



**GLOBAL SENSORIUM:
NOTES ON KOREAN MOVING-IMAGE ART
AND ITS EXHIBITIONARY CONTEXTS**

K-NOW!

ADEENA MEY

141

**GLOBAL SENSORIUM:
NOTE SULLA VIDEOARTE COREANA
E I SUOI CONTESTI ESPOSITIVI**

From Global 1.0 to Global 2.0

Almost every account of what is considered the first global satellite installation goes like this: On January 1, 1984, video art pioneer Nam June Paik broadcast *Good Morning, Mr. Orwell*, connecting the WNET TV studios in New York to the Centre Pompidou in Paris. Also relayed by a South Korean television channel and a public broadcaster in Germany, the WDR, *Good Morning, Mr. Orwell* featured artists and musicians performing to a global audience *in real time*. They included Laurie Anderson, Peter Gabriel, who opened the show; Charlotte Moorman, performing *TV Cello*; Merce Cunningham, choreographing a dance; Allen Ginsberg, reciting poems; and John Cage, improvising a soundtrack, while Paik supervised the whole event from Paris. Video clips alternated with live performances.

But as with any grand narrative, the heroic figure of Paik abolishing space through the staging of an audiovisual spectacle was accompanied by less visible protagonists, including several Swiss-Italians. In New York, the Ticinese photographer Lorenzo Bianda documented the event, while his hometown of Locarno simultaneously received the broadcast as part of the VideoArt Festival Locarno (VAF, 1980–2001), a key European platform that showcased developments in video art and later traced the transition toward new media, computational visual culture, and the electronic image. Founded by his

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

142

Da Global 1.0 a Global 2.0

Quasi tutti i resoconti di quella che è considerata la prima installazione satellitare globale recitano così: il primo gennaio 1984, il pioniere della videoarte Nam June Paik trasmise *Good Morning, Mr. Orwell*, collegando gli studi televisivi WNET di New York al Centre Pompidou di Parigi. Trasmesso anche da un canale televisivo sudcoreano e da un'emittente pubblica tedesca, la WDR, *Good Morning, Mr. Orwell* presentava artisti e musicisti che si esibivano in tempo reale davanti a un pubblico globale. Tra questi, Laurie Anderson e Peter Gabriel, che hanno aperto lo show; Charlotte Moorman, che ha eseguito il *TV Cello*; Merce Cunningham, che ha danzato su una sua coreografia; Allen Ginsberg, che ha recitato delle poesie; e John Cage, che ha improvvisato una colonna sonora, mentre Paik supervisionava l'intero evento da Parigi. I videoclip si alternavano alle esibizioni dal vivo.

Come in ogni grande narrazione, la figura eroica di Paik che annulla lo spazio attraverso la messa in scena di uno spettacolo audiovisivo, è stata accompagnata da protagonisti meno noti, tra cui diversi svizzeri italiani. A New York, il fotografo ticinese Lorenzo Bianda ha documentato l'evento, mentre a Locarno, sua città natale, veniva trasmesso in simultanea nell'ambito del VideoArt Festival Locarno (VAF, 1980-2001), una piattaforma europea fondamentale che ha

father, the gallerist Rinaldo Bianda, the VAF had long hosted Paik as a regular guest, offering him various forms of support throughout its history.¹

While not a direct antecedent to the exhibition of Korean moving-image works presented today at MASI, Paik's historical association with the VAF—and his articulation of the moving image at the nexus of technology, and the imagination of “Korea” within a context of global circulation—provides a critical lens through which to reconsider Ticino's position as a platform for film and video by Korean practitioners. Indeed, that such an exhibition has come into existence is the result of both internal developments within the Korean art ecosystem as well as the increased visibility of Korean artists on the international stage. To take the example of London, in 2025 alone, projects by artists from the Land of the Morning Calm could be seen all over major institutions: solo shows by Do Ho Suh and Haegue Yang at Tate Modern and the Hayward Gallery, respectively, and Mire Lee's Turbine Hall commission at Tate Modern, to name but a few.² Fueled by transnational connections, the international institutional and curatorial visibility of contemporary Korean art is paralleled at home with the consolidation of its centers of art production and circulation. In addition to the historical significance of Gwangju as the home of the first international mega-exhibition

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

143

presentato i primi sviluppi della videoarte e successivamente ne ha tracciato la transizione verso i nuovi media, la cultura visiva computazionale e l'immagine elettronica. Fondato dal padre, il gallerista Rinaldo Bianda, il VAF ospitava regolarmente Paik, offrendogli varie forme di sostegno negli anni¹.

Sebbene non sia un antecedente diretto della mostra di videoarte coreana presentata al MASI, il legame storico di Paik con il VAF e il modo in cui ha concettualizzato l'immagine in movimento come punto d'incontro tra tecnologia e immaginario della “Corea” in un contesto di circolazione globale, fornisce una lente critica attraverso la quale riconsiderare la posizione del Ticino come sede privilegiata per film e video di artisti coreani. In effetti, il fatto che sia stata organizzata una mostra di questo tipo è il risultato sia degli sviluppi interni all'ecosistema artistico coreano, sia della maggiore visibilità degli artisti coreani sulla scena internazionale. A Londra ad esempio, solo nel 2025, sono stati presentati progetti di artisti coreani in tutte le principali istituzioni: tra questi le personali di Do Ho Suh e Haegue Yang, rispettivamente alla Tate Modern e alla Hayward Gallery, e l'incarico di Mire Lee alla Turbine Hall della Tate Modern, solo per citarne alcuni². La visibilità istituzionale e curatoriale dell'arte coreana contemporanea, alimentata dalle connessioni transnazionali, va di pari passo con il consolidamento dei suoi centri

in East Asia, cities like Seoul, followed by Busan, have seen a rise in contemporary art's infrastructural expansion. The arrival of the Frieze Art Fair in the Korean capital in 2022, new museum openings, and the increasing prominence of the MMCA (National Museum of Modern and Contemporary Art) and the Seoul Mediacity and Busan Biennales, as a handful of examples, signal not merely internal dynamism but a structural reconfiguration of the global art world itself, in which Korea plays a large role.

Exhibitionary Infrastructures: Spaces of the Moving Image

As one of the main medial manifestations of this rising exposure, an exposition of Korean artists' moving-image works raises several issues, two of which the present essay attempts to examine: the institutional and exhibitionary conditions of possibility that shaped the trajectory of specific artists working with film and video, as well as the artists' aesthetic language and the content they explore. With regard to the latter, I shall focus on two main issues that I see as pivotal in recent developments, namely artists' engagement with technology and its impacts on the sensible, and a trend toward complicating understandings of Korea. While acknowledging that I have no velleity to comprehensively cover a field so rich and fast-changing, I begin, then, with the institutional and exhibitionary formations

di produzione e promozione artistica. Oltre all'importanza storica di Gwangju come sede della prima biennale internazionale in Asia orientale, città come Seoul, e poi Busan, hanno visto un aumento delle infrastrutture destinate all'arte contemporanea. L'approdo nel 2022 della Frieze Art Fair nella capitale coreana, l'inaugurazione di nuovi musei e la crescente importanza dell'MMCA (National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea) e delle Biennali di Seoul Mediacity e Busan, solo per citare alcuni esempi, indicano non solo l'esistenza di un dinamismo interno, ma anche una riconfigurazione strutturale del mondo dell'arte internazionale, in cui la Corea ricopre un ruolo di primo piano.

Infrastrutture espositive: spazi per l'immagine in movimento

Essendo una delle principali manifestazioni mediatiche di questa tendenza in crescita, una mostra di videoarte coreana solleva diverse questioni. Questo saggio cerca di esaminarne due: da un lato le condizioni istituzionali ed espositive che hanno plasmato e reso possibile il percorso di alcuni artisti che lavorano con film e video; dall'altro il loro linguaggio estetico e i contenuti che indagano. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, mi concentrerò su due temi principali che ritengo centrali negli sviluppi recenti, ossia il confronto degli artisti con la tecnologia e i suoi effetti sul sensibile,

that enabled this moment, before turning to some of the artists included in *K-NOW! Korean Video Art Today* at MASI.

Looking at the history of exhibitions in South Korea, it seems that from the outset, examining contemporaneity involved not only the very practices and languages representative of this category but, equally, the articulation of a type of space and institutional form best suited to accommodate them. For instance, *Ssack*, the inaugural exhibition of the Art Sonje Center in 1995—an event that explicitly sought to articulate a notion of contemporaneity at a time of deep transformation in South Korea—was staged in a *hanok*, a traditional Korean house, overbuilt with a Japanese-style interior, and a later Western-style extension next to the institution's modern facilities, a material manifestation of the country's then-defining tensions between postcolonial hybridity and erasure.³ In an overview of the institutional transformations of the Korean art ecosystem between 2000 and 2015, critic Hye Jin Mun notes that “in the late 2000s, with the emergence of several new exhibition spaces, the center of artistic discourse shifted at an even faster pace. The mid-to late 2000s greatly expanded the material base that made today's Korean art scene possible.” Mun goes on to state that “a number of today's hottest exhibition galleries were established during this period.”⁴ Considering the presentation of moving-image works and

e la tendenza a rendere più complessa la “comprensione” della Corea. Pur riconoscendo di non avere alcuna velleità di trattare in modo esaustivo un campo così vasto e in rapida evoluzione, inizio quindi con i contesti istituzionali ed espositivi che hanno reso possibile questo momento, prima di soffermarmi su alcuni dei protagonisti della mostra *K-NOW! Korean Video Art Today* al MASI.

Guardando alla storia espositiva della Corea del Sud, sembra che fin dall'inizio interrogarsi sulla contemporaneità abbia significato analizzare non solo le pratiche e i linguaggi che la rappresentano, ma anche la configurazione di spazi e di forme istituzionali più adatti ad accoglierli. Nel 1995 ad esempio, la mostra inaugurale dell'Art Sonje Center, intitolata *Ssack*, che cercava esplicitamente di veicolare un'idea di contemporaneità in un momento di profonda trasformazione nella Corea del Sud, venne allestita in un *hanok*, una casa tradizionale coreana. Con gli interni in stile giapponese e una successiva estensione in stile occidentale, questa configurazione architettonica era una manifestazione tangibile delle tensioni che dominavano allora il Paese, tra contaminazioni postcoloniali e *damnatio memoriae*³. In una panoramica delle trasformazioni che hanno coinvolto le istituzioni dell'ecosistema artistico coreano tra il 2000 e il 2015, la critica d'arte Hye Jin Mun osserva che “alla fine degli anni Duemila, con l'emergere di diversi nuovi spazi espositivi, il centro del

the temporal factor they bring into play, the formation of this landscape parallels an expansion of exhibitionary sites and formats generated through an ongoing encounter with the moving image. Although some of the venues have now relocated, in the 2010s the Tongui-dong neighborhood, and the area around Gyeongbokgung Palace more broadly, was home to some of Seoul's alternative contemporary art spaces noted for championing moving-image practices. These include Gallery Factory, founded by curator Bora Hong in 2002, making it one of the longest-running independent spaces in Seoul. Gallery Factory has presented projects by Hangjun Lee—who is among the few practitioners of Expanded Cinema in Korea and who served as program director of EXiS, the Experimental Film & Video Festival in Seoul, founded in 2004—as well as one of Sojung Jun's earliest solo exhibitions, a fictional documentary project that reconstructs incidents and events encountered through news media from multiple perspectives, re-recording them through photography and accompanying them with text-based works.⁵ Also nearby was Audio Visual Pavilion (AVP), cofounded by curators and writers Seewon Hyun and Inyong An and located in a *hanok*. Although its name might at first suggest a focus on media such as film, video, and sound—having indeed supported artists' film projects including Hwayeon Nam's *Imjingawa* (2017) and Jeewon Yoon's *9 Days in Summer* (2019), which included the eponymous classic motorsport

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

146

discorso artistico accelerò ulteriormente. Tra la metà e la fine degli anni Duemila la base materiale che ha reso possibile l'attuale scena artistica si è notevolmente ampliata". Mun prosegue affermando che "alcune delle gallerie più in voga oggi sono state fondate proprio durante quel periodo"⁴. Se si considerano la presentazione delle opere video e il fattore temporale che esse introducono, lo sviluppo di questo panorama procede di pari passo con l'espansione degli spazi e dei formati espositivi generati dal continuo confronto con l'immagine in movimento. Sebbene alcune sedi siano state trasferite, negli anni 2010-2020 il quartiere di Tongui-dong e, più in generale, l'area intorno al palazzo Gyeongbokgung, ospitava alcuni degli spazi d'arte contemporanea alternativi di Seoul, noti per la promozione di questo genere. Tra questi, la Gallery Factory, fondata dalla curatrice Bora Hong nel 2002, è divenuta uno degli spazi indipendenti più longevi di Seoul. Qui sono stati presentati progetti di Hangjun Lee – tra i pochi praticanti di Expanded Cinema in Corea e direttore del programma di EXiS, l'Experimental Film & Video Festival di Seoul, fondato nel 2004 – come pure una delle prime mostre personali di Sojung Jun, un documentario fittizio che ricostruisce incidenti ed eventi apparsi nei media da molteplici prospettive, registrandoli nuovamente attraverso la fotografia e accompagnandoli con opere testuali⁵. Nella stessa area si trovava anche l'Audio Visual Pavilion (AVP), co-fondato dai curatori e scrittori Seewon Hyun e Inyong An,

film—the term “audiovisual” may be understood here less as a designation of medium than as an index of method. In Korean, the components of the word—“visual” (시, 視, to see), “audio” (청, 聽, to hear), and “pavilion” (각, meaning feeling 覺, house 閣 or angle 角)—suggest a sensory and spatial apparatus, a house for listening and seeing, or a place where perception is refracted and reorganized. AVP's program thus articulates a mode of experimental and research-driven practice attuned to the intermedial conditions of contemporary art, unfolding across performance, artists' publications, installation, and other expanded exhibitionary forms. Moreover, publishing occupies a central place in the organization's activities, conceived not merely as documentation but as an extension of curatorial and artistic research. This commitment draws, in part, from Korea's strong tradition of university newspapers and student journalism—the environment in which AVP's founders first met—and carries forward that ethos of collective inquiry, self-education, and the public circulation of ideas.⁶

Although not an exhibition space per se, The Book Society, founded in 2010, is worth mentioning. Operating as an art bookshop and project space hosting, for instance, Ayoung Kim's lecture performance and publication event *Zepheth, Whale Oil, Hanging Gardens, Shell* (2015), and running its imprint Mediabus (founded earlier, in 2008),

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

147

e situato in un *hanok*. Sebbene il nome possa inizialmente suggerire un'attenzione rivolta a media come film, video e suono – avendo in effetti sostenuto progetti cinematografici di artisti, tra cui *Imjingawa* (2017) di Hwayeon Nam e *9 Days in Summer* (2019) di Jeewon Yoon, che includeva l'omonimo film classico sugli sport motoristici – il termine “audiovisivo” può essere qui inteso non tanto come una designazione del mezzo, quanto come un criterio metodologico. In coreano, le componenti della parola – “visivo” (시, 視, vedere), “audio” (청, 聽, sentire) e “padiglione” (각, che significa sensazione 覺, casa 閣 o angolo 角) – suggeriscono un apparato sensoriale e spaziale, un luogo per ascoltare e vedere, o in cui la percezione viene rifratta e riorganizzata. Il programma dell'AVP articola quindi una modalità di pratica sperimentale e di ricerca in sintonia con le condizioni intermediali dell'arte contemporanea, che si sviluppa attraverso performance, pubblicazioni d'artista, installazioni e altre forme espositive espanse. Inoltre, l'attività editoriale – concepita non solo come documentazione ma come estensione della ricerca curatoriale e artistica – occupa un posto centrale nella programmazione dell'organizzazione. Questo impegno deriva, in parte, dalla radicata tradizione coreana dei quotidiani universitari e del giornalismo studentesco – l'ambiente in cui i fondatori dell'AVP si sono incontrati per la prima volta – e implica un'etica dell'indagine collettiva, dell'autoformazione e della circolazione pubblica delle idee⁶.

the collective has translated and published several important volumes on the intersections of contemporary art, film, and video, such as *Jonas Mekas: Conversations with Film-makers* (2023) and *Okulo* (2016–ongoing), a journal of cinema and the moving image. Through their support for translation and critical writing, the Book Society’s founders, curator Helen Jungyeon Ku and publisher Kyung Yong Lim, have helped cultivate a space in which publishing—considered not just as an object but as a networked space for the production and circulation of information—intersects with the discursive developments surrounding contemporary art as the ideal sphere for cross-pollination between the visual arts and film.⁷

Another major independent space that was instrumental in shaping and platforming moving-image practices is Art Space Pool. Located in the neighborhood of Gugi-dong, which slightly sets it apart from nearby, more central Tongui-dong, it was founded in 1999 by a collective of around twenty artists, curators, critics, writers, and thinkers in Seoul. Known locally as just “Pool,” the organization emerged amid Korea’s transition to civil democracy following decades of military rule. Its formation was also shaped by the 1997 IMF financial crisis, which destabilized the art market and exposed the dominance of commercial galleries and state institutions. Contrary to this trend, Pool positioned itself as the inheritor of the region’s

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

148

Pur non essendo uno spazio espositivo in senso stretto, vale la pena menzionare il collettivo The Book Society, fondato nel 2010. Attivo come libreria d’arte e *project space*, ha ospitato, ad esempio, la conferenza-performance e l’evento editoriale *Zeptheth, Whale Oil, Hanging Gardens, Shell* (2015) di Ayoung Kim; e, attraverso la propria casa editrice Mediabus (fondata in precedenza, nel 2008), il collettivo ha tradotto e pubblicato diversi volumi importanti sulle intersezioni tra arte contemporanea, cinema e video, come *Jonas Mekas: Conversations with Film-makers* (2023) e *Okulo* (dal 2016), rivista dedicata al cinema e all’immagine in movimento. Attraverso il loro sostegno all’attività di traduzione e scrittura critica, i fondatori della Book Society, la curatrice Helen Jungyeon Ku e l’editore Kyung Yong Lim, hanno contribuito a coltivare uno spazio in cui l’editoria – considerata non solo come un oggetto, ma come uno spazio interconnesso per la produzione e la circolazione di informazioni – si interseca con le tendenze critiche che coinvolgono l’arte contemporanea, configurandosi come un luogo ideale per un incontro prolifico tra arti visive e cinema.⁷

Un altro importante spazio indipendente che ha avuto un ruolo determinante nel dare visibilità alle pratiche legate all’immagine in movimento è l’Art Space Pool. Situato nel quartiere di Gugi-dong, leggermente al di fuori della zona più centrale Tongui-dong, è stato

historical avant-garde ethos, aiming at articulating a critique of the “art system, a revisionist analysis of history,” and the production of “counter-publics.”⁸ Until it folded in 2021, through its dense exhibition program, *Pool Production*; publication program, *Forum A*; and its study groups and symposia, Pool championed the work of artists working mostly with the moving image, including Jae Oon Rho, Youngzoo Im, and Yuri An. Pool’s historical position was grounded in its role as mediator between the activist legacies of the 1980s and the emergent media practices of the first decade of the twenty-first century. Its collective structure, pedagogical ethos, and engagement with the moving image established a discursive continuity between the Minjung generation’s investment in art’s social agency and the post-Minjung artists’ concern with mediation, technology, and affect.⁹ Within this expanded landscape, artists such as Chan-Kyong Park began to articulate a critical revision of the Minjung tradition, transforming its iconography of struggle into what he later described as an “Asian Gothic”—a mode attentive to the spectral remains of modernization, colonialism, and suppressed spiritual traditions. In works such as *Sindoan* (2008), Park traces the submerged histories of Korean folk religion and dissident communities, reimagining them as counter-archives to the state’s narrative of progress.¹⁰ If *Sindoan* seeks to retrieve the repressed “others” of modernity through an archaeology of images, *Citizen’s Forest*

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

149

fondato nel 1999 da un collettivo di circa venti artisti, curatori, critici, scrittori e intellettuali di Seoul. Conosciuta a livello locale come “Pool”, l’organizzazione emerse durante la transizione della Corea verso la democrazia civile, dopo decenni di regime militare. La sua formazione fu influenzata anche dalla crisi finanziaria del 1997, che destabilizzò il mercato dell’arte evidenziando il dominio delle gallerie commerciali e delle istituzioni statali. In contrasto con questa tendenza, Pool si è posizionata come erede dello spirito storico d’avanguardia del Paese, con l’obiettivo di promuovere una critica del “sistema dell’arte, un’analisi revisionista della storia” e la promozione di un “contro-pubblico”⁸. Fino alla chiusura nel 2021, attraverso il suo fitto programma di mostre *Pool Production*, il programma editoriale *Forum A*, e i suoi gruppi di studio e simposi, Pool ha sostenuto il lavoro di artisti che lavoravano principalmente con il video, tra cui Jae Oon Rho, Youngzoo Im e Yuri An. La posizione storica di Pool si basava sul suo ruolo di mediazione tra l’eredità dell’attivismo degli anni Ottanta e le pratiche mediatiche emergenti del primo decennio del XXI secolo. La sua struttura collettiva, l’etica pedagogica e il confronto con l’immagine in movimento hanno stabilito una continuità discorsiva tra l’investimento della generazione Minjung nell’impegno sociale dell’arte e l’attenzione degli artisti post-Minjung alla mediazione, alla tecnologia e alle dimensioni sensoriali ed emotive dell’esperienza.⁹ In questo paesaggio esteso, protagonisti come

(2016) expands this inquiry into a collective allegory of the afterlife, where the ghosts of the Cold War, the democracy movement, and the vernacular spiritual world converge. Read against the backdrop of Pool's commitment to "counter-publics," Park's work may be seen as a cinematic continuation of that project—mapping, through ritual and montage, the psychic and historical terrain to which modernity's victims return as spectral citizens of an as-yet-unrealized community.

The Question Concerning Technology in Korean Moving Images

Recent discussions of Korean moving-image art have often been framed through two interrelated discourses: the media archaeological and the techno-cultural. The first is exemplified by art critic Young Bin Kwak's "A Genealogy of Media in Contemporary Korean Video Art," which traces Korean moving-image art through a media-genealogical lens that departs from linear or teleological models of art history.¹¹ In his analysis, Kwak outlines a *phantasmagoric dispositive*—a field of recurrent devices and perceptual structures that link shadow play, optical toys, film, and virtual reality. Through works by artists such as Sejin Kim, Ayoung Kim, Hye-won Kwon, and Byung-soo Lee, he demonstrates how contemporary Korean artists reactivate the material and conceptual strata of image technologies.

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

150

Chan-Kyong Park hanno iniziato a proporre una revisione critica del modello Minjung, trasformando l'iconografia della lotta in quella che egli stesso descrisse più tardi come "gotico asiatico": una modalità attenta ai resti spettrali della modernizzazione, del colonialismo e delle tradizioni spirituali soppresse. In opere come *Sindoan* (2008), Park ripercorre le storie sommerse della religione popolare coreana e delle comunità dissidenti, reimmaginandole come contro-archivi rispetto alla narrativa statale progressista¹⁰. Se *Sindoan* cerca di recuperare le "altre entità" represses della modernità attraverso un'archeologia delle immagini, *Citizen's Forest* (2016) espande questa indagine in un'allegoria collettiva dell'aldilà, dove i fantasmi della Guerra Fredda, del movimento democratico e del mondo spirituale vernacolare convergono. Considerata nella cornice dell'impegno di Pool per il "contro-pubblico", l'opera di Park può essere vista come una continuazione cinematografica di quel progetto: tracciare attraverso il rituale e il montaggio, il terreno psichico e storico in cui le vittime della modernità ritornano come cittadini spettrali di una comunità non ancora realizzata.

La questione della tecnologia nelle immagini in movimento coreane

I recenti dibattiti sulla videoarte coreana sono stati spesso inquadrati attraverso due temi strettamente collegati: l'archeologia

Kwak also mentions Heecheon Kim's 2019 exhibition at Art Sonje Center, *Deep in the Forking Tanks*, which, for the author, "operates as a phantasmagoric dispositif by reactivating the interplay between image and embodied spectator, collapsing virtual and physical space into a shared perceptual field where the viewer's movement and temporality become integral to the work's unfolding."¹² Kwak's genealogical reading does not present media art history as a succession of technological leaps but as a network of reappearances, malfunctions, and embodied encounters in which the past persists within the digital present.

Critic Gangsan Jeung, by contrast, advances a techno-cultural reading in "Representations/Machines/Objects as the World," situating moving-image practices within the infrastructural and algorithmic conditions of late capitalism.¹³ His writing emphasizes how Korean artists engage the interpenetration of image, information, and labor, reconfiguring the moving image not as representation but as an operational field through which the sensible is organized. Both frameworks, though distinct, share an archaeological impulse: They regard the moving image as a site where technological mediation, aesthetic form, and social production converge. Within this discursive terrain, the practices of Kim Heecheon and Ayoung Kim mark two distinct yet convergent trajectories.

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

151

dei media e la tecnocultura. Il primo è esemplificato dal saggio "A Genealogy of Media in Contemporary Korean Video Art" del critico Young Bin Kwak, che ripercorre la videoarte coreana attraverso la lente della genealogia dei media che si allontana dai modelli lineari o teleologici della storia dell'arte¹¹. Nella sua analisi, Kwak definisce un *dispositivo fantasmagorico*: un campo di strumenti ricorrenti e strutture percettive che collegano giochi d'ombra, giocattoli ottici, film e realtà virtuale. Attraverso le opere di Sejin Kim, Ayoung Kim, Hye-won Kwon e Byung-soo Lee, dimostra come gli artisti coreani contemporanei riattivino le stratificazioni materiali e concettuali delle tecnologie visive. Kwak cita anche la mostra di Heecheon Kim del 2019 presso l'Art Sonje Center, *Deep in the Forking Tanks*, che, secondo l'autore, "opera come un dispositivo fantasmagorico riattivando l'interazione tra immagine e spettatore come corpo presente, facendo collassare lo spazio virtuale e fisico in un campo percettivo condiviso dove il movimento e la temporalità dello spettatore diventano parte integrante dello svolgersi dell'opera"¹². La lettura genealogica di Kwak non presenta la storia della *media art* come una successione di salti tecnologici, ma come una rete di riapparizioni, malfunzionamenti e incontri concreti in cui il passato persiste nel presente digitale.

Ayoung Kim's projects—*Porosity Valley*, *Portable Holes* (2017) and *Porosity Valley 2: Tricksters' Plot* (2019)—extend the speculative ambitions of media art into a “cosmotecnical”¹⁴ inquiry that fuses mythic narrative, networked infrastructure, and postcolonial temporality. *Tricksters' Plot*, her installation at the MMCA in 2019, exemplified this shift. Drawing on the philosophical concept of “porosity” elaborated by philosopher Reza Negarestani, the work reimagines migration, data flow, and planetary exchange as entangled systems of circulation. As for Heecheon Kim, he operates within the vernacular of digital culture and gaming, a trajectory first made legible in the 2015 group exhibition *New Skin: Modeling and Attaching*, and later through his participation in *Game Society* at the MMCA, an exhibition in which real-time rendering, screen capture, and simulation foregrounded the image as an operational event rather than representation.¹⁵ *New Skin* sought to question Post-Internet Art with regards to the “Korean Internet” which was “changing more thoroughly and at a pace much faster than art”¹⁶ and in which Kim showed *Lifting Barbells* (2015), a meditation on the construction of online subjectivities and their physically non-existent bodies, evolving in an illusory, made-up city scape constructed by the artist with data. As for *Sleigh Ride Chill* (2016), made with a game engine, Kim's main intention was to question whether, in real-time rendering, the game engine generates its own sense of time or merely synchronizes with

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

152

Al contrario, nel saggio “Representations/Machines/Objects as the World”, il critico Gangsan Jeung avanza una lettura tecno-culturale, collocando le pratiche dell'immagine in movimento all'interno delle condizioni infrastrutturali e algoritmiche del tardo capitalismo¹³. Il suo scritto sottolinea come gli artisti coreani affrontino l'interazione tra immagine, informazione e lavoro, interpretando l'immagine in movimento non come rappresentazione ma come campo operativo attraverso il quale organizzare il sensibile. Entrambi gli approcci, sebbene distinti, condividono un impulso archeologico: considerano il video come un luogo in cui convergono mediazione tecnologica, forma estetica e produzione sociale. All'interno di questo terreno dialogico, le pratiche di Kim Heecheon e Ayoung Kim segnano due traiettorie distinte ma convergenti.

I progetti di Ayoung Kim – *Porosity Valley*, *Portable Holes* (2017) e *Porosity Valley 2: Tricksters' Plot* (2019) – estendono le ambizioni speculative della *media art* verso un'indagine “cosmotecnica”¹⁴ che fonde narrazione mitica, infrastrutture in rete e temporalità postcoloniale. *Tricksters' Plot*, l'installazione presentata nel 2019 all'MMCA, ne è un esempio emblematico. Attingendo al concetto filosofico di “permeabilità” elaborato dal pensatore Reza Negarestani, l'opera reimmagina migrazione, flussi di dati e scambio planetario come sistemi di circolazione interconnessi. Heecheon Kim si muove

human time, much like how contemporary life makes us question whether we truly experience time or simply move within its pre-set frame. Overall, his work traces the oscillation between embodied perception and machinic mediation, using screenshots, 3D animation, and architectural simulation that foregrounds the image not as representation but as event—an unfolding topology in which time, code, and gesture coalesce. Both Ayoung Kim and Heecheon Kim thus complicate the categories through which Korean moving-image art has been theorized. Against the genealogical tendency to narrate media art as a historical continuum, and beyond the techno-cultural framing that equates mediation with control, their works propose a more porous ontology of the image—one that is simultaneously sensory and speculative, infrastructural and affective. In doing so, these two artists articulate a distinctive Korean contribution to the global discourse on the post-cinematic: an art of transmission that is less about visibility than about the circulation of feeling, data, and thought.

“Korea”: Toward Hybridity and Multiplicity

The persistence of *tanil minjok*—the idea of Korea as a “one-blooded nation”—continues to cast a long shadow over the imagination of Korean identity. As sociologist Gi-Wook Shin argues, ethnic nationalism in Korea, forged under Japanese colonial rule and weaponized

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

153

invece all'interno della tradizione dei videogiochi e della cultura digitale, un orientamento di ricerca reso evidente per la prima volta nel 2015 nella mostra collettiva *New Skin: Modeling and Attaching*, e successivamente attraverso la sua partecipazione a *Game Society* presso l'MMCA, una mostra in cui *rendering* in tempo reale, *screenshot* e simulazione mettevano in primo piano l'immagine come atto operativo piuttosto che come rappresentazione¹⁵. *New Skin* mirava a mettere in discussione la Post-Internet Art in relazione all'“Internet coreano” che stava “cambiando in modo più radicale e a un ritmo molto più veloce dell'arte”¹⁶. Kim era presente con l'opera *Lifting Barbells* (2015), una riflessione su come si formano le soggettività online e sull'inconsistenza dei loro corpi, fisicamente assenti, che si evolvono unicamente in un paesaggio urbano illusorio e inventato, costruito dall'artista con dati digitali. Con *Sleigh Ride Chill* (2016) – realizzato con un *game engine* – l'intenzione principale di Kim era interrogarsi se, nel *rendering* in tempo reale, il motore di gioco generi un proprio senso del tempo o si limiti a sincronizzarsi con quello umano, proprio come la vita contemporanea ci spinge a chiedersi se sperimentiamo veramente il tempo o semplicemente ci muoviamo all'interno della sua struttura predefinita. Nel complesso, il suo lavoro definisce l'oscillazione tra la percezione fisica e la mediazione tecnologica, utilizzando schermate, animazioni 3D e simulazioni architettoniche che mettono in primo piano l'immagine

during the Cold War, produced a paradoxical structure of belonging that proclaims unity while enforcing division. Its racialized ideal of purity defined “Koreanness” not only against the colonial and imperial other but against its own internal others—the political, diasporic, or ideological “deviants” who disrupted the fantasy of homogeneity. This exclusionary logic still haunts contemporary culture, where the myth of shared blood has been both a source of solidarity and an obstacle to pluralism. In this context, the works of Onejoon Che, Sojung Jun, and Jane Jin Kaisen can be read as sustained attempts to unmake the racial and territorial imaginaries that underpin this nationalist discourse. Each artist reveals how “Korean identity” is less a given reality than a contested play of displacements, migrations, and rearticulations.

With the AfroAsia Collective and his *International Friendship* series, Che excavates the transnational entanglements through which Korea’s modernity was shaped. His research into Cold War infrastructures and diplomatic exchanges between Korea and African nations unearths an overlooked history of South–South solidarity, complicity, and aspiration. By staging the visual residues of this history—monuments, development projects, archives—Che reframes Korea not as an ethnically bounded nation-state but as an actor within a shifting network of postcolonial alignments. His

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

154

non come rappresentazione, ma come processo in atto: una topologia in divenire in cui tempo, codice e gesto si fondono. Sia Ayoung Kim sia Heecheon Kim rendono quindi più complesse le categorie attraverso le quali è stata teorizzata la videoarte coreana. Contro la tendenza genealogica a raccontare la *media art* come un *continuum* storico, e oltre l’inquadramento tecno-culturale che equipara la mediazione al controllo, le loro opere propongono un’ontologia dell’immagine più permeabile, che è contemporaneamente sensoriale e speculativa, infrastrutturale e affettiva. Con la loro pratica, i due artisti coreani apportano un contributo distintivo al dibattito globale sull’era post-cinematografica: un’arte della trasmissione che non riguarda tanto la visibilità quanto la circolazione di sentimenti, dati e pensieri.

“Corea”: verso l’ibridazione e la molteplicità

La persistenza del tema del *tanil minjok* – l’idea della Corea come “nazione dall’etnia unica” – continua a gettare una lunga ombra sull’immaginario dell’identità coreana. Come sostiene il sociologo Gi-Wook Shin, il nazionalismo etnico in Corea, sorto sotto il dominio coloniale giapponese e strumentalizzato durante la Guerra Fredda, ha prodotto una struttura paradossale di appartenenza che proclama l’unità mentre impone la divisione. Il suo ideale razziale di purezza ha definito la “coreanità” non solo in opposizione

work destabilizes the nationalist binary of purity and contamination, revealing instead a history of hybrid encounters and geopolitical mimicry. In this light, the Afro-Asian imaginary becomes a counter-horizon to *tanil minjok*: a vision of identity premised on connection rather than lineage, on translation rather than inheritance.

Sojung Jun’s practice, by contrast, works within the intimate registers of voice, body, and recollection to reimagine belonging beyond national and linguistic borders. Her recent work *I Do, Nine-Tailed Fox* (2025), presented at The Showroom in London, extends her methodology of “plasticity”¹⁷ to the history of the Koryo Saram, ethnic Koreans exiled to central Asia under Stalin. Through collaboration with the Koryo Theatre in Almaty, Kazakhstan, Jun explores how stories of myth and displacement intertwine, drawing on the trickster figure of the nine-tailed fox as a metaphor for survival and transformation. In this work, as in her earlier pieces, identity becomes mutable and multilingual, a choreography of voices rather than a singular origin. Jun’s evocation of the Koryo Saram foregrounds a diasporic Korean subjectivity excluded from nationalist narratives, rendering visible what Shin describes as “internal others” of the nation.

Jane Jin Kaisen’s *Community of Parting* (2019) similarly dismantles the myth of homogeneity by invoking the mythic figure of Princess

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

155

all’“altro” coloniale e imperiale ma anche contro i propri “altri” interni – i “devianti” politici, diasporici o ideologici che infrangevano l’illusione di omogeneità. Questa logica di esclusione perseguita ancora la cultura contemporanea, dove il mito del sangue condiviso è stato sia fonte di solidarietà che ostacolo al pluralismo. In questo contesto, le opere di Onejoon Che, Sojung Jun e Jane Jin Kaisen possono essere lette come tentativi persistenti di demolire l’immaginario razziale e territoriale alla base del discorso nazionalista. Ogni artista rivela come l’“identità coreana” sia più un gioco controverso di spostamenti, migrazioni e riformulazioni piuttosto che una realtà assodata.

Con l’AfroAsia Collective e la serie *International Friendship*, Onejoon Che esplora gli intrecci transnazionali attraverso cui si è formata la modernità della Corea. La sua ricerca sulle infrastrutture della Guerra Fredda e sugli scambi diplomatici tra il suo Paese e le nazioni africane mette in luce una storia trascurata di solidarietà, complicità e aspirazioni tra Paesi del Sud globale. Mettendo in scena i residui visivi di questa storia – monumenti, progetti di sviluppo, archivi – Onejoon Che riflette sulla Corea non come Stato-nazione etnicamente delimitato, ma come attore all’interno di una rete mutevole di alleanze postcoloniali. Il suo lavoro destabilizza il binomio nazionalista di purezza e contaminazione, rivelando invece una storia di

Bari as a paradigm of exile, mediation, and return. Through a polyphonic structure that weaves oral testimony, archival imagery, and ritual performance, Kaisen extends the notion of parting from the peninsula's division to the broader diasporic condition. The work articulates a Korea dispersed across bodies, languages, and temporalities—where mourning and memory exceed state borders. In this regard, Che, Jun, and Kaisen transform the frame through which the notion of “Korean” has been imagined. Their works unbind identity from blood, race, and territory, proposing instead a porous, migratory, and relational model of belonging that pushes back against the ethnonational logic of unity through sameness. The exhibited artists offer a vision of Korea conceived not as an origin to return to but as a continually reconfigured horizon of crossings and transmissions.

As in other places, within the Korean context, the moving image has repeatedly redefined how space, technology, and perception are organized, with artists' moving-image works emerging as a phenomenon that tends to construct its own architectures of spectatorship, durations of attention, and modes of encounter across heterogeneous exhibitionary sites that are both locally specific and adaptive to global frameworks. Nowhere is this dynamic more visible than in Seoul itself—dubbed the “perfect recombinant city” by Franco “Bifo” Berardi—where most of the artists in *K-NOW!* are based and where

incontri ibridi e di mimetismo geopolitico. In questa ottica, l'immaginario afro-asiatico diventa un contro-orizzonte del *taniil minjok*: una visione dell'identità basata sulla connessione piuttosto che sulla discendenza, sulla traslazione piuttosto che sull'eredità.

La pratica di Sojung Jun, al contrario, si muove all'interno dei registri intimi della voce, del corpo e del ricordo per reimmaginare l'appartenenza al di là dei confini nazionali e linguistici. La sua recente opera *I Do, Nine-Tailed Fox* (2025), presentata presso The Showroom a Londra, estende la sua metodologia di “plasticità”¹⁷ alla storia dei Koryo Saram, gruppo etnico coreano esiliato in Asia centrale sotto Stalin. Attraverso la collaborazione con il Teatro Koryo di Almaty in Kazakistan, Jun esplora il modo in cui le storie del mito e dello spostamento si intrecciano, attingendo all'archetipo del *trickster* – l'imbrogliatore mitico – della volpe a nove code come metafora di sopravvivenza e trasformazione. In questo lavoro, come in quelli precedenti, l'identità diventa mutevole e multilingue, una coreografia di voci invece di un'unica origine. L'evocazione dei Koryo Saram da parte di Jun mette in evidenza una soggettività coreana diasporica esclusa dalle narrazioni nazionaliste, rendendo visibili quelli che Shin definisce come gli “altri interni” della nazione.

Community of Parting (2019) di Jane Jin Kaisen smonta in modo simile il mito dell'omogeneità, invocando la figura mitica della

the logics of transmission, circulation, and simulation converge.¹⁸ In such a landscape, screens do not merely mediate images but produce the social and psychic infrastructures through which attention and relation unfold. Korean artists' films and videos, in turn, reflect and critique this condition, transforming their physical and digital environments into zones of reflection, resistance, and renewed forms of collective vision through exhibited moving images.

principessa Bari come paradigma di esilio, mediazione e ritorno. Attraverso una struttura polifonica che intreccia testimonianze orali, immagini d'archivio e performance rituali, Kaisen estende il concetto di separazione dalla divisione della penisola alla più ampia condizione diasporica. L'opera mostra una Corea dispersa nei corpi, nelle lingue e nel tempo, dove il lutto e la memoria superano i confini dello Stato.

In questo senso, Che, Jun e Kaisen trasformano la cornice in cui è stata immaginata la nozione di “coreano e coreana”. I loro lavori svincolano l'identità dal sangue, dalla razza e dal territorio, proponendo invece un modello di appartenenza permeabile, migratorio e relazionale che si oppone alla logica etno-nazionalista di unità attraverso l'uniformità. Gli artisti coinvolti offrono una visione della Corea concepita non come un'origine a cui tornare, ma come un orizzonte continuamente riconfigurato di attraversamenti e trasmissione.

Come in altri contesti, anche in Corea il video ha più volte ridefinito l'organizzazione dello spazio, della tecnologia e della percezione. Le opere dei videoartisti emergono come un fenomeno in grado di creare le proprie architetture di fruizione, definire la durata dell'attenzione e configurare modalità di incontro attraverso siti espositivi eterogenei, specifici a livello locale ma adattabili anche alla realtà globale. In nessun luogo questa dinamica è più evidente che nella

- 1 On the history of VAF, see François Bovier, *Le VideoArt Festival Locarno—Pour un Bauhaus électronique* (Dijon: Les presses du réel, forthcoming).
- 2 *The Genesis Exhibition: Do Ho Suh: Walk the House*, May 1–October 26, 2025, Tate Modern, London; *Haegue Yang: Leap Year*, October 9, 2024–January 5, 2025, Hayward Gallery, Southbank Centre, London; *Mire Lee: Open Wound*, October 9, 2024–March 16, 2025, Tate Modern, London.
- 3 The Art Sonje Center fully opened in 1998. See Adeena Mey, “Note on Lee Bul at ‘Ssack,’” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 58 (Autumn/Winter 2024): 54–59.
- 4 Hye Jin Mun, “The Institutional Transformations of Korean Art,” *The Artro*, October 19, 2015, https://www.theartro.kr/eng/features/features_view.asp?idx=598&b_code=10.
- 5 Hangjun Lee, *400 Years in 4 Minutes*, Gallery Factory, Seoul, April 28–May 27, 2012; Sojung Jun, *The Other Side of the Other Side*, Gallery Factory, Seoul, June 9–July 8, 2012.
- 6 I thank curator Seewon Hyun for the context regarding the name Audio Visual Pavilion/시청각.
- 7 The Book Society’s website can be found at <https://thebooksociety.org/>; the website for their publishing imprint, Mediabus, at <https://mediabus.org/>; and information about the journal *Okulu* at <https://www.okulu.kr/p/front-page.html>. Helen Jungyeon Ku served as editor of the MMCA Artist Studies Series, which published two important volumes related to artists’ film: *Im Heung-soon: Toward a Poetics of Opacity and Hauntology* (2018) and *Park Chan-Kyong: Red Asia Complex* (2019).
- 8 See Art Space Pool’s mission statement at <http://www.altpool.org/>. While this essay refers to Art Space Pool in its historical and institutional capacity, it does not overlook the complex circumstances surrounding its closure and the

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

158

stessa Seoul – definita da Franco “Bifo” Berardi “la perfetta città ricombinante”¹⁸ – dove risiede la maggior parte dei protagonisti di *K-NOW!*, e dove convergono le logiche di trasmissione, circolazione e simulazione. In questo panorama, gli schermi non mediano semplicemente le immagini, ma producono le infrastrutture sociali e psichiche attraverso le quali si sviluppano l’attenzione e la relazione. I film e i video degli artisti coreani, a loro volta, riflettono e criticano questa condizione, trasformando i loro ambienti fisici e digitali in zone di riflessione, resistenza e forme rinnovate di visione collettiva attraverso le immagini in movimento presentate.

- allegations of sexual harassment that emerged in connection with figures associated with the organization. These events, which surfaced in the wake of the broader #MeToo movement in the Korean art scene, prompted public statements and an internal investigation by the institution in 2021. For documentation, see Art Space Pool’s official communications, e.g., “성희롱 및 성폭력 조사위원회 공지,” Art Space Pool, Facebook June 18, 2021, <https://www.facebook.com/artspacepoolpage/posts/4060137460679281>.
- 9 Emerging during the 1970s and 1980s democracy movement in South Korea, the name *Minjung* means “people” or “populace.” Minjung artists utilized a wide range of media, including oil painting, wooden panel print, collage, photomontage, banner painting and ready-made, responding to the political and social climate of the time. Many artworks were produced for and used in protests, thus the predominance of reproducible media like print. The artists generally embraced a figurative or narrative style to represent the plight and reality of the working class.
- 10 See Kyoung Lae Kang and Hyejong Yoo, “‘Sindoan’: Dissident Memories of Modern Korean History in a Cinematic Revision of Korean Minjung Art,” *Concentric: Literary and Cultural Studies* 44, no. 2 (September 2018): 295–324.
- 11 Yung Bin Kwak, “A Genealogy of Media in Contemporary Korean Art: From Shadow Play to VR [‘미디어 계보학, 그림자놀이에서 VR까지],” *Art in Culture* (March 2020): 136–51.
- 12 Kwak, “A Genealogy of Media in Contemporary Korean Art,” 144.
- 13 Gangsan Jeung, “Representations/Machines/Objects as the World: Recent Movements in Korean Contemporary Art,” *Critical Writings on Korean Contemporary Art: A Report of the 2018–2019 Art Critic Support Program* (Korea Arts Management Service, 2019), 198–217.
- 14 Yuk Hui’s notion of “cosmotronics” is articulated in Yuk Hui, *The Question*

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

159

- 1 Sulla storia del VAF, si veda François Bovier, *Le VideoArt Festival Locarno—Pour un Bauhaus électronique*, Les presses du réel, Digione, di prossima pubblicazione.
- 2 *The Genesis Exhibition: Do Ho Suh: Walk the House*, Tate Modern, Londra, 1 maggio - 26 ottobre 2025; *Haegue Yang: Leap Year*, Southbank Centre, Hayward Gallery, Londra, 9 ottobre 2024 - 5 gennaio 2025; *Mire Lee: Open Wound*, Tate Modern, Turbine Hall, Londra, 9 ottobre 2024 - 16 marzo 2025.
- 3 L’Art Sonje Center è stato inaugurato nel 1998. Si veda Adeena Mey, “Note on Lee Bul at ‘Ssack,’” *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n. 58, autunno-inverno 2024, pp. 54–59.
- 4 Hye Jin Mun, “The Institutional Transformations of Korean Art,” *The Artro*, 19 ottobre 2015, https://www.theartro.kr/eng/features/features_view.asp?idx=598&b_code=10.
- 5 Hangjun Lee, *400 Years in 4 Minutes*, Gallery Factory, Seoul, 28 aprile - 27 maggio 2012; Sojung Jun, *The Other Side of the Other Side*, Gallery Factory, Seoul, 9 giugno - 8 luglio 2012.
- 6 Ringrazio il curatore Seewon Hyun per le informazioni relative al nome Audio Visual Pavilion/시청각.
- 7 Il sito web di The Book Society si trova all’indirizzo <https://thebooksociety.org/>; il sito web del loro marchio editoriale, Mediabus, all’indirizzo <https://mediabus.org/>; e le informazioni sulla rivista *Okulu* su <https://www.okulu.kr/p/front-page.html>. Helen Jungyeon Ku è stata editor della MMCA Artist Studies Series, che ha pubblicato due importanti volumi relativi al cinema d’artista: *Im Heung-soon: Toward a Poetics of Opacity and Hauntology* (2018) e *Park Chan-Kyong: Red Asia Complex* (2019).
- 8 Si veda la dichiarazione d’intenti di Art Space Pool all’indirizzo <http://www.altpool.org/>. Sebbene questo saggio si riferisca ad Art Space Pool nella sua

Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotecnics (Falmouth: Urbanomic, 2016) and further explored in, among other publications, Yuk Hui and Pieter Lemmens, eds., *Cosmotecnics: For a Renewed Concept of Technology in the Anthropocene* (London: Routledge, 2021).

- 15 *New Skin: Modeling and Attaching*, Ilmin Museum of Art, Seoul, July 3–August 9, 2015; *Game Society*, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul, May 12–September 10, 2023.
- 16 As stated in the exhibition's blurb, available at: https://ilmin.org/exhibition/2015_new-skin/.
- 17 Nav Haq and Adeena Mey, "A Method with Plasticity: A Conversation with Sojung Jun," *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, no. 58 (Autumn/Winter 2024): 80–97, <https://doi.org/10.1086/738823>.
- 18 See Franco "Bifo" Berardi, *Heroes: Mass Murder and Suicide* (London: Verso, 2015), 111.

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

160

veste storica e istituzionale, non trascura le complesse circostanze riguardanti la sua chiusura e le accuse di molestie sessuali emerse in relazione a figure associate all'organizzazione. Questi eventi, apparsi sulla scena artistica coreana sulla scia del più ampio movimento #MeToo, hanno provocato dichiarazioni pubbliche e un'indagine interna da parte dell'istituzione nel 2021. Per la documentazione, si vedano le comunicazioni ufficiali di Art Space Pool, ad esempio "성희롱 및 성폭력 조사위원회공지", Art Space Pool, Facebook 18 giugno 2021, <https://www.facebook.com/artspacepoolpage/posts/4060137460679281>.

- 9 Nato durante il movimento democratico degli anni Settanta e Ottanta in Corea del Sud, il termine *Minjung* significa "popolo" o "popolazione". Gli artisti legati al movimento Minjung utilizzavano un'ampia gamma di tecniche, tra cui pittura a olio, stampa su pannelli di legno, collage, fotomontaggio, dipinti su banner e ready-made, rispondendo al clima politico e sociale dell'epoca. Molte opere d'arte sono state prodotte e utilizzate per le proteste, da cui la predominanza di mezzi riproducibili come la stampa. Gli artisti hanno generalmente abbracciato uno stile figurativo o narrativo per rappresentare la condizione e la realtà della classe operaia.
- 10 Si veda Kyoung Lae Kang e Hyejong Yoo, "'Sindooan': Dissident Memories of Modern Korean History in a Cinematic Revision of Korean Minjung Art", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 44, n. 2, settembre 2018, pp. 295-324.
- 11 Yung Bin Kwak, "A Genealogy of Media in Contemporary Korean Art: From Shadow Play to VR [‘미디어 계보학, 그림자놀이에서 VR까지’]", *Art in Culture*, marzo 2020, pp. 136-151.
- 12 Kwak, "A Genealogy of Media in Contemporary Korean Art", p. 144.
- 13 Gangsan Jeung, "Representations/Machines/Objects as the World: Recent Movements in Korean Contemporary Art", in *Critical Writings on Korean*

K-NOW!

GLOBAL SENSORIUM

161

Contemporary Art: A Report of the 2018-2019 Art Critic Support Program, Korea Arts Management Service, s.l. 2019, pp. 198-217.

- 14 La nozione di "cosmotecnica" di Yuk Hui è proposta in *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotecnics*, Urbanomic, Falmouth 2016, e ulteriormente indagata, tra le altre pubblicazioni, in *Cosmotecnics: For a Renewed Concept of Technology in the Anthropocene*, a cura di Yuk Hui e Pieter Lemmens, Routledge, London 2021.
- 15 *New Skin: Modeling and Attaching*, Ilmin Museum of Art, Seoul, 3 luglio - 9 agosto 2015; "Game Society", Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 12 maggio - 10 settembre 2023.
- 16 Come si legge nel comunicato della mostra, disponibile all'indirizzo: https://ilmin.org/exhibition/2015_new-skin/.
- 17 Nav Haq e Adeena Mey, "A Method with Plasticity: A Conversation with Sojung Jun", *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n. 58, autunno-inverno 2024, pp. 80-97, <https://doi.org/10.1086/738823>.
- 18 Si veda Franco "Bifo" Berardi, *Heroes. Suicidio e omicidi di massa*, Baldini&Castoldi, Milano 2015, p. 209.