

1.

으스스하게 나타났다 황, 몸속을 뚫고 사라진 뒤 다시 짝, 뇌를 붙잡고 절절 끈다. 강철규의 회화가 일련의 서사를 지닌다면 이러한 흐름으로 전개될 것이라는 상상을 한다. 우선 밝혀야 할 것은 그의 회화가 확산, 소거, 우회, 증폭을 반복하며 방향을 잃고, 그러나 분명하게 어딘가를 향해 간다는 점이다. 이는 멈추지 않는 물음이자 문제 발견의 연속이다. 그 중심에는 살아있음이 자명한 '나'에 관한 고독하고도 치열한 관찰이 놓여 있다.

전시 《버림받은 숙주》는 자아에 닿은 끝없는 응시가 당도한 시공간에 부딪히며 발생한 강철규의 한 줄기 물음을 내어놓는다. 고정된 중심 자아는 허상이라는 것, 실제로 나를 움직이는 건 여러 갈래의 지각으로 이루어진 의식의 동시 작용이라는 것, 자아란 그러므로 복수적으로 나타나고 사라질 수도 있다는 사유가 이곳에 자리한다. 자아는 너무나 비대하고 또 사서롭다. 그러나 그만큼 현실을 날것으로 빨아들이는 것도 없을 테다. 그 옛날 저명한 누군가에 의해 출발한 탐구일지라도, 스스로를 살피는 일은 결국 그 장소와 시간을 점유하는 유일한 주체인 나에 의해 다시 활성화된다. 강철규에게 그러한 연쇄적인 물음의 작동은 지금, 자아의 자리를 묻는 지점에 도달해 있다. 이는 몸을 움직이는 주체가 정신 안에 속해 있다는 오랜 믿음을 의심하고, 나의 안정과 불안을 정의하는 단일한 핵이 존재한다는 확신을 거두어내면서, 자아란 본래 흔들리는 것이며 나를 움직이는 실체는 다발의 의식임을 인정하게 되는 과정이다.

지난 한 해, 강철규를 사로잡은 것은 예상치 못한 신체적 통증, 그리고 거기서 기인한 자아에 관한 실존적 의문이었다. 발 부근의 고통은 지속되었으나, 기이하게도 어떠한 의료적 진단으로도 그 원인을 소명할 수 없었다. 이 기묘한 현상은 단순히 일상을 위협하는 두려움을 넘어서는 것이었다. 분명 실재하는 고통이 외부의 논리에 의해 부정당하면서 아픔은 그 자체로 그에게 분노를 몰고 왔다. 그리고 그는 단일하다고 믿어왔던 자아를 의심하기 시작했다. 진실은 무엇인가? 누구도 소명할 수 없으나 매 삶에 동반되는 통증이 가리키는 곳은 어디인가? 아픈 나의 실재는 무엇의 실존으로 유지되고 있는가? 물리적인 내 몸인가, 몸속을 휘젓는 정신적인 무언가인가? 몸과 정신은 분리될 수 있는가? 반드시 문제가 되는 것은 무엇이고, 이 질문은 또한 누가 던질 수 있는가?

앞서 그의 회화는 멈추지 않는 물음이자 문제 발견의 연속이라고 말했다. 너무나 까마득하고 막막한 그 통증은 오직 회화의 화면 위에만 간신히 닿는다. 술한 질문의 주도권을 쥐고 얻고 잃기를 반복하게 만든 자아라는 대상은 그의 삶, 나아가 그의 회화에 깊이 관여했다. 그 과정의 현재적 소회로써 《버림받은 숙주》는 그가 겪은 최근의 인식 전환으로 발동된 장면들을 다룬다.

2.

퍼지고, 찾아들고, 되돌아가고, 솟구쳐오르며. 분노가 공상적 상(image)을 경유해 회화적 살(flesh)로 치환되어 그를 붙들어 맨다. 언어로 정의되지 않는 고통이 캔버스의 물질성을 입으며 비로소 가시적인 형상을 얻는다. 다시 한번 강조한다. 그의 회화는 멈추지 않는 물음이자 문제 발견의 연속이다. 따라서 《버림받은 숙주》가 점유하는 통증 이후의 세계를 이해하기 위해서는 이곳의 회화들이 이전의 회화를 이어받는다는 사실을 인지해야 한다. 그의 회화는 고통 이전부터 축적되어 온 삶과 회화적 관성이 통증이라는 불가항력적인 시점을 통과하며 버려진 연쇄적 감각의 표상이기 때문이다.

2023년에서 2024년, 그는 분명 자아와의 대결에서 승리한 투사(agonist)였다. 여기서 승리했다는 효능감은 다시, 그 이전에 패배에 가까운 좌절을 경험한 적이 있다는 사실을 암시한다. 그리고 또 얹치락뒤치락. 투사가 되어 본 이후 2025년쯤부터 그의 삶은 통증의 동반으로 자기 고양감이 전복된 분노에 이르렀다. 이제 2026년, 그는 명확한 규명이 불가능한 통증에 의해 확산된 자아에 대한 새로운 고찰에 가닿아 있다. 마치 유령이라거나 망령, 아니면 허깨비처럼, 비가시적인 현전이 그에게 달라붙어 수년을 버티었고, 일시적 끝인 지금, 그것은 몸을 숙주에 대입한다. 그렇게 숙주를 힘껏 버려 보는 것. 자아라는 기생생물이 현재 행하는 절절한 일에 관한 그의 상상이다.

자아를 기생적 실체로 상징하는 상상은 그간 강철규가 자아를 대면해 온 방식과 그에 따른 회화적 변모를 되짚게 한다. 남자의 얼굴을 입에 물고 있는 괴물과 그것의 목을 조르는 다른 남자, 그의 심리적 상태가 화산의 폭발과 교차하는 〈분출〉(2025)은 그가 처음으로 회화에 '숙주'의 개념을 가시화하며 자아의 정체를 추적해 나가는 장면이다. 이는 어두운 숲속에 붉은 원이 부유하는 〈열(熱) Fever〉(2025), 물길의 끝과 붉은 원을 응시하는 〈발목없는 자〉(2025)와 〈과거〉(2025)에서 먼발치라는 거리감으로 조성한 고찰의 행위로 이어진다. 〈정복〉(2025)은 감정적 변화를 겪은 뒤 갈등의 상대를 제압하는 인물 형상의 숙주가 나타나며, 그것은 초현실적 참조가 엿보이는 〈환영〉(2026)과 그리스어로 인식과 발견을 뜻하는 〈아나그노리시스〉(2026)에서 깨달음과 변화의 인식으로 연결된다. 그리고 마침내 〈자아〉(2026)는 물속에 입까지 담근 남자(숙주)의 이마를 뚫고 튀어나온 자아를 그리며 신체와 정신의 분리에 대한 주체적 인지가 직설적으로 표현된다.

한편, 최근 그의 발견 중 하나처럼, 〈중심의 망령들〉(2026)과 〈안타고니스트〉(2026)는 고정되지 않는 자아에 대한 발견을 선명하게 대변한다. 〈중심의 망령들〉은 콜라주와 옴니버스 형식을 취하며 머리 없는 남자와 물 위에 떠 있는 머리, 양의 머리를 한 양치기, 숙주의 머릿속에 웅크린 신체들, 암벽의 질감 등 상징적 도상의 내부에서 튀어나온 얼굴들을 혼재시킨다. 번개가 치고 파도가 몰아치는 암벽 풍경 속에 망령 같은 자아들이 비로소 마주할 대상이 되어 현전하는 실체로 불러 나왔다. 〈안타고니스트〉는 과거 그가 투사의 모습을 빌려 활기차고 승리감에 도취한 주체를 그렸던 것과는 정반대의 지점에 선다. 이제 그는 주체를 위협하는 '적대자'에 스스로 이입함으로써, 자아란 언제든 숙주를 버리고 떠날 수 있는 기생적 존재임을 선언하기에 이른다.

또 한 가지 이 전시에서 주목할 것은 기존의 시각 레퍼런스에 의존하지 않고 그만의 상상력과 신체 근육의 감각으로 길어 올린 작업들이다. 강철규는 주로 자신의 감정을 대입할 시각 자료들, 예를 들면 비틀린 조형이 특징인 독일의 중세나 매너리즘 시기의 회화와 조각들, 히에로니무스의 초원, 고전 신화의 조형, 그가 오마주를 제작하기도 한 뵈클린, 또는 배배 끈 뱀이나 매서운 새의 형상 등을 아울러 참조한다. 그런데 인체와 식물 형상을 결합해 '의식'을 그린 〈의식초〉(2025), 그런 의식을 베어 버리는 〈벌초〉(2026), 괴물과 인물이 동등한 위치에 놓인 〈그림자〉(2026) 등은 외부의 전형을 배제하고 화가의 신체가 기억하는 회화적 표현과 자의적인 직관만으로 화면을 점유한다는 점에서 이전과 변별된다.

그중에서도 〈새로운 것을 위한 제물〉(2026)은 암벽, 번개, 배, 휘몰아치는 파도 등으로 구성되는데, 작가에 의하면 "창작 과정에서의 스트레스와 실패를 캔버스 위에 덧칠하며 '제물' 삼아 완성된" 작업이다. 마치 의식의 경위를 실험하는 듯 더 이상 참고물의 온전한 재현에 기대지 않고 그 과정에서 미끄러진 실수들을 수용하면서, 그는 화가의 영역에서 상상한 이미지와 손에서 흘러나온 감각을 화면에 그대로 밀어붙인 것이다. 이러한 표현의 변화는 동시에, 은연중 자아를 고집스럽게도 고정하고 그에 순응하던 관습을 유보하겠다는 의지, 동시다발적으로 나타나는 불확실한 자아의 존재를 기꺼이 인정하겠다는 다짐으로도 비추어진다.

거울 속에 작가 자신을 묘사한 〈자화정물〉(2026)처럼, 궁극적으로 관찰하는 것도 나이고 관찰되는 것도 나인 세계가 그의 회화를 점유한다. 그가 그리는 화면에 괴물들이 빈번하게 출몰하는 이유를 묻는다면, 그것은 그의 내면에 잠긴 자아에 대한 공포와 그것에 의해 혼란스러워지는 자신에 대한 혐오가 기괴한 형태로 뒤섞여 분출되기 때문이라고 할 수 있을 테다. '이해하는 것'과 '차마 바뀌지 못하는 것' 사이의 혼돈이 오간다. 나를 움직이는 중심은 무엇인가에 관한 계속되는 질문, 그럼에도 불구하고 무언가에 예속되어 있다는 직감. 강철규의 회화는 그 지독한 불일치의 상태를 절절거리며 통과하고 있다.

3.

숙주는 껍데기에 불과하므로, 온갖 불필요한 사건을 수동적으로 맞이하지만, 기생생물은 숙주를 조종하므로, 오직 문제가 되는 것만을 골라 집요하게 묻는다.

KANG Cheolgyu's (Serial) Painting: Passing through Discrepancy

KIM Jinju | Independent Curator

ARARIO
GALLERY

1.

It appears eerily—bang—pierces through the body, disappears, then again grips the brain tightly, clinging with intensity. If KANG Cheolgyu's paintings were to unfold as a sequence of narrative, one might imagine such a flow. What must first be clarified is that his painting repeats expansion, erasure, detour, and amplification, losing direction yet clearly heading somewhere. This is an unceasing question, a continuous discovery of problems. At its center lies a solitary yet fierce observation of the 'self'—of the undeniably living.

The exhibition *Discarded Host* presents a strand of questioning that arises as an unending gaze toward the self which collides with the time and space it has arrived at. It suggests that a fixed, central self is an illusion, and that what truly moves oneself is the simultaneous operation of consciousness composed of multiple perceptual strands. Thus, the self may appear and disappear in plural forms. The self is both excessively grand and trivial. Yet nothing absorbs reality in its rawness as much as it does. Even if such inquiry began long ago with some renowned thinker, the act of examining oneself is ultimately reactivated by the "I," the sole subject occupying a given place and time. For KANG, this chain of questioning has now reached a point of interrogating the place of the self. It is a process of doubting the long-held belief that the subject 'self' moving the body belongs solely to the mind, and of relinquishing the conviction that there exists a single core defining stability and anxiety. Ultimately, it becomes an acknowledgment that the self is inherently unstable, and that what moves oneself is a bundle of consciousness.

Over the past year, what gripped KANG was unexpected physical pain and the existential questions about the self that arose from it. The pain around his foot persisted, yet strangely, no medical diagnosis could explain its cause. This peculiar phenomenon went beyond a simple threat to daily life. As a pain that clearly existed was denied by external logic, it flooded him with anger. KANG began to doubt the singular self he had believed in. What is truth? Where does this pain—unexplainable yet ever-present in life—point to? What sustains the reality of the suffering self? Is it the physical body, or something mental stirring within it? Can body and mind be separated? What necessarily becomes the problem, and who can pose such a question?

As mentioned earlier, KANG's painting is an unceasing sequence of questions and discoveries of problems. That immense and unfathomable pain barely reaches the surface of painting. The self—propelled by an endless stream of questions, repeatedly leading him through cycles of gain and loss—has profoundly shaped both his life and his painting. As a present reflection of this process, *Discarded Host* deals with scenes activated by a recent shift in his perception.

2.

Spreading, subsiding, returning, surging upward. Anger passes through imaginary images and is translated into the flesh of painting, binding him. Pain that cannot be defined in language acquires visible form by taking on the materiality of the canvas. Let it be emphasized again: KANG's painting is an unceasing sequence of questions and discoveries of problems. Therefore, to understand the post-pain world occupied by *Discarded Host*, one must recognize that these paintings inherit his earlier works. His paintings are representations of accumulated life and painterly inertia, sharpened through the unavoidable moment of pain into a chain of sensations.

Between 2023 and 2024, KANG was clearly an agonist who had triumphed in the confrontation with the self. This sense of victory implies that he had previously experienced defeat or near-defeat. And again, a back-and-forth struggle. After becoming an agonist, around 2025 his life, accompanied by pain, turned into anger that overturned his sense of self-elevation. Now, in 2026, he arrives at a new contemplation of the self, expanded by pain that cannot be clearly diagnosed. Like a ghost, a specter, or an apparition, an invisible presence clung to him for years, and now, at a temporary end, it inserts the body into the role of a host. To forcefully abandon that host—this is his imagination concerning the desperate act carried out by the parasitic entity called the self.

Imagining the self as a parasitic entity leads one to retrace how KANG has confronted the self and how his painting has transformed accordingly. In *Gush* (2025), where a monster biting a man's face and another man choking it intersect with volcanic explosion, he first visualizes the concept of the host and begins tracing the identity of the self. This extends to acts of contemplation at a distance in *Fever* (2025), where a red circle floats in a dark forest; and in *The Ankleless* (2025); and *Past* (2025), a figure gazes toward the end of a waterway and the red circle. In *Uniform* (2025), a figure, possibly the host, subdues its opponent after emotional change, leading to recognition and transformation. This development extends into *Phantasm* (2026) where surreal references begin to surface, and in *Anagnorisis* (2026) — a term derived from Greek meaning recognition and discovery — it evolves into an awareness of realization and transformation. Finally, *Ego* (2026) directly expresses an awareness of the separation between body and mind by depicting a self that bursts out from the forehead of a man submerged up to his mouth in water.

Meanwhile, works such as *Shadows in the Core* (2026) and *Antagonist* (2026) clearly represent KANG's recent discovery of the unfixed self. *Shadows in the Core* adopts collage and omnibus forms, mixing symbolic motifs: a headless man, a floating head, a shepherd with a sheep's head, bodies crouching within a host's head, rocky textures, and faces emerging from within them. In a stormy cliff landscape, ghost-like selves become entities to be confronted. *Antagonist* stands in stark contrast to his earlier depictions of a triumphant subject. By identifying himself with the "enemy" that threatens the subject, he declares that the self is a parasitic entity that can abandon its host at any time.

Another notable aspect of this exhibition is KANG's departure from reliance on external visual references, instead drawing from his own imagination and bodily, muscular memory. Previously, he referenced visual materials to project his emotions—distorted forms from German medieval and Mannerist painting and sculpture, Hieronymus Bosch-like landscapes, classical mythology, Böcklin (whom he has paid homage to), twisted snakes, or fierce birds. However, works such as *Consciousness-Grass* (2025), combining human and plant forms; *Mowing* (2026), which cuts down such consciousness; and *The Shadow* (2026), where a monster and human being stand equally, differ in that they are composed purely from the painter's embodied memory and subjective intuition.

Among these, *An Offering for the New* (2026) consists of cliffs, lightning, ships, and raging waves. According to KANG, it was "completed by layering the stress and failures of the creative process onto the canvas as a 'sacrifice.'" As if experimenting with the course of consciousness, he abandons faithful reproduction of references and instead embraces mistakes that arise in the process, pushing imagined images and tactile sensations directly onto the canvas. This shift in expression also reflects his intention to suspend the habitual insistence on a fixed self and to accept the existence of multiple, uncertain selves appearing simultaneously.

As in *Still-Portrait* (2026), where KANG depicts himself in a mirror, his painting is occupied by a world where the observer and the observed are both himself. The frequent appearance of monsters in his work can be understood as the eruption of fear directed at his submerged self, combined with disgust toward the confusion it causes. Between "understanding" and "being unable to change," a state of chaos persists. The question of what constitutes the center that moves "I" continues, alongside the intuition of being subordinated to something. KANG's painting passes through this agonizing state of discrepancy.

3.

The host is merely a shell, passively receives all sorts of superfluous events, whereas the parasite controls the host, selectively demands the very core of vital matters.