

모든 사물이 새로운 정체성을 부여받을 때까지

천시

국립타이베이교육대학 미술이론 및 비평 석사
국제미술평론가협회(AICA) 타이완 지부 제 13 기 회장
아트 엠파리(Art Emperor) 前 수석 에디터, ARTouch 前 기획 디렉터

부조리성

“환상과 빛을 잊은 세계 속에서 인간은 스스로 이방인이 되었음을 느낀다. 이 낯선 세계로의 유적에는 구원이 없다. 그곳에는 잊어버린 고향의 추억도 약속된 땅의 희망도 없기 때문이다. 인간과 그의 삶, 배우와 무대장치 사이의 절연. 이것이 다름 아닌 부조리의 감정이다.”

— 알베르 카뮈, 『시지프 신화』(1942)

시용쥔의 작업실에서 신작에 관한 대화를 나누고 돌아오는 길에 필자는 올해 상파울루 비엔날레의 주제인 '실천으로서의 인간성'을 떠올렸다.¹

시용쥔에게 있어 인간성이란 부조리성에서 비롯되는 것이 아닐런지 생각해 본다. 그가 오래도록 수집해온 빈티지 사물들은 회화와 입체 연작, 그리고 AI를 활용하여 만든 애니메이션 영상을 포괄하는 작품세계의 기본적인 구성 요소가 된다. 시용쥔은 불연속적이고 매체횡단적인 창작 과정을 통하여 부조리주의를 강하게 드러내는 통합된 서사를 구축해 낸다. 이번 전시에서 그는 할리우드 장르 영화를 연상시키는 일곱 가지 입체 무대를 구축하였다. 빈티지 인형들과 재해석된 사물들이 배우가 되어 각각의 무대 안에서 한편 한편의 부조리극을 펼치도록 한 것이다. 애니메이션의 제작 과정에 AI 기반의 동적 알고리즘이 개입함에 따라 서사와 인물 사이의 상징적 불일치는 더욱 증폭된다. 시용쥔의 작품세계는 카뮈에 의하여 해석된 부조리주의의 개념을 연상시킨다. 카뮈는 허무주의와 실존주의 사이에서 끝없이 의문하며, 과정 자체를 중시한다. 그 과정이 비록 우회적일지라도.

카뮈의 대표적인 부조리주의 저서 『시지프 신화』는 출간된 지 이미 80 여 년이 흘렀음에도 마치 묘한 기시감처럼 지금의 시대적 맥락과 상통하는 점이 있다. 전쟁과 인종 갈등, 과학기술의 비약적 발전은 우리로 하여금 허구와 현실의 관계를 새롭게 성찰하도록 만들었고, 나아가 예술의 본질에 관하여 다른 방식으로 인식하도록 이끌었다. 시용쥔의 작업을 통하여 나는 다시금 묻게 된다. 부조리성은 하나의 미학적 사유로서 어떻게 동시대 인간성의 실천 방식이 될 수 있을까? 또 다른 한편으로는, 서로 다른 매체를 유동적으로 넘나드는 작가의 작업 과정 속에서 부조리성은 무엇을 이행해 왔는가?

십수 년 전부터 시용쥔의 회화에는 줄곧 특유의 부조리주의적 요소가 있었다. 초기 연작인 <일상 규칙 Daily Rules>(2012)^{pl. 1}과 <독서 습관 Reading Habits>(2012)^{pl. 2}은 일견 일상적인 실내 풍경을 묘사하는

¹ 2025년 제 36회 상파울루 비엔날레는 『모든 여행자가 길을 걷는 것은 아니다— 실천으로서의 인간성 Not All Travellers Walk Roads—Of Humanity as Practice』이라는 주제로 개최되었다.

듯하지만, 장면 내에서 균열과 부조리성을 드러낸다.² 작가에 의하여 화면 속에는 동시에 존재할 수 없는 인물과 사물들이 함께 놓인다. 때로 그의 그림은 온갖 종류의 수집품을 진열해 놓은 장소 같고, 또 다른 때에는 부적절한 상황 속 낯선 행동을 하는 대상들의 군집과 같이 보인다. 차가운 이미지의 물질성은 각각의 장면이 자아내는 특유의 소외감을 강화시킨다. 그의 회화에 지시문 같은 기호들이 나열되어 있을 지라도, 그것이 반드시 실제의 관람 순서를 의미하는 것은 아니다. 예컨대 이번 개인전의 출품작인 <요리의 선택 순서 Choice Sequence in Cooking>(2025)의 화면에는 모형 냉장고 내부를 향하여 뻗은 거대한 손과 1부터 7 까지 일련 번호가 매겨진 노란색 원형 기호들이 등장한다. 그것들은 마치 어떠한 절차를 암시하는 암호처럼 보이지만, 사실 정답 없는 수수께끼이자 다의적이고 모순적인 단서들이다.

이번 개인전 《불온한 사랑》이 선보이는 혼합 매체 연작에 이르러 시용쥔은 자신의 예술적 사고에 오래 내재하여 있던 부조리주의 정신을 다양한 매체와 협업의 형식을 통하여 구체적으로 구현한다. 본 전시를 계기 삼아, 필자는 시용쥔의 작업이 나아 온 궤적 및 동시대 회화의 매체횡단적 조건 아래 그가 구축한 부조리성과 그 방법론에 관한 나름의 관점을 제시해 보고자 한다.

매체특수성과 매체횡단적 작업의 조우

AI 기술이 급속히 대중화되어 일상에 깊숙이 침투한 오늘날의 세상에서 인간과 기술은 여러 매체를 횡단하며 서로 얹히고, 상호 간 다층적인 영향을 주고받는다. 그 가운데 특히 상징적인 문화적 현상으로 떠오른 것이 바로 '브레인 로트(Brain rot)'이다. 해당 신조어는 AI 와 알고리즘이 비논리적이고 부조리한 저화질의 이미지를 폭발적으로 생성해 냄으로써 사람들로 하여금 너무나 하찮고 단편적인 콘텐츠를 지속적으로 소비하게끔 만드는 현상을 가리킨다. 예로써 '이탈리안 브레인로트(Italian Brainrot)'를 보자. 창작자들은 의도적으로 조악한 프롬프트를 AI 에 입력하고, 그로부터 생성된 이미지를 무의미한 이탈리아어 음성과 접붙여 짧은 길이의 영상을 만든다. 이러한 솟폼 영상들은 소셜 미디어를 통하여 확산된다. 이른바 사람들의 '뇌를 부패시키는' 솟폼의 핵심적 특징은 내용의 논리적 연속성을 깨뜨리는 데 있다. 이는 지난 30 여 년간의 정치적 팝아트, 수퍼플랫(Superflat) 미학, 그리고 넌센스와 패러디의 시각문화 등을 떠올리도록 한다. 그들은 린(meme)의 계보를 잇는 것처럼 서로 관련 없는 이미지의 무의미한 병치를 통하여 부조리성을 창출한다.

겉보기에 아무런 관련이 없는 인물과 사건, 사물들이 뒤섞인 광경을 바라보는 관객은 각자의 삶 속에 축적된 시각문화적 밍³의 경험을 바탕으로 스스로 '합리화된 해석'을 상상해낸다. AI 의 경우, 사용자가 입력한 프롬프트와 방대한 데이터베이스 간의 연결이 하나의 밍처럼 작동하면서 일종의 연상 작용을 촉발하고 창작을 추동하게 된다. 시용쥔은 최근 작업에서 이 상상 및 창작의 과정을 확대하고, 재현 및 독해가 형성되는 과정 가운데 작동하는 매체특수성을 작품세계의 전면에 부각시킨다. 작가는 클레멘트 그린버그의 근대주의적 명제와 상반되게, 서로 분절된 맥락의 사물들이 동일한 공간 안에 공존하는

² 장성쿤(張聖坤)의 「소설 읽기—<시용쥔: 사전구축(Pre-Construction)>에 대하여」를 보라. URL:

<https://www.SHHyungchun.com/zh/articles/zh-the-reading-of-a-novel> (2025년 9월 30일 접속).

³ 여기에서 언급된 '문화적 밍'은 영국의 저자 수전 블랙모어의 책 『밈 머신 The Meme Machine』에 제시된 개념을 인용한 것이다. 해당 저서는 인간의 정신과 문화 속 유전자와 밍의 공진화를 탐구한다.

부조리성의 감각을 이끌어낸다.

무엇을 근거로 그러한 감각을 '반(反) 그린버그적 매체특수성'이라고 말할 수 있을까? 이는 시용쥔이 속한 대만 현대 회화 담론의 맥락과 깊은 관련이 있다. 비선형적으로 전개되는 동시대 미술의 현장 내에서도 회화는 여전히 근대주의의 유령을 품은 채 미술 시장과 학문 체계 안에서 '순수하고, 독창적이며, 독립적이고, 오염되지 않은' 예술 매체로서 다루어진다. 포스트모더니즘조차 모더니즘이 회화에 부여한 매체특수성이라는 가시 왕관을 완전히 벗겨 내지 못하였으며, 오히려 그것을 미학적 위계의 표식으로 변모시켰다. "다른 형식으로도 가능하다면, 왜 굳이 회화여야 하는가?"라는 질문은 오늘날의 비평 현장에서 회화 작가들에게 자주 제기된다. 마치 물감으로 그림을 그린다면 회화적 행위의 고유한 순수성과 정당성을 반드시 입증해야 한다는 듯이 말이다.

지난 10 여 년간 시용쥔의 작업을 살펴보면, 매체특수성에 대한 사유는 아크릴릭과 유채로 그린 회화, 그리고 작가가 손수 제작한 인형들을 다루는 과정 속에서 점차 변화해왔다. 작품활동 초기에 그는 아크릴릭 물감의 특성을 효과적으로 드러내는 스크래피토(sgraffito·긁어내기) 기법을 실험하고, 이미지 기반 매체인 회화에서 빛의 감각을 강조하는 등 안료의 특성을 드러내는 훈련에 집중했다. 해당 시기 그는 회화를 도구로 한 물질적 재현의 방식을 탐색하는 한편 다양한 현대 회화 작가들의 표현 기법과 화면 구성 방식을 연구한 뒤, 이를 직관적인 회화로 재구성하였다. 일련의 과정 속에서 시용쥔은 예술 작품의 진정성(authenticity)에 관한 인식을 재고하고, 그것을 자신의 작업 안에서 재해석하기 시작했다.

2016년의 개인전 《가내수공 Family Handcraft》은 시용쥔으로 하여금 창작의 관점을 확장하는 결정적 전환점을 마련하였다. 작가는 기존에 주로 사용하던 아크릴릭 물감에서 유채 물감으로 재료를 전환하며, 익숙한 매체 및 그것의 매체특수성에 작별을 고했다. 해당 전시에 부친 작가노트에서 시용쥔은 처음으로 자신의 창작 환경, 즉 스스로 거주하며 작업하는 집이라는 공간에 관하여 언급한다. 화폭 바깥의 세계, 즉 집 안에서의 삶과 장소적 조건으로 시선을 돌려 규칙적인 일상과 작업의 리듬에 내재한 시간성을 드러낸 것이다. 시용쥔은 수년간 모아온 빈티지 사물들을 삶의 터이자 작업 환경인 집의 실내 구조와 결부하여 인식하면서 그것들의 배치를 거듭 조율하기 시작했다. 생활과 창작이 결합된 상태의, 일견 가내수공업 현장을 연상시키는 그 공간은 한편 개인적인 기억과 수집된 사물들이 겹겹의 층위를 이루며 중첩된 소규모의 사적 박물관과도 같다.

《불온한 사랑》의 하이퍼텍스트적 독해

시용쥔이 《가내수공》에 부쳐 쓴 작가노트 말미에서, 이번 전시 《불온한 사랑》의 전경을 예언하는 듯한 문장이 발견된다. "모든 사물이 새로운 정체성을 부여받을 때까지 '가내수공'은 계속될 것이다."⁴ 그간 시용쥔은 자신이 수집한 서양 빈티지 인형들에게 정체성과 이야기를 부여함으로써 서사, 사물, 관계, 이미지에 대한 본연의 창의성과 호기심을 재건해왔다. 대량생산의 산물로서 규격화되고 익명적이던 빈티지 인형들은 작가의 손을 거쳐 새로운 의미 체계 속에서 낯설게 상상된다. 사물들은 변환된 정체성과 창조된 서사를 새롭게 얻는다. 오래도록 회화 작업을 통하여 단련해 온 작가의 예민한 시각과

⁴ 시용쥔, 「시용쥔: 가내수공」, 『아트론 아트 네트워크 Artron Art Network』(2016.12.04), URL: <https://m-news.artron.net/20161204/n889861.html> (2025년 10월 1일 접속).

정교한 촉각은 이제 색다른 방식으로 활용된다. 수공예 방식으로 인형을 제작하거나, 장난감 패키지를 채색하거나, 그 외 장인 같은 정확도와 서사적 창의성의 결합이 요구되는 다양한 행위로서 말이다.

『불온한 사랑』에서 시용쥔은 빈티지 사물, 유화, 사진, 생성형 AI를 활용해 만든 영상, 몰입형 무대 설치를 한데 엮어 지난 10 여 년간 자신의 작업을 관통해 온 부조리성, 앤티크 인형, 장면성, 이미지성 등의 요소를 집대성한다. 시용쥔이 선보이는 일련의 제작 과정과 개념적 접근은 놀라울 만큼 복합적이다. 필자가 파악한 그의 창작 과정을 서술하면 다음과 같다. 시용쥔의 작업은 특정한 빈티지 상표 이미지에서 출발한다. 어린이 옷을 입은 토끼와 백인 인형이 간식을 나누는 장면을 묘사한 도안과 같은 것들이다. 그것은 동시대 디자인적 경향으로 보이는 극단적 단순성이나 표면적 유희성과 정반대의 속성을 지닌다. 시용쥔은 수집된 빈티지 인형, 직물, 앤티크 사물들을 활용하여, 자신이 영감을 얻은 상표 이미지의 요소들을 입체적 무대의 장면 안에 재구성한다. 당연하게도 이미지를 장면화하고 무대의 공간 안에 번안하는 과정에는 재료의 물리적 한계라는 제약이 따른다. 그러므로 시용쥔은 원본의 충실한 재현을 목표하지 않으며, 오히려 주어진 재료의 언어로 원본과 닮은 동시에 다른 장면, 즉 유사성을 갖고 있지만 그로써 독립적 정체성을 지닌 새로운 공간을 창조해낸다.

시용쥔은 빈티지 상표 속 다양한 요소들을 입체적 무대로 재구성해 나아가는 동시에 장면 속에서 어떠한 이야기가 펼쳐질 수 있을지 상상한다.⁵ 서사의 중심이 될 대략의 구상이 마련되면 작가는 해당 장면을 영화 포스터나 스틸 컷의 형식으로 촬영한다. 이어 생성형 AI 활용에 능숙한 영상 감독인 가오스원(高士文)⁶에게 사진 촬영분을 소재로 한 단편 애니메이션 제작을 의뢰한다.⁷ 한편 작가는 AI 알고리즘이 추출한 결과값 가운데 서사적 맥락과 직접적인 관련이 없다고 판단되는 이미지를 추출하여 '실패한 연산의 잔여물'로 분류한 뒤, 그것들을 마치 오래된 영화 스틸 컷이나 빈티지 화보를 연상시키는 유화로 변환한다.

이처럼 특수하고도 우회적인 창작 방식은 수 차례에 걸쳐 작가와 영상 감독의 설명을 듣고 난 이후에야 이해할 수 있을 만큼이나 복잡하게 느껴진다. 그는 어떠한 이유로 이렇듯 복잡한 경로를 택하는 것일까? 고백하건대 필자는 바로 그와 같은 복잡성 속에서 신선함과 흥분을 느꼈다. 시용쥔은 정교하게 설계된 특유의 작업 과정을 매개로 '예술가의 손'이 주체성을 담보하는 한계점을 실험하고 있는 듯하다. 반고흐와 피카소 같은 작가들에 의하여 확립되고 그린버그와 같은 비평가들에 의하여 이론화된 모더니즘 미술의 관습 속에서, '예술가의 손'은 독창성의 순간, 영감의 불꽃이 일어나는 지점, 그리고 의도와 표현 사이의 불가피한 간극을 상징해왔다. 과거 매체특수성과 결합된 예술가의 손, 즉 직관과 봇질은 그 자체로서 인간성의 증표와도 같았다. 그것은 결코 도달할 수 없음을 알면서도 완벽에 무한히 가까워지고자 하는, 혹은 도리어 그 완성을 의도적으로 거부하는 과정 그 자체였다. 그러나 AI 시대의

⁵ 최근 시용쥔은 직접 소설을 집필하며 각본 및 서사에 대한 열정을 명확히 드러내고 있다.

⁶ 대만을 기반으로 활동하는 가오스원은 국립대만예술대학에서 영화 석사 학위를 취득했다. 학창 시절부터 영화 제작을 시작한 그의 작품은 타이베이영화제, 대만국제다큐멘터리영화제, 한국-대만 영화·예술살롱(Korea-Taiwan Film & Art Salon) 등에서 상영 및 수상하였다. 2022년에는 석사 학위 청구 작품인 영화 〈어 굿 보이 A Good Boy〉로 인 모먼츠 영화제(In Moments Film Festival) 감독상과 골든하비스트상(Golden Harvest Awards) 심사위원 특별상을 수상했다. 2024년에는 AI 애니메이션 〈수미 SUM〉로 일본 AI 아트 그랑프리 우수상을 받았다.

⁷ 작업실 방문 당시 작가가 밝힌 바에 따르면, 그는 작품에 관한 영상 감독의 개입을 또 다른 창작자의 참여로 간주한다. 따라서 해당 작품이 향후 영화제에 출품될 경우 크레딧에는 영상 감독의 이름이 프로덕션 디자이너로서 수록될 예정이다.

도래 이후, 매체특수성과 직관으로 구축된 작가-주체는 이제 전혀 다른 방식으로 '진정성'을 해석해야 한다. 이는 곧 인간과 알고리즘의 협업으로 생성되는 행위성을 재고하는 일이다.

매체횡단적으로 작업하는 시용쥔은 전통적인 화가나 단일 매체를 다루는 작가들과 다른 방식으로 직관을 사유한다. 그는 '예술가의 손'과 사물의 관계, 그리고 창작의 전 과정에서 매체가 이미지와 서사를 어떻게 매개하고 변형시키는지에 관하여 탐구한다. 이와 같은 접근법은 그린버그식 순수성을 지지하는 자들에게는 도무지 받아들일 수 없는 태도일 것이다. 그린버그의 관점에서 회화는 트롱프뢰유(*Trompe-l'œil*·눈속임), 환영, 연극성을 거부해야 하기 때문이다. 그러나 역설적이게도 바로 그러한 매체특수성은 이미 오래 전에 AI의 데이터베이스에 흡수되어 버렸다. 자율성, 직관, 순수성 같은 것들 자체가 이제는 동시대 미술이 품은 가장 거대한 환상이다.

하이퍼주체적 예술 실천을 상상하며

시용쥔에게 있어 각각의 매체는 저마다 고유한 의미를 지닌다. 그는 매체특수성 자체를 부정하지는 않는다. 다만 비연속적인 서사와 장면을 창작하는 매체횡단적 작업 과정 가운데서, 시용쥔이 말하는 매체특수성이란 비단 작품의 물리적인 특질에서 비롯되는 것이 아니다. 다시 말해 그것은 아크릴릭 물감의 긁힌 자국이 드러내는 질감이나 유채 물감이 드러내는 '진실된' 봇질 안에 존재하지 않는다. 시용쥔은 서로 다른 매체들의 얹힘 가운데 서사가 스스로 형성되도록 허락한다. 영화 포스터와 스틸컷을 닮은 회화 속에서, AI가 생성한 영상 안에서, 입체 설치 작업의 장면 내부에서 말이다. 작가는 익숙하고도 낯선 기시감을 드러내는 서사적 연결망을 구축한다. 이는 방대한 영화적, 만화적 세계관을 장르별로 분류하거나, 각각의 등장인물을 유형화하는 행위와도 닮아 있다.

시용쥔은 본 전시 《불온한 사랑》에서 자신의 회화, 서사, 빈티지 사물들, 이미지와 시각문화에 대한 열정에 바탕하여 하이퍼텍스트적인 '갈림길의 정원(The Garden of Forking Paths)'을 구축한다. 일련의 불연속적 과정들 속에서 그의 작업은 AI 시대에 부응하는 매체횡단적이며, 주체 초월적인 미학적 실천이 어떠한 방식으로 가능한지에 관하여 응답한다. 부조리성과 우회성 사이에서, 모든 사물은 서로 다른 매체를 경유하며 낯선 정체성을 부여 받는다. 그럼으로써 각각의 사물들은 동시대 예술 창작을 재정의하는 하이퍼주체성, 즉 존재론적으로 확장된 주체성의 개념에 도달한다.

Until All Objects Have Been Given New Identities

CHEN Hsi

MA in Art Theory & Criticism, National Taipei University
 President (13th Board) at International Association of Art Critics (AICA) in Taiwan
 Former Senior Editor at Art Emperor, Former Planning Director at ARTouch

The Absurdity

“But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels an alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity.”

— Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, 1942

After speaking with SHIH Yung Chun in his studio about his latest works, I returned home and found myself thinking about this year's São Paulo Biennial theme, “Humanity as Practice.”⁸

I imagine that, for SHIH, humanity emerges from the absurd. The vintage objects he has collected over the years have become elemental components in the narrative universe of his paintings, installations, and AI-generated moving images. Through a nonlinear and cross-media creative process, he assembles narratives imbued with the spirit of absurdism. He has crafted seven distinct scenes reminiscent of Hollywood genre films, in which vintage dolls and repurposed antique garments perform a series of plays as a theater of the absurd. The intervention of AI-driven dynamic algorithms further amplifies the symbolic disjunction between storylines and characters. SHIH reminds me of Camus's interpretation of absurdism—one that navigates the space between nihilism and existentialism, valuing the process itself even when it is circuitous.

Although it has been over eighty years since Camus published *The Myth of Sisyphus*, the context of our times resonates with an eerie familiarity. Wars, racial conflicts, and the rapid advancement of science and technology have reshaped our reflections on fiction and reality—and, in turn, transformed how we perceive the very nature of art. Through SHIH's practice, I find myself asking once again: how might absurdity, as an aesthetic mode, offer a means of articulating contemporary humanity? Conversely, in the artist's fluid traversal across different media, how does absurdity manifest itself?

The characteristics of absurdism have been a constant presence in SHIH's paintings for over a decade. As early as series like *Daily Rules* (2012)^{Pl. 1} and *Reading Habits* (2012)^{Pl. 2}, he began constructing non-continuous, absurd narratives⁹ within seemingly domestic interior scenes. Figures, objects, and events that should never coexist are brought together—at times his compositions resemble showcases of assorted collectibles, while at others they feature groups of people engaged in acts strangely out of place. The cold, textured surface of his imagery intensifies the sense of alienation, and even when he adds numbered icons—like step-by-step instructions—they do not necessarily dictate the order of viewing. In *Choice Sequence in Cooking* (2025), for instance, a giant hand reaches into a model refrigerator, while yellow circles labeled 1 through 7 appear to suggest certain procedural steps—a suspenseful riddle that unfolds like a darkly playful situation puzzle.

⁸ The 36th São Paulo Biennial, held in 2025, bears the full title Not All Travellers Walk Roads—Of Humanity as Practice.

⁹ See CHANG Sheng-Kun, *Reading of a Novel—On “SHIH: Pre-Construction”*, Online article available at: <https://www.SHIHYungchun.com/zh/articles/zh-the-reading-of-a-novel>, accessed September 30, 2025.

In his latest solo exhibition *Forbidden Love*, SHIH fully articulates the spirit of absurdism that has long underpinned his artistic thinking through a cross-media and collaborative approach. Taking this exhibition as a point of departure, I seek to explore how absurdity operates within SHIH's creative process and methodology by tracing his artistic trajectory and examining the cross-media condition of contemporary painting.

When Medium Specificity Meets Cross-Media Practice

In today's world—where AI technologies are rapidly proliferating and becoming deeply embedded in everyday life—humanity and technology intertwine and influence one another across media. “Brain rot” stands as a particularly emblematic cultural phenomenon within this context. It refers to the rapid generation of illogical, absurd, low-quality images by AI and algorithms, compelling people to continuously consume this trivial, incoherent content. Take “Italian Brainrot” as an example: creators feed deliberately crude prompts into AI systems, pair the resulting images with meaningless Italian voiceovers, and produce short videos that spread virally across social media platforms. The key feature of these brain-rotting short videos is the disruption of logical continuity, which recalls political pop art, Superflat aesthetics, and the visual culture of nonsense and parody from the past thirty years—they echo a meme-like lineage, creating absurdity through the meaningless assemblage of disparate images.

In the assemblage of these seemingly unrelated people, events, and objects, imagination often spontaneously generates rationalizing explanations drawn from the visual-cultural memes¹⁰ accumulated through individual life experience. For AI, the connection between user-written prompts and its vast databases functions much like a meme, propelling associative acts of imagination. In SHIH's recent work, he expands the very process of imagination and creativity within his practice, foregrounding the “medium specificity” involved in constructing representation and narrative interpretation. In a manner that runs counter to Clement Greenberg's modernist dictum, he generates a sense of absurdity in which things remain distinctly separate yet coexist within the same space.

Why is it termed anti-Greenbergian media specificity? This may be related to the context of contemporary painting discourse in Taiwan, where he resides. Within the nonlinear trajectory of contemporary art, painting still carries the lingering ghosts of modernism within the art market and academic systems. It remains expected to be a pure, original, independent, and “unadulterated” medium of artistic expression. Postmodernism, in truth, never fully dismantled this thorny crown of medium specificity that painting inherited from modernism. Instead, it transformed it into a form of aesthetic class distinction. “If you can do it this way, why must it be painting?”—such questions often test painters during academic critiques, as if creating with paint must possess a unique purity as justification.

Looking at SHIH's paintings over more than a decade, his contemplation of medium specificity has evolved along with his work in acrylic paint, oil paint, and the making of self-fashioned dolls. In his early works, he explored the scraping techniques distinctive to acrylics and emphasized the play of light in image-based painting. During this phase, he trained himself in handling pigments and developed his ability to foreground the materiality of painting. Having studied the expressive methods and compositional strategies of numerous contemporary painters, his practice evolved into a more intuitive mode. At this point, SHIH also began to reexamine the very nature of authenticity within his practice.

In SHIH's 2016 solo exhibition *Family Handcraft*—pivotal in expanding his vision of the creative process—the artist shifted from his previously acrylic-based practice to working with oil paint. In doing so, he bid farewell to

¹⁰ The concept of “cultural meme” referenced here is drawn from British author Susan Blackmore's book, *The Meme Machine*, which explores the co-evolution of genes and memes in the human mind and culture.

both a familiar medium and the particular medium-specific qualities associated with acrylic painting. Moreover, for the first time in his artist statement, SHIH mentioned his own creative environment, drawing our attention to what lies beyond the canvas: the domestic setting where he lives and works, along with the steady rhythm that shapes both his daily life and creative labor. He continued to integrate the vintage objects he collected into this lived-in workspace, constantly rearranging the interior layout and furnishings with a sense of disciplined routine—yet beneath this orderliness lies a space that functions like a private museum of personal collections.

Hypertextual *Forbidden Love*

At the end of his statement for *Family Handcraft*, SHIH left a prophetic line that now foreshadows what we see in *Forbidden Love*: “Family handcraft will continue until all objects have been given new identities.”¹¹ Over the past decade, through giving his collection of vintage Western dolls new identities and stories, SHIH has also been rediscovering his own sense of creativity and curiosity toward narrative, objects, relationships, and imagery. Those mass-produced dolls, once standardized and anonymous, are reimagined through new systems of meaning—transformed with altered identities and rewritten backstories. The keen eye and precise hand he honed through years of painting now extend into other domains: the crafting of handmade dolls, the painting of toy packaging, and other gestures that merge artisanal precision with imaginative re-narration.

In *Forbidden Love*, SHIH brings together vintage objects, oil painting, photography, AI-generated moving images, and immersive installations to synthesize the key elements of his practice over the past decade: absurdity, antique dolls, constructed scenes, and the interplay of imagery. The process and conceptual approach behind these works unfold with remarkable complexity. Let me trace his creative process as I perceive it: it often begins with a single vintage trademark—for example, an image of a rabbit dressed in children's clothing and a white doll sharing snacks, a motif that resists contemporary design's tendency toward graphic simplification and flattened whimsy. With the image serving as a point of inspiration, SHIH reconstructs and builds three-dimensional tableaux embodying the characteristics of that trademark, drawing from his decades-long collection of vintage dolls, fabrics, and antique objects. Of course, in translating an image into a scenographic installation, he is inevitably constrained by the materials themselves. He does not aim for faithful reproduction; rather, he works within the existing material vocabulary to create a tableau that echoes yet diverges from the original, achieving its own autonomous identity.

While approximating the various elements of vintage trademarks through three-dimensional objects, SHIH simultaneously imagines what stories might unfold between them and the scenes he is constructing.¹² Once he has a rough narrative concept as the core of the scene, he begins photographing it in the style of film posters and production stills. Subsequently, SHIH invites a director KAO Shih Wen¹³ skilled in AI-generated moving images to use these photographs as source material for creating animated short films.¹⁴ In parallel, he extracts AI-generated images from the algorithmic process—frames deemed extraneous to the narrative—and transforms these “failed” algorithmic outputs into oil paintings that resemble film stills or vintage pictorials.

This rare and circuitous approach to creation required several explanations from the artist and his team before

¹¹ See SHIH Yung Chun, “SHIH Yung Chun: Family Handcraft”, *Artron Art Network*, December 4, 2016. Article available at: <https://m-news.artron.net/20161204/n889861.html>, accessed on October 1, 2025.

¹² In recent years, SHIH has written a novel himself, making his passion for screenwriting and narrative evident.

¹³ KAO Shih Wen is a filmmaker based in Taiwan and holds an MFA in Film from the National Taiwan University of Arts. He began his filmmaking journey as a student, with his works screened and awarded at the *Taipei Film Festival*, *Taiwan International Documentary Festival*, and the *Korea-Taiwan Film & Art Salon*. In 2022, his master's thesis film “A Good Boy” won Best Director at the *In Moments Film Festival* and the Jury's Special Award at the *Golden Harvest Awards*. In 2024, his AI animation “SUMI” received the Excellence Award at *Japan's AI Art GrandPrix* (AI アート グランプリ).

¹⁴ According to the artist during my studio visit, he considers the director's involvement as another creator's participation. Should this film be submitted to film festivals in the future, he would participate in the credits as production designer.

I could fully grasp the sequence of steps. What compels such convoluted pathways? At the same time, I found the process exhilarating—through this intricate choreography, it feels as though he were testing the very limits of “the artist's hand” as a locus of subjectivity. In the conventions of art-making—established through figures like Van Gogh, Picasso and theorized by critics like Greenberg—the artist's hand traditionally signifies the moment of originality, the spark of inspiration, and the inevitable gap between intention and execution. In the past, the hand, bound to medium specificity and expressed through intuition and brushwork, was itself a manifestation of humanity: an endless pursuit of perfection in a process that can never be completed, yet always aspired toward it (or, alternately, toward its deliberate refusal). In the age of AI, however, the artist-subject constructed through medium specificity and intuition must reinterpret authenticity in a fundamentally different way—one that negotiates agency across human and algorithmic collaboration.

In this sense, SHIH, as a cross-media artist, approaches intuition differently from painters or single-medium practitioners. He considers the relationship between the artist's hand and objects, as well as the ways media shape image and narrative throughout the creative process. Such an approach would prove anathema to Greenbergian purists: in Greenberg's view, painting should resist *trompe-l'oeil*, illusion, and theatricality. The irony is that these supposedly medium-specific qualities have long been subsumed into AI's data repositories. Autonomy, intuition, and purity—in the contemporary context, these are themselves the greatest phantasms.

Imagining a Hyper-Subjective Artistic Practice

For SHIH, every medium carries its own significance. He does not reject medium specificity as such; rather, in his cross-media practice—where he produces discontinuous narratives and scenes—the medium specificity he emphasizes manifests not in the physical or material qualities of the work. It is not in the scraped textures of acrylic or the “sincere” brushstrokes of oil paint. He allows each medium to shape its own logic of perception—in paintings resembling movie posters or stills, in AI-generated moving images, and in the construction of three-dimensional installations. He crafts a narrative network suffused with *déjà vu* yet never quite identical, much like how we now categorize vast cinematic and comic texts, even stereotyping character archetypes.

In *Forbidden Love*, SHIH creates a hypertext-like garden of forking paths encompassing his painting, narrative, vintage objects, and passion for imagery and visual culture. Through these nonlinear processes, his work embodies how an artist engages in cross-media, trans-subjective aesthetic practice to dialogue with our AI-mediated era. Between absurdity and circuitousness, all objects are given new identities across different media, arriving at a form of hyper-subjectivity that redefines contemporary artistic practice.

直到所有物件都被賦予新的身分

陳晞

臺北教育大學藝術理論與評論碩士

現任 AICA Taiwan 藝評人協會第十三屆理事長/曾任《非池中藝術網》資深編輯

《典藏 ARTouch》企劃主編。

荒誕

「在一個突然被剝奪掉幻象與光亮的宇宙裡，人覺得自己是一個外人、一個異鄉人，既然他被剝奪了對失去家園的記憶、或對已承諾之樂土的希望，他的放逐是不可挽回了。這種人與生命、演員與場景的分離，就是荒誕的情感。」

— 《The Myth of Sisyphus and Other Essays》, Albert Camus, 1942.

在時永駿的工作室與他聊完這次的新作之後，回到家我想起了今年巴西聖保羅雙年展「以人性作為實踐」的此一命題。

我想時永駿認為人性是從荒誕中發生的。他長年收藏的老物件，成為了他在繪畫、裝置乃至於AI動態影像創作的敘事宇宙元件，藉此以非連續的、跨媒介的生產過程，拼接成一個極具荒誕主義精神的敘事。他分別製作了七種如好萊塢類型片的場景，讓老洋娃娃、改製的古著物件在那裡上演一齣齣荒謬劇，並透過AI的動態演算介入，強化了劇情與人物符號之間非連續性的象徵意義。時永駿讓我想起卡繆對荒誕主義的詮釋，在虛無主義與存在主義之間保持疑問、重視過程，就算那個過程是迂迴的。

儘管卡繆出版荒誕主義文本《薛西佛斯神話》距今已80多年，但時代的情境卻是如此有著既視感不是嗎？戰爭、種族衝突、科技與技術的躍進影響了人們對虛構與真實的反思，乃至於影響了我們看待藝術本質的方式。如今，我反倒想透過時永駿的創作，再次提問荒誕性作為一種美學思路，如何作為當代人性的一種實踐方式。另一方面，藝術家在不同創作媒介間的游移過程中，荒誕實踐了什麼？

從十幾年前開始，荒誕主義的特質便一直出現在時永駿的繪畫創作裡了。早從《日常體制》(2012)^{pl1}、《閱讀習慣》(2012)^{pl2}

等系列創作，便已開始在看似日常的室內場景描繪中，建構一種非連續性的荒誕敘事，所有不應該同時出現在畫面中的人事物，被時永駿放在一起，有時他的畫面像是在展示著各式各樣的收藏品。有時則是一群人在做著不合時宜的事情，冷冽的影像材質性增強了疏離感，就算在畫面加上步驟說明的數字圖標，也並不一定真的就意味著觀看的順序。如同《烹飪的選擇順利》(2025)，一隻巨大的手伸入模型場景中的冰箱，時永駿以標示著1~7的黃色圓形，似乎暗示著某些步驟，一個如同海龜湯般的懸疑謎題。

直到此次的個展「Forbidden

Love」中的跨媒材系列創作，他終於將創作思路裡的荒誕主義精神，以跨媒介與共同合作的方式呈現出來。藉著這次個展的機會，我試著藉由他的創作路徑、繪畫當代化的跨媒介性，試著提出一種面對時永駿在創作過程中建構的荒謬性與其方法的觀看方式。

當媒介特異性遇上跨媒介

在AI技術蓬勃地大眾化發展的當代，人性與科技在媒介之間彼此相互纏繞、影響。「腦腐」(Brain Rot)是這之中極具標誌性的一種文化現象，它意味著由AI與演算法快速生成不合邏輯的、荒誕的低品質圖像，使人持續性地以注意力消費這些低品質的瑣碎內容。例如「Italian

Brainrot」，由創作者於AI輸入特定（且不修邊幅的）提示詞（prompt），加上無意義的義大利語配音，生成各種短影音，病毒式擴散到社群軟體上。這些使人腦腐的短影音，重點是在非邏輯連續性的介入，這使我腦中想起近30年來的政治波普主義作品、超扁平藝術、無厘頭和惡搞的視覺文化，它們之間似乎有著迷因式的血緣關係，將不同圖像無意義地拼湊所造成的荒誕性。

在這些看似毫不相關的人事物的拼湊中，想像力往往會從每個人在生命經驗中累積的視覺文化迷因中，自行產生一個將其合理化的解釋。對AI來說，使用者所寫入的提示詞，與數據資料庫之間的連結就如同迷因，推動想像力的連結。而在時永駿近期的創作中，他擴展了想像力與創造力在創作中的建構過程，並且強調敘事與圖像在再現與詮釋的建構過程中的「媒介特異性」（medium specificity）——以一種反格林伯格（Clement Greenberg）其道而行的方式，生成（generate）一種明明看似彼此分離，卻又共處一室的荒誕感。

為什麼說是反格林伯格式的媒介特異性呢？這或許與他身處的臺灣當代繪畫論述環境有關。在非線性發展的當代藝術世界中，繪畫在藝術市場和學院教育的環境中，仍殘留著一些現代主義的幽魂，繪畫被期待為一種純粹、原創、獨立、「沒有雜質」的藝術表現媒介。後現代主義並沒有在真正意義上解除繪畫在媒介特異性上如棘刺般的桂冠，它反而使之成為一種具有階級意識的美學區判。「你既然可以這樣做，那為什麼一定用繪畫來完成它呢？」諸如此類的質問，常常在學院的評圖中考驗著繪畫創作者們，好像以繪畫來創作，必須要有一個獨特的純粹作為正當性。

若我們從時永駿十多年之間的繪畫作品來看，他對媒介特異性的思考，隨著壓克力顏料、油畫顏料，乃至於自製玩偶的作品，也開始發生變化。在早期的作品當中，他的作品中也有著強調壓克力媒材特性的刮擦方式，又或者是強調影像繪畫的光線感。在這個階段中，他訓練自己使用顏料的能力，也訓練自己在繪畫創作中讓人意識到繪畫材質性的能力，並且在閱讀許多當代畫家的表現技法與構圖思維之後，以某種「直覺」的方式進一步被創作出來。此時，時永駿對於本真性的認識，也逐漸在創作裡重新反思其本質。

對時永駿在思考創作過程的視野開拓上極具意義的2016年個展「家庭代工」中，藝術家從原本以壓克力顏料為主的繪畫創作，改以油畫為媒介，告別自己熟悉的媒材，也告別壓克力繪畫所擁有的媒介特異性。不僅如此，時永駿首次在展覽自述中提到了自己的創作環境，他讓我們意識到畫布之外的事情：在自己家裡生活、創作的空間狀態、規律的工作—生活作息。他持續讓自己買來的古著物件納入其「起居—創作」的環境，持續調配室內空間與擺設，帶著一種家庭代工的規律感，其內裡卻是一種如同私人博物館般的收藏空間。

超文本的Forbidden Love

在「家庭代工」的自述結尾中，有句話像是時永駿為如今我們在「Forbidden Love」所看到的創作埋下的伏筆：「直到所有物件都被賦予新的身分為止前，家庭代工仍會持續地進行著吧。」至今十年來，他為那些收藏的西洋老娃娃賦予新的身分、新的故事的過程中，也在找回自己原有的對敘事、物件、關係和影像的創造性與好奇心。他將那些規格化生產的舊娃娃，以其他種聯想方式，轉化新的身分與敘事背景，並且將他在繪畫創作中練就的眼與手，實踐在自製玩偶、玩具包裝的塗裝...等面向上。

在「Forbidden

Love」中，時永駿以古著物件、油畫、攝影、AI生成動態影像、場景裝置等多種媒材，將他十多年來創作中的荒誕性、老洋娃娃、場景與影像性等幾個要件集大成。其系列作品的製作過程與思路是一場mind-blowing的體驗，請容我為讀這篇文章的你，描述我所認知到的創作過程（儘管不一定完全精確）：首先，藝術家以某個老舊物件商標為起點。舉例來說，一隻穿著童裝的兔子，和一個白人洋娃娃在共享某個點心的圖樣（那在將商標極簡化、抹平趣味感的當代設計思維通常是背道而馳的）。以該圖像為繆思，時永駿進一步從他收集多年的舊玩偶、布料與老舊物件中，重組打造出具有該商標特質的立體場景。當然，在立體化與場景化的再現過程中，必然會受限於材料本身的樣子，也因此他並不打算忠實地再現它，而是在現有環境的素材中，完成一個與它（商標）相

似，卻又不完全屬於它的場景。

一邊以立體物件的揣摩老舊商標的各種元素，時永駿一邊想像著它與正在建構的場景之間，可能有什麼故事，有個大概的編劇想法作為場景建構的核心之後，他開始為這個場景拍攝電影海報式與劇照式的影像。隨後，時永駿邀請擅長AI動態影像的高士文導演，將這些拍攝好的照片作為文本，進行AI生成動畫短片。另一方面，時永駿再擷取了演算過程中，不被劇情需要的AI生成影像，為這些演算失敗的影像繪製成一幅幅劇照或畫報般的油畫作品。

這種罕見迂迴的創作方法，我聽藝術家與團隊解說了兩三遍，才得以理解其步驟。他為什麼需要創造這些迂迴的創作路徑？與此同時，我又因為聽到這樣迂迴的創作過程感到新鮮，好像他在藉著如此複雜的過程，挑戰「藝術家之手」的主體性之極限。在約定成俗（或者，自從梵谷、畢卡索到格林伯格之後）的藝術創作傳統中，藝術家之手通常意味著使原創發生、靈光顯現的時刻，意味著動機與實踐之間的不完美纏繞。在以往，與媒介特定性綁定的藝術家之手（直覺與筆觸），在藝術的意義中即是人性的彰顯——

在永遠無法抵達的過程中，無限接近完美直至完成（或是放棄）的過程。然而，在AI時代之後，由媒介特異性與直覺所建構的藝術家主體，必須以另一種方式去詮釋其真實性。

在這層意義上，時永駿如今作為一位跨媒介藝術家，對直覺性在藝術家之手與對象物之間的關係，以及媒介在創作過程中對圖像與敘事的影響，有不同於畫家與單一媒介創作者的理解，那是格林伯格主義者們所難以認同的事情，在格林伯格的觀點中，繪畫不應該服膺於錯視與幻象，並且與劇場性對抗。荒謬的是，這些媒介特異性都早已成為AI的數據資料庫，自主性、直覺、純粹，在當代本身即是最大的幻象。

想像一種超主體性的藝術實踐

不同媒介對時永駿來說都有其意義，他也並不是媒介特異性的反對者，只是在跨媒介的創作中生產非連續性敘事與場景時，他強調的媒介特異性，並不展現在表現其材質性空間的，不是展現在刮擦壓克力的肌理，或油畫顏料所造就的「真誠」筆觸。他讓敘事在不同媒介中創造自己的觀看方式，在如電影海報或劇照的繪畫裡，在AI生成的動態影像中，在立體裝置的場景建構之間，他在創造一個充滿既視感、卻又不盡相同的敘事網絡，就像我們如今為廣大的影視與漫畫文本分門別類，乃至於將角色設定類型化那樣。

時永駿在「Forbidden

Love」中為自己的繪畫、敘事、古著物件、對影像與視覺文化的喜好，打造一座超文本式的歧路花園，在那些非連續性的過程中，他的創作體現藝術家如何在AI時代進行跨媒介的、超越個人主體性的情境下進行與時代對話的美學實踐。在荒誕與迂迴之間，所有物件在不同媒介中被賦予了新的身分，以抵達另一種關於當代藝術實踐的超主體性。