은 부재합니다. 길거리에 버려진 것들은 한결같이 ‘다른 이들이 방치한 것’을 표명합니다. 제 관심을 끈 것은 바로 이 ‘관심을 유지하지 못한’ 것이나 ‘방치 상태에서의 존재’입니다. 간단히 말하자면 저는 본능적으로 그러한 것들이 ‘좋습니다.’

**김:** 초기 작업인 <미스터 피넛(Mr. Peanuts)>(1978-81)은 미국의 땅콩회사의 이미지를 에나멜 페인트로 그린 작업입니다. 익숙하거나 친숙한 이미지를 사용한다는 점에서 팝 아트나 연관이 있는 듯 보이는데요. 팝 아트 영향을 받아 작업한 것인가요?

When I was 16 my older brother was employed at a TV company in Tokyo, and it was in a book of Western art that he brought home from work that I first learned of Pop Art. Releasing me from the presumption I had to that point that the only appropriate themes for painting were “still life,” “portrait” and “landscape,” encountering Pop Art in that book was the first time I was able to feel reality in art. In that sense, the influence of Pop Art was expressed not in choosing the “Mr. Peanut” image so much as it was in the recognition through Pop Art that the everyday could be a subject in painting.

So I would say that what connects me to an artist like Andy Warhol, and, before him, Marcel Duchamp, and where I have been most influenced by such artists, is in the way they dealt with the relationship between “work” and “creative intent,” rather than any specific work itself. Whatever their position toward “creative intent,” and regardless of the degree to which they conceptualized their practices, where I most strongly feel their genius is in the way they could turn “products” made by someone else into “artworks” that could stand up to rigorous scrutiny over time. It’s not that Warhol turned Elvis Presley or Mao Zedong into art, but rather that he turned an image of Elvis or Mao made by someone else into art.

**Kim:** While still in university, you formed the noise band *JUKE/19*, with which you released four LP records and an EP. In your installations such as *Dub-Hei & New Chanel* and the work you made for dOCUMENTA 13 in Kassel, *Mon cheri: A Self-Portrait as a Scraped Shed*, music or sound is an important constitutive element. The musician Sakamoto Ryuichi, with whom you have a longstanding collaborative relationship, has

**오타케:** 제가 <미스터 피넛>을 만들었을 때, 저는 작업이 잘 되지 않던 다른 회화 작업을 하고 있었습니다. 좌절감을 느끼면서 저는 총동적으로 캔버스를 거꾸로 뒤집었고, 마침 그 때 입고 있었던 티셔츠를 벗어서 벽에 고정시켰습니다. 그런 다음에 그 셔츠의 디자인을 그림으로 그렸고, 그것이 ‘미스터 피넛’ 캐릭터가 된 것입니다. 그 캐릭터를 팝 아이콘으로서 선택했기 보다는, 이 작품에서 ‘미스터 피넛’ 이미지를 사용한 것은 전적으로 우연한 과정을 통해서 일어난 것입니다.

제가 열 여섯 살이었을 때, 제 형은 도쿄의 TV 회사에 근무하고 있었습니다. 형이 직장에서 집으로 가져온 서양미술 책에서 본 것이 제가 팝 아트에 대해 처음으로 알게 된 때입니다. 그 책을 통해 팝 아트를 접했을 때, 회화를 위한 장르는 오직 ‘정물화’, ‘초상화’, ‘풍경화’ 만이 있다는 생각에서 해방되면서 처음으로 미술에서의 리얼리티를 느낄 수 있었습니다. 그런 점에서, 팝 아트의 영향은 ‘미스터 피넛’ 이미지를 선택하는 것 –일상이 회화의 주제가 될 수 있다는 것을 팝 아트로 깨달았다는 것– 으로 표현되었다고는 할 수 없습니다.

그러므로 앤디 워홀(Andy Warhol), 또는 그 이전에 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)과 같은 작가들과 저를 연결 지을 수 있는 것, 그리고 제가 이러한 작가들에게 영향을 받은 부분은 그들의 특정 작품이라기 보다는 그들이 ‘작품’과 ‘창의적 의도’간의 관계를 다뤘던 방식이라고 말할 수 있습니다. 이러한 작가들의 ‘창의적 의도’에 관한 관점이 어떠한지 간에, 그들이 자신들의 작업을 어느 수준까지 개념화시켰는지와는 상관없이, 저는 그들이 다른 누군가에 의해 만들어진 ‘제품’을 ‘예술작품-오랫동안

said, “There are many artists who like music, but there is no artist who is [as] desperate for music [as]Ohtake.” Is there a difference for you between working with music and working with sound?

**Ohtake:** It’s not music, it’s all sound. When I make a work, I don’t envision the sound in advance. If “sound” comes up during the process of making the work, then I start thinking about the relations between “sound” and the “work.”

In that sense, as with the *Scrapbooks*, the core of these works is also about collecting. From the lighting equipment to the electric guitars that I found or was given, and the old copy machines and motors that were used to activate the guitars, the starting idea with *Dub-Hei & New Chanel* was to see what kind of sounds could be produced from creating this stage for an automated rock band comprised of “collected sounds.” Also, including the use of sound, what connects works like *Dub-Hei* and *Mon-Cheri* is that they are both conceived as “self-portraits” built up from songs and sounds in my memories – with *Dub-Hei*, it’s the sound of the early Laser Disc Karaoke technology; with *Mon-Cheri*, it’s the old Japanese Pop music from my youth as well as the sounds of the street, with which I have been working from the start of *JUKE/19*.

**Kim:** Regarding a work associated with a particular place, *I♥湯*, the architectural commission you made for the island of Naoshima, is a functioning public bath used by locals and visitors. There is a text in which you stated, “The relationship between a work and people who live in the place where the work is exhibited is an important element of

엄격한 평가에 저항할 수 있는-으로 바꾸는 방식에서 그들의 천재성을 강하게 느낍니다. 워홀은 엘비스 프리슬리(Elvis Presley)와 마오쩌둥(Mao Zedong)을 예술로 바꾼 게 아니라 누군가에 의해 만들어진 엘비스나 마오의 이미지를 예술로 바꾼 것입니다.

**김:** 대학졸업 직후에 노이즈 밴드 ‘JUKE/19’를 결성하여 LP 앨범과 EP를 발표하며 뮤지션으로서도 활동하셨죠. <DJ-景>, <답-헤이 & 뉴 샤넬>, 최근 카셀 도큐멘타 13의 <내 사랑: 스크랩된 헛간으로 보여지는 자화상> 등 당신의 설치 작업에서 음악 혹은 사운드가 중심적인 언어로 사용되고 있습니다. 음악가 사카모토 류이치 씨가 “음악을 좋아하는 미술가는 많지만 오타케씨처럼 음악이 절실한 사람은 없다”<sup>4</sup>고 말한 대담을 읽은 적이 있는데요. 음악이나 사운드를 사용하는 작업과 이미지만 사용하는 작업의 차이점이 있는가요?

**오타케:** 그건 음악이 아니라 모두 사운드입니다. 저는 작품을 만들 때, 미리 사운드를 상상하지 않습니다. 만약 작품을 만드는 동안에 ‘사운드’가 떠오른다면, ‘사운드’와 ‘작품’의 관계에 대해서 생각하기 시작합니다. 이러한 관점에서 <스크랩북>에서도 마찬가지로 핵심은 모으는 것입니다. <답-헤이 & 뉴 샤넬>은 ‘수집한 사운드-제가 발견했거나 누군가로부터 받은 조명 기구에서부터 전기 기타, 기타를 작동시키려 사용한 오래된 복사기 모터에 이르기까지’로 구성된 원격 조정되는 록 밴드를 위한 무대를 만들으로써 어떠한 종류의 사운드가 만들어질 수 있는지를 보려는 생각에서 출발했습니다.

the work itself. The kind of relationship that is established as time passes is the most thrilling and even intimidating.”<sup>5</sup> What is the difference between works that are removed after an exhibition and works that remain on site?

**Ohtake:** It depends on how you consider the relation to one’s awareness of lived time and “time” itself. Based on the recognition that “everything passes,” there is no essential difference in the work itself. However, in the case of a public work like the bathhouse, in which relations with people accumulate over a long span, a major difference is that in transcending the intentionality of the artist, the work produces a new relationality with the everyday lives of the people.

**Kim:** In *Mon-Cheri: A Self-Portrait as a Scrapped Shed*, the steam rising from the house structure, and the boats hanging from the trees, evoke sights from the Great East Japan Earthquake and Tsunami of March 11, 2011. How did your personal situation influence the making of an artwork that was installed in Kassel?

**Ohtake:** That the invitation to participate in dOCUMENTA 13 arrived almost at the same time that the earthquake struck was ultimately a major influence on the work. Directly following the earthquake I of course went through a long period of uncertainty, and I was concentrating on how to respond to that condition in my everyday life. I am still quite skeptical of the idea of turning a work into a concrete statement on the effects of the disaster, but while I was making the work in Kassel I was trying to find a way to honestly express those effects at the level of my own everyday experience.

사운드를 사용하는 것을 포함해서 <덥-헤이>와 <내 사랑>과 같은 작업들은 모두 제 기억 속의 노래나 사운드-<덥-헤이>에서는 초기 레이저 디스크 가라오케 기술의 사운드, <내 사랑>에서는 JUKE/19의 시작부터 작업을 해온 내 어린 시절에 들던 오래된 J-POP뿐만 아니라 길거리의 사운드-로부터 만들어진 ‘자화상’이라 생각될 수 있다는 공통점이 있습니다.

**김:** 장소와 관련된 작업으로 나오시마에서 의뢰 받아 만든 목욕탕인 <I♥湯>는 지역 주민들과 관광객들이 지속적으로 사용하는 장소로 남아 있습니다. 이 작품에 대해 “작품 설치 후, 작품이 남아 있는 장소에서 살고 있는 사람들과 계속 맺는 관계도 작품의 중요한 요소이다. 시간이 경과되면서, 그 장소에서 어떠한 관계가 성립되는지가 가장 스틸 넘치고, 무섭기까지도 하다”<sup>5</sup> 고 쓰신 글을 읽은 적이 있습니다. 설치 후 계속 남아있는 작품과 전시 이후에 철거되는 작품을 할 때의 차이가 있을까요?

**오타케:** 그건 당신이 살아있는 시간과 ‘시간’ 그 자체에 대한 인식에 관해 어떻게 생각하느냐에 따라 결정됩니다. ‘모든 것은 지나간다’라고 생각한다면, 작업 그 자체에 본질적인 차이는 없습니다. 하지만 목욕탕처럼 사람들과의 관계가 오랜 시간 동안 축적되는 공공 작업의 경우에 그 작품은 작가의 의도를 넘어서서 사람들의 일상과 새로운 관계를 형성한다는 데 중요한 차이점이 있습니다.

**김:** <내 사랑: 스크랩된 헛간으로 보여지는 자화상>에서는 집에서 나오는 연기나 나무 위에 걸린 배의 모습에서 일본 3/11 대지진의 영향이 연상됩니다. 일본에서 3/11 대지진 이후 겪은 개인적 상황이

**Kim:** You contribute an ongoing” dream journal” to the Japanese online magazine ART-iT<sup>6</sup>, and dreamy and fantastical elements characterize your *Scrapbook* series. The titles of your exhibitions and works, such as “Zen-Kei,” *ZYAPANORAMA*, *Existing Panorama*, *Japanese Advertisement Panorama*, and *Settled Panorama*, display a fascination with the idea of the panoramic view. The neon work that you have made for this exhibition at Artsonje Center also relates to the panorama of Seoul. Is there a particular reason that you are drawn to the night of Seoul rather than the day?

**Ohtake:** It’s not that I am only attracted to Seoul at night – I have an equal interest in the daytime Seoul – although certainly I have always been interested in the nightscape, and especially the landscape illuminated by the lights of the city’s inhabitants: not only in Seoul, but anywhere.

When I first visited Seoul at the start of the 1990s, I was struck by a fierce nostalgia as I walked through the city lit up by neon lights at night. I remember that it was like a resurrection of the sight of the Tokyo from my youth. I am always stimulated by neon light as well as the sound that emits along with the light from the neon tubing. I respond to the time accumulated in things that have been thrown away. On the street you can find not only objects but also light and sound.

For the new work with neon lights, *Found Lightscape / New Seoul*, I used the used neon lights found in Seoul to express the idea of “abandoned light,” and then added to this recordings I made of the sound of dying neon lights that I happened to find at

카셀이라는 다른 지역에서 설치된 작업에 어떤 영향을 미쳤나요?

**오타케:** 도큐멘타 13에 참여하라는 초대는 대지진이 결과적으로 작품에 큰 영향을 끼쳤던 시기와 거의 같은 때에 받았습니. 지진이 일어난 이후에 저는 오랫동안 불안한 시간을 가졌고, 매일의 삶 속에서의 상황에 어떻게 반응해야 할지에 대해 집중하고 있었습니다. 작품을 통해 그 대재앙의 영향에 대해 구체적인 표명을 하려는 생각에 대해서는 여전히 회의적으로 생각합니다. 그렇지만 카셀에서 작품을 만들고 있는 동안에 저는 저 자신의 일상적인 경험에 끼친 영향들을 솔직하게 표현하는 방식을 찾으려고 노력했습니다.

**김:** 웹 매거진 「ART-iT」에 ‘꿈 일기(몽주(夢宙))’<sup>6</sup>를 연재하고 있고, <스크랩북> 작업에서도 몽상적인 요소, 판타지 같은 이미지가 보입니다. <전경(全景)>, <DJ-경(DJ-景)>, <자파노라마(ZYAPANORAMA/日本景)>, <기경(景)>, <일본광고경(日本廣告景)>, <침전경(沈澱景)> 등 작품이나 글 타이틀에서 ‘景’, 즉 파노라마적 세계를 자주 드러내는 듯합니다. 이번 아트선재센터의 전시에서도 3층의 네온 작업은 ‘서울의 경(景)’과 관련된 작업을 만들 예정인데, 서울의 낮보다 밤이 더 끌리는 이유가 있었나요?

**오타케:** 제가 서울의 밤 풍경에만 매료된 것은 아닙니다. 저는 서울의 낮에도 똑같은 관심을 가지고 있습니다. 비록 제가 언제나 야경에 관심을 가져왔었고, 특히 도시에 사는 사람들이 만드는 빛에 의해 빛나는 풍경에 관심이 있지만 말입니다. 서울뿐만이 아니라 다른 모든 곳에서도 그렇습니다.



a Karaoke parlor in Uwajima. I wanted to see what would happen when the sound collected in Japan and the neon lights collected in Seoul got mixed together. As with the relationship between day and night, totally different worlds can emerge from ordinary daily cycles, or one can have an extraordinary experience in the recognition of the ordinary, and this is what I was thinking about while making the work.

**Kim:** For one of your representative works, *Uwajima Station* (1997), you used discarded neon signage that had actually been used at the local train station in Uwajima, where you have lived since 1988. This neon installation has been shown several times in other locations, and we initially discussed bringing the work to Seoul before deciding on producing a new neon piece with local materials. It seems that neon signs serve as a double- or multi-layered medium for the collapse of images from one place with the reality another, just as in your *Scrapbook* series. What are you looking for when you work with neon signs?

**Ohtake:** It depends. Most advertising signage tends to incorporate text, which might convey a specific meaning beyond the context of the new work, so sometimes I flip the signs around in order to return them to a state of meaningless materiality. But if I think it's effective, then there are also cases where I leave the signs as they are. With neon it's not the signs that are in good condition but rather those that are falling apart and noisily blinking on and off that are wonderful. Because I am so often inspired by those "dying" signs, I have to pay careful attention to the condition of each one as I work.

1990년대 초에 제가 서울을 처음으로 방문했을 때, 밤에 네온 빛에 의해 환히 비추어진 도시를 걸으면서 격렬한 향수에 휩싸였습니다. 저는 그것은 마치 제 어린 시절의 도쿄 풍경의 부활과 같았다고 기억합니다. 저는 항상 네온의 빛과 네온관에서 함께 나오는 소리에 자극을 받습니다. 저는 버려진 것들에 축적된 시간에 반응합니다. 거리에서 당신도 물체뿐 아니라 빛과 소리도 발견할 수 있을 겁니다. 이번 전시를 위해 네온으로 만든 새로운 작품 <발견한 빛 풍경 / 새로운 서울>(2012)에서 저는 '버려진 빛'에 대한 생각을 표현하기 위해서 서울에서 발견한 중고 네온관들을 사용했고, 우와지마에 있는 가라오케 응접실에서 우연히 발견한 꺼져가는 네온의 소리를 녹음한 것을 덧붙였습니다. 저는 일본에서 수집된 소리들과 서울에서 수집된 네온의 빛이 함께 섞였을 때 어떠한 것이 만들어지는지를 보고 싶었습니다. 낮과 밤 사이의 관계처럼 완전히 서로 다른 세계가 평범한 일상으로부터 만들어질 수 있고, 또는 누군가는 평범함의 인식에서 보기 드문 것을 경험할 수 있습니다. 이것이 바로 제가 작품을 만드는 동안 생각했던 것입니다.

**김:** 대표작으로 널리 알려진 <우와지마 역(Uwajima Station)>(1997)이라는 작품은 1988년 이후 오랫동안 거주해 온 '우와지마 역(宇和島)'에서 실제로 사용되고 나서 버려진 네온을 재사용한 설치 작품으로 이후 다른 장소에서 여러 차례 설치된 적이 있습니다. 이번 전시의 초기 계획에서도 이 작업을 보여주려 하였다가 서울에서 모은 네온을 사용하여 새 작업을 하게 되었습니다. <우와지마 역>은 <스크랩북> 작업처럼 한 장소의 이미지가 다른 장소에 접목되는 다층적 매개체처럼 보입니다. 주로 광고에 쓰이는 네온을 작품 소재로 가져올 때 어떤 점에 주목하는가요?

What connects the *Scrapbooks* and the neon works is that they are both accumulations of "fragments cut-out from a landscape," which also extends to *ZYAPANORAMA*. But these works are also all connected through time as well. There is the material time that accumulates in the *Scrapbooks* and the neon pieces, and then there is also a kind of immaterial time that I find in the advertising billboards that provided the inspiration for *ZYAPANORAMA*.

Research assistant for Japanese documents: Jeongbok Kim

**오타케:** 상황마다 다릅니다. 대부분 광고판의 사인(문자)들은 새로운 작품의 맥락에서 벗어나 특정한 의미를 전달할 수도 있는 텍스트가 되려는 경향이 있습니다. 따라서 저는 가끔 그러한 사인들을 의미가 없는 재료 상태로 되돌리기 위해 뒤집습니다. 하지만 문자 그대로 있는 게 효과적이라고 생각될 때는 사인을 그냥 있는 그대로 놓아두는 경우도 있습니다. 저는 네온 사인들이 상태가 좋은 것 보다 떨어져 나가기도 하고 꺼졌다 켜지면서 시끄럽게 소리를 낼 때 아름답다고 생각합니다. 저는 주로 '죽어가는' 사인들로부터 영감을 얻기 때문에 작업을 할 때 각각의 상태를 매우 주의 깊게 봅니다.

<스크랩북>과 네온 작업은 두 작품 모두 '풍경으로부터 잘려진 파편들'의 축적이라는 점에서 연결되고, 이는 <자파노라마>에도 적용될 수 있습니다. 하지만 이러한 작품들은 모두 시간을 통해서도 연결됩니다. <스크랩북>과 네온 작품에 축적되는 물질적인 시간이 있고, <자파노라마>에 대한 영감을 받았던 광고판에서 발견한 일종의 비물질적인 시간이 있습니다.

인터뷰 자료 도움: 김정복

1 Ohtake, Shinro. "Interview with Graduated Students." *Musashino University Newspaper*. Musashino University, 2009. Web. <[http://www.musabi.ac.jp/student\\_life/alumni/maujin/2009\\_01.html](http://www.musabi.ac.jp/student_life/alumni/maujin/2009_01.html)>.

2 The period from December 1926 to January 1989 corresponding with the reign of the Showa emperor, Hirohito.

3 Ohtake, Shinro. "What Is Already There." *Collection of Essays by Shinro Ohtake*. N.p.: Chikumashobo, 2005. N. pag. Print.

4 "Conversation between Sakamoto Ryuichi and Shinro Ohtake: A Piano and a Painting Brush for a Left-handed Person." *Shincho* (Jan 2011): n. pag.

5 "Shinro Ohtake's Essays: Invisible Sound, Inaudible Painting." *Shincho* (Oct. 2012): n. pag.

6 *ART-iT* (n.d.): n. pag. Web. <[http://www.art-it.asia/u/adm\\_cont12/oV9W3juFKxzt2vNCcinX](http://www.art-it.asia/u/adm_cont12/oV9W3juFKxzt2vNCcinX)>.

1 무사시노 대학 신문, <졸업생과의 인터뷰(2009), 오타케 신로>  
[http://www.musabi.ac.jp/student\\_life/alumni/maujin/2009\\_01.html](http://www.musabi.ac.jp/student_life/alumni/maujin/2009_01.html)

2 1926년 12월부터 1989년 1월까지의 시기는 쇼와 일왕 히로히토의 통치 기간이다.

3 신로 오타케, 『이미 거기에 있는 것( にそこにあるもの)』, 치쿠마문고, 2005.

4 『新潮』(2011, 1월호), <왼손잡이를 위한 피아노와 화필>, 사카모토 류이치/오타케 신로 대담.

5 『新潮』(2012, 10월호), <보이지 않는 소리, 들리지 않는 그림>, 오타케 신로 에세이.

6 『ART-iT』, [http://www.art-it.asia/u/adm\\_cont12/oV9W3juFKxzt2vNCcinX](http://www.art-it.asia/u/adm_cont12/oV9W3juFKxzt2vNCcinX)

