

김매리

조각 / 반(反)-조각 : 자생성의 조형

정신영

미술비평

서울여자대학교 조교수

김매리의 작품들을 처음 마주하면 우선 활달한 색채가 시선을 끌고, 기하학적 형상들이 비현실적으로, 그러니까 현실세계가 아닌 수학적 좌표상 어딘가의 어휘인 듯 다가오면서 은근한 호기심을 발동시킨다. 분명히 눈 앞에 현존하지만, 이 세상과 다른 원리로 작동하는 퍼즐과도 같은 그의 작품들은 묘한 조바심을 자극하며, 그 구조원리, 즉, 이 형태는 어떻게 나오게 되었는지, 또 어떻게 만들었는지, 재료는 무엇인지 등을 궁금하게 한다. 전시장에 들어선 우리를 도발하는 새침하고 우아한 수수께끼들처럼, 그의 작품들은 보는 이의 시각과 지성을 자극하는 의미 있는 작품들이다.

형상의 수수께끼라면, IQ테스트 중에 일정한 패턴으로 변화하는 도형들을 보고 이 패턴을 일관되게 이어갈 다음 도형을 고르라는 문제가 종종 나온다. 이런 유형에서는 제시된 도형들이 하나에서 다음으로 넘어가면서 어떤 규칙을 따르고 있는지를 파악해야 한다. 분명히 존재하지만 쉽게 드러나지는 않는 이 규칙들은 연속적인 변화의 시스템을 한편으로는 제어하면서, 다른 한편으로는 끝없이 생성될 수 있게 하는 내적 논리가 된다. 김매리의 작품들 역시 대부분의 경우 하나의 내재화된 규칙하에 생성되고 통제되고 있다.

문제를 풀듯, 조금 더 관찰을 이어가면 복잡해 보이는 개별 작품 속에는 최소한의 기본 단위, 작가가 말하는 '모듈'이 존재하는 것을 찾아볼 수 있다. 이 모듈들은 단일 작품 속에서는 통일된 하나의 형태만이 반복되어 사용되며, 모듈들이 결합하는 방식은 즉흥적이지 않고, 작가에 의해 사전에 결정되어 단호히 반복되고 있다. 특정 시스템 안에서 반복되는 최소 단위와 이 단위들이 결합하는 방식이 결정되어 있다면, 규칙성, 연속성, 반복성을 지닌 이 시스템은, 물리적 한계만 있을 뿐, 이론상으로는 끝없이 확장 가능하다. 때문에 우리 앞에 보여지는 김매리의 작품은 각각 완결성 있게 보이지만, 그 전모는 거대한 화학구조식이나 팽창하는 우주의 계산식처럼 가시적 범위를 초월해 거듭 확장하는 구조의 오직 한 단면, 우주의 한 조각임을 깨닫게 된다. 남다른 세계관을 가진 그의 작품들은 각기 무한한 증식가능성을 안고 있다.

솔 르윗(Sol LeWitt)이나 칼 안드레(Carl Andre)가 선보였던 6-70년대 미국의 미니멀 조각들 역시 일관된 모듈들을 원칙을 가지고 반복적으로 쌓아 올리거나 펼쳐 놓는 형태였다. 추상표현주의와 팝이 미국미술을 휩쓴 직후의 혼돈기에 출현한 이들은 가장 단순하고 절제된 단위라 할 네모난 철판이나 직선 빔(beam)같이 양산되는 건축자재를 기본 모듈로 삼아 피라미드처럼 포개어 올리거나 바닥에 까는 작업을 선보였었다. 정글짐이나 쌓아 올린 박스들처럼 건조하게 완결되던 이들

의 작품은, 많은 첨단예술의 운명처럼, 대중적으로는 무의미해 보이거나 이해가 어렵다는 평가를 면치 못했다. 반세기전 미니멀 조각들과 김매리의 작업들을 차별화하는 것은, 공장에서 찍어낸 철판이나 빔과 달리 김매리가 사용하는 모듈에는 무한한 변화를 이끌어낼 구조적 변수들이 내재화되어 있다는 점이다. 변화 가능성이 내재화 되어있다는 표현보다 더 정확하게는, 그가 모듈을 설정할 때 이미 변화를 만들어내기 위한 수학적 가능성을 모듈 속에 설계해 넣었다고 보는 것이 맞을 것이다. 세련된 집짓기처럼 보이는데 이 단순하고 비스듬한 나무토막 모듈 속에는 유클리드 기하학을 비롯한 수학적 원리, 작가가 건축가로서 받은 설계공학적 훈련과 이를 응용하는 비범한 상상력, 그리고 무엇보다 시행착오를 즐기며 20년째 발전해 나가는 무궁무진한 추진력이 녹아 들어있다. 오랜 연구가 축적된 특허품 수준이라 해도 과언이 아닐 것이다.

이 모듈에 대해 조금만 구체적으로 알아보자면, 그가 말하는 가장 기본적인 모듈의 구조는 60도로 비스듬히 기운 나무막대이다. 이 빼딱한 각기둥의 윗면, 아래면은 길쭉한 마름모꼴로, 마름모의 두 내각은 각각 120도와 60도이다. 굳이 비교하자면 각이 지고 많이 기울어진 피사의 사탑의 형태에 가장 가까운 것 같다. 이 모듈의 가로, 세로의 비례, 즉 아래면의 한 변의 길이와 사선으로 올라가는 기둥의 길이의 비례는 1:6이 기본이 된다. 실제 크기는 기본형에서는 21.5 mm: 129 mm이다. 이 모듈은 단일하지 않고, 몇 가지 규칙에 따라 변형되는데, 가로 세로의 비례가 1:6에서 1:1, 1:3, 1:4이나 1:8로, 또는 기둥의 각도가 60도에서 45도, 75도로, 그리고 이 조건을 유지하면서 모듈의 물리적 크기가 변화할 수 있다. 모듈은 유지되지만, 비례, 기울기, 사이즈라는 변형가능성들이 결합하면서 기하급수적으로 증가된 경우의 수로 형태를 다양화 할 수 있다.

한가지만 더 부연하자면, 모듈이 서로간에 결합되는 방식 역시 설정된 원칙하에 구현된다. 기본 모듈의 경우 다른 모듈과의 연결부위는 각기둥의 윗면이나 아래면, 즉 마름모꼴의 단면으로, 이 단면의 경사가 90도가 아닌 60도로 설정이 되어있기 때문에 서로 맞닿을 때 꺾인 기울기에 따라 2가지의 연결방식이 가능하다. 윗면, 아래면이 있기 때문에 하나의 모듈의 위, 아래에 별개의 모듈이 연결될 수 있는 방법은 총 4가지 패턴이다. 90도였다면 단순히 두 모듈을 직선으로 맞대는 한가지 방식만 가능했을 것이다. 또한, 마름모의 단면끼리 맞대지 않고 마름모와 모듈의 길이방향 측면에 연결하는 방식도 있는데, 여기에는 조금 더 많은 경우의 수가 있다. 기억할 만한 것은, 한 작품내에서는 이 연결방식 역시 모듈과 마찬가지로 일관된 원칙에서 벗어나지 않고 모든 모듈 간의 접점에 똑같이 적용된다. 수학연산처럼 모든 항에 대해 일정하게 연산하는 것이다.

2023년 수예노339에서의 전시에 출품된 “오드라텍타워”(2023)의 경우 비례 1:6, 60도 기울기의 가장 기본적인 모듈을 사용하되, 한 모듈의 길이는 263.2mm로 대형작이라 할 수 있다. 이들을 상하로 연결하여 마름모끼리 연결할 수 있는 2가지 방식을 번갈아 총 4개의 모듈이 상하로 연결된 것이 이 작품에서 반복되는 핵심구조가 된다. 이 길쭉한 핵심구조의 맨 위와 아래 모듈 측면에 각각 하나씩의 모듈을 추가로 연결하여 수평적 연결고리를 만들면서 옆으로도 확장되는 방식을 택하고 있다. 이 방식을 상하로 수차례 반복하면 마치 입체적인 그물 같은 현재의 “오드라텍타워”가

만들어진다. 비교를 위해 같은 전시에 출품되었던 소형작 “수직유닛의 타워”(2023)를 분석해 보면, 이 작품도 “오드라텍타워”와 같은 1:6, 60도의 기본 모듈에서 시작하지만, 그 크기는 129mm로 축소 되어있으며, 4개의 모듈을 상하로 잇는 핵심구조의 연결방식은 사실상 “오드라텍타워”와 같다. 하지만, 이 경우, 연결방식을 측면으로 확장하지 않고, 상하 마름모끼리의 접합만 허용하고 있기 때문에 결과물은 펼쳐진 그물이 아닌 꼬아진 밧줄과 같은 형상으로 구현되고 있다. 두 작품은 마치 가족처럼 유사하면서도, 서로 다른 매력을 갖는데, 마치 음악적 테마가 조금씩 변주되는 것처럼 변화와 통일감이 공존하고 있다.

“오드라텍타워”와 같은 완전한 입체작품과 마찬가지로 ‘Folds’라고 불리는 평면적인 작품연작 역시 모듈을 사용한 생성원리는 똑같다. 대부분의 Folds의 경우 모듈은 1:1, 60도에서 시작된다. 1:1의 모듈을 같은 원리, 즉, 마름모끼리 번갈아 연결하고, 측면이 연결되도록 붙여나가면 납작하지만 다소 높낮이가 있는 부조 같은 형상이 나오는데, 이 부조의 표면을 그림자나 꺾이기처럼 한 장의 종이로 본뜬 것이 바로 Folds의 생성원리이다. 제목(Folds)처럼 ‘접혀’있기 때문에, 2D이지만 얇은 입체구조처럼 다가온다. “Folds_wave_BW01, 02”(2021), 그리고 여기서 파생된 “Folds_BT 02”(2022)의 경우는 모듈의 존재가 60도로 비스듬히 놓인 짧고 단편적인 색면들로 암시되어 있다. 짧은 색면들은 연결과 단절을 반복하면서 상하좌우로 횡단하는데, “오드라텍타워”의 모듈단위들이 상하로 연결되며 만드는 적당히 기계적이면서 리드미컬한 기울기와 조음하며 가족적 유사성을 보이는 것을 확인할 수 있다.

이처럼 작업들은 하나의 유기체처럼 내적논리에 충실하고 놀라울 정도로 자동수행적(autonomous) 이어서 작가가 일부 입체작품을 나무나 인체에 비유하는 것에 수긍이 갈 정도다. 단순히 형상이 유사할 뿐 아니라, 스스로 쑥쑥 성장하여 자연이 설정한 디자인에 따라 가치를 뺏어나가고 뿌리를 내리는 나무줄기 같은 측면도 있고, 그런가하면 묘한 대칭, 비대칭으로 구축되어 필요에 따라 사지를 모으고 펼치며 각자의 기능을 수행하는 우리 인간 같은 측면도 보인다. 독립적인 개체로서 스스로의 한계와 운명을 직감하며 이미 설정된 결합과 탈결합의 작업을 이행하는 중이라고 생각하는 순간 애처로운 생각마저 스친다.

작가가 일부 작품들에 ‘오드라텍’이라는 개념을 다는 것은 이런 맥락에서가 아닐까 추측해본다. 카프카의 초단편 소설 『가장의 근심』에는 매우 구체적이면서도 현실에서는 결코 구현 불가능할 것 같은 모순 덩어리인 존재, ‘오드라텍’이 등장한다. 글 속에서는 ‘그것 it’으로 지칭되다 ‘그 he’로 지칭되다 ‘어린이 child’에 비유되기도 하는데, 낡은 노끈이 말리다 만 별모양의 실패 같기도 하고 말을 걸고 싶어지는 대상이기도 하다는 것을 보면, 모나기도 했고, 기능도 모호하지만 애착이 발생할 가능성을 열어 둔 우려스러운 대상인듯 하다. 불확실성의 구조를 안고 폐가 없는 것처럼 웃기도 하는 무생물이면서 생물인 추상적 개체는 마치 들리츠의 기관 없는 신체(BwO=Body without Organs)처럼 개인의 몸체이자 사회체이자 정치이자 실험일 수 있을 것 같다. BwO는 자기 존재의 기관(organ)들과 유기체성(organic)에 스스로가 저항하고 적대시하지만 벗어나지 못하는,

출구가 입구이기에 또 다시 흡입되어 재작동되는 불운한 변용태라는 점이 오드라텍과 가깝다.

하지만 후기구조주의적 몽상에서 깨어나보면, 김매리의 작품들에서는 BwO스러운 처절한 비극성은 느껴지지 않는다. 그의 작품들은 이성적일 뿐 아니라 매우 합리적인 구조를 갖기 때문이다. 이치에 따른다는 어원적인 합리성도 맞지만, 여러 조건들이 카프카나 들뢰즈처럼 낭만주의적도 비판적도 아니라 적당히 현실적이며 경제적이라는 합리성도 해당된다. 미니멀리스트들이 철판, 납, 콘크리트 등의 건설자재처럼 거칠고 크고 무거운 재료들을 사용함으로써 작품이 놓인 공간과 관객들을 물리적으로 압도하는 마초적 성향을 보였다면, 김매리의 경우 작품규모와 견고해 보이는 인상에 비해 작품에 사용되는 재료들은 상대적으로 가볍고 특수한 장비나 시설 없이도 다루기 쉬운 합리적인 재료의 선택을 이어간다.

입체 모듈들은 주로 포플러나무로 제작되는데, 재단시 나무의 손실이 가장 적은 방식을 택하고 있으며, (심지어 소량의 손실부분으로 “오드라텍 큐브 23” (2017)와 같은 작품을 제작하기도 했다.) 모듈들은 속에 박힌 자석으로 연결되어 재조립, 해체, 운반에 최적화 되어있다. 일부 영구설치물을 제외하고 대부분의 경우 모듈들을 접착이나 용접 등으로 결합시키는 것이 아니기 때문에 형태의 고정능는 가능하면서도, 작품의 유지 보수에 유리하고, 조각작품의 고질적 문제인 크기와 무게로 인해 운반에 어려움을 겪는 일이 극적으로 개선될 수 있었다. 부수적인 문제라 생각할 수 있으나, 예를 들어 리차드 세라(Richard Serra)의 경우 조선소에서 특수제작한 거대한 콜텐(Cor-ten) 철판으로 Torqued Ellipses 연작을 만들었기 때문에, 규모, 하중, 운반의 모든 면에서 제한 투성이인 작품이 되었다. 대부분의 전시는 항구 옆에 위치한 화물창고 규모의 1층 공간에서만 이루어져왔다. 작품의 성공여부를 떠나 무한대의 자본투자 없이는 좀처럼 구현되기 어렵다는 약점을 갖게 되는 것이다.

세라는 극단적인 예이지만, 과거에는 ‘조각’이라고 한다면 불변성이나 압도감에 중점이 있었고, 그렇기 때문에 내구성 있는 대리석, 청동, 20세기 후반에는 철, 콘크리트 등이 주재료가 되어왔다. 이에 비해 김매리의 재료에 대한 접근방식은 제작의 방법론과 마찬가지로 미래지향적으로 진보적 측면이 있다. 입체작품 외에 평면작품 ‘Folds’ 연작들의 경우도 딱딱한 플라스틱이나 아크릴로 제작된 듯 보일 수 있으나, 현실은 폴리프로필렌시트로 만들어져 형상을 제작하는데 있어 특수기자재나 접착제가 불필요하고 작가 개인이 어렵지 않게 접거나 자르거나 베어낼 수 있다는 커다란 장점이 있다. 이처럼 나무, 폴리프로필렌 소재가 모듈화 되어 조립, 부분적 수복, 재제작 모두가 일상적으로 상식적인 선에서 가능할 뿐 아니라 운송면에서도 이번 서울 전시를 포함한 국제전시에 (작가는 뮌헨거주) 대비해 노마디티를 적극 수용한 소형화된 패키지로 운반될 수 있다. 21세기 이케아세대의 관객과 소장자를 위해 모든 부품은 탈부착되며 조립하는 개념으로 구축될 수 있는 것이다. 원자재가 단순화되었기 때문에 향후 부품 및 기술의 진보로 인한 원재료의 대체불가능성의 문제도 큰 부분 해결되어 역으로 영구적 전시가 가능할 것으로 보인다.

이러한 방법론 그리고 재료에 대한 작가의 혁신성은 사실상 형식론적 특수성에 머무르지 않고 작

품을 관통하는 본질적 측면과도 직결된다. 어차피 기존의 예술관 - 영겁성, 숭고, 독창성, 유일성 등 - 은 여러 가능성 중 하나의 선택지로 점차 주변화 되어갈 것이다. 과거 담론의 유효성이 어디까지인가를 고민하지 않을 수 없는 시점이다. '예술은 길다'라는 추상적개념에서 '예술적 지속가능성'이라는 구체적인 제작의 유형이 향후 작품의 핵심으로 자리잡을 수 있을 듯하다. 작가는 2000년대 초에 미국에서 들던 건축학 수업에서 시작되었다는 형상의 추구를 지금도 이어가는 중이다. 일관된 논리가 있고 변형을 통한 다양화와 프로세스의 진화가 허용된다면 제작은 앞으로도 이어질 것이다. AI와 NFT와 딥페이크 그리고 아트페어가 본질을 가리는 이 시각예술의 혼돈의 시대에 김매리의 지성과 근성이 결합된 원칙론적 프로세스에 하나의 가능성을 본다. 작가는 작업 노트에서 실용성과 구체적 기능성, 그리고 자생적 구조에 대한 희망을 언급하고 있다. 자생적 구조는 이미 갖춰진 듯 보이며, 수학적 좌표와 현실의 좌표와의 합일점을 찾는 과정에서 실용성과 기능성이 달성될 것으로 보이지만, 당분간은 무한히 확장하는 그의 혁신적 모듈들의 변모를 수수께끼 삼고 싶은 마음이다.

Sculpture/Anti-Sculpture: Sculpture in Autopoiesis

Chung, Shinyoung

Assistant Professor, Seoul Women's University

When one first encounters Mary Kim's works, the vibrant colors first catch the eye, and the geometric shapes seem unreal, as if they are from the vocabulary of mathematical coordinates somewhere other than the real world, triggering a subtle curiosity. Kim's puzzle-like works, which are clearly present in front of us, but seem to operate on otherworldly principles, provoke a sense of impatience and make us wonder about their structural principles: what do these shapes mean, how are they made, what are their materials, etc. Like the poignant and elegant puzzles that provoke us upon entering the exhibition, Kim's works are meaningful as they stimulate the viewer's eyes and intelligence.

Speaking of puzzles, IQ tests often ask you to look at a series of shapes that change in a certain pattern and to choose the next shape that continues the pattern coherently. In this type of test, you have to figure out what rules the presented shapes follow as they move from one to the next. These rules which are surely there, but not readily apparent, become the internal logic that

controls the system of continuous change on the one hand, and also allows it to generate endlessly on the other. Kim's works, for the most part, are also created and controlled by a single internalized rule.

Like solving a puzzle, further observation reveals that within each seemingly complex work, there are minimal basic units, or "modules" as the artist calls them. These modules are repeatedly used in a single work in a unified form, and the way they are combined is not improvised, but predetermined and consistently repeated by the artist. If a core unit to be repeated and the way they are combined are pre-determined, within a particular system, with its regularity, continuity, and repetition, the system is theoretically infinitely expandable, unless for its physical limitations. Which means, each of Kim's works may appear to be perfected, yet it is simultaneously only a slice of the universe, a fragment of an expanding structure like a gigantic chemical formula or a bursting cosmic algorithm that continue growing beyond our vision. With Kim's unique worldview, each of her works has the potential for infinite multiplication.

American Minimalist sculpture of the '60s and '70s, such as that of Sol LeWitt and Carl Andre, was also based on the principled repetitive stacking or unfolding of coherent modules. Emerging in the chaotic aftermath immediately following the Abstract Expressionism and Pop, the Minimalists used mass-produced construction materials as their basic modules, such as plates of steel or steel beams, the simplest and most understated units, and stacked them into pyramids or laid them on the ground. Their works, often as dry as jungle gyms or stacked boxes, were, as is the fate of much cutting-edge art, dismissed by the public as meaningless or incomprehensible. What distinguishes Kim's work from the Minimalist sculptures of half a century ago is that unlike factory-formed steel plates and beams, the modules she uses have inherent structural variables that allow for infinite variations. It would be more accurate to say that Kim pre-programmed the mathematical possibilities to facilitate these changes within the modules than to say that it is an inherent characteristics. These simple, angled wooden modules that look like sophisticated building blocks are a combination of mathematical principles, including Euclidean geometry, the artist's training as an architect and her extraordinary imagination in putting it to use, and above all, the relentless pursuit of trial and error, which has been developing for 20 years. It would not be an exaggeration to say that the modules are an equivalent of a patented product of years of research.

To elaborate a bit on this module, Kim says that the most basic module structure is a wooden bar angled at 60 degrees. The top and bottom of this pointed prism is an elongated rhombus, and the two cabinets of the rhombus are 120 and 60 degrees, respectively. If one were to make a

comparison, it's closest to the shape of the Leaning Tower of Pisa, only more tilted and angled. The proportions of the module are based on a 1:6 ratio between the length of one side of the base and the length of the columns that go up diagonally. The actual dimensions are 21.5 mm: 129 mm in the basic form. The module is not singular, but varies according to several rules: the aspect ratio can change from 1:6 to 1:1, 1:3, 1:4, or 1:8, or the angle of the columns can change from 60 degrees to 45 degrees to 75 degrees, and the physical size of the module can also change while maintaining these conditions. The modules function the same, but the shape can be varied in an exponentially increasing number of cases, combining the variation possibilities of proportion, angle, and size.

As a further note, the way the modules are joined to each other is also implemented according to a predefined principle. In the case of the basic module, the connections to other modules are either the top or the bottom of each column, or the cross-section of the rhombus, which is set at a slope of 60 degrees instead of 90 degrees, so that there are two possible connections depending on the slope of the columns when they are butted up against each other. Since there are top and bottom faces, there are a total of four patterns in which two different modules can be connected above and below. If it were 90 degrees, there would be only one possible way to connect the two modules, which would be to simply put them together in a straight line. There are also a few more ways to connect the rhombus to the longitudinal sides of the module, rather than having the sections of the rhombus connect to each other. It's worth remembering that within a piece, these rules for connection is just as consistent as the modules used, and applied equally to the contacts between all modules. Like a mathematic algorithm, the operation is performed uniformly on all terms.

"Odradek Tower" (2023), which was exhibited at Sueño339 in 2023, uses the most basic modules with a proportion of 1:6 and a 60-degree inclination, but the length of a single module is 263.2 millimeters, making it a large-scale work. A total of four modules are connected up and down, alternating between two ways of connecting rhombuses, and this unit becomes the recurring core structure of the work. The elongated core structure is flanked by one additional module on each side of the top and bottom modules, creating a horizontal link that also extends sideways. Repeating this method up and down several times creates the current "Odradek Tower," a three-dimensional net-like structure. For comparison, a smaller work "Tower of Vertical Units" (2023), also exhibited in the exhibition, is virtually the same as "Odradek Tower" as it is based on the same core structure connecting the four 1:6, 60 degree base modules up and down, but their size is reduced to 129mm. However, in this case, the connections do not extend laterally, but only allow for the joining of the top and bottom rhombuses, resulting in a shape that resembles a

twisted rope rather than an unfurled net. The two works bear familial resemblance, yet they have their own charms, coexisting with a sense of variety and unity, like a musical theme with variations.

Like "Odradek Tower," a three-dimensional piece, a series of flat pieces called "Folds" are created using the same principle of connecting modules. For most Folds, the modules start at 1:1 and 60 degrees, and these modules are glued together using the same principle, alternating rhombuses and joining the sides; this time, flat but slightly elevated bas-relief-like surface of the structure is mimicked like a shadow or a shell utilizing a sheet of paper. Because they are "folded" like the title, they are in fact both three-dimensional and two-dimensional structures. In the case of "Folds_wave_BW01, 02" (2021) and its derivative "Folds_BT 02" (2022), the traces of modules are implied by the short, flattened colored planes laid at an angle of 60 degrees. The small colored planes traverse up, down, left, right, repeatedly connecting and disconnecting, showing a familial resemblance to the moderately mechanical and rhythmic tilts that the modular units of "Odradek Tower" produce by connecting up and down.

The works are surprisingly autonomous and faithful to their internal logic like an organism, that it makes much sense that the artist likens some of the three-dimensional works to trees or the human body. Not only are the figures similar in shape, but how the tree trunks grow on its own, spreading branches and taking root according to the design set by nature, and even how the human body, which is built with odd symmetries and asymmetries, pulling and spreading limbs to function seem similar to Kim's works. It's almost pitiful to think that Kim's works, as independent entities, are intuitively aware of their own limitations and fate, and are fulfilling a pre-established task of bonding and un-bonding.

I speculate that it is in this context that the artist uses the concept of 'Odradek' in some of her works. In Kafka's very short story, "The Cares of a Family Man," there is a being called Odradek, a very specific and seemingly impossible contradictory existence. In the story, it is referred to as 'it' and sometimes 'he' and then likened to a 'child'; at a glance, it looks like a star-shaped spool with some old thread curling up, but you also want to talk to it; it seems to be an incoherent, worrisome object with an obscure function, yet somehow possibly be an object of attachment. The abstract object, which is both an inanimate and a living thing that embraces the structure of uncertainty, laughs as if it has no lungs. It is individual, social, political and experimental all at once, like Deleuze's BwO (Body without Organs). BwO is close to Odradek in that it is an unfortunate metamorphosis that resists and antagonizes the organs and organicity of its own existence, but cannot escape, being sucked in and reactivated again because its exit is the entrance.

However, once you wake up from your Post-Structural nightmare, unlike BwO, there is no element of tragedy in Kim's works. This is because her works are not only rational, but also have a very logical structure. Not just in the etymological sense of rationality as following logic, but the sense of being moderately realistic and economical in its making, unlike the Romanticism or the pessimism that dominated Kafka or Deleuze. If the Minimalists showed a macho tendency to physically overwhelm the space and the viewers by using rough, large, and heavy materials such as construction materials like steel, lead, and concrete, Kim's works are relatively light and easy to handle without special equipment or facilities, despite the scale of the works and the impression of solidity.

The three-dimensional modules are mainly made of poplar wood, which is cut in a way that minimizes the loss of wood (even small leftover pieces have been used to create works such as "Odradek Cube 23" (2017)). The modules are connected by embedded magnets, optimized for reassembly, disassembly, and transportation. With the exception of some permanent installations, the modules are not glued or welded together in most cases, which allows simultaneously the form to be held in its place, and easy to be repaired and most of all, dramatically reduces the problem of transportation due to size and weight of sculpture. This may seem like an incidental issue, but Richard Serra, for example, made his 'Torqued Ellipses' series out of giant Cor-ten steel plates that can only be fabricated at a shipyard, making the work completely restricted in all aspects of scale, load, and transportation. Most of the exhibitions have been confined to the ground floor of a warehouse-sized space next to the harbor. Regardless of the integrity of the work, it has the weakness of being difficult to realize without unlimited capital investment.

Serra is an extreme example, but in the past, "sculpture" has focused on immutability and overwhelmingness, hence the use of durable marble, bronze, and, in the late 20th century, iron and concrete. In contrast, Kim's approach to materials is futuristic and progressive, as is her methodology. In addition to the three-dimensional works, the flat works in the 'Folds' series may appear to be made of hard plastic or solid acrylic, but they are actually made of polypropylene sheet, which has the great advantage of not requiring special equipment or adhesives to create the shapes, and can be folded, trimmed, or cut by the artist herself without difficulty. This modularity of the wood and polypropylene materials allows for assembly, partial restoration, and remaking in a way that is not only possible in everyday situations. Also in terms of transportation, it is manageable in a miniaturized package that the artist has embraced in preparation for international exhibitions, including this one in Seoul (the artist lives in Munich). For the 21st century IKEA generation of viewers and collectors, all the parts are removable and can be reassembled. The simplification of raw materials also largely solves the problem of the

irreplaceability of original materials due to technological advancements in parts and techniques in the future, and conversely, allows for permanent display.

The artist's innovations in methodology and materials are in fact not limited to formalistic specificities, but are directly related to the essential aspects of Kim's work. Soon conventional notions of art - eternity, sublimity, originality, uniqueness, etc. will be marginalized as an option and not a prerequisite. Rather than the abstract concept of 'Ars longa', a more concrete system of 'artistic sustainability' may possibly be the core of Kim's future projects. The artist is still continuing the pursuit of an ultimate form that began in her architecture class in the United States in the early 2000s. As long as there is a coherent logic and the room for diversification in the process to evolve through variation, Kim's pursuit will continue. In this chaotic era in visual arts where AI, NFTs, deepfakes, and art fairs obscure the essence, I see a possibility in Kim's principled approach that combines her intellect and grit. In the working notes, the artist mentions practicality, concrete functionality, and the hope for an autonomous structure. The autonomous structure seems to be already in place, and there is little doubt that practicality and functionality will be achieved in the process of finding a congruence between the mathematical coordinates and the coordinates of reality, but for the time being, I would like to linger on enigmatizing the transformation of Kim's infinitely expanding innovative modules.