



# 30<sup>th</sup> HONG KONG SALE

5 OCT 2019 | 4pm<sup>HKT</sup>

首爾拍賣  
Seoul Auction



# 30<sup>th</sup> HONG KONG SALE

AUCTION Sat, 5 Oct 2019 | 4pm<sup>HKT</sup>  
SA+, H Queen's

PREVIEW SEOUL Seoul Auction Gangnam Center  
17<sup>Tue</sup> - 23<sup>Mon</sup> Sep | 10am-7pm<sup>KST</sup>

HONG KONG SA+, H Queen's  
2<sup>Wed</sup> - 5<sup>Sat</sup> Oct | 10am-8pm<sup>HKT</sup>





LOT. 45 detail

**BIDDER REGISTRATION**

If you would like to participate in the auction, please register for a numbered paddle upon entering the salesroom. To register; you will be asked to fill in the Bidder Registration Form and supply a form of identification such as a passport, a driver's license, or some other type of government issued identification with a photo. If you are a first-time bidder; you will also be asked to provide at least two payment verifications: Bank Reference and credit card in addition to the government issued identification. **It is strongly recommended that you contact Seoul Auction in advance to pre-arrange the bidder registration and the required credit approval process to avoid any delay at the date of the auction**

**WRITTEN AND TELEPHONE BIDS (Absentee Bidding)**

If a prospective buyer cannot attend the auction, it is possible to participate in the auction either by written or telephone bid by completing and submitting the absentee bidding form issued by Seoul Auction. The forms are available either in this catalogue or online through the Seoul Auction website at [www.seoulauction.com/eng](http://www.seoulauction.com/eng)

**SUCCESSFUL BIDDING CONFIRMATION AND INVOICE**

Once a successful bidder is determined for each lot, he/she will be asked to confirm his/her bidding by signing a successful bidding confirmation form. The Invoice including the total amount due will be issued and sent to your billing or e-mail address written in the bidder registration form.

**IMPORTANT NOTICES**

A bidder is responsible for reviewing the condition of the work whether it be any damage or recover; mistakes and/or omission on the catalogue entry, and discrepancy between the catalogue image and the real work itself. A bidder shall participate in the auction under his/her own discretion. Seoul Auction conducts the auction under the premise that the auction participants (bidders) have understood and carried out this obligation faithfully. If there is a dispute over the authenticity of the items to be up for auction and/or any unlawful dealings, and other related happenings occur; Seoul Auction may cancel the Lot which has been previously approved with a contract. In the case the above is confirmed post auction, Seoul Auction may cancel the bid after it has been sold in the auction. In this case, the company does not take responsibility for any damages except for restoration owned to the consigner and the successful bidder.

**ESTIMATES IN OTHER CURRENCIES AND PAYMENT**

The sale and payment will be conducted in Hong Kong Dollars. As a guide to prospective buyers, estimates for this sale are also shown in HK Dollars (HKD), US Dollars (USD) and Korean Won (KRW) in the catalogue and on a screen during the sale. The estimates printed in the catalogue in HK Dollars (HKD), US Dollars (USD) and Korean Won (KRW) are estimates based on currency rates at which time the catalogue is produced. Please bear in mind that the estimated are only intended for guidance. All bidding and payment will be in Hong Kong Dollars. Seoul Auction is not responsible for any error or omission in the operation of the currency converter during the Auction.

**BANK TRANSFERS SHOULD BE MADE TO:**

Bank Name: WOORI BANK  
Account Name: Seoul Auction Hong Kong Limited  
Account No. : 1081-400-549376  
SWIFT code: HVBK KRSEXXX  
Address: 127, Pyeongchangmunhwa-ro, Jongno-gu, Seoul, Korea

**BUYERS PREMIUM**

The buyer's premium is 18% of the Hammer Price.  
All sums payable by the Buyer to Seoul Auction are exclusive of any goods or service tax or other value added tax (VAT) (Whether imposed in Hong Kong or elsewhere). The Buyer shall be responsible for paying such tax at the rate at the time as required by the relevant law.

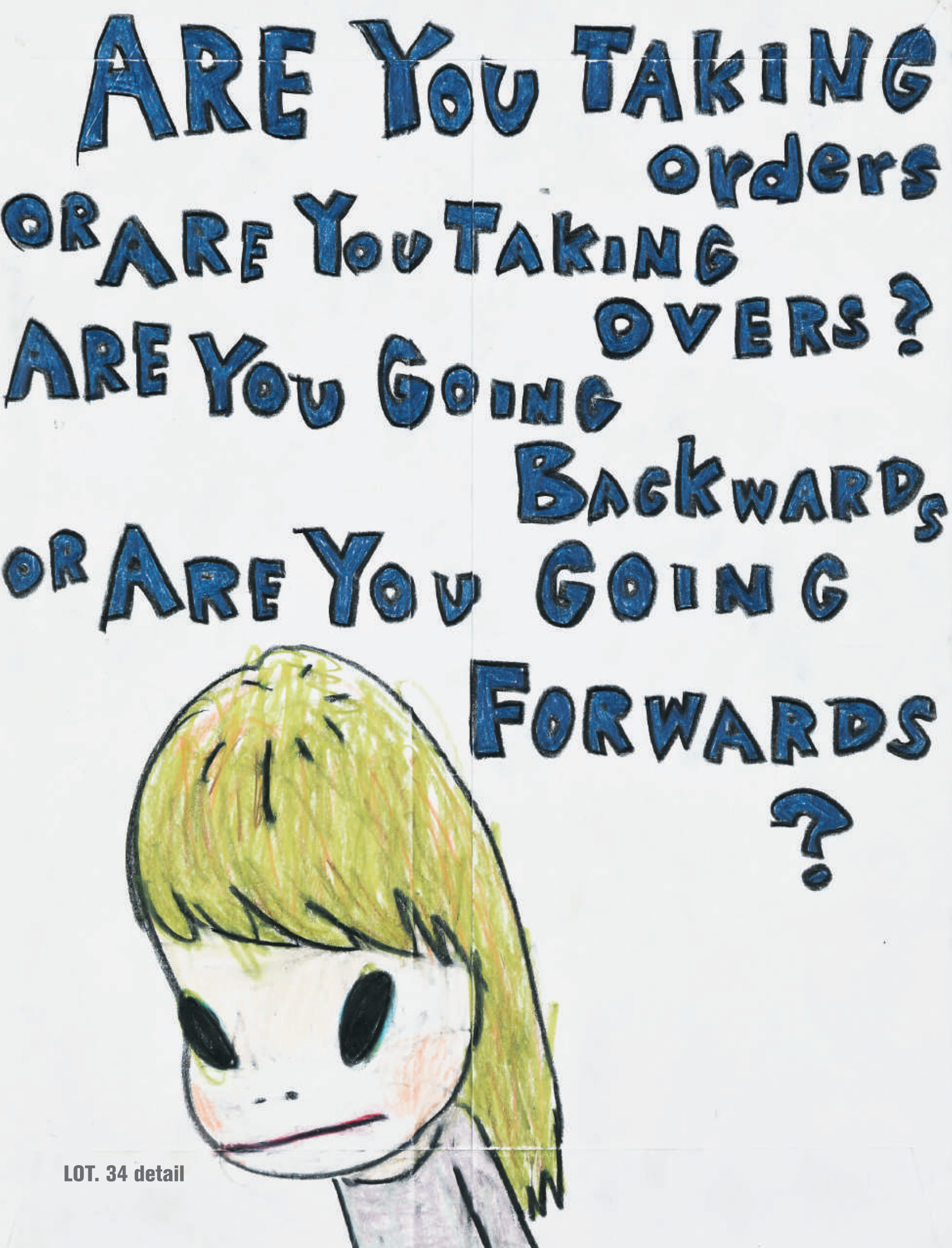
**EXPORT/IMPORT PERMITS**

It is the buyer's sole responsibility to obtain any relevant export or import license. The denial of any license or any delay in obtaining licenses shall neither justify the cancellation of any sale nor any delay in making full payment for the lot.

**SEOUL AUCTION CONTACT INFORMATION**

Tel: +852 2537 1880  
Fax: +852 2537 2810  
Email: [saplus@seoulauction.com](mailto:saplus@seoulauction.com)





LOT. 34 detail

投標登記申請

準買家如欲於拍賣會進行投標，應填妥首爾拍賣所規定的投標登記申請表，並且應提交貼有照片的護照、駕駛執照或者政府發行的身份證，然後領取投標號碼牌、對於新客戶，除了身份證以外，還應提交以下所列出的兩種或以上的憑證：銀行信用證明、信用卡(VISA卡、Master卡)、蘇富比拍賣行或佳士得拍賣行的客戶登記卡的副本。為免於拍賣當日有任何延誤，請於拍賣當日之前與首爾拍賣聯繫，事先獲得投標登記及信用認可。

書面投標及電話投標

我們建議有意競投者親自參加拍賣會並親自參與競投，然而有意競投者也可以以畫面或電話形式參與競投，但須於拍賣前一天向首爾拍賣表明想要參與畫面投標或電話投標。有關申請資料及表格，可於拍賣圖錄或本公司網站([www.seoulauktion.com](http://www.seoulauktion.com))上查看。

中標確認書以及拍賣結果通知書

中標者須於中標確認書上簽名蓋章，已確認中標結果。拍賣結束後，本公司將通過郵寄或電子郵件給每個中標者發送中標的作品列表以及總購買價款的合計。

敬請注意

本公司對拍賣品的真偽及/或品質不承擔瑕疵擔保責任。競買人及/或其代理人有責任自行了解有關拍賣品的實際的狀況並對自己的競投某拍賣品的行為承擔法師責任。本公司鄭重建議，競買人應在拍賣目前，以鑒定或其他方式親自審看凝竟投拍賣品之原物，自行判斷該拍賣品是否與本公司拍賣品圖錄以及其他形式的影像製品和宣傳品所描述相符合，而不應圖錄及影像製品和宣傳品的描述做出決定。

用外匯標示估價以及價款結算

首爾拍賣將通過拍賣圖或進行拍賣時的屏幕，提供拍賣估價的港幣、美金、韓元及人們幣的折算金額。因為在拍賣圖錄上記錄的關於港幣、韓元以及美金的內容都是拍賣當日之前計算的，以此整個內容都是不確定的。這之是為了給投標時而提供方便，僅供參考。本公司對各個外匯折算過程中所發生的任何過失或貴漏，不負有任何。拍賣以港幣進行。價款以港幣進行給算。

銀行名稱：友利銀行(WOORI BANK)

賬戶名稱：首爾拍賣香港有限公司區

賬戶號碼：1081-400-549376

SWIFT code：HVBKRRSEXXX

銀行地址：韓國首爾特別市重路區平倉文化路127，友利銀行，平倉洞支行

買家支付的酬金

就任何拍賣品而言，買家支付的酬金費率應為18%。  
買家應支付給首爾拍賣的所有款項不包括任何貨物或服務稅項或其他增值稅(無論是香港或其他地方徵收的)。買家須負責根據相關法律所要求的稅率及繳稅時間繳交該等稅款。

出口/進口許可證

中標者應自行安排或申請拍賣品進出口所需的許可證。不得因有關部門拒絕或延期發放許可證等原因，取消交易或延期支付購買價款。  
首爾拍賣(Seoul Auction)聯絡方式  
電話號碼：+852 2537 1880  
傳真號碼：+852 2537 2810  
電郵地址：saplus@seoulauktion.com





LOT. 49 detail

경매 참여 시 주의사항

응찰등록신청

경매에 참여하기 위해서는 경매장 입장 시 당사 소정의 응찰등록신청서를 작성하고 사진이 첨부된 여권, 운전면허증, 또는 정부 발행 신분증을 제시한 후 응찰 팻말을 교부받아야 합니다. 처음으로 경매에 응찰하는 고객의 경우, 신분증 외에 은행조회서류, 신용카드 (비자/마스터카드) 사본 중 2개 이상의 증빙자료를 제시하셔야 합니다. 경매 당일 신속한 수속을 위하여 사전에 당사와 컨택하여 응찰등록신청 및 사전신용승인을 완료해 주시기 바랍니다.

서면응찰 및 전화응찰

경매 현장에서 직접 응찰할 수 없을 경우 당사 소정 양식에 따라 서면응찰 또는 전화응찰을 신청하실 수 있습니다. 단, 경매 하루 전까지 당사에 서면응찰 또는 전화응찰을 통한 경매 참여 의사를 밝혀 주셔야 합니다. 신청서류는 경매도록 또는 당사 홈페이지(www.seoulauction.com)에서 찾으실 수 있습니다.

낙찰확인서 및 경매결과통보서

각 경매물품의 낙찰자가 결정되면, 낙찰자는 낙찰확인서에 서명날인함으로써 낙찰결과를 확인합니다. 경매 종료 후 낙찰받은 작품 리스트 및 총 구매대금 합계가 명시된 경매결과통보서가 각 낙찰자의 청구서 발송 주소 또는 e-mail 주소로 발송됩니다.

주의사항

응찰자는 작품의 훼손 및 복구 여부, 도록 기재의 오류 및 생략 부분, 작품 이미지와 실물의 차이 등에 대해 확인한 후 자신의 판단과 책임 하에 경매에 참여해야 합니다. 당사는 응찰자가 이러한 의무를 충실히 수행했다는 전제 하에서 경매를 진행합니다. 경매물품의 진위시비, 거래의 불법성 시비 및 그에 준하는 사유가 발생하는 경우 당사는 위탁 계약된 위탁물품을 경매에 출품하지 않을 수 있고, 경매에 출품된 이 후에도 낙찰을 취소할 수 있습니다. 이때 당사는 위탁자나 낙찰자에 대하여 원상회복 이외에 손해배상 등 어떠한 책임도 지지 않습니다.

이종 통화 표시 추정가 및 대금결제

경매진행 및 대금결제는 **홍콩 달러로 이루어집니다.** 당사는 경매도록 또는 경매 당일 스크린을 통하여 각 경매 추정가에 대한 홍콩달러(HKD), 미국달러(USD) 및 한국원화(KRW)로 표시 금액을 제공합니다. 경매도록에 인쇄된 홍콩달러(HKD), 미국달러(USD) 및 한국원화(KRW) 표시 금액은 경매 당일 이전에 환산된 것으로 정확하지 않습니다. 이러한 이종 통화 표시 추정가는 응찰자에게 편의를 제공하기 위함일 뿐이며 모든 응찰 및 대금결제는 **홍콩 달러로 이루어집니다.** 당사는 각 통화 환산 과정에서 발생하는 어떠한 과실 또는 누락에 대한 책임이 없음을 유의해 주시기 바랍니다. 구매대금은 아래 계좌로 입금해 주시기 바랍니다.

Bank Name: WOORI BANK  
Account Name: Seoul Auction Hong Kong Limited  
Account No.: 1081-400-549376  
SWIFT code: HVBK KRSEXXX  
Address: 127, Pyeongchangmunhwa-ro, Jongno-gu, Seoul, Korea

구매수수료

구매수수료는 낙찰금액의 18%로 일괄 적용됩니다.

• 서울옥션에 지급하여야 하는 모든 대금은 (홍콩 또는 다른 곳에서 부과된) 상품세나 서비스세 혹은 다른 부가 가치세를 제외한 금액입니다. 낙찰자는 관련법에 의해 요구되는 세율에 의한 세금을 납부할 책임이 있습니다.

수출/입 허가증

낙찰자는 작품의 해외 반출/반입에 필요한 허가증을 구비하셔야 합니다. 허가증 발급 거부 또는 지연으로 인한 낙찰 철회 또는 구매대금 결제 지연은 불가능합니다.

서울옥션 연락처

전화번호: (02) 395 0330  
팩스: (02) 395 0338  
이메일: info@seoulauction.com





LOT. 40 detail

## Artists

- ARTNOM 阿特·諾姆 46  
CHOI WOOLGA 崔蔚家 42  
CHUNG CHANGSUP 丁昌燮 22  
DAMIEN HIRST 達米恩·赫斯特 48, 49  
DAVID HOCKNEY 大衛·霍克尼 11, 40  
HA JUNGWOO 河正宇 47  
JEFF KOONS 傑夫·昆斯 50  
JULIAN OPIE 朱利安·奧派 36  
KAWS 卡伍斯 35, 39, 51, 52  
KIM DONGYOO 金東園 44  
KIM HONGJOO 金洪嘯 18  
KIM KULIM 金丘林 14, 15  
KIM TAEHO 金泰浩 20, 21  
KIM TSCHANGYEUL 金昌烈 28, 29  
KIM WHANKI 金煥基 7  
KO YOUNGHOON 高榮勳 16  
LEE BAE 李英培 17  
LEE DONGI 李東起 45  
LEE KUNYONG 李健鏞 12, 13  
LEE UFAN 李禹煥 3-5, 23-26  
PARK SEOBO 朴栖甫 2  
PARK SOOKEUN 朴壽根 27  
RHEE SEUNDJA 李聖子 19  
RICHARD PETTIBON 理查德·佩蒂伯恩 37, 38  
TAKASHI MURAKAMI 村上隆 53, 55  
YAYOI KUSAMA 草間彌生 8-10, 32  
YI HWANKWON 李桓權 43  
YOSHITOMO NARA 奈良美智 1, 30, 31, 33, 34, 54  
YUN HYONGKEUN 尹亨根 6  
ZHANG DAQIAN 張大千 41



I

## YOSHITOMO NARA

1959– , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

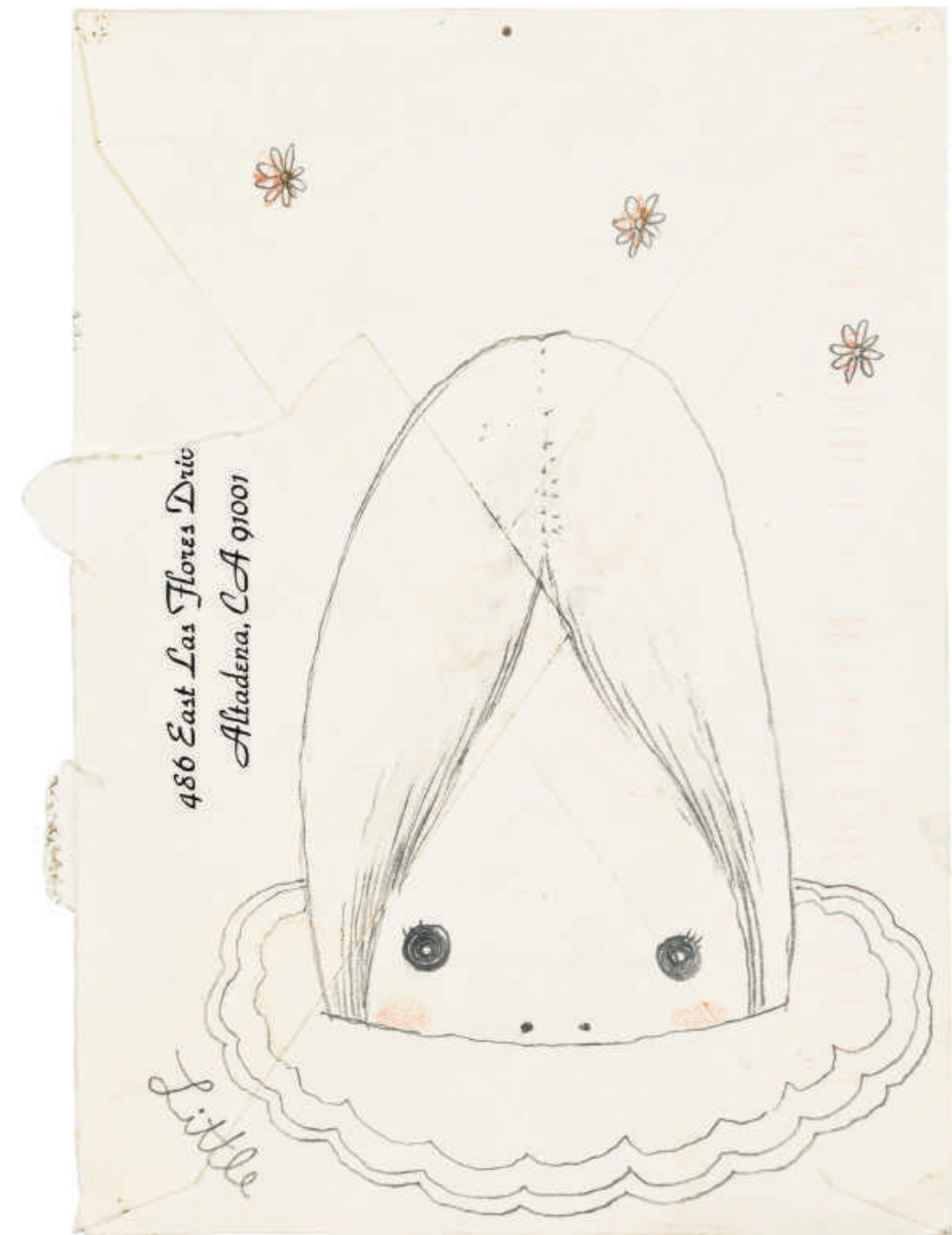
### Head in Water

pencil and colored pencil on envelope  
13×9.7cm, 5.1×3.8in

#### EXHIBITED

Manchester, Manchester Art Gallery, Facing East 'Recent Works from China, India and Japan from the Frank Cohen Collection'  
: 2010.2.4-3.11.

London, Stephen Friedman Gallery, Yoshitomo Nara + graf: 2006.2.3-3.11.



HKD 34,000 – 65,000

USD 4,400 – 8,300

KRW 5,000,000 – 10,000,000



PARK SEOBO

1931– , Korean

朴栖甫 박서보

Ecriture No.6-06

texture print

sheet: 56.5×75.7cm, 22.2×29.8in

image: 50×69.6cm, 19.7×27.4in

ed.7/12

2006

signed, titled, dated and numbered on the recto  
published by Samtuh Gallery, Seoul

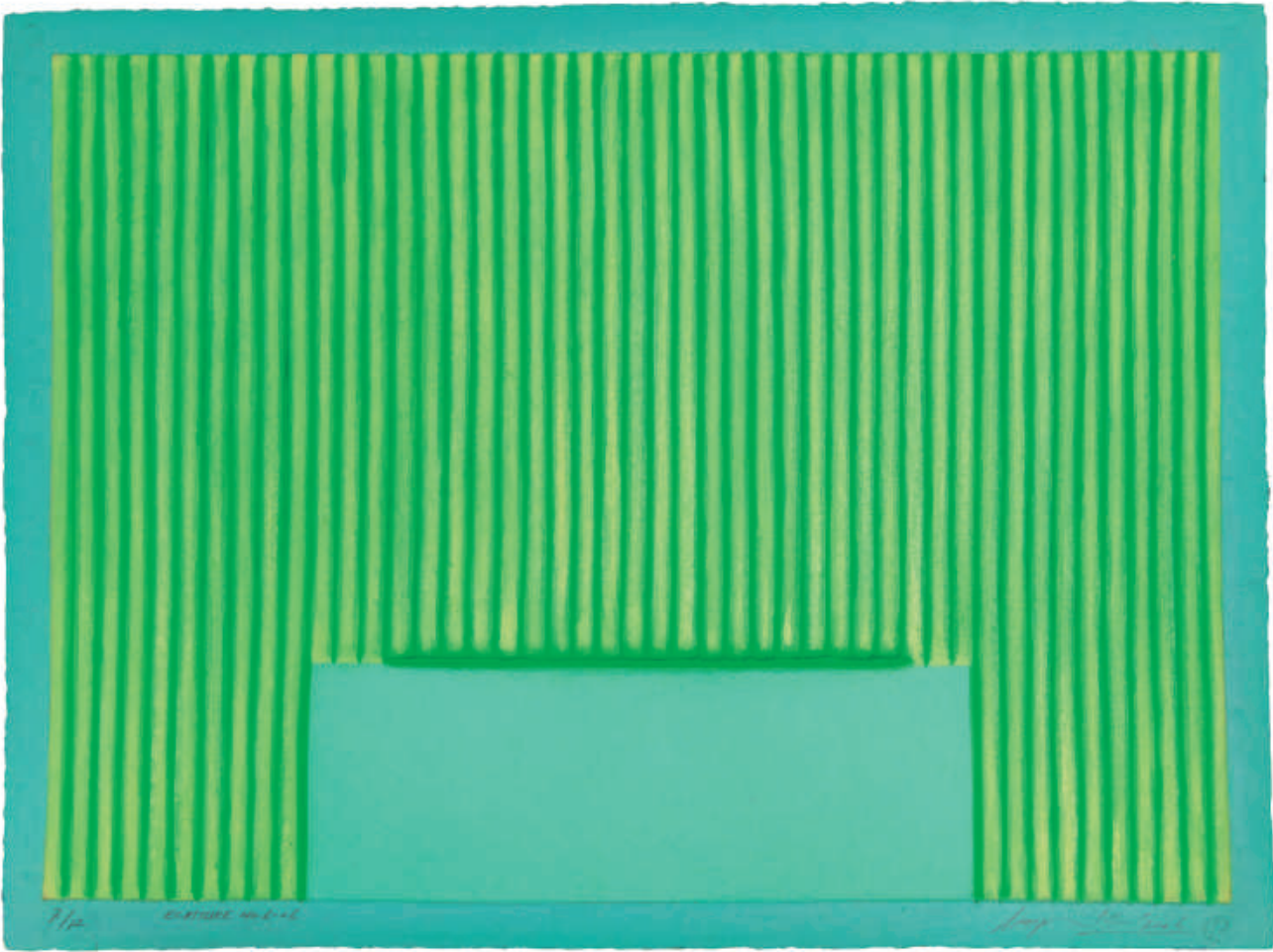
PROVENANCE

Kwai Fung Hin Art Gallery, Hong Kong

HKD 18,000 – 34,000

USD 2,300 – 4,400

KRW 2,800,000 – 5,000,000





3

LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

Untitled

color on paper  
76.8×58cm, 30.2×22.8in  
2006

signed and dated on the lower right



HKD 220,000 – 320,000

USD 28,100 – 40,900

KRW 35,000,000 – 50,000,000



LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

Untitled

color on paper  
38.3x49.3cm, 15.1x19.4in  
1986  
signed and dated on the lower right

PROVENANCE

Kongkan Gallery, Busan



HKD 150,000 – 220,000  
USD 19,200 – 28,100  
KRW 23,000,000 – 35,000,000



LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

Untitled

terracotta

41.5×52×4(d)cm, 16.3×20.5×1.6(d)in  
signed on the lower right



HKD 180,000 – 260,000

USD 23,000 – 33,200

KRW 28,000,000 – 40,000,000



6

YUN HYONGKEUN

1928–2007 Korean

尹亨根 윤형근

Umber-Blue 76

oil on linen

36.8×24.6cm, 14.5×9.7in

1975-1976

signed and titled on the overlap

signed and dated on the reverse

EXHIBITED

Busan, Lee Gallery, Opening Exhibition of Lee Gallery in Busan: 1976.3.6-12.

HKD 120,000 – 200,000

USD 15,400 – 25,600

KRW 18,000,000 – 30,000,000





7

KIM WHANKI

1913–1974 Korean

金煥基 김환기

Mountain and Moon

gouache on paper

32.5×47cm, 12.8×18.5in

1961

signed and dated on the lower right

HKD 400,000 – 600,000

USD 50,000 – 76,600

KRW 60,000,000 – 92,000,000

Image can be viewed in our website at  
[www.seoulauction.com](http://www.seoulauction.com)



YAYOI KUSAMA

1929– , Japanese

草間彌生 야요이 쿠사마

Flowers

screenprint

image: 27.3×22cm, 10.7×8.7in

ed.32/160 (plus 16 artist's proofs)

1993

signed, titled '花', dated and numbered on the recto  
this work has been authenticated by Yayoi Kusama Studio Inc.

LITERATURE

Abe Publishing, YAYOI KUSAMA PRINTS 1979-2013: 2013, p.112, pl.181.

HKD 60,000 – 100,000

USD 7,700 – 12,800

KRW 9,000,000 – 16,000,000



32/160

花 1993

y Kusama



YAYOI KUSAMA

1929– , Japanese

草間彌生 야요이 쿠사마

Flower (2)

screenprint

sheet: 70×59cm, 27.6×23.2in

image: 54×45cm, 21.3×17.7in

ed.48/60 (plus 6 artist's proofs)

1999

signed, titled '花 (2)', dated and numbered on the recto  
this work has been authenticated by Yayoi Kusama Studio Inc.

PROVENANCE

Galerie Pici, Seoul

LITERATURE

Abe Publishing, YAYOI KUSAMA PRINTS 1979-2013: 2013, p.160, pl.269.

HKD 140,000 – 200,000

USD 17,900 – 25,600

KRW 20,000,000 – 30,000,000



花 (2) 1999 Yayoi Kusama



## YAYOI KUSAMA

1929– , Japanese

草間彌生 야요이 쿠사마

### Pumpkin (5 works)

glazed porcelain

each 9.5×9.7×8(h)cm, 3.7×3.8×3.1(h)in

ed.36/130

2002

each of signature, date and number are fired onto the underside



---

HKD 200,000 – 260,000

USD 25,600 – 33,200

KRW 30,000,000 – 40,000,000

II

DAVID HOCKNEY

1937–, British

大衛·霍克尼 데이비드 호크니

Untitled No.1 from “The Yosemite Suite”

iPad drawing printed on paper  
sheet: 93.8×71cm, 36.9×28in  
image: 81.3×60.8cm, 32×23.9in  
ed.17/25  
2010

signed, dated and numbered on the recto

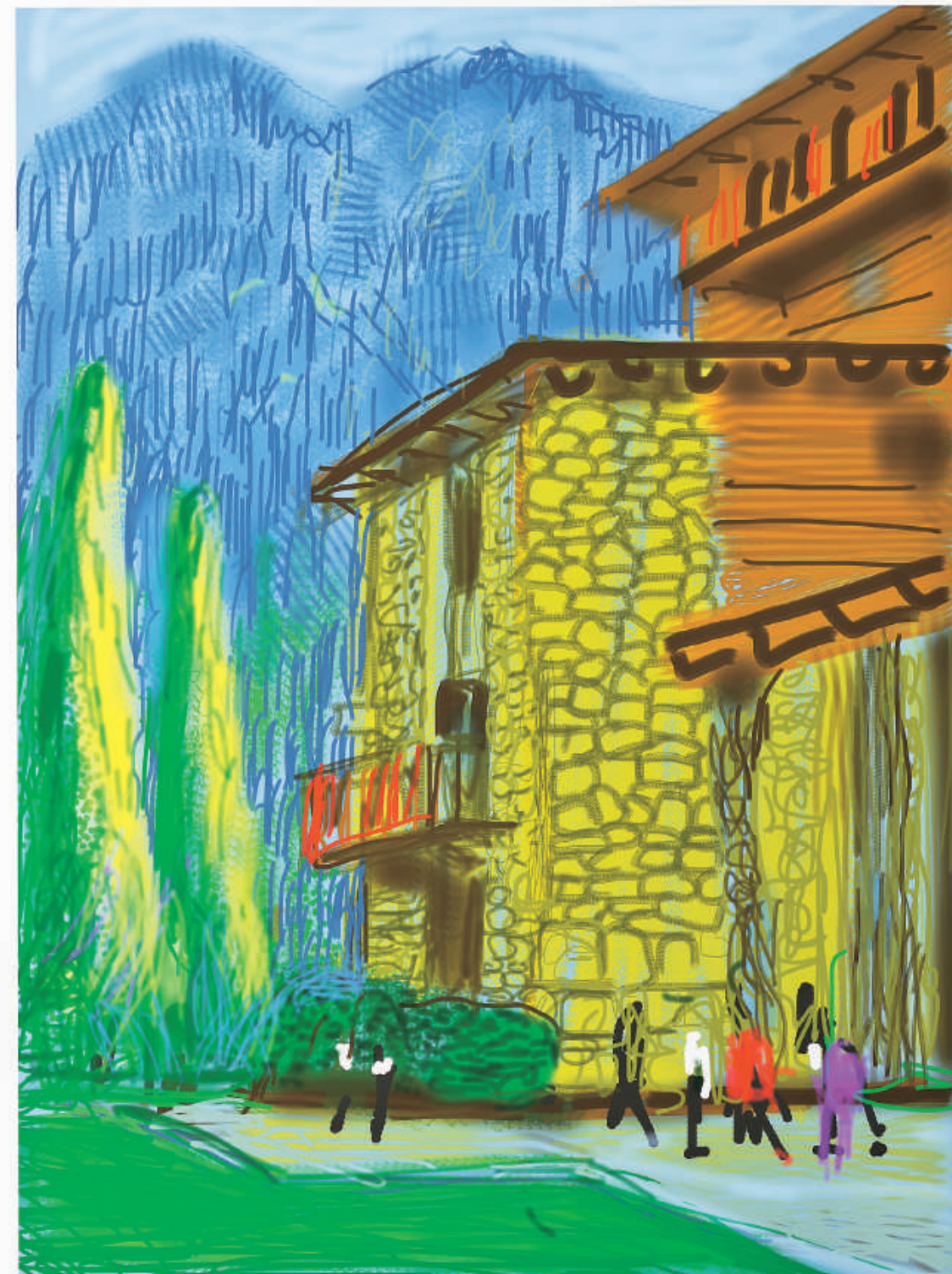
PROVENANCE

Galerie Lelong & Co., Paris

HKD 260,000 – 400,000

USD 33,200 – 50,000

KRW 40,000,000 – 60,000,000





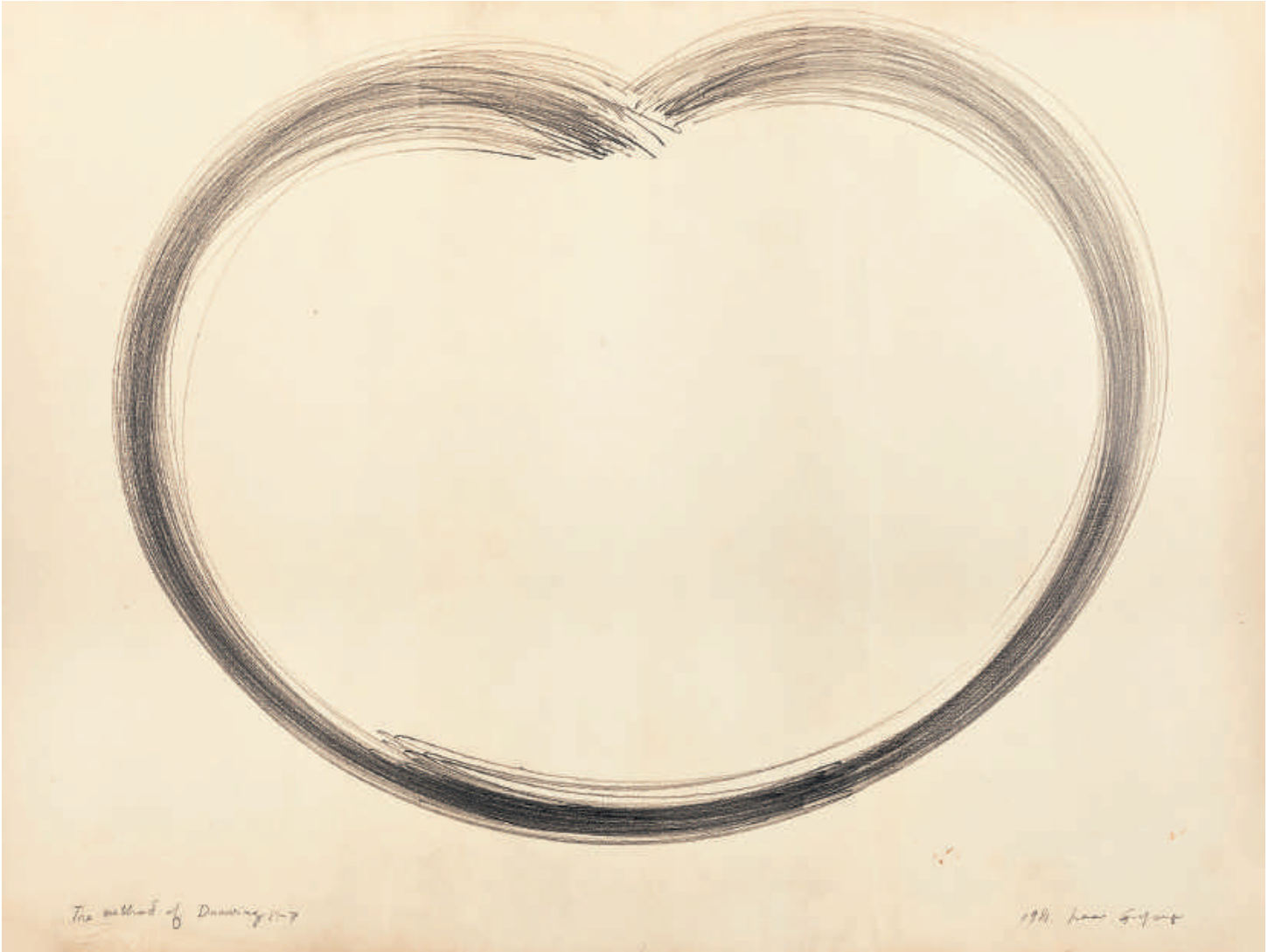
LEE KUNYONG

1942– , Korean

李健鏞 이건용

The Method of Drawing 81–7

pencil on paper  
110×146.5cm, 43.3×57.7in  
1981  
signed and dated on the lower right  
titled on the lower left



HKD 160,000 – 220,000

USD 20,500 – 28,100

KRW 25,000,000 – 35,000,000

LEE KUNYONG

1942– , Korean

李健鏞 이건용

Untitled

acrylic on canvas  
90.8×116.8cm(50), 35.7×46in  
2012  
signed on the lower right  
dated on the lower left

PROVENANCE

Acquired directly from the artist by the present owner



HKD 250,000 – 400,000  
USD 31,900 – 50,000  
KRW 38,000,000 – 60,000,000



# LEE KUNYONG



*In the 1970s, many in the Korean art community began advocating for “post-two dimensional” in an attempt to overcome the restrictions placed on creative activity by the canvas’ limited space. With this, various movements emerged that revealed the diverse aesthetic potential of contemporary Korean art. Lee KunYong, who attempted during this time to establish a close connection between theoretical explorations and actual creative activity, constantly engaged in new endeavors (performance art, installations, etc.) at the front lines of contemporary Korean art, leading him to play a pivotal role in the introduction and advancement of conceptual art and breathe new life into Korea’s avant-garde scene.*

Lee’s art, which encompasses diverse mediums, creates a particularly close connection between painting and performance. In the most traditional sense, a painting is the result of an artist’s physical movements while making contact with and facing the canvas. Lee’s art begins from this point—the questioning of the very premise of an artist having to paint while facing the canvas. His work consists of the remnants of physical activity carried out amid limiting conditions (while facing away from the canvas, standing behind or next to the canvas, or viewing the canvas from a 45-degree angle with the canvas on the floor). The Body Drawing series, which Lee started in the mid-1970s, is comprised of paintings that were born from such artistic language, making them akin to records of the remnants and traces that were left behind by the movements of Lee’s body. Through his attempts to apply paint to the canvas from the aforementioned positions, Lee created a unique method of painting. The movements of Lee’s body, which create random and unpredictable shapes, have resulted in artworks that are expressionist in nature. The painting featured in this auction was created by Lee while standing behind the canvas and applying paint by reaching forward with his arm, resulting in lines that extend only as far as Lee could reach. The resulting painting is not based on any pre-formulated plan of the artist but rather on the independent movements of his body. Such paintings are not merely a means of expressing the artist’s thoughts, but are, in and of themselves, agents of conceptual art within the painting tradition.

1970年代的韓國美術界有很多畫家都在呼籲「脫平面」，所謂脫平面就是指擺脫僅局限於畫布這一局促空間的創作形式，由此掀起了要呈現韓國現代美術之多樣化美學的熱潮。當時，李健鏞一心想把美術理論探索與美術創作實踐應用緊密地聯繫在一起。為此，他在韓國現代美術的最前沿，通過行為藝術與裝置藝術創作等新的嘗試，為概念美術的引進與發展發揮了重要作用，並為韓國的前衛藝術運動注入了新的活力。李健鏞廣泛應用多種媒體進行創作，其中繪畫與藝術演藝有著非常緊密的關係。從傳統意義上來看，繪畫就是畫者面對畫面時所實施的行為結果。那麼他「為什麼一定要面對畫面進行創作呢？」李健鏞提出了這樣的問題，並在畫面的後面、旁邊、背對畫面，或者躺倒畫面後，將處於有限條件裡的行為痕跡畫了出來。1970年代中葉開始開展的「人體素描」系列，就是基於這種方法

論和繪畫語言所誕生，這些作品呈現出記錄身體的軌跡與痕跡的繪畫方式。如上所述，他通過在畫面後面、背對畫面、躺倒畫面等新的嘗試，發展出唯屬於自己的繪畫風格。他用變幻莫測的身體動線，創造出極具表現感的作品。本次拍品也是將胳膊從畫布後面繞到前方，把線條畫到胳膊所及之處的作品。這並非是通過他嚴謹的規劃所誕生，而是經過以身體為主體的行為所產生。這些繪畫作品並不停留在將他的所思所想表現出來，而是在繪畫的傳統模式裡呈現出概念美術的特點。

1970년대 한국 미술계는 캔버스라는 제약된 공간 안에서 구현되는 창작활동에서 벗어나고자 많은 작가들이 ‘탈평면’을 외치기 시작했고, 한국 현대미술의 다양한 미학적 가능성을 보여주려는 활발한 움직임이 일어났다. 이 시기, 현대미술에 대한 이론적 탐구와 실제 미술작업의 실천을 긴밀히 연결시키려 했던 이진용은 한국현대미술의 최전선에서 행위예술과 설치작업 등 새로운 시도들을 통해 개념미술의 도입과 발전에 중추적인 역할을 하며 한국 전위예술 운동에 새로운 정신력을 불어 넣었다. 다양한 매체를 구사하는 이진용의 예술 속에서 회화는 퍼포먼스와 긴밀한 관계를 맺는다. 전통적으로 그림이란 그리는 이가 화면을 마주 대하면서 행한 신체행위의 결과로 볼 수 있다. 하지만 작가는 ‘왜 화면을 마주보면서 그려야만 하는가?’에 대한 의문을 제기하고, 화면의 뒤, 옆 또는 화면을 등지거나, 화면을 뒤편에 놓은 채 이러한 제한조건 속에서 남겨지는 신체의 흔적을 그림 속에 담아내었다. 1970년대 중반부터 전개된 〈신체 드로잉〉시리즈는 바로 이러한 방법론을 구사한 회화 언어를 통해 탄생한 작품들로 몸의 궤적과 흔적을 기록하려는 방식을 보여준다. 작가는 앞서 말한 것처럼, 화면의 뒤에서 또는 화면을 등지거나 화면을 뒤편에 놓은 채 그림을 그리는 새로운 시도를 통해 본인만의 독특한 화법을 만들어 냈으며, 예측할 수 없는 임의적인 작가의 신체적 움직임들은 표현주의적인 결과물들을 낳았다. 작품작 역시 캔버스의 뒤에서 앞으로 팔을 내밀어 그 팔이 닿는 데까지 선을 그어나가 완성시킨 작품으로 작가의 계획적인 의도하에 그려진 것이 아닌 신체의 주체적인 행위를 통해 나온 결과물이라 할 수 있다. 이러한 회화 작품들은 작가의 생각을 표현하는 수단에 머무르는 것이 아니라, 그 자체로 회화의 전통 안에서 개념미술적인 성격을 보여준다.

I4

## KIM KULIM

1936–, Korean

金丘林 김구림

### Tree

acrylic and oil on canvas

173×142.5cm, 68.1×56.1in

1987

signed and dated on the lower right  
signed, titled and dated on the reverse

---

HKD 400,000 – 600,000

USD 50,000 – 76,600

KRW 60,000,000 – 92,000,000







## KIM KULIM

Kim KuLim has affixed the subtitle “Yin/Yang” to all the paintings he has created since the 1990s. Even in contemporary paintings, the lifeline of Kim’s work, which has consistently questioned traditional painting methodology since the mid-1960s through experimental endeavors with diverse objects and materials (plastic, machine parts, installations, performance art, etc.) is maintained. Kim’s use of yin and yang involves criticizing human desire and materialism, through the conflicting values of human existence (being and non-being, nature and civilization, real and illusion), as well as the matter of the absence of existence.

Kim sometimes prints out an image from a magazine or advertisement and applies paint directly to it, while at other times he places the canvas on the floor before starting to paint, allowing the paint to drip down naturally or intentionally smearing it onto the canvas so that the image he wishes to produce is “erased” at the same time that it is being created. Such methods of creating and erasing are similar to how charcoal illustrations are created. To erase or cover, Kim does not use the fine-tipped brush typically used by painters to depict their subject matter. Instead, he uses wide brushes or brushes that can only be used to dip in paint and apply the paint to the canvas (not suitable for detailed work). The flowing and smudging of paint creates a mystical mood by accommodating natural phenomena. While monochrome artists use repetitive actions to depict their own existence on the canvas, Kim KuLim destroys and disassembles the presence (existence) of his subject matter to minimize his presence on the canvas. Kim creates collage-style paintings made with mechanical images to “prove” his non-existence and crushes/smudges his subjects in order to break away from the repetitiveness of traditional painting formats and constantly aspire toward new meaning through his art.

1990年代以後，金丘林給自己的繪畫作品常冠以「陰陽」的命題。從1960年代中期開始，他通過塑膠、機械配件、裝置、表演等多種媒體試驗與客體創作，對傳統繪畫方法論提出疑問，並不斷進行新的嘗試，這種創作方式在近來的

繪畫作品中也持續體現出來。所謂陰陽就是以有與無、大自然與文明、實在與虛擬等相對立的價值為素材，對人類的欲望與物質社會進行批判，或表達存在的虛無性。創作方式為先列印雜誌或廣告裡的圖片，然後用畫筆在上面塗色，或將畫布放在地板上臨摹物件，在其過程中使顏料自然流淌，或抹開和擦掉具體形象。這種創作方式也可從過去用木炭勾勒物件後逐漸擦掉的繪畫作品中找到痕跡。流淌或塗成一團的顏料，反而能打造臣服於自然形態的神秘感。如果說單色畫系的畫家們通過畫面上的重複行為呈現自身存在，那麼金丘林的繪畫則為了淡化自身的存在感，不斷破壞或解體現存主體(Presence)。他為了證明自己的不存在，用機械性形象呈現了拼貼形式的繪畫，或將物件抹開或使其渲染開來，由此避免物件被形式化或變成重複的繪畫形態，從而使作品本身不斷追求新的意義。

김구림은 1990년대 이후 자신의 회화에 주로 ‘음양(陰陽)’이라는 명제를 붙였다. 1960년대 중반부터 플라스틱, 기계 부속, 설치, 퍼포먼스 등 다양한 매체 실험과 오브제 작업을 통해 전통적 회화 방법론에 대한 의구심을 품고 끊임없는 실험을 추구해 온 김구림의 명맥이 근래 회화에서도 지속되고 있다. 음양은 있음과 없음, 자연과 문명, 실재와 허상 등 대립되는 가치를 소재로 인간의 욕망과 물질사회에 대한 비판, 존재의 부재 등의 주제를 담고 있다. 잡지나 광고의 이미지를 프린트로 출력한 뒤 그 위에 붓질을 하거나, 캔버스를 바닥에 놓고 대상을 그리되 물감을 자연스럽게 흘러내리거나 문지르며 이미지를 지워나가는 제작 방식을 취한다.

이러한 방법은 과거 목탄을 이용해 대상을 그리고 지우는 모습을 선보인 회화에서도 흔적을 찾아볼 수 있다. 흐르거나 뭉개지는 물감은 오히려 자연의 형태에 순응한 형식으로 화면의 신비감을 만들어 내는 것이다. 단색화 계열의 작가들이 반복적 행위를 통한 작가의 존재를 화면에서 보여준다면 김구림의 회화 속에는 작가의 존재가 강하게 드러나지 않기 위해 주체의 현존성(Presence)을 파괴하고 해체하고 있다.

자신의 부재를 증거 하기 위해 기계적인 이미지를 사용해 꼴라주 양식 회화를 선보이거나, 대상을 뭉개고 번지게 함으로써 대상이 형식화되거나 반복적 회화 양식에서 벗어나게 하여 작품 자체가 늘 새로운 의미를 추구하도록 만들고 있다.



15

## KIM KULIM

1936–, Korean

金丘林 김구림

### Yin and Yang 7–S. 183

acrylic, collage and digital print on canvas

116.8×90.7cm(50), 46×35.7in

2007

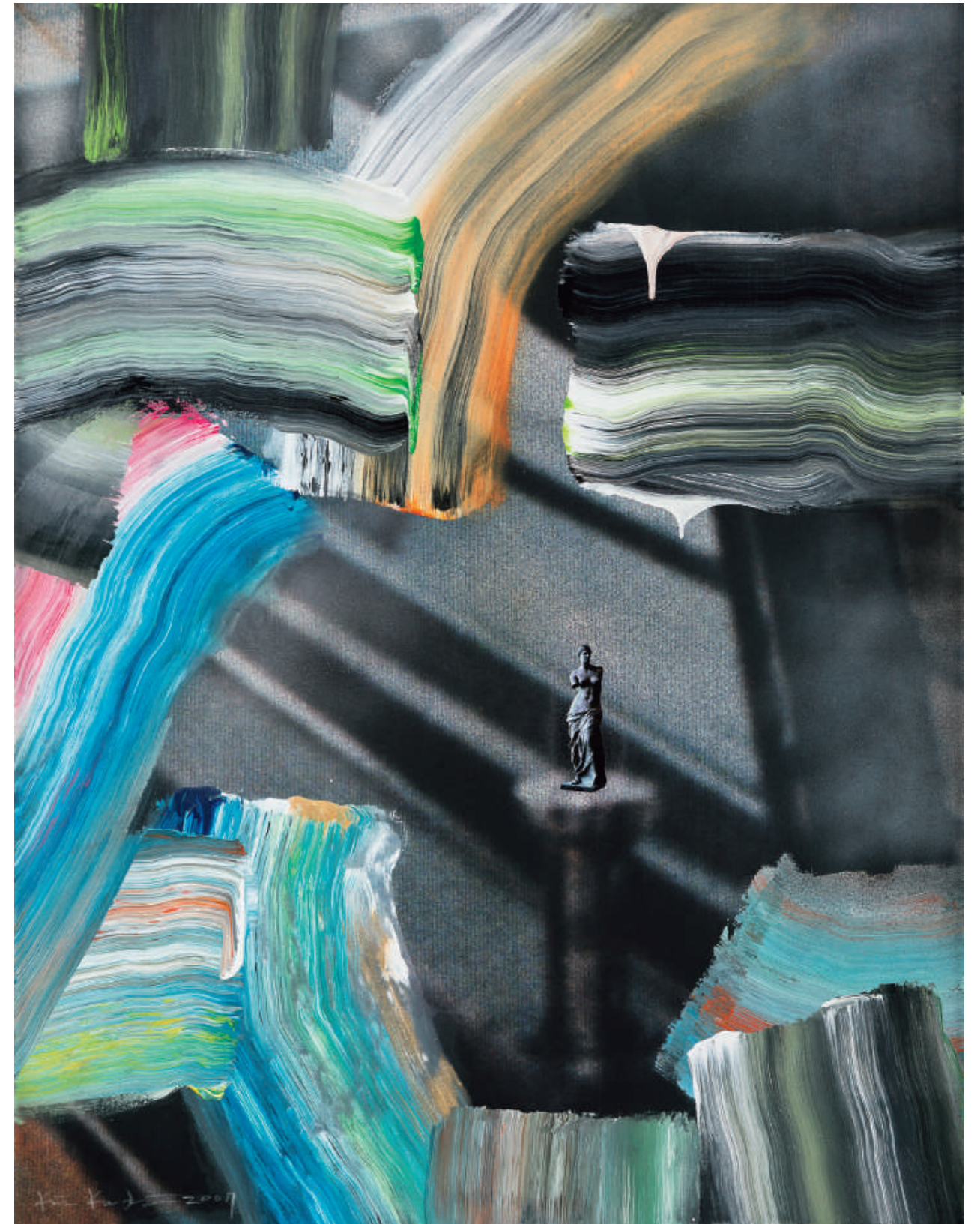
signed and dated on the lower left  
signed, titled and dated on the reverse

---

HKD 160,000 – 260,000

USD 20,500 – 33,200

KRW 25,000,000 – 40,000,000





## KO YOUNGHOON

1952–, Korean

高榮勳 고영훈

### Moon Jar, in Summer

acrylic on plaster and canvas

81.5×87cm, 32.1×34.3in

2017

signed on the lower right

dated on the lower left



---

HKD 300,000 – 500,000

USD 38,300 – 63,800

KRW 45,000,000 – 78,000,000

# KO YOUNGHOON

“The pottery on the canvas is not a representation of reality. Rather, my goal is to depict fictional pottery—not the pottery itself but the essence of its beauty. The pottery that we appreciate and hold in such high regard today are merely items that were created long ago by artisans: their value is the result of the passing of time and change in inhabited spaces. My objective is to remove the years, the spaces, and all traces of human touch from these items of pottery. I also remove any beauty that I hope to find in the pottery. Just as artisans of centuries past created artworks entirely of their own, I create pottery with my brush.”

- Ko YoungHoon, "An Encounter with Celadon at Gangjin," Ko Young Hoon Homage to the Being, Gana Art (2010)

『畫中陶瓷並非是實際物體的再現，我只是想通過陶瓷這個素材畫出虛構的陶瓷，從而凸顯陶瓷所蘊含的美的本質，而不是陶瓷本身。如今我們歎為觀止的陶瓷只是很久以前某個陶工製作的陶瓷而已，只是歷經時空的洗禮之後被賦予了更大的價值，我想抄襲的是那份歲月、空間與人類所留下來的痕跡，進而尋覓並呈現我自己想通過陶瓷找到的美。就像遙遠的過去陶工製作唯屬於自己的陶瓷一樣，如今我用畫筆畫出唯屬於自己的陶瓷。』

- 高榮勳(2010), 在康津遇青瓷, 《高榮勳 向存在禮讚》, Gana Art

“화면 속 도자기는 실제의 재현이 아니다. 나는 그 소재를 통해 허구의 도자기를 그리고자 한다. 도자기 자체가 아니라 그것이 담고 있는 아름다움의 본질을 드러내고자 하는 것이다. 지금 우리가 보고 감탄하는 도자기는 옛날 한 도공이 빚은 도자기에 그치지 않고 수 많은 시간과 공간을 거치면서 더 큰 가치가 부여된 결과이며, 나는 그 속에 담긴 세월과 공간과 사람의 흔적을 베끼려 한다. 나아가 나 자신이 그 도자기를 통해 찾고 싶은 아름다움을 베껴낸다. 즉 먼 옛날 도공이 자신만의 도자기를 빚었듯, 지금 나도 나만의 도자기를 붓으로 빚어낸다.”

- 고영훈(2010), 「강진에서 청자를 만나다」, 『고영훈 개인전 있음에의 경의』, Gana Art





I7

LEE BAE

1956– , Korean

李英培 이배

Issu du Feu – H1

wooden charcoal on canvas

116×89cm(50), 45.7×35in

2002

signed, titled and dated on the reverse

PROVENANCE

Johyun Gallery, Busan

---

HKD 200,000 – 320,000

USD 25,600 – 40,900

KRW 30,000,000 – 50,000,000





## LEE BAE

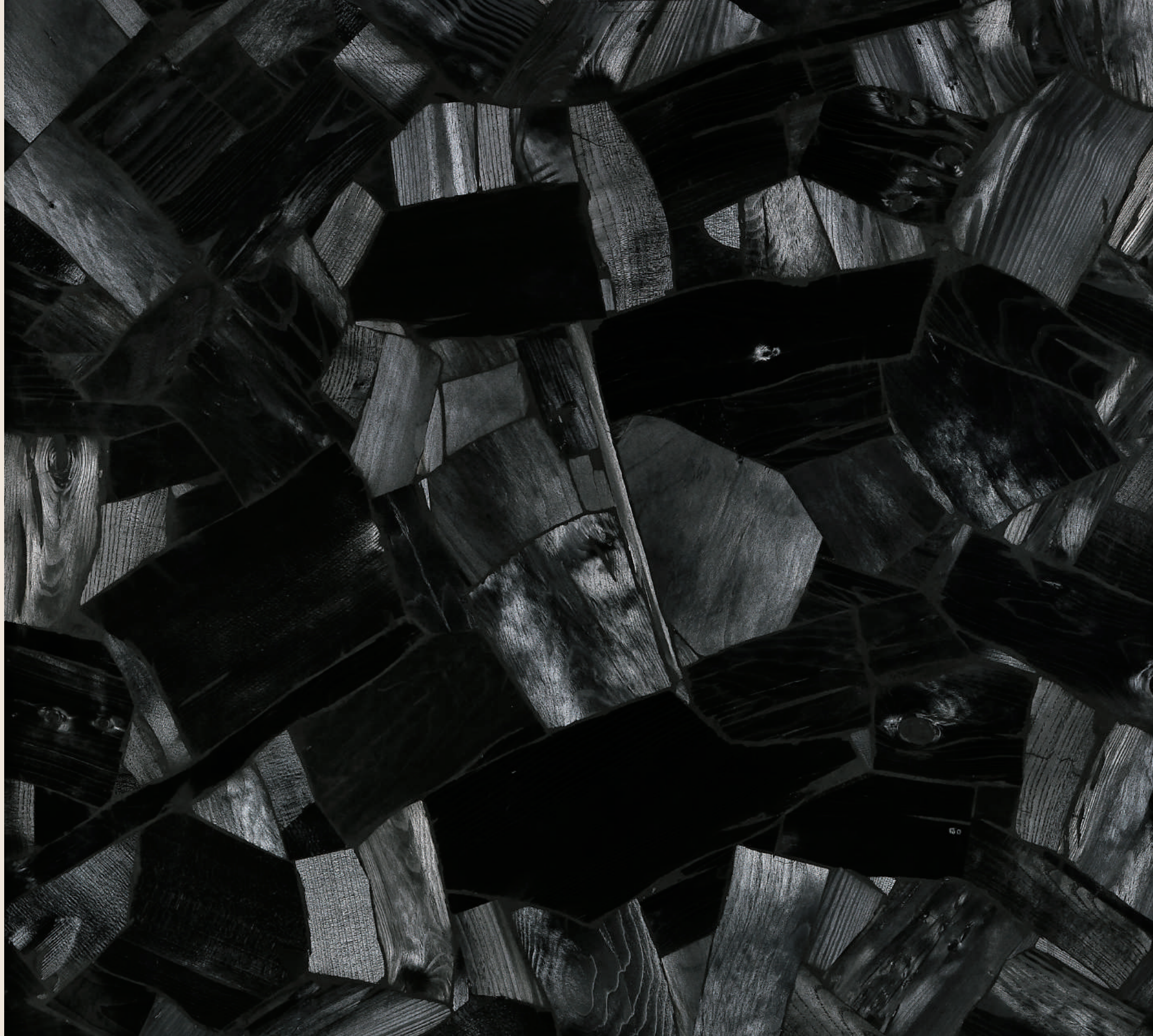
*“The fact that Lee Bae’s art began with charcoal implies a great deal. The selection of charcoal was not a result of the artist’s desire to express something. The medium of charcoal, in a sense, induces situations that represent expressivity. The tendency of material to not only be a means of creation but also become a work of art in and of itself is not something unique to Lee Bae: it is emerging as an increasingly important phenomenon of contemporary art.”*

- Oh KwangSoo, Lee Bae, Hakgojae Gallery (2008)

Issu du Feu is one of the charcoal series that Lee created by lining up broken pieces of charcoal, connecting them, and then rubbing down the surface with sandpaper. The cross-sections of charcoal filling the canvas each maintain their individual qualities while also forming a unified whole, presenting viewers with different colors and qualities of light depending on the angle and position from which the artwork is viewed.

〈Issu du Feu〉是李英培的系列作品之一，他把切斷的木炭塊兒並排之後粘起來，並用砂布做磨砂處理。填滿畫幅的木炭斷面既保持了個體的物性，又呈現出一體感，這些木炭會隨著觀眾的位置與視角散發出不同的顏色與光芒。

작가의 숯 연작 중 하나인 〈Issu du Feu〉는 절단한 숯 조각을 나란히 놓아 집합한 후 표면을 사포로 문질러 연마하는 방식으로 제작된다. 화면 가득 빈틈없이 매워진 숯의 단면은 개별의 성질을 유지하면서도 한데 어울려 있어 관람자의 방향과 각도에 따라 각기 다른 색과 빛을 발한다.





KIM HONGJOO

1945– , Korean

金洪疇 김홍주

Untitled

acrylic on canvas  
130×130cm, 51.2×51.2in

PROVENANCE

Acquired directly from the artist by the present owner

HKD 520,000 – 800,000  
USD 66,400 – 102,100  
KRW 80,000,000 – 123,000,000





# KIM HONGJOO

“The artist’s seemingly infinite repetition of brushstrokes, at a certain moment in time, forms an abstract ‘stain.’ This stain is sometimes a flower, leaf, landscape, or indecipherable shape. What is clear is that all of these are the result of repetitive brushstrokes—a process that, unlike the essence of Western painting, aims to achieve the complete immersion (沒我) of viewers through the act of applying the brush to the canvas. The most important aspect of this is the abstract inspiration that the painting generates among viewers. Kim’s creations are not merely depictions of flowers and leaves; rather, their existence begins with the ‘non-visual particles (視界外)’ that lie far below the eye’s depth of focus. These particles, like the tongue’s taste buds, are unique in that they are fully capable of creating paintings that are best appreciated through a multi-sensory approach. The particles give rise to very small ‘movements’ that create subtle contrasts on the canvas in addition to determining the painting’s general direction. The whole is a mini-universe that has been imbued with the motility of a combination of many vectors or a complete collective.”

- Yu JinSang, “Kim Hong Joo: Flower in the World”,  
KIM HONG JOO, Kukje Gallery (2010)

Kim HongJoo has employed diverse media and formats in an attempt to better understand the essence of vision. Having begun his artistic career as part of the conceptual art group ST (Space and Time), Kim eventually decided to leave the group and focus on the act of drawing itself without any regard for meaning. Kim’s art has changed in 10-year cycles ever since he transitioned from drawings to paintings in the 1970s. In the mid-1970s, Kim began producing artworks that expose the gap between recreation of the “real” and the real itself through hyper-realistic illustrations and actual objects. Starting in the mid-1980s, Kim removed objects altogether. By dissecting and reassembling diverse subject matter (landscapes, maps, portraits, letters/characters, etc.), Kim has strived to move away from the visual conventions that are characteristic of paintings whose primary aim is reenactment. Since the late-1990s, Kim has concentrated on producing canvases filled with hyper-detailed and enlarged (hand-drawn) renditions of flowers or leaves. The act of creating many repeated brushstrokes is Kim’s way of imbuing his artwork with physicality and temporality and ultimately enabling the viewer to have a closer and more “direct” experience

of painting, which is the most intrinsic feature of the artwork. By expanding images through the use of ultra-fine brushes, Kim destroys the image that the viewer initially perceives. By rejecting the existing iconographic meanings of images, Kim questions the definition of the visual experiences produced by the image.

『作者一路緊跟不斷重複的筆觸之流動，在某一瞬間那些筆觸會成為一個巨大的抽象的痕跡，那個痕跡時而是花朵、時而是葉子、時而會成為風景，亦或難以辨認形態的斑痕。唯一能夠確定的就是不斷重複的筆觸。這種創作方式跟西方繪畫傳統呈現的繪畫本質截然不同，可以說是通過繪畫行為，打造了觀賞者在繪畫對象面前全心投入的忘我狀態。在這裡至關重要的是繪畫從觀賞者的視角引發的抽象靈感，那並非是花朵或葉子的單純重現，而是在跟眼睛焦點有很大距離的視界外粒子的呈現。那就像舌頭上的味蕾一樣，各有各的獨立性，同時又成為影響整體畫幅的潛在因素。這些單位用非常細微的運動，在畫面表現出細微的差異與方向。整體是無數vector的凝聚，或全體集合成就的結果，這一切最終會形成具有運動屬性的小宇宙。』

- 劉振相(2010), 金洪濤:世界之花, 《KIM HONG JOO》, Kukje Gallery

金洪濤為了更加靠近視覺本質，一路嘗試了多種媒介與樣式。他以概念美術組合ST<sup>Space and Time</sup>的一員開始創作，走過那段時期後不再關注所謂的意義，而是把焦點放在了「畫」的行為本身。轉到繪畫之後，他的創作從1970年代開始以十年為週期發生了很多變化。從1970年代中期開始，作者利用極寫實主義繪畫與實物，呈現了重現與實際之間存在的鴻溝。從1980年代中期開始，作者去掉了實物，將山水風光、地圖、人物肖像、文字等多種素材做了解構，並進行重組，從而試圖擺脫重現型繪畫所具有的視覺性習慣。從1990年代後期開始，他集中創作擴大花朵或葉子的作品，並用細筆填充了整個畫幅。在畫布上不斷重複畫線條的行為，是將作者的身體性與時間性賦予到畫作上的過程。與其說這是在畫畫，不如說是誘導觀賞者更直接地感受到繪畫的本原性問題。同時，利用細緻的細筆技法進行擴張的繪畫形象，能夠清除人們初次看到畫面時認知到的形象，這種體驗拒絕原有的圖像性意義，誘導人們超越形象所產生的視覺體驗臨界點。

“작가는 무한히 반복적인 붓질의 흐름을 따라 나아가며 그것은 어느 순간 하나의 커다란 추상적 얼룩이 된다. 그것은 때로 꽃이 될 수도 있고, 이파리가 될 수도 있으며, 풍경이 나 정확한 형태를 알아보기 어려운 얼룩이 되기도 한다. 분명한 것은 끝없이 반복하여 붓질을 쌓아가는 과정이다. 따라서 이것은 서구적 회화의 전통에서 발견되는 회화적 본질과는 다른, 그리는 행위를 통해 보는 이가 대상 앞에서 경험하는 몰아<sup>沒我</sup>의 상태를 생산하는 과정이라고 말할 수 있다. 여기서 중요한 것은 회화가 보는 이의 시선 속에서 일으키는 추상적 영감으로서, 그것은 단순히 꽃이나 잎의 재현에 의거하는 것이 아닌 바로 눈의 초점심도 훨씬 아래쪽에서 작용하는 시계의<sup>視界外</sup> 입자들의 존재감으로부터 비롯되는 것이다. 그것은 마치 혀의 미뢰<sup>味蕾</sup>들처럼 각자의 개별성을 지니고 있으면서 동시에 전체적 지각의 그림들을 구성하는데 있어 모든 잠재적 역량을 발휘하는 단위들이기도 하다. 이러한 단위들은 아주 작은 운동들을 일으키면서 화면에 섬세한 차이와 방향을 만들어낸다. 전체는 수많은 벡터<sup>vector</sup>들의 총합, 혹은 전체집합으로서의 운동성을 지닌 작은 우주를 이루는 것이다.”

- 유진상(2010), 『김홍주: 세계 속의 꽃』, 『KIM HONG JOO』, Kukje Gallery

김홍주는 시각적 본질에 다가가려는 일념 아래 다양한 매체와 양식들을 편력해왔다. 개념미술가 그룹인 ST<sup>Space and Time</sup> 참여로 작업을 시작해 온 그는 이 시기를 지나며 의미를 염두 해두지 않고 ‘그린다’는 행위 자체에 집중하기 시작했다. 회화로 전향된 그의 작업은 1970년대부터 10년 가량을 주기로 변모해왔다. 1970년대 중반부터는 극사실적인 그림과 실제 오브제를 활용하여 재현과 실제 사이의 간극을 드러내 보이는 작업을 했다. 1980년대 중반부터는 오브제를 제거하고 산수풍경, 지도, 인물상, 문자 등의 다양한 소재를 해체하고 재구성함으로써 재현적 회화에서 보이는 시각적 관습으로부터 탈피하고자 했다. 1990년대 후반부터는 본격적으로 꽃이나 잎을 확대하여 세필 기법으로 화폭을 가득 채워 그려 넣는 작업에 집중했다. 무수히 많은 획을 반복적으로 그리는 행위는 작품에 작가의 신체성과 시간성을 부여하는 것으로, 그리기라는 회화 본연의 문제를 보다 직접적으로 느낄 수 있도록 유도한다. 또한 미시적 세필 모사를 통한 이미지 확장은 우리가 처음 그의 화면에서 인식했던 이미지를 소멸시킨다. 이는 기존의 도상학적 의미를 거부하며 이미지가 생산하는 시각 경험의 한계에 도전하게 한다.



RHEE SEUNDJA

1918–2009 Korean

李聖子 이성자

Une Prairie à Huit Heures

oil on canvas

73×60cm(20), 28.7×23.6in

1960

signed and dated on the lower right  
titled and inscribed ‘60 20F 512’ on the reverse

HKD 400,000 – 600,000

USD 50,000 – 76,600

KRW 60,000,000 – 92,000,000







# RHEE SEUNDJA

*“To express my theme of ‘earth and women,’ both of which give life, I use geometric symbols. I use straight lines, triangles, squares, and circles because they are universal symbols that transcend time and national borders.”*

Rhee SeundJa is part of the first generation of Korean artists (including Bang HaiJa and Kim TschangYeul) to have studied in Paris, having moved to France in 1951. She began studying art at the Académie de la Grande Chaumière, an art school in Paris that specialized at the time in painting and sculpture. Rhee produced an extensive range of work during her career, infusing many types of formative art (oil paintings, wood prints, tapestries, mosaics, and pottery) with an Eastern aesthetic and images that were well-received by the Parisian art community of the day. Between 1957 and 1960, Rhee transitioned from her use of conceptual motifs to abstract works, using diverse colors and tones on the canvas. The artwork featured in this auction is characterized by its dense composition of countless overlapping dots of many colors that seem to peek out from under a yellow background that dominates the canvas. This shows Rhee’s signature lyricism while simultaneously heralding the unique matiere of the Woman and Earth series, which brings to mind the hwamunseok (woven sedge mats, often with a colorful design) and woven hemp clothing of the 1960s.

「为了更好地呈現畫的主題「大地與女性」，我採用了能夠賦予生命之氣息的幾何符號。這些符號是跨越時間與國界的非常普遍的記號，這些記號分別是直線、三角形、方形和圓形。」

李聖子是跟方惠子、金昌烈等人一道於1950年代去巴黎留學的第一代留法畫家。她於1951年去往巴黎，並就讀於純粹美術學校巴黎琪德拉格蘭德舒米亞學院。李聖子的作品涵蓋油畫、木版畫、掛毯、馬賽克、陶瓷等幾乎所有造型作品，這些作品均蘊含著東方元素與東方的形象。她的作品受到了當代巴黎美術界的廣泛好評。在1957-60年期間，李聖子的創作從構象風格逐漸轉移到了抽象畫創作，她開始使用多種色彩與色調。本次參展作品由高密度聚集的無數個點所構成，黃色背景掌控整個畫面。在那個龐大的黃色畫面，不經意地會透出一些被隱藏或被疊加的其他顏色，這種處理方式不僅為作品賦予了作者特有的抒情，同時又讓人聯想到1960年代花紋席或粗麻布的紋絡，可謂是充分呈現了「大地與女性」系列的獨特質感。

“생명을 불어넣어주는, 나의 그림의 주제인 ‘대지와 여성’을 표현하기 위하여 나는 기하학적인 부호들을 취하고 있다. 시간과 국경을 초월한 보편적인 기호로써 직선, 삼각형, 사각형, 원을 택한 것이다.”

이성자는 방혜자, 김창열 등과 함께 1950년대 파리로 유학을 떠난 도불작가 1세대로, 1951년 파리로 유학을 떠나, 순수미술학교인 그랑드 쇼미에르 아카데미에서 본격적인 미술 공부를 시작했다. 유화, 목판화를 비롯하여 타피스트리, 모자이크, 도자기에 이르기까지 거의 모든 조형작품에 동양적 향취와 이미지를 담은 방대한 작업을 한 이성자는 당대 파리 미술계로부터 호평을 받았다. 이성자는 1957-60년에 이전 구상적인 모티브에서 추상으로의 이행되는 작업들을 선보이며 화면에서 다양한 색조와 톤을 사용하게 된다. 무수한 색 점들이 밀도있게 구성된 작품작의 바탕에는 화면을 지배하는 황금빛 색조 사이로 그 밑에 가려지고 겹쳐진 여러 다른 색감들이 살짝 드러난다. 이는 작품에 작가 특유의 서정성을 부여하는 동시에 이후 1960년대 화문석이나 삼베의 짜임새를 연상시키는 〈대지와 여성〉시리즈의 독특한 마티에르를 예고하고 있다.



KIM TAEHO

1948- , Korean

金泰浩 김태호

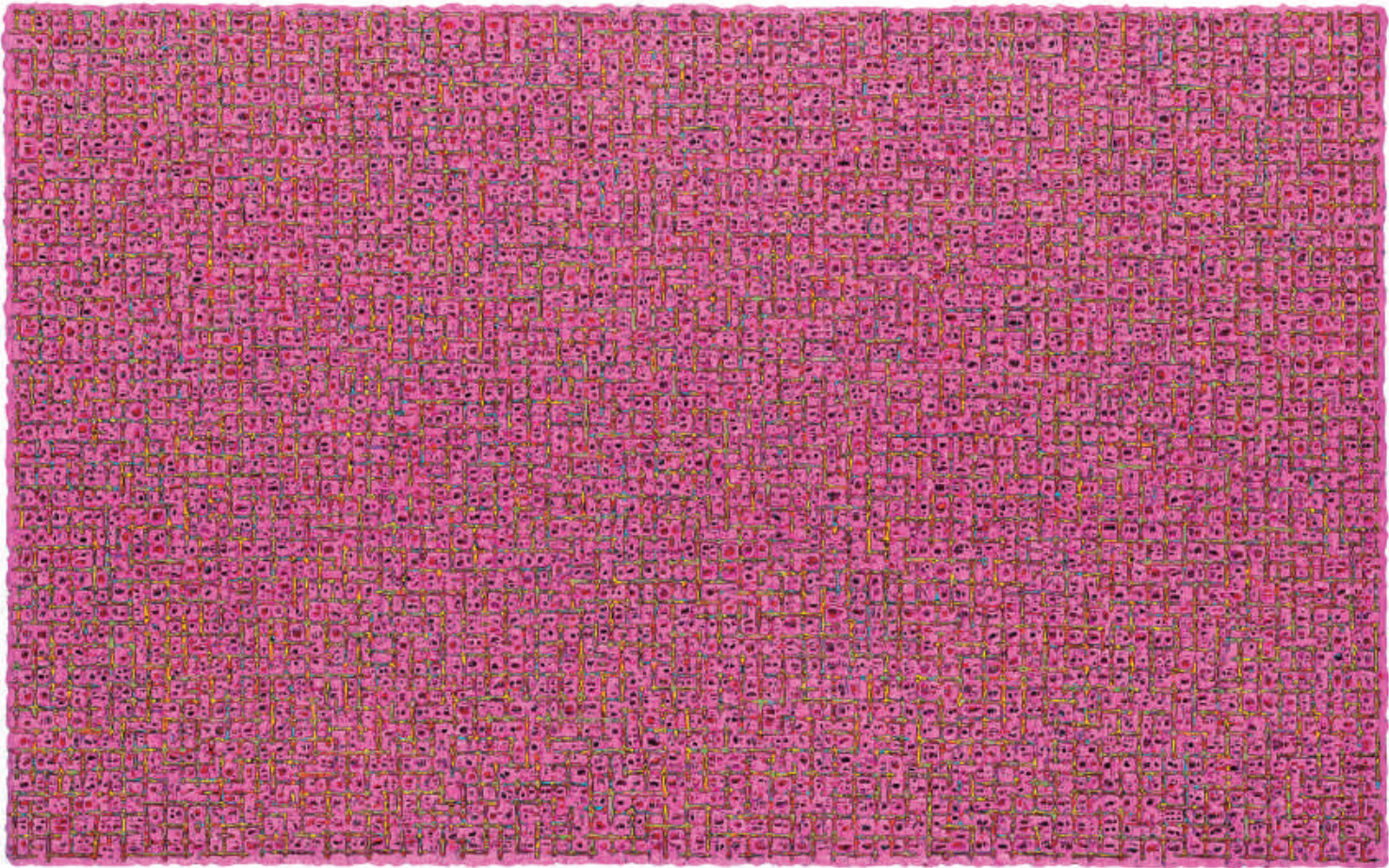
Internal Rhythm 2010-15

acrylic on canvas

73.7×117.8cm(50), 29×46.4in

2010

signed, titled and dated on the reverse



HKD 250,000 – 400,000

USD 31,900 – 50,000

KRW 38,000,000 – 60,000,000

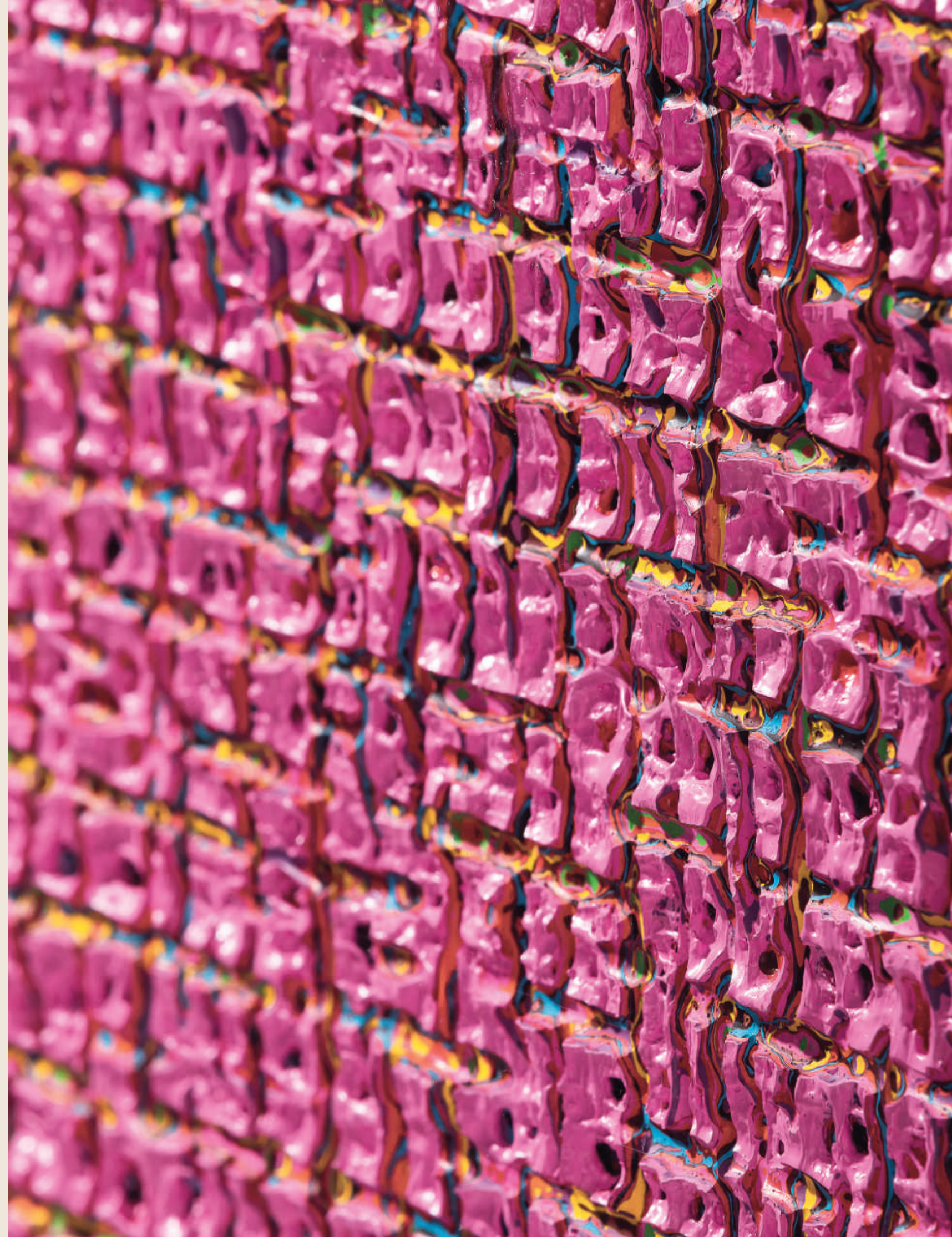


## KIM TAEHO

Kim TaeHo carves grooves, by hand, into the thick coats of acrylic paint stacked on top of his canvases to create a grid pattern. As Kim penetrates the layers of paint, using a chisel or grinder, the layers of color hidden below are revealed. Kim's artworks therefore reflect his discipline to perform repetitive physical movements. Just as a sculptor finds joy in the layers of mystery lying within his or her stone, Kim prides himself on his ability to discover aesthetically pleasing elements in his paintings that were not influenced by his stylistic intentions. For this reason, Kim's artworks should be recognized as a new genre in modern art rather than categorized as traditional abstract paintings. Kim's artworks lead him to a place free from distractions where he can hone his self-discipline through the repetitive task of creating another artwork featuring beautiful colors, and discovering the qualities hidden beneath its surface.

帆布上厚重的、多層、多種顏色的丙烯酸樹脂顏料，在畫家的手下變成格子(Grid)形態的結構。然後畫家再利用刻刀或磨床削下顏料，將一層層堆積的、形形色色的顏料展現在人們眼前。該過程中投映著畫家反復的、修行性的身體行為，畫家並非有意介入創造、表現顏色，而更像是在石材中通過雕刻的技術雕刻出形象，並發現了偶然的美感。因此，金泰浩的作品應屬於現代繪畫的新體裁，它的作品在用筆進行表現的抽象繪畫範疇中，得到了進一步發展。畫家放空心靈，懷著修行的觀念反復創作，通過這種心無雜念的過程，在表層下面尋找相互凝結、凝聚的顏料的特點，創造出美麗的表面色感。

캔버스 위에 두터운 층위로 형성된 여러 색의 아크릴 물감은 작가의 손에 의해 격자 형태 그리드<sup>Grid</sup> 구조로 변모된다. 이때 조각칼이나 그라인더를 활용하여 물감을 파내는 과정을 거치며 층층이 쌓아 올렸던 형형색색의 물감층이 눈앞에 드러난다. 이 과정은 작가의 반복적이며 수행적인 신체 행위가 투영된 결과물이다. 작가가 의도적으로 개입하여 색을 표현하는 것이 아닌, 마치 조각가가 석재 속에서 조각술로 형상을 파헤쳐 내는 것 같은 우연적인 미감의 발견인 것이다. 따라서 김태호의 작품은 붓으로 표현한 추상회화의 범주에서 한층 발전한 현대 회화의 새로운 장르라고 볼 수 있다. 수양의 관념으로 반복적 작업을 이어나가는 무념의 과정을 통해, 표면 아래서로 엉겨지고 응집되어 있던 물감의 물성은 아름다운 색면을 만들어 낸다.





KIM TAEHO

1948–, Korean

金泰浩 김태호

Internal Rhythm 2016–36

acrylic on canvas

162.7×131cm(100), 64.1×51.6in

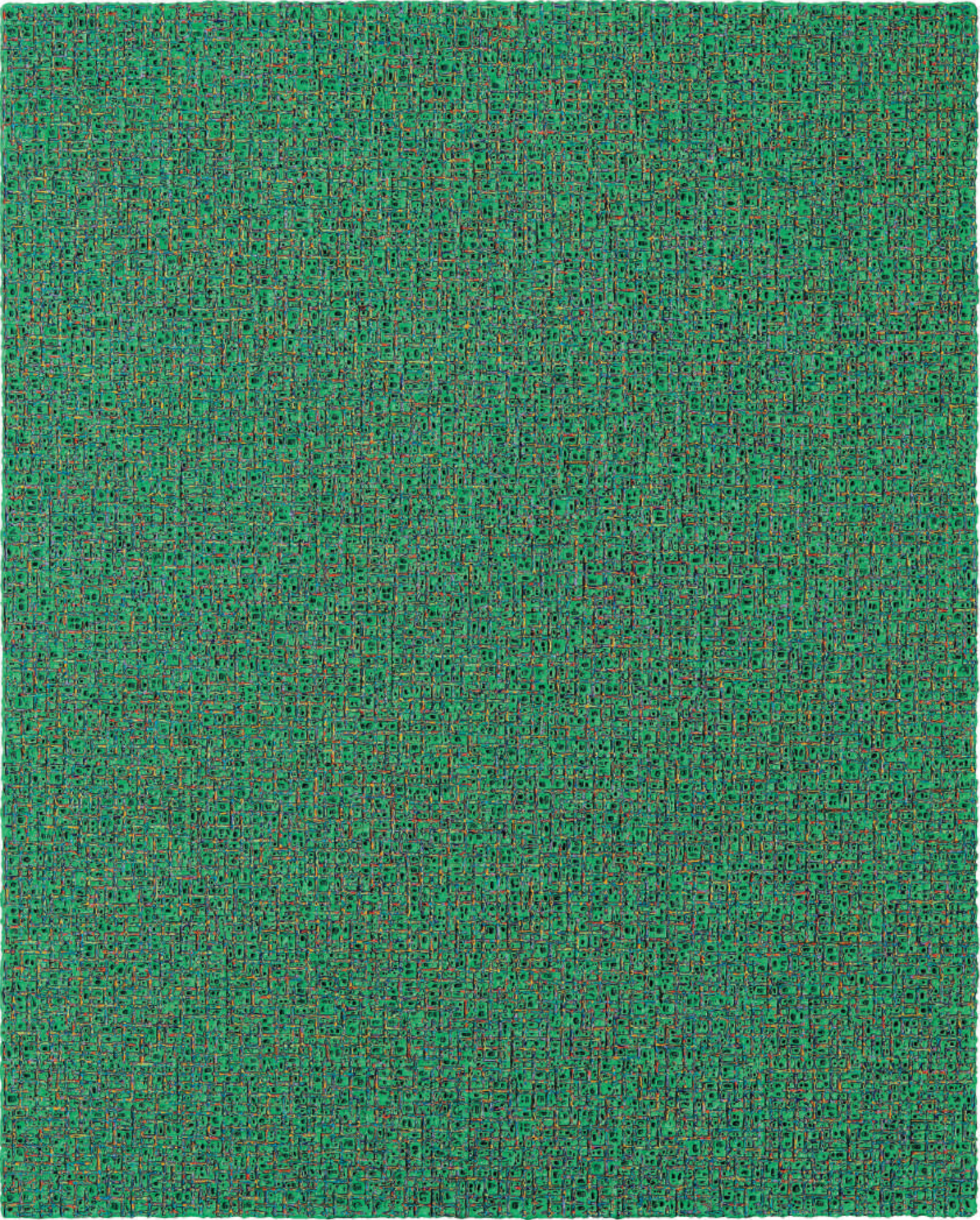
2016

signed, titled and dated on the reverse

HKD 400,000 – 800,000

USD 50,000 – 102,100

KRW 60,000,000 – 123,000,000





CHUNG CHANGSUP

1927–2011 Korean

丁昌燮 정창섭

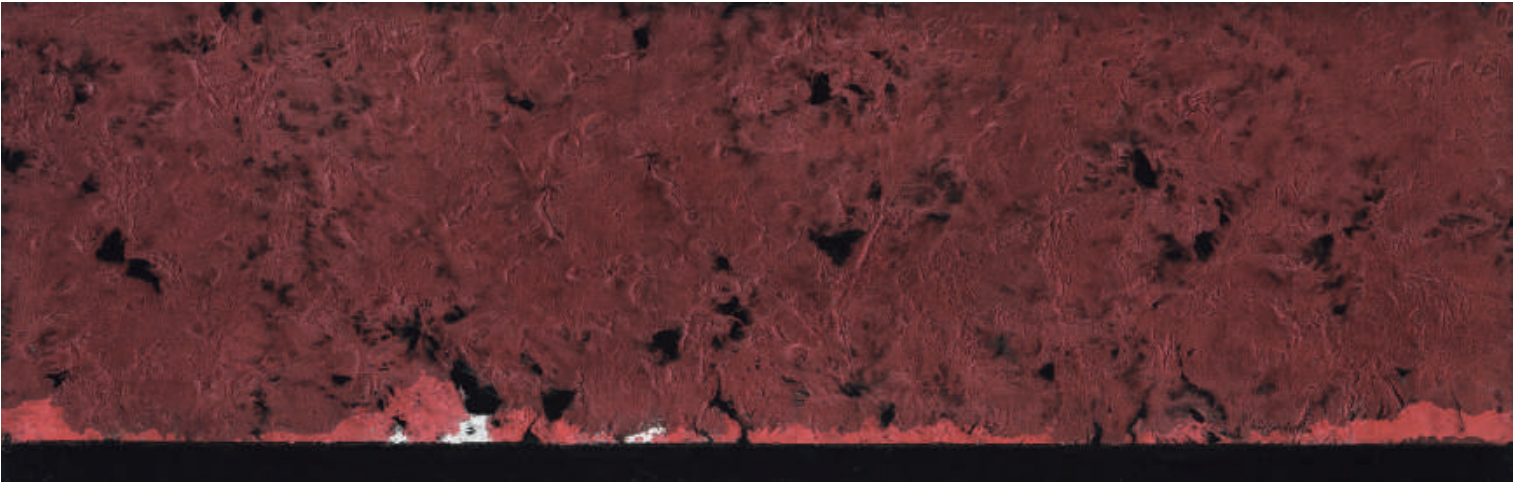
Meditation No.91105

mixed media with Korean paper mounted on hemp cloth

45×140cm, 17.7×55.1in

1991

signed, titled and dated on the reverse



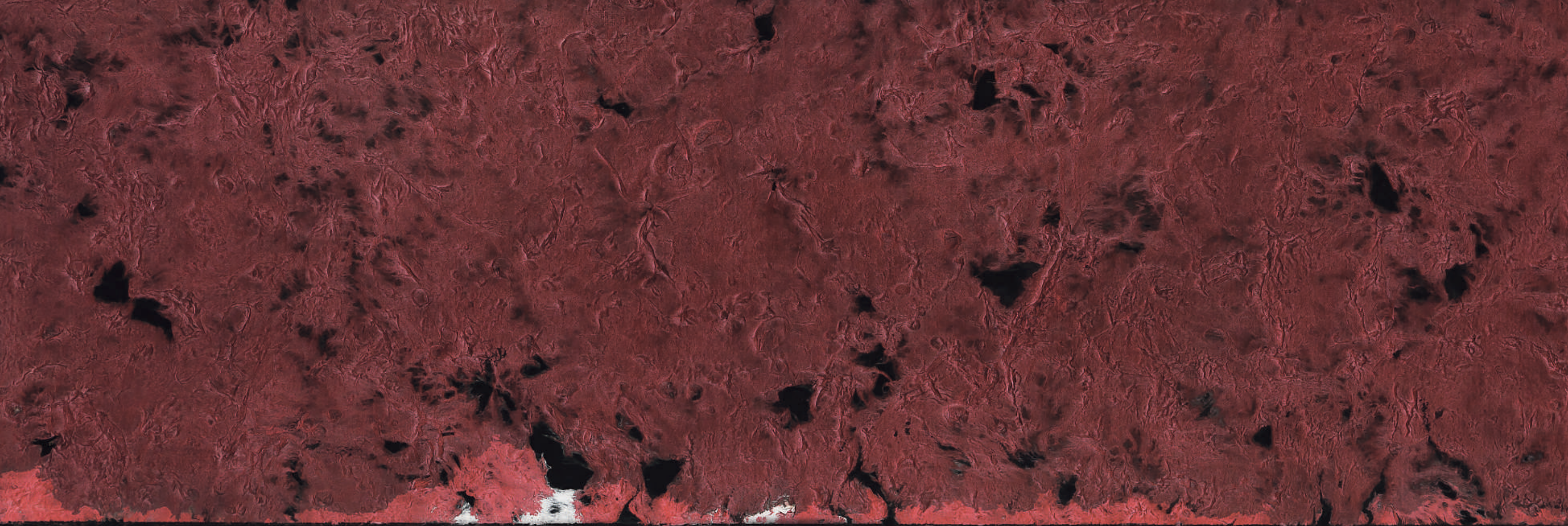
---

HKD 120,000 – 200,000

USD 15,400 – 25,600

KRW 18,000,000 – 30,000,000





## CHUNG CHANGSUP

Chung ChangSup's artwork focuses on expression and monochrome that utilize the physical properties of the material. Chung was especially interested in the natural appearance created by such materiality. In the 1970s, he began using mulberry wood (which is used to make traditional Korean paper) as his main material. Frustrated at the time with the limitations of oil painting, Chung had been experimenting with various types of material to find the one best suited to his interests. He was captivated by paper mulberry (daknamu) because it could be used to create a structural aesthetic that is not artificial and radiated a natural beauty not found in man-made objects. Chung created ink-and-wash abstract paintings in the 1970s, followed by his Mulberry series in the 1980s and his Meditation series in the 1990s. The Meditation series

emphasizes irregular shapes, which are accompanied by colors that have been mixed with small amounts of India ink. To create a sense of space on the canvas, Chung forms a square shape before the soaked mulberry paper dries. Through the calmness created by Chung's square spaces, viewers are able to gather their thoughts in silence, as suggested by the title of the series.

丁昌燮的作品將重點放在了利用素材物性的表現形式，以及單色畫這兩點上。尤其關注了物性所打造的自然本身。進入1970年代之後，他開始以「楮樹(韓紙)」為主要材料進行創作。當時丁昌燮感覺到油畫創作的局限性，於是努力嘗試多種媒介，從而尋找適合自己的創作材料。在此過程中，發現楮樹不僅能夠打造出非人為的造型美，而且其

本身就是純天然材質，所以在表現形式上也能夠充分展現自然美，就這樣他被「韓紙」所迷惑了。他依次推出了1970年代初的水墨畫風抽象作品，1980年代的《楮》系列作品，以及1990年代的《默考》系列作品。《默考》強調了非定型形象，還添加了隱約的墨光。而且還在平面上打造了空間感，為此在泡發的韓紙尚未乾透之前做成方形。這種形式正如作品標題「默考」，通過方形空間所特有的沉靜氛圍，誘導觀眾進入作品並陷入沉思。

정창섭의 작품은 소재의 물성을 활용한 표현과 단색에 중점을 둔다. 특히 물성이 만들어내는 자연스러움 그 자체에 주목하였는데 1970년대에 들어서며 그는 '닥나무(한지)'를 주재료로서 사용하기 시작하였다. 정창섭은 이 당시 유향 작업의 한계를 느끼던 때로 다양한 매체 실험을 통해

자신에게 맞는 재료를 찾는데 몰두 하고 있었다. 그 가운데 인위적이지 않은 조형미를 만들 수 있고, 물질 그 자체가 자연으로부터 왔기 때문에 표현에서도 자연미가 느껴지는 '닥'에 매료된 것이다. 1970년대 초반의 수묵화풍 추상, 1980년대의 〈닥〉연작 그리고 1990년대에 이르러 〈묵고〉연작을 발표했다. 〈묵고〉에서는 비정형의 형상이 강조되며 은은한 먹빛이 가미된 색채 작업이 동반된다. 또한 공간의 형상을 평면에 만들어내는데 불려진 한지가 마르기 전에 네모꼴을 구성한다. 이와 같은 형식은 '묵고'라는 제목처럼 사각형의 공간이 가져오는 잠잠한 기운을 통해 작품 속에 잠겨 사유하게 한다.





## LEE UFAN

*“Margins are beautiful not because they are empty but because they are a place where objects and space react with a powerful energy and respond to one another.”*

- Lee UFan, Lee UFan: Encounters with the Other, Hakgojae (2008)

Lee UFan is important in modern art history for the ways he criticizes human consciousness in his works while refusing to relinquish that the work has meaning. Pop art, minimal art, and conceptual art, all born in New York, emerged as reactions to the overemphasis on the artist's abstract inner world; these artists deliberately obscure the meaning of the work and with it the artist's inner world. Though Lee does not regard painting as an outcome of the artist's consciousness, this does not mean that he emphasizes the physical properties of an object as it is, as in the minimalist tradition. For Lee, consciousness in connection with the outer world is absolutely necessary, and the act of drawing a line or putting a point on a canvas is his way of forging that connection. Lee aims to link the outside with the other and the infinite beyond the artist himself through the repetitive act of drawing a line and putting a dot, an approach which liberates painting from self-consciousness by creating a sense of the infinite.

Lee UFan's career as an artist is marked by clear transitions from period to period. Lee started his painting series From Point and From Line while he was an active member of the Mono-ha (School of Things) group formed in 1973. He continued the series until the early 1980s, but shifts could be detected as early as the mid-1970s. For instance, the lines that connect points in the From Point series were originally linear, but become circular or square in the work produced in 1976, and become even bolder from 1978. Similarly, the lines of the From Line series stop or turn their courses beginning in the middle of 1978.

Lee unveiled his From Winds series (some works produced in 1983 and 1985 are titled East Winds) in 1982 (more actively in 1983), and his With Winds series starting in 1987, which were followed by a series of Correspondance and Dialogue paintings in 1992 and the mid-2000s, respectively. The shifts from the From Point to the From Line series in the 1970s, through to Correspondance afterwards and to the more recent Dialogue, reflect changes in the ways he pursues his artistic goals rather than changes in the goals themselves. Such changes in methodology—embodied in more flexible brushstrokes, which ultimately become minimal, and blank space—indicate a more reserved consciousness and behavior, with communication taking precedence.

Lee is an artist who incorporates the theoretical bases and structures of his work in the act of creation itself. He seems determined to formulate his own theory out of existing ones, and express this intellectual pursuit in his work. From Lee's perspective, the world that surrounds us is not something that can be understood objectively, despite what modern science tells us. The world exists beyond human consciousness as something inconceivable to us. The question how, then, we can relate to this outer world, or to the indefinite beyond our consciousness, to borrow Lee's own expression, is a lifelong obsession of this artist. Lee first sought the answer to this question in repetition and difference—that is, repetition in pursuance of different effects. Modern science requires sameness as a precondition: an objective understanding of a subject assumes that the subject always remains unchanged regardless of time



and space. In the same vein, an objective perception of the subject is possible only when our consciousness remains unchanged. The problem is that the outer world beyond us is never static, a realization that prompts Lee to repeat identical things for un-identical effects, and in the process shatter illusions about identity and incorporate the outer world (the infinite) into the work. His From Point and From Line series grew out of this approach. The artist selects a point and draws lines repeatedly until all the pigment at the tip of the brush is used up in an attempt to show difference. In the 1980s Lee emphasized this sense of difference over the repetition, a perspective which shifts later on toward communication and interaction with the outer world. On why his traces are found increasingly less in later works, Lee explained: “My works are created by me, but, at the same time, they are created not by me, in as much as the outer world is immersed deeply in my works.” What is at stake in painting is how to expose the indefinite through correspondence with the outside. The nuances of correspondence differ from those of encounters in that encounters involve the voluntary will of both parties, but correspondence implies one party responding to the other party who is waiting for an answer.

Lee UFan’s painting is very much imbued with modern philosophical theories. As leader of the Mono-ha group founded in Japan in 1970, his work plays an important role in modern art history.

李禹煥在現代美術史上之所以有著如此重要的地位，是因為他在批判作者自我意識的同時，也沒有放棄繪畫的‘意義’。紐約的色域繪畫因過於強調作者的內心而受到批評，也使得波普藝術及之後的極限藝術、概念藝術應運而生，但結果這些藝術流派不僅否定了作者的內心世界，也模糊了繪畫所能擁有的‘意義’。對李禹煥而言，繪畫不是作者自我意識的產物，但也不是極限主義所主張的那樣對事物絕對客觀的描述，只強調事物的物體本性。對他來說最重要的是儀式與外界的結合，而畫下線和點的行為就是這一結合的媒介。作者試圖通過重複這種行為，與自身以外的外界、他人以及無限形成聯系，而這種相遇創造出了無限性，把繪畫從自我意識中解放出來。

李禹煥的作品在不同時期呈現出不同的變化。1973年當李禹煥還是物派成員的時候，他開始創作《源於點》和《源於線》系列作品。雖然這些創作一直持續到八十年代初期，但是已從七十年代中期開始，這一系列作品開始發生變

化。例如《源於點》系列圓點的連接最初是直線狀態，到1976年時開始變為圓形或四方形，而1978年以後圓點的構成變得更加大膽，《源於線》系列也是如此，到了1978年，開始出現線條的流線突然中途停止或急轉方向等變化。之後，李禹煥於1982年(正式發表是1983年)發表了《伴著風》(1983-1985年的作品中使用了另一個題目叫做〈東風〉)，1987年開始發表《伴著風》系列作品。後來又陸續在1992年發表了《照應》，2000年代中期又發表了《對話》系列作品。從七十年代的《源於點》和《源於線》，到之後的《照應》和今天的《對話》系列，之所以會有這一連串的變化，不是因為李禹煥所追求的的藝術目標變了，而是因為他所追求的方式發生了差異，而且這種方式的差異可以概括為作者的意識和行為漸漸地更受控制，換句話說就是與他人的溝通變得越來越重要，呈現出的特點就是畫面上的運筆變得愈加自由，直到最小化，留白越來越多。李禹煥是親自從事創作同時對自己的作品提出理論根據和框架的畫家之一。這是因為他一直在豐富的學識和哲學理論的基礎上創立自己的理論，並通過作品來表現出這樣的知識背景。從李禹煥看來，圍繞著我們的這個世界並不像近代科學思維所主張的那樣，能夠客觀地去理解和掌握，它不是人類的意識所能掌握的，它是超越人類意識而存在的。李禹煥終其一生對這一問題提出疑問，探求如何與超越人類意識的外部世界，就按他的表現方式來說，是否與無限產生真正的關係。李禹煥初期的表現方法就是“重複”與“差異”，通過同樣的重複使不同的差異呈現出來。近代科學的思維總是以一致性作為前提。客觀地了解和掌握目標對象，意味著那個目標對象必須是無論何時何地都總是一致的，而且了解那個對象的意識也必須是一直保持一致的，這樣才可能做到客觀的認知。但是，我們外部的世界並不是一成不變的，所以李禹煥通過不斷地重複同樣的動作，在重複的過程中找出不同點，也就是差異，以此來打破對一致性的幻想，將外部(無限)引入作品當中。《源於點》和《源於線》系列就是由此而生。畫下點和線的行為一直重複和持續到筆尖的顏料全部磨損耗盡，最終形成差異。然而進入1980年以後，他的作品中差異的比重開始大過重複。差異的比重變大，意味著與外部的溝通和交流變得比作者的行為更重要。因此越往後，李禹煥的作品中作者的痕跡越來越淡。對此，李禹煥表示，“我的作品是我自己的，同時也不僅僅是我自己創作出來的，因為外界已融入到了作品的深處”。如今在他的繪畫裏最重要的就是通過與外部的照應來引導出無限。“照應”和“相遇”語感完全不同，相遇是以雙方的意願為前提，照應卻是一方順應另一方的期待。李禹煥的繪畫是以明確的理論為基礎，而且他的理論與當今的現代哲學有很多雷同的部分。他的繪畫曾經在1970年引領了日本的物派，如今在現代美術史上也同樣占據重要的地位。

이우환이 오늘날 현대미술사에서 중요한 것은 작가의 자의식을 비판하면서도 회화의 ‘의미’를 포기하지 않기 때문이다. 뉴욕의 색면 추상이 작가의 내면을 지나치게 강조하고 있다는 비판으로 팝아트와 이후 미니멀아트, 개념미술이 등장했지만 결국 이들은 작가의 내면에 대한 부정뿐 아니라 회화가 가질 수 있는 ‘의미’도 모호하게 만들어 버리는 결과를 낳았다. 이우환에게 있어 회화는 작가 자의식의 산물도 아니지만, 그렇다고 미니멀아트에서 보여지듯 사물을 있는 그대로 드러내는식의 물성만을 강조하는 것도 아니다. 그에게 있어 중요한 것은 의식과 외부의 만남이고, 이를 매개하는 것이 선을 긋거나 점을 찍는 행위이다. 작가는 이런 행위의 반복을 통해 자신을 넘어서 있는 외부, 타자, 무한과 관계 맺고자 하며 이러한 조우는 무한성을 창출하여 회화를 자의식에서 해방시켰다. 이우환의 작품은 시기에 따라 변화를 보인다. 모노하의 일원으로 활동하던 1973년 〈From Point〉와 〈From Line〉시리즈를 시작했다. 1980년대 초반까지 이 시리즈들이 지속되긴 했지만 이미 1970년대 중반, 이 시리즈들에 변화가 감지된다. 〈From Point〉의 경우 1976년 점의 이어짐이 직선의 형태에서 벗어나 원이나 사각형을 그리기 시작했고 1978년으로 넘어 오면서부터 점의 구성이 보다 대담해진다. 〈From Line〉역시 1978년에 이르면서 선의 흐름이 중간에서 멈추거나 방향을 트는 모습을 보이기도 한다. 이후 1982년 〈From Winds〉를 선보였고(1983-1985년 작품 가운데는 〈East Winds〉이라는 제목이 사용됐다) 1987년부터는 〈With Winds〉시리즈가 등장했다. 이후 1992년에 선보인 〈Correspondance〉과 2000년대 중반 시작된 〈Dialogue〉시리즈로 이어진다. 1970년대 〈From Point〉와 〈From Line〉에서 이후 〈Correspondance〉과 오늘날 〈Dialogue〉시리즈로 이르는 일련의 변화가 생긴 것은 이우환 예술이 추구하는 목표가 변했기 때문이 아니라 그것을 추구하는 방식에 차이가 났기 때문이다. 그리고 그 방식의 차이는 작가의 의식과 행위가 점점 더 통제되고 있다는 점, 바꿔 말해 타자(他者)의 소통이 점점 더 중요해지고 있다는 점으로 요약된다. 화면상으로는 붓 터치가 점차 자유로워지고 궁극에는 최소화되며, 여백이 많아지고 있다는 특징으로 나타난다.

이우환은 직접 작품을 제작하면서 자신의 작품에 대한 이론적 근거와 틀을 제시하는 작가들 중 한 명이다. 이는 그가 다양한 학문적, 철학적 이론을 바탕으로 자신의 이론을 정립시키려는 노력과 그러한 지적 배경을 작품과 연결시켜 표현하려는 의지가 강하기 때문일 것이다. 이우환이 볼 때 우리를 둘러싸고 있는 세계는 근대 과학적 사고가 주장하듯 객관적으로 파악될 수 있는 것이 아니다. 그것은 인간의 의식으로 파악할 수 없는, 의식을 넘어 존재하는 것이

다. 이우환 일생의 문제제기는 어떻게 이러한 의식을 넘어 있는 외부세계, 그의 표현대로 하면 무한과 진정한 관계를 가질 수 있는가 하는 것이다.

이를 위한 이우환의 초기 방법은 ‘반복’과 ‘차이’였다. 같은 것을 반복하면서 다른 것이 드러나게끔 하는 것이다. 근대 과학적 사유에는 항상 동일성이 전제된다. 대상을 객관적으로 파악한다는 것은 그 대상이 시공간에 상관없이 항상 동일하다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 또 그 대상을 파악하는 의식도 항상 동일하게 지속되어야 객관적 인식이 가능하다. 그러나 우리를 넘어서 있는 외부는 언제나 동일하게, 변화 없이 머무르는 것이 아니다. 그래서 이우환은 동일한 것을 반복하면서 그 과정에서 비 동일한 것, 즉 차이를 만들어 냄으로써 동일성에 대한 환상을 깨트리고, 작품에 외부(무한)를 끌어들이고자 한다. 여기서 나온 것이 그의 〈From Point〉와 〈From Line〉시리즈다. 점을 찍고 선을 긋는 행위가 붓끝의 물감이 모두 닳아 사라져 갈 때까지 반복하여 계속되면서 차이가 만들어진다. 그러나 1980년대에 들어서면서부터 반복보다는 차이의 비중이 커지기 시작했다. 차이의 비중이 커진다는 것은 작가의 행위보다 외부와의 소통, 교감이 더 중요해진다는 의미다. 그래서 후기로 갈수록 이우환 작품에서 작가의 흔적은 점점 더 줄어든다. 이를 이우환은 ‘내 작품은 내 작품이면서 동시에 나만에 의한 것이 아니다. 외계(外界)가 작품 깊숙이 들어와 있기 때문이다.’라고 표현한다. 이제 회화에서 중요한 것은 외부와의 조응(相應)을 통해 무한을 이끌어 내는 것이다. ‘조응’은 ‘만남’과 닮앙스가 다르다. 만남은 양쪽의 의지가 전제돼 있는 경우지만 조응은 한 쪽이 다른 쪽의 기다림에 부응하는 것이다.

이우환의 회화는 명확한 이론적 토대 위에 정립되어 있다. 그리고 그의 이론은 오늘날 현대 철학과 상당 부분 궤를 같이한다. 1970년 일본 모노파를 이끌었듯 그의 회화는 오늘날 세계 현대 미술사에서 분명한 자리를 차지하고 있다.



LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

Correspondance

oil and mineral pigment on canvas

90.7×116.3cm(50), 35.7×45.8in

2004-2006

signed and dated '06' on the right side

signed, titled and dated '2004' on the reverse



HKD 980,000 – 1,500,000

USD 125,000 – 192,000

KRW 150,000,000 – 230,000,000



## Correspondance

“One or two gray dots created on a white canvas with a brush—Those who have seen this painting say that it reminds them of a desert. Over many years, traces of the brush evaporate. Even the canvas becomes so worn that it is on the brink of disappearing. This predilection for disappearing infiltrates the walls, other objects, and even the viewer—as if insinuating a return to nothingness. In this way, it is a positive/bright part of the process of the painting’s creation and direction.”

- Lee UFan, “The Act of Drawing,” Standing Still, Hyundaemunhak Co. (2004)

In the 1990s, Lee decided to take his 〈Winds〉series of the 1980s in a new direction. While the 〈Winds〉series advocated a dissolved, free-flowing format that made a clear break with the strict order and regulation of the 〈From Point〉and 〈From Line〉series of the 1970s, the 〈Correspondance〉series (which Lee started in the early 1990s) returned to a space of restraint and order and placed its focus on a continuously tense relationship with the margins. For these works, Lee made one or several large, rectangular brushstrokes on a large canvas, leaving much of the canvas empty. He aimed to make each brushstroke interact (or correspond) with other the brushstrokes in accordance with their size, location, distance from other brushstrokes, and direction. This served to further emphasize the empty space on the canvas and actively accommodated a relationship with the space outside the boundaries of the canvas.

『在白色畫布上用畫筆點上的一個或兩個灰色的點，人們說看著這幅畫就能想起沙漠，也許那是一種隨著時間的流逝，筆觸留下的痕跡逐漸消失，畫布也終將變得陳舊不堪的感覺吧。同時也在暗示周邊的牆壁、各種事物，就連觀眾也最終變成空無的狀態。若真如此，那麼繪畫可以說是畫作本身，以及去往那個方向的途中出現的一個亮點吧』

- 李禹煥(2004), 關於繪畫, 《駐足》, Hyundaemunhak Co..

1990年代開始，作者再一次摸索跟80年代的《風》系列截然不同的變化。通過《風》系列，作者擺脫了70年代《點》和《線》作品中的井然有序與控制感，呈現出鬆懈和自由的氛圍。從90年代初創作的《呼應》系列開始，又重回到節制、嚴謹的風格，把焦點放在了富有緊張感的畫面與留白之間的關係上。作者在大型畫布上用大畫筆點一個或多個大大的點，其他部分留白。每個點根據大小、位置、間隔和筆畫的方向，以多種方式與其他點遙相呼應，這種方式更加突出了畫布的留白部分，可以更加積極地接納與外部的關係。

“하얀 캔버스에 붓의 터치에 의한 하나나 두 개의 회색 점. 사람들은 이 그림을 보고 있으면 무언가 사막을 떠올리게 된다고 한다. 오랜 시가에 터치는 증발하고 끝내는 캔버스도 너털너털해져 없어지는 느낌인가보다. 이는 주변의 벽이나 사물, 나아가 보는 이마저 침식하여 마침내는 무<sup>ㅁ</sup>로 돌아감을 암시하고 있기도 하다. 만일 그렇다면 그림이랑 그러한 방향의 과정의 환한 마디라고나 할까.”

- 이우환(2004), 「그림에 대하여」, 『멈춰 서서』, Hyundaemunhak Co.

1990년대 이후 작가는 80년대 보여주었던 〈Winds〉시리즈와는 또 다른 변화를 시도한다. 〈Winds〉시리즈를 통해 70년대의 〈From Point〉, 〈From Line〉시리즈에서 보여준 엄격한 질서와 통제를 벗어나 해체적이면서도 자유로운 양상을 보여주었다면, 90년대 초반 등장한 〈Correspondance〉시리즈부터는 다시 절제되고 엄격해진 공간으로 돌아와 긴장감있게 상응하는 여백과의 관계에 초점을 맞추기 시작했다. 큰 캔버스 위에 한 개 또는 몇 개의 큼직한 붓 터치로 점을 찍고 대부분의 공간을 여백으로 남겨 두는데 각각의 점은 크기 및 위치, 간격, 획의 방향성에 따라 다른 점과 다양한 방식으로 상호 조응하고 캔버스의 빈 공간, 여백은 더욱 강조되어 외부와의 관계를 보다 적극적으로 수용하기 시작한다.





LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

From Point

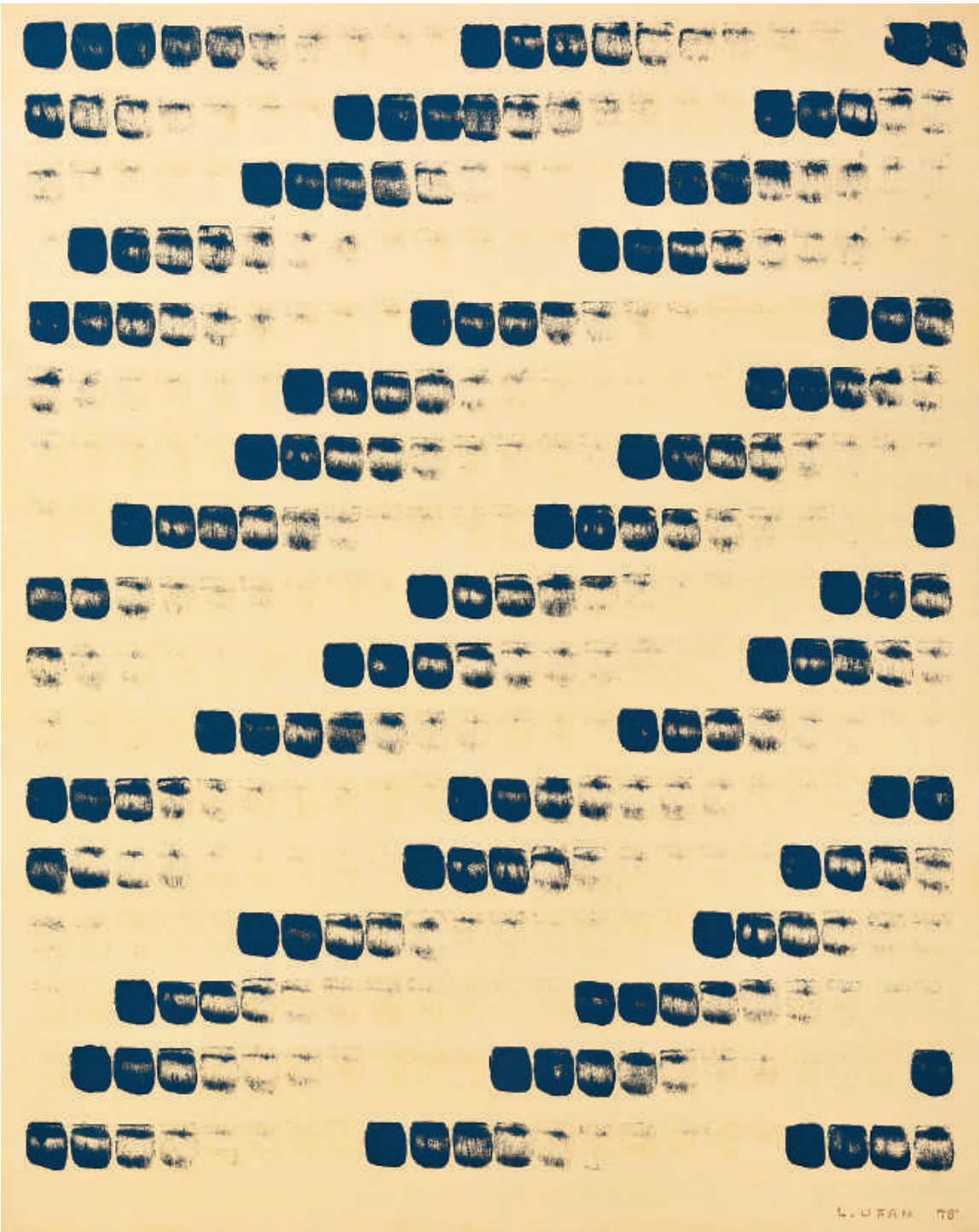
oil and mineral pigment on canvas  
91×72.5cm(30), 35.8×28.5in  
1978

signed and dated on the lower right  
signed, titled and inscribed ‘No.78087’ on the reverse

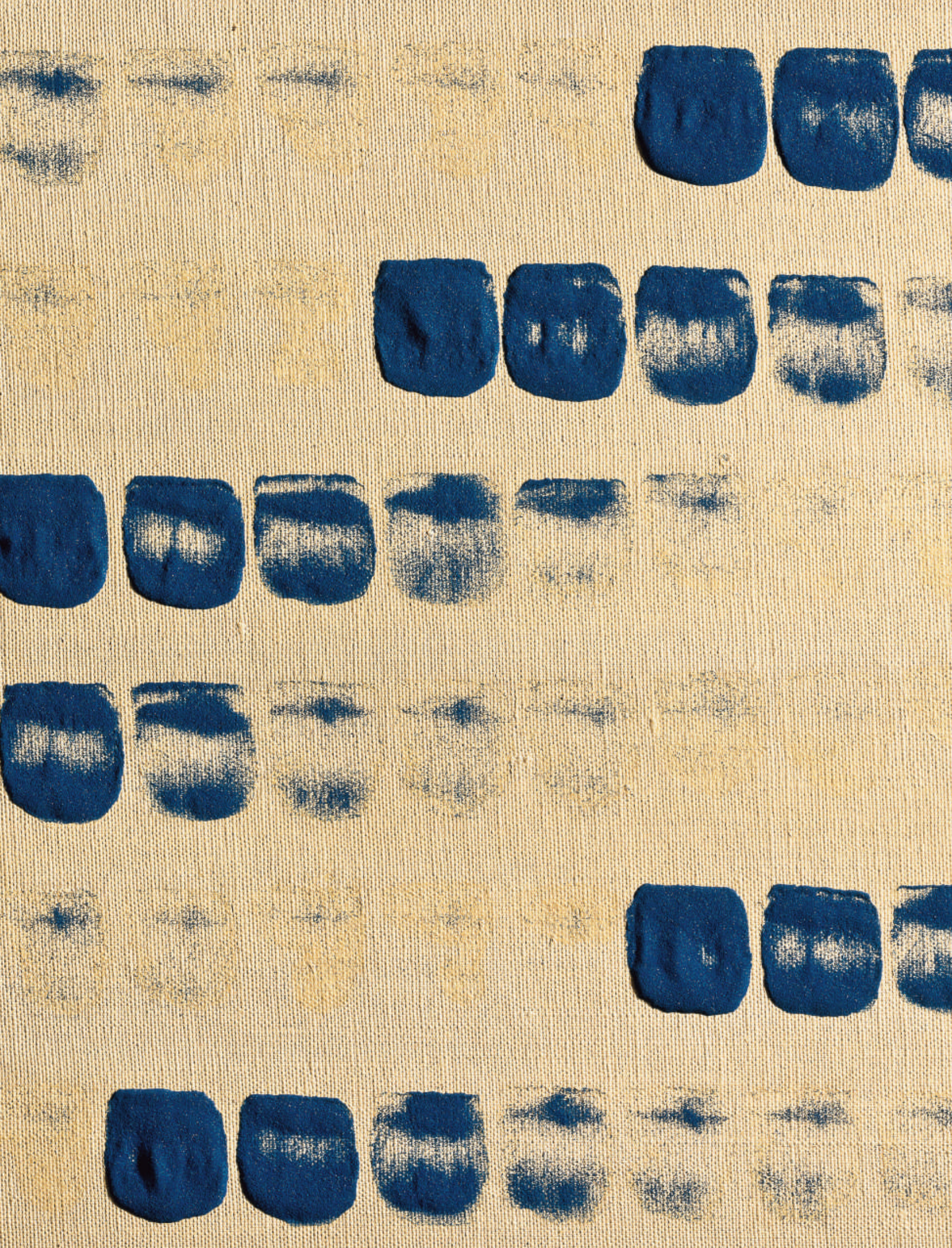
PROVENANCE

K Auction, 8 December 2010, lot 36

HKD 2,600,000 – 4,600,000  
USD 332,000 – 587,000  
KRW 400,000,000 – 700,000,000







## From Point

The paintings of Lee UFan, which he started creating in the early 1970s, begin with dots and lines and feature a distinctly Eastern painting style. Conceptually speaking, they can be classified as paintings based on Eastern philosophy. However, Lee’s techniques are clearly independently derived and not grounded in the Eastern artistic tradition, as is evident in the materials he uses (canvas, stone powder, glue, and/or oil paint) and the fact that the canvas is made to stand out based on its matiere rather than the smearing of the paint (as is done in an ink-and-wash painting)—all of which results in a unique aesthetic. Much like the Monooha movement, For these works, Lee repeatedly created lines or dots until all the paint on the tip of the brush had been completely used up. His repeated creation of dots would lead to the creation of new dots that sometimes resulted in a line—Lee believed that this repetition of dots represented the infiniteness of the universe. By repeatedly painting dots on the canvas, Lee invoked the concepts of birth (beginning) and death (extinction) to reveal the eternity of the universe and express the formation of a space where the ego can meet the world. Lee’s dots, while created completely independently of one another, are nevertheless very much connected within a single massive flow—a realization that causes the viewer to feel a natural tension. The apparent disappearance of the dots as they flow from left to right makes it seem as if the painting extends beyond the boundaries of the canvas, alluding to a “permanent infiniteness.” The shape formed by the dots, which usually spreads out as widely as possible on the canvas, is original in that it encourages the viewer to perceive the beginning and end through an expression of temporality on a two-dimensional surface. The painting featured in this auction can be viewed from this very perspective and is all the more impressive in that the dots are not standardized for convenient viewing but created naturally by the matiere of the paint.

李禹煥的作品從1970年代初期開始亮相，他從東方的書法獲得靈感，創作了點與線的作品。從概念上來看，可以說是基於東方思維方式的繪畫作品，但主要使用石粉與乳膠、以及油性顏料在畫布上進行創作，所以雖然有水墨畫的渲染效果，但相對更加突出了顏料的物性，從而呈現出非常獨特的美感。通過他人與自我的關係呈現出所謂的存

在認知與思維。在畫布上反復劃或蘸顏料，直到畫筆上的顏料用盡。反復點點時，點會引來另一個點，這些點又會變成線，不斷重複的點寓意著無限的宇宙。作者用畫筆沾上顏料反復畫點，從而寓意誕生(開始)與死亡(幻滅)、永恆的宇宙，以及「自我－世界」邂逅的場域。他所畫的點，一筆一劃都是獨立的，但同時又存在著有機的聯繫，從而非常自然地誘導觀眾的緊張感。尤其是從左到右點逐漸消失的情景，給人以延伸到畫幅外面的錯覺，寓意無限的永續性。偌大畫布上的無數個點，讓觀眾洞察到始點與終點，在畫幅中就能感受到時間的流逝，真可謂是難得一見的獨創性。在本次拍品中，同樣也出現了這種特點。作品裡的點並非是非常規整的四方形的點，而是帶有顏料的天然質感，因此給人留下更加深刻的印象。

1970년대 초반부터 등장하는 이우환의 회화 작업은 동양적인 서체감각을 활용하여 점과 선으로부터 출발한다. 개념적으로 본다면 동양적 사유에 근간한 회화라고 볼 수 있으나, 주로 사용하는 재료가 캔버스를 바탕으로 돌가루와 아교 또는 오일을 활용한 물감이라는 점과 수묵화처럼 번짐의 효과 보다는 물감의 물성이 화면에 돋보인다는 점에서 독특한 미감을 만들어 낸다. 반복하여 긋거나 찍어내는 안료는 붓의 끝에서 물감이 모두 닳아 사라져 갈 때까지 반복해 표현했다. 반복적으로 점을 찍다 보면 결국 점은 새로운 점을 부르고 그 점은 다시 선으로 연장되는데 이러한 점의 반복은 우주의 무한성을 보여준다. 탄생(시작)과 죽음(소멸)의 개념은 물감을 붓으로 반복해 점을 표현하며 우주의 영원성을 보여주고 ‘자아－세계’가 만나는 장의 형성을 표현한다. 그가 만드는 점은 일필 일획이 독립되어 있으면서도 서로 연결되어 있는 유기적인 흐름을 보이는데 감상자에게 자연스러운 긴장감을 유도한다. 특히 좌에서 우로 향하는 점이 점차 사라지는 형상은 캔버스의 바깥 영역까지 회화가 지속되는 것 같아 보여 무한한 연속성을 보여준다. 폭 넓게 캔버스 공간을 활용하는 점의 형상은 감상자가 시작과 끝을 읽어 가게하며 회화 속에서도 시간성을 느끼게 해 독창적이다. 출품작에서도 이러한 관점은 동일하게 투영되며 규격화된 사각의 점이 아닌 물감 자체의 자연스러운 마티에르 감각이 점으로 묻어나 더욱 인상적이다.



## LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

### East Winds

oil and mineral pigment on canvas  
224×181.2cm, 88.2×71.3in  
1984  
signed and dated on the lower right

#### PROVENANCE

Gallery Hyundai, Seoul

#### EXHIBITED

New York, Waldorf Astoria New York, Korean Abstract Art Early Works: 2016.5.6-8.  
Seoul, Hyundai Hwarang, LEE Ufan: 1984.9.12-20.

#### LITERATURE

K Auction, Korean Abstract Art Early Works: 2016, p.47, pp.76-77(installation view).  
Gallery Hyundai, Korean Abstract Painting 45th Anniversary of Gallery Hyundai: 2015, p.155.

Estimate on request

另行諮詢

별도문의





## East Winds

“The fact that I created a painting does not make it a representation of myself. A painting is not automatically mine just because it was made by my hands. While painting, from a certain point, it is the artwork itself that permits me to create it. I pick up my brush again, but once again it is the painting that gives me permission to make it. There is a certain back and forth between me and the painting. If I paint consciously or depend entirely on the painting to ‘create itself,’ that exchange does not occur. If one of my paintings looks as if it is dominated by a mysterious power, it is because I had a battle with it. It is something about this tension and balance of power between me and the painting that is responsible for making me an artist.”

- Lee UFan, "The Act of Drawing," Standing Still, Hyundaemunhak Co. (2004)

Having used dots, lines, and blank spaces on his canvases to express self-control, repetition, and differences, Lee UFan distanced himself from restrained abstract styles in the 1970s to explore a freer, more diverse world. His Winds series, which began in the early 1980s, broke down the uniform order of the From Point and From Line series, departing from a world of predetermined regulation to become dismantled in accordance with a more free-flowing rhythm. Lee’s brushstrokes were often diagonal as well as horizontal and vertical, and the density of the paint varied randomly. Moreover, his brushstrokes were at times cut off, bent, or overlapping. The changes in the density of the paint added a touch of vitality to the canvas while simultaneously giving rise to a tension that is characteristic of the painting genre. In other words, by breaking away from his earlier structure based on dots and lines to focus on basic elements, Lee’s paintings became atypical and livelier in mood. The brushstrokes lost their former sense of reservation and entered into a communicative relationship with the canvas.

The works of the Winds series show minor variations in format depending on the year they were created. The From Winds series, which was produced throughout the 1980s, involved filling the entire canvas with short, densely positioned brushstrokes. On the other hand, the With Winds series, which first emerged in the mid-1980s, displayed vari-

ations in the consistency of the paint and length and density of the brushstrokes, focusing on the relationship between the painted shapes and the blank spaces of the canvas.

In the early and mid-1980s, when he was concentrating all his energy on the Winds series, Lee primarily featured paintings with an East Winds title, like the artwork featured in this auction. Lee said that this painting “expresses the breakdown of the arbitrariness of regular repetition and irregular spaces.” The East Winds series, of which the artwork featured in this auction is a part, was first displayed at Gallery Hyundai in September 1984. The exhibition, which included a total of approximately 60 sculptures, paintings, and drawings, was well-received for its detailed portrayal of how Lee’s works evolved over time, from the early years of his artistic career until East Winds. Produced in 1984, the artwork featured in this auction was made by the artist dipping a brush into blue paint and covering the canvas with it in a free, unrestricted manner. The boldness of the brushwork and the resulting angled brushstrokes create a sense of rhythm on the canvas, showing the viewer the sequence and shapes of the artist’s body movements. The brushwork style is noticeably freer than Lee’s paintings of the 1970s, which are characterized by a systematic schema created in advance. However, it is worth noting that the brushwork is not “left to fate,” but done in a way that creates a harmony on the canvas as well as a meticulously planned balance within the rhythm.

『畫是我想出來的，但畫並不等於我。 畫藉助我的手而誕生，但我並不等於畫。 當我開始畫畫，畫不知不覺開始引導我了。我重新開始畫，當我再次清醒過來時，發現畫又在帶著我走了。仿佛我和畫之間存在某種東西，當我意識清醒地畫畫，或與此相反，只顧跟著畫走，就得不到那種爆發出來的東西。如果說我的畫充滿了一種不可思議的力量，那可能是因為我和畫始終保持著對峙狀態的結果。這種緊張感和平衡感使我為一名畫家。』

- 李禹煥(2004), 畫的工作, 《駐足》, Hyundaemunhak Co.

作者用點與線，以及留白，在畫布上呈現出自我節制，以及不斷的重複與其中存在的差異。後來，作者從1970年代非常節制的抽象形式，走向了更加自由奔放且豐富多彩的世界。從1980年代初開始創作的《風》系列中，已經找不到點與線系列的千篇一律的秩序，擺脫了既定規律，跟著自由的韻律進行重組。筆觸也不只有縱橫雙向，還有不少是傾斜的。畫面上不再有一定的體系，顏料的濃度也出現了變化。時而被折斷、時而被彎曲、時而覆蓋、時而疊加。顏料的濃淡變化給整個畫面賦予了生動的感覺，同時又誘發一種緊張感。即，擺脫了過去只靠點與線等基本要素的模式，轉變成不定型且生機勃勃的畫面，筆觸變得更加暢通無阻，還得以與背景共升息。

《風》系列在不同時期呈現出不同形態，從80年代初到中後期創作的《From Winds》，短促的筆觸密密麻麻地填充著整個畫面，而從80年代中期開始出現的《With Winds》，則在顏料的濃度與筆觸的長度，以及密度方面均發生了變化，作者把焦點放在了與畫布留白之間的相應關係上。1980年代初和中期，作者把精力集中在《風》系列作品的創作，當時推出了跟本次參展作品相同標題即《東風》的作品。據說作者想通過這幅作品，『呈現出有規則的重複與不規則空間的恣意性』。包括參展作品在內的《東風》系列作品，於1984年9月在現代畫廊進行展示。當時包括雕刻、單色畫等包括在內，共展出了60多件作品。那次的作品展，充分體現了從作者的創作初期到80年代東風系列為止的創作變遷史，受到了廣泛好評。

本次參展作品於1984年創作，作者手持沾滿藍色顏料的畫筆，自由揮灑整個畫幅。充滿力量感的筆觸留下了粗獷的痕跡，而由此形成的蜿蜒崎嶇的筆跡，使畫面產生律動感，仿佛作者的行為軌跡歷歷在目。作者的這些筆觸，跟循規蹈矩的1970年代作品相比自由了很多，而這一切並非出於偶然，而是在畫幅的框架內打造非常自然的和諧，並在一定的節奏中用心去維持平衡的行為結果。

“내가 그림을 생각해냈다 하여 그림이 나인 것은 아니다. 그림이 내 손을 빌렸다 하여 내가 그림인 것은 아니다. 내가 그림을 그리고 있으면, 어느새 그림이 내게 그리게 하고 있다. 다시금 내가 그림을 그리지만, 그러다가 정신을 차려 보면 또 그림이 내게 그리게 하고 있다. 나와 그림 사이에, 무언가가 왔다갔다하는 듯하다. 내가 의식하여 그림을 그리거나, 혹은 반대로 그림에게 맡긴 채로 그려버리면, 그 무언가가 터트려지지 않게 된다. 작품이 불가사의한 힘으로 가득 차 보이는 것은, 대개 나와 그림이 겨루었던 것이다. 이 텐션과 밸런스의 무언가가 나를 화가이게끔 한다.”

- 이우환(2004), 「그리는 일」, 『멈춰 서서』, Hyundaemunhak Co.

캔버스에 점과 선, 여백을 이용하여 자기절제, 반복과 차이를 표현했던 작가는 1970년대의 절제된 추상형식을 벗어나 보다 자유분방하고 다채로운 세계로 옮겨가게 된다. 1980년대 초반부터 시작된 〈Winds〉시리즈에서는 점과 선의 시리즈에서 보여준 일률적인 질서가 사라지고, 정해놓은 규칙을 벗어나 보다 자유로운 운율에 따라 해체되는 양상이 나타난다. 붓질도 수직이나 수평뿐 아니라 비스듬하게 진행되는 경우도 많고, 일정한 체계 없이 물감의 농도를 달리해 칠해졌으며, 때로는 꺾이고 굽어지고, 겹치거나 중첩되기도 한다. 안료의 농담 변화는 화면에 생동감을 부여하고, 동시에 회화적 긴장감을 유발한다. 즉, 이전의 점과 선에 의존하여 기본 요소에 집중한 틀을 깨고 무정형의, 보다 생기 넘치는 회화로 변모하여 붓 자국은 거침없이 자유로워지고 바탕 면과 함께 호흡하게 된 것이다. 〈Winds〉시리즈는 시기에 따라서 조금씩 다른 양상을 보여주는데 1980년대 초반부터 중반까지 전개되었던 〈From Winds〉는 캔버스 전체에 가득한 짧은 붓 자국들이 밀도있게 화면을 가득 채우고 있는 반면, 80년대 중반부터 새롭게 등장하기 시작한 〈With Winds〉에서는 물감의 농도와 붓 터치 길이감, 밀도 등에 변화를 주어 캔버스 여백과의 상응관계에 초점을 맞추고 있다.

〈Winds〉시리즈에 집중하던 1980년대 초-중반 작가는 출판작과 같은 〈East Winds〉라는 명제의 작품들을 선보였는데, 이 작품을 통해 작가는 ‘규칙적인 반복을 하거나 불규칙한 공간의 자의성을 흐트림으로 표현’하려 했다고 전해진다. 출판작을 포함한 작가의 〈East Winds〉시리즈는 1984년 9월 현대화랑에서 전시되었으며, 조각, 회화 드로잉을 포함한 약 60여 점으로 구성된 이 전시는 작가의 초기 작부터 80년대 동풍까지 넘어오는 일련의 작업 과정의 변화를 잘 보여주는 전시로 호평 받았다. 1984년 제작된 출판작에서 작가는 푸른색 안료를 묻힌 붓을 손에 들고 캔버스를 자유롭게 휘저으며 화폭을 채워나갔다. 힘있게 그어나간 필치의 거친 흔적과 이로 인해 형성된 굵이치듯 꺾어진 붓 자국들은 화면에 울동감을 선사하며 작가 신체행위의 궤적이 고스란히 눈앞에 펼쳐지는 듯한 인상을 준다. 작가의 이러한 붓 터치들은 작가가 미리 정해놓은 체계적인 도식을 따르던 1970년대의 작품들과 비교할 때 훨씬 자유로워졌지만, 결코 우연에 맡겨진 행위가 아니라 화면 안에서 자연스럽게 조화를 이루며 리듬 속에서 세심하게 균형 잡힌 행위의 결과라고 할 수 있다.







LEE UFAN

1936– , Korean

李禹煥 이우환

Dialogue

oil and mineral pigment on canvas  
100×80.5cm(40), 39.4×31.7in  
2008

signed and dated on the right side  
signed, titled and dated on the reverse

PROVENANCE

The Pace Gallery, New York  
Private Collection, Europe

HKD 1,500,000 – 2,400,000

USD 192,000 – 307,000

KRW 230,000,000 – 370,000,000





# Dialogue

From the 1980s until the early 1990s, Lee UFan expressed his artistic world through a wind theme. In 1991, however, he began using a new mode of expression in his Correspondance series. While Lee’s early paintings relied on repetition to transform the space on the canvas into an infinite continuum of outer space and the flow of time, the works of his Correspondance series gradually grew simpler and came to focus on the beauty of empty space from a more contemplative perspective. In the 2000s, Lee revealed his Dialogue series, which features an even more peaceful and restrained atmosphere. Compared to Correspondance, Dialogue shows enhanced materiality of the paint through the bolder use of the canvas’ (empty) space. In Dialogue, Lee establishes a highly sophisticated composition that cleverly enables the viewer to experience both the tension and calmness that exist between the blank spaces and the painted dots. The gradation effect, created with controlled brushstrokes, stands out even more through the fusion of the brush, paint, and the artist’s physical movements.

從1980年代到1990年代初，李禹煥以《風》為主題體現了唯屬於自己的世界。從1991年開始，他通過《照應》系列再一次以嶄新的方式體現出他的思維模式。在初期畫作中，他在畫布上通過不斷重複的動作，呈現出無限宇宙與時間的流逝。而在《照應》這幅作品裡，他以逐漸變簡潔的思維，創作了探究留白之美的作品。進入2000年代之後，他通過《對話》這幅作品，營造更加寧靜舒適的氛圍。在《照應》這幅作品中，空間構成和畫布的運用變得更加果斷，而且多了一份顏料的厚實物性。作者在此系列畫作中，努力勾畫出可以同時感知留白與點之間的緊張感與輕鬆感的構成。根據筆觸形成的漸明效果，是畫筆與顏料，以及作者的肢體行為聯合打造出來的。

1980년대부터 1990년대 초반까지 ‘바람’이라는 주제로 자신의 세계를 선보이던 이우환은 1991년부터는 〈Correspondance〉시리즈에서 또 다시 그의 사유를 새롭게 표현해 냈다. 초기 회화 작업에서 반복을 통해 캔버스의 공간의 무한한 우주와 시간 흐름을 보여줬다면, 조응에서는 점차 간결해지고 사색의 관점으로 여백 미를 탐구하는 작품을 내세웠다. 2000년대에 도달해서는 〈Dialogue〉작품을 통해 더욱 고요하고 정제된 분위기를 만들었다. 〈Correspondance〉에서 보다 한층 더 과감한 공간의 구성과 캔버스의 활용은 물감의 두터운 물성까지 더해졌다. 작가는 이 시리즈에서 여백과 점 사이의 상호 긴장과 여유를 동시에 느낄 수 있는 구성미를 꾀하며 획을 그었다. 붓질에 의해 만들어지는 그라데이션은 붓과 안료 그리고 작가의 신체성이 가미된 붓질로 더욱 돋보인다.





PARK SOOKEUN

1914–1965 Korean

朴壽根 박수근

Children Playing Game

oil on canvas  
43.3×65cm(15), 17×25.6in  
signed on the lower right



---

Estimate on request  
另行諮詢  
별도문의







# PARK SOOKEUN



*“My method of painting is with either brush or knife. The first layer on the canvas is white and yellow-ochre that is mixed with much oil. I let this dry. Next the process is of building layer upon layer letting each layer dry in between. For the top layers I use very little oil mixed with color and in this way it will not crack or chip. Then I sketch in the subject matter with bold strokes using black outlines.”*

- Margaret Miller, "Park Soo Keun: Artist in the Land of the Morning Calm," Design West (1965)

Park SooKeun, who managed to establish a unique artistic world despite being entirely self-taught, made his artistic debut at the age of 18 and continued to produce artworks until his death in 1965. Park's artistic career spanned approximately 30 years, but he was able to focus on creative work for only 10 of those years due to the Japanese colonization of Korea and the Korean War. Also, because Park's creative method was a highly time-consuming process (involving the application of overlapping layers of paint after waiting for each to dry), the number of artworks he produced is modest relative to the length of his career. Despite the short time during which he was artistically active and the small number of artworks he produced, Park SooKeun is regarded today as one of Korea's most representative artists, owing to the distinctly Korean psyche on which his paintings are based as well as their simple beauty and unconventional methods of expression. Park's paintings, most of which were done on rough and bumpy material that looks like the surface of granite, are imbued with the artist's dedication to his craft and his philosophy that paintings should reflect the goodness and sincerity of people. The everyday scenes that Park is so well-known for make the artist's affection for his subjects evident even to a relatively untrained eye.

Park SooKeun's paintings, which are characterized by an unadorned beauty, are usually classified into three categories: people, landscapes, and still-life. The largest category by far is people. While some of his landscapes also feature women and children, most of Park's paintings in the people category feature only people. Park's favorite human subject was children, for whom he had an especially strong affinity. In Park's artistic world, the child motif has two functions: 1) heightening the poignancy of the expression of the weight of life shouldered by adults, and 2) creating a peacefulness that is absent from the toils of everyday life. Girl Carrying a Baby on the Back and Girls Gathering Wild Herbs are examples of the first function, with Girls Drawing and Children Playing Game being major examples of the second. Park's affinity for the child motif is believed to have originated with the artist's guilt that, in an era of war and poverty, children were being forced to grow up too quickly. This guilt sometimes resulted in paintings of children helping with housework while at other times in paintings showing children engaging in carefree play.

Children Playing Game, which expresses the fierce tension of a game of gonggi (popular children's game that involves tossing five or more pebbles), is one of eight oil paintings that Park created in the 1960s and was also discovered in the format of a sketch done in 1957. Five of the oil paintings feature four girls playing, while the other three feature only three girls. The painting featured in this auction shows three girls crouched on the ground; the posture of the girls on the right and left (elbows propped up on the knees) suggests that the master of the game is the girl in the center. The middle girl, who has a leisurely expression, is gathering up the gonggi stones for a new game, while the other two girls seem unable to tear their gaze away from the stones for fear that they may drop. Very few of Park SooKeun's paintings are based on a play motif. Those not about work/labor are of children playing gonggi or adults enjoying nongak (traditional Korean farmer's music). This painting, in particular, radiates an innocence that is not found in any of Park's other creations.

The composition of the seated girls is seen in several other Park SooKeun paintings, including Girls on the Road (which was featured in the 9th National Art Exhibition in 1960, where Park was a Recommended Artist) and Women Selling Grain (a painting depicting three women that Park created in the 1960s). Most of Park SooKeun's oil paintings were created on paper boards (made of many layers of overlapping paper or pulp) or masonite, a common construction material. The fact that three of the eight oil paintings of girls playing gonggi were done on canvases (with one of the paintings done on an unidentifiable medium) implies that Park, who often struggled with financial difficulties and thus found canvases quite costly, was confident about not only this structural composition but the painting's motif in general.





Girls of Roadside  
oil on canvas  
unknown size  
1960

朴壽根靠自學創建了唯屬於自己的獨創性作品世界。年滿18歲的1932年他正式步入畫壇，一直活躍到1965年去世。在畫家生涯三十多年裡，他經歷了日本統治時期和朝鮮戰爭等特殊歷史時期，所以真正專注於創作的時間僅為十多年。他的創作方式為先在畫布塗上顏料，等顏料全乾之後再涂一層，這樣一層一層疊加顏料。因為這種創作過程比較耗時，所以作品數量並不多。雖然活動歷程並不是很長，但他仍然是以素雅與獨特的表現形式充分呈現韓國元素的代表性畫家。朴壽根的作品有點像粗糙的花崗岩表面，整個畫幅承載著要畫出人類情感深處的善與真誠，以及對藝術的真誠內涵，乃至充滿溫馨氣息的日常寫照撥動著人們內心深處的情感。

朴壽根的作品散發著素樸之美，他的作品大致分為人物、風景、靜物等類素材，其中畫人物的作品居多，雖然人物畫裡也摻雜著風景，但單獨描繪人物的畫作比較多。人物中的孩子是一個非常特別且很難得珍貴的存在。畫中孩子大概有兩種寓意，成人所感知到的生活壓力通過孩子表現得更加哀怨，或者通過孩子呈現出能夠暫且忘掉人生苦痛的和美氣氛。前者通過背著奶娃娃的少女或挖野菜少女來呈現，後者則通過玩抓子兒遊戲的少女們呈現出來。這一切也許是源自生活苦難時期，沒能讓孩子們無憂無慮成長的歉疚感。因為心存愧疚，所以有時候會如實畫出幫忙做家務的孩子，有時候會畫出無憂無慮盡情玩耍的孩子們。

1960年代創作的8幅油畫與1957年創作的單色畫裡出現充滿緊張感的《玩抓子兒遊戲的少女們》。5幅油畫中各出現4名少女，而另外3幅油畫與單色畫中各出現3名少女。本次參展作品也是3名少女圍坐在一起。坐在地上把胳膊肘抵在膝蓋上的兩個孩子，暗示中間的少女一直在遙遙領先。中間的少女以游刃有餘的神情把子兒合攏到一起，準備繼續

玩下一局。兩邊的少女們目不轉睛地望著中間的女孩，似乎在盼著有些子兒掉落下來。如果朴壽根的作品出現「遊戲」，而不是「工作」，那麼基本上只會出現孩子們的抓子兒遊戲或大人的農樂。本次參展作品尤其凸顯出在其他作品裡難得一見的天真無邪。

1960年，作者以推薦畫家的資格參加了第9屆國展，當時的參展作品《路上的少女們》畫幅右側出現了跟本次出品相同的圖像。1960年代創作的《賣糧食的女人們》中三個人物的構成，跟本次參展作品中的少女們相同，從而能夠確認作者關於相應圖像的多樣化嘗試。另外，朴壽根的作品中很多油畫都採用了疊放多個紙張或硬紙殼等紙板或用作建築材料的絕緣纖維板。玩抓子兒遊戲的少女作品共8幅油畫中，除了難以確認背景材質的一幅以外，包括本次參展作品在內共有3幅採用了畫布。由此可知，對於經濟情況並不富裕的畫家來說，採用畫布意味著對圖像及完成度的更高的追求。

「我在畫畫時會同時使用畫筆與餐刀。先用油充分調和白色和淡黃褐色後塗滿畫布，再晾乾。然後一邊在上面疊加色層一邊晾乾。最表層只用非常少量的油調和顏料，這樣就能防止畫面乾裂或碎裂。完成這一系列過程後，我再利用黑色輪廓線和大膽的筆法畫出主題。」

獨學으로 자신만의 독창적인 작품세계를 구축한 박수근은 18세가 되던 해인 1932년 화단에 데뷔하여 1965년 작고할 때까지 활동했다. 작가로서 활동한 기간은 30여 년이라고 할 수 있겠으나 일제강점기, 한국전쟁 등으로 인해 작품제작에 전념한 것은 10여 년에 불과하다. 작품을 제작함에 있어서도 물감을 바르고 마르기를 기다린 다음 다시 발라 지속적으로 물감을 쌓아올리는 방식을 취하고 있어 작



Women of Roadside  
oil on canvas  
25.8×49.8cm  
1960's

품의 수 역시 많지 않은 편이다. 길지 않은 활동기간, 적은 작품 수에도 박수근은 한국적 정서를 바탕으로 한 소박한 아름다움과 독특한 표현양식으로 한국을 대표하는 작가로 손꼽힌다. 화강암 표면을 닮은 우툴두툴한 재질의 박수근 작품에는 인간의 선함과 진실함을 그려야 한다는 예술관과 진실한 마음이 배어 있으며, 일상의 모습들이 애정 어린 시선으로 담겨 있어 정감<sup>情感</sup>을 불러일으킨다.

수수한 아름다움을 자아내는 박수근의 작품은 소재별로 인물, 풍경, 정물로 나뉜다. 인물의 비중이 높은 편으로 풍경이 함께 어우러지기도 하나 단독 표현된 경우가 많다. 인물 중 특히 아이는 매우 각별하면서도 동시에 매우 귀한 소재다. 아이는 크게 두 가지 의미를 갖는다. 어른들이 느끼는 삶의 무게가 아이란 소재를 통해 더욱 애잔하게 표현되는가 하면, 다른 한편으로는 삶의 인고에서 잠시 비껴가 있는 평화로움이 아이들을 통해 구현되기도 한다. 전자가 갓난아기를 업고 있는 소녀나 나물 캐는 소녀 등의 작품에서 나타난다면 후자는 그림 그리는 소녀와 공기놀이를 하는 소녀에서 그 전형을 보여준다. 이 모두는 어렵고 힘든 시대, 아이들이 아이들답게 자라지 못하는 것에 대한 박수근의 미안함에서 나온 것일지 모른다. 그 미안함에서 가사를 돕는 아이들을 있는 그대로 그리기도 하고, 그 미안함에서 아무 근심 없이 편히 놀고 있는 아이들을 그리기도 했다.

놀이의 팽팽한 긴장감을 보여주는 〈공기놀이하는 소녀들〉은 1960년대에 제작된 8점의 유화와 1957년에 남긴 드로잉에서 확인된다. 5점의 유화는 네 명의 소녀가 놀이에 참여하고 있는데 반해 3점의 유화와 드로잉은 세 명의 소녀가 놀이에 참여하고 있다. 작품작 역시 소녀 세 명이 둘러앉아 있다. 땅바닥에 주저앉은 채 팔꿈치를 다리에 걸쳐 놓고 있는 양쪽 아이들의 모습은 가운데 소녀의 독주를 암시

한다. 여유 있는 표정의 중앙 소녀는 다음 판으로 이어가기 위해 공기를 주워 모으고 있고, 양쪽 아이들은 행여 공기가 떨어지거나 앓을까 하는 기대로 눈을 떼지 못한다. 박수근의 작품 가운데 ‘일’이 아니라 ‘놀이’와 관련된 것이 있다면 그것은 아이들의 공기놀이와 어른들의 농악 정도가 다다. 박수근의 어느 작품에서도 느끼지 못했던 천진무구함이 이 작품에선 짙게 묻어난다.

1960년 제9회 국전에 추천작가 자격으로 출품한 〈노상의 소녀들〉의 화면 우측에서 작품작과 동일한 도상이 사용되었고, 1960년대에 제작된 〈곡식 파는 아낙들〉의 세 명의 여인들이 작품작의 소녀들과 동일한 구성을 보여 해당 도상의 다양한 변주가 확인된다. 또한, 박수근의 작품 중 많은 수의 유화가 종이나 필프를 두겹게 겹쳐 만든 종이보드 또는 건축자재로 흔히 쓰이는 메소나이트에 제작되었는데, 공기놀이하는 소녀들을 담고 있는 8점의 유화 중 바탕재질을 확인하기 어려운 1점을 제외하고는 작품작을 포함하여 3점이 캔버스를 사용한 것을 볼 때 풍요롭게 작업할 수 없는 환경이었던 화가에게 고가로 느껴졌을 재료인 캔버스의 사용은 도상과 완성도 높은 화면 구축의 확신으로 해석된다.

“나는 그림제작에 있어서 붓과 나이프를 함께 사용한다. 캔버스 위의 첫 번째 층을 충분히 기름에 섞은 흰색과 담황갈색으로 바르고 이것을 말린다. 그 다음에 틈 사이사이의 각 층을 말리면서 층 위에 층을 만드는 것이다. 맨 위의 표면은 물감을 섞은 매우 적은 양의 기름을 사용한다. 이런 식으로 해서 그것은 갈라지거나 깨지지 않을 것이다. 그리고 나서 나는 검은 윤곽선을 이용한 대담한 필법으로 주제를 스케치 한다.”

– Margaret Miller(1965), 「Park Soo Keun: Artist in the Land of the Morning Calm, 「Design West」



KIM TSCHANGYEUL

1929– , Korean

金昌烈 김창열

Water Drops

oil on hemp cloth  
92×73cm(30), 36.2×28.7in  
1980

signed, dated and inscribed 'ENS 8023' on the right side



HKD 850,000 – 1,200,000

USD 109,000 – 150,000

KRW 130,000,000 – 180,000,000







KIM TSCHANGYEUL

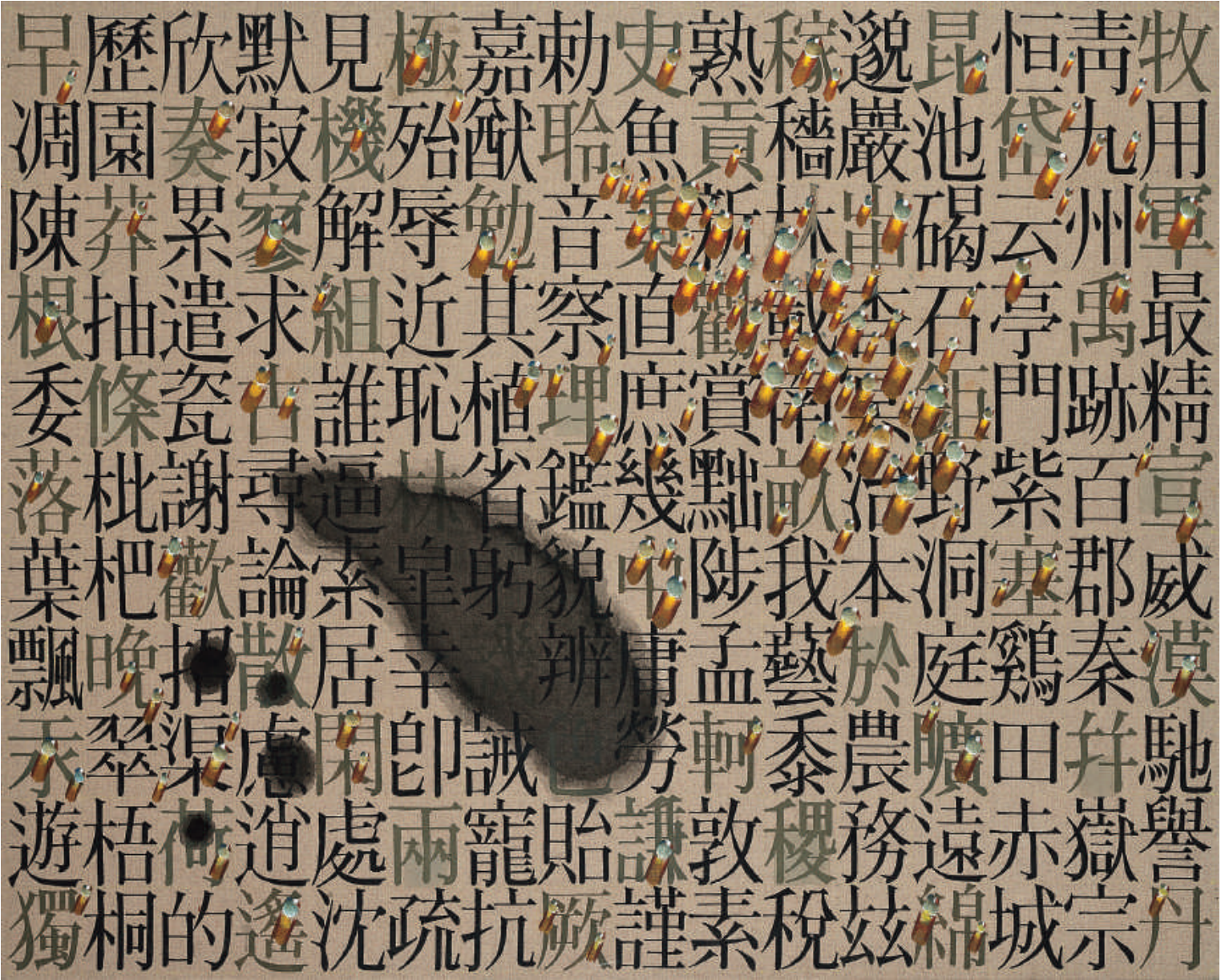
1929–, Korean

金昌烈 김창열

Recurrence

oil on hemp cloth  
130×162cm(100), 51.2×63.8in  
2006

signed, dated and inscribed 'PK. 06002' on the right side



HKD 400,000 – 650,000  
USD 50,000 – 82,900  
KRW 60,000,000 – 100,000,000





## KIM TSCHANGYEUL

Viewed from a short distance, each hyper-realistic water drop looks like nothing more than a brushstroke; from a far, however, the water drops create a mystic Eastern ambience with their glistening surfaces, inviting the viewer to enter a place of deep thought. At first, Kim's water drops resembled opaque, grey mucus. At the beginning of the 1970s, however, Kim began manipulating the light and shadow in his paintings, leading his water drops to take on the shape they have today. In creating his water drops, Kim has since experimented with numerous different materials, shadows, and shapes. In the 1980s, Kim began writing Chinese characters in the backgrounds of his paintings, the inspiration for which came from the writing practice he did during his childhood, when he would write the same letter over and over again on the same sheet of paper to save money. In 1986, Kim began earnestly refining his own concept of time and space on his canvases. Inspired by eastern philosophies related to time and space, Kim named this painting "Recurrence," expressing that the painting depicts the similarity between the ephemerality of a water drop glistening under the sun and the finite capacity of humanity in comparison to the vastness of the universe. The Chinese characters expanded his artworks, previously characterized by the use of light, water drops, and shadow as their only subjects, to include a variety of hues and formative changes. Revealing Kim's cultural identity and ideas borrowed from his Eastern background, his use of Chinese characters transformed his paintings into vehicles of discussion and deep thought.

用極寫實、極細膩的筆觸畫出來的水滴，近看不過是畫筆留下來的痕跡，但相隔一段距離欣賞時，就能感受到特有的朦朧所營造出來的神秘氛圍及富有東方神韻的思維空間。過去畫的水滴是不完整且不透明的灰色粘液狀，但到1970年代初開始呈現出光影，有了非常典型的水滴形狀，之後的作品繼續嘗試不同材質、影子的添加、水滴的變形等多種方式。進入1980年代后，他想起了幼年時期學書法時為了省紙在同一張紙上反復練習的事情，於是誕生了畫千字文的創意。從1986年開始逐漸形成作品的空間架構。作者把從寫有漢字的東方底蘊視覺空間里逐漸消失的水滴

命名為《回歸》，並把其描述成“猶如在宇宙循環往復的過程中，就像朝霞中閃爍的露珠一樣閃現即逝的人類般有著極限性”。漢字為他原本只有光影和水滴的作品，帶來了多樣的色彩與造型變換，從而進一步開拓了創作視野，同時向人們呈現出他的文化內涵，再加上他所具有的東方人文情愫，整幅畫作變成了更加沉澱的思維空間。

극사실의 섬세한 필치로 그려진 물방울은 가까이 보면 하나의 붓 자국에 불과하지만 적당히 거리를 두고 보면 특유의 영롱함으로 인해 신비로운 분위기를 자아내며 동양적 사유의 공간으로 이끈다. 처음 그의 물방울은 완전하지 않은 불투명한 회색의 점액질 형상이었으나, 1970년대 초 가상의 빛을 설정하고 그림자를 드리우면서 물방울의 전형적인 형태를 갖추었으며 이후 재질, 그림자, 물방울에 변형을 주어 여러 방법으로 다양하게 시도하였다. 1980년대에 들어 그는 유년 시절에 서예를 배우면서 종이를 아끼기 위해 한 장의 종이에 같은 글자를 반복해서 연습했던 추억을 작업과 연결시켜 친자문을 그려 넣었고, 1986년부터는 본격적으로 작품의 공간을 형성하기에 이른다. 작가는 한자가 드러내는 동양적 시공간에서 소멸해가는 물방울을 〈회귀 Recurrence〉로 명명하면서 '우주의 순환원리 속에서 아침 햇살에 빛나는 이슬처럼 찰나적이며 순간적으로 존재하는 인간의 유한성을 상징한다'고 표현했다. 한자는 빛과 물방울, 그림자로 대표되던 그의 작품에 다양한 색감과 조형적 변화를 가져와 작업의 폭을 넓혀주었고, 그의 문화적 정체성을 드러냄과 동시에 동양적 정서가 결부되면서 한층 더 사유적인 공간으로 거듭나게 했다.



## YOSHITOMO NARA

1959– , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

### Sleepless Night (Sitting)

polystone, flocky processing and mixed media

18×16×30(h)cm, 7.1×6.3×11.8(h)in

ed.31/300

2007

published by How2work, Hong Kong

this work is accompanied with a wooden certificate signed by the artist and an original wooden box

### LITERATURE

Chronicle Books, Yoshitomo Nara: The Complete Works Volume 1: Paintings, Sculptures, Editions, Photographs: 2011, p.314, pl.E-2007-001.



HKD 400,000 – 600,000

USD 50,000 – 76,600

KRW 60,000,000 – 92,000,000



YOSHITOMO NARA

1959– , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

Untitled

colored pencil on envelope  
17.3×24.2cm, 6.8×9.5in  
2004-2005

EXHIBITED

Manchester, Manchester Art Gallery, Facing East ‘Recent Works from China, India and Japan from the Frank Cohen Collection’  
: 2010.2.4-3.11.  
London, Stephen Friedman Gallery, Yoshitomo Nara + graf: 2006.2.3-3.11.

LITERATURE

Chronicle Books, Yoshitomo Nara: The Complete Works Volume 2: Works on Paper: 2011, p.231, pl.D-2005-057, p.238(installation view).  
Foil Co., A to Z Yoshitomo Nara + graf: 2010, p.17(installation view).

HKD 320,000 – 520,000  
USD 40,900 – 66,400  
KRW 50,000,000 – 80,000,000





YAYOI KUSAMA

1929– , Japanese

草間彌生 야요이 쿠사마

Pumpkin

acrylic and collage on canvas

60.6×50cm(12), 23.9×19.7in

1981

signed, titled ‘南瓜’ and dated on the reverse

this work is accompanied with a registration card issued by Yayoi Kusama Studio Inc.

PROVENANCE

Fuji Television Gallery, Tokyo

HKD 9,400,000 – 13,000,000

USD 1,200,000 – 1,660,000

KRW 1,450,000,000 – 2,000,000,000









# YAYOI KUSAMA



*“When I was in primary school, I saw a pumpkin for the first time while visiting a plant nursery with my grandfather. In a long row of plants along the road, I saw yellow pumpkin blossoms and fruit. I stopped walking and went to the pumpkin patch, picking out one of them from among the vines. I loved the soft, smooth surface of the pumpkin, which happened to be moistened with dew at that moment. Although the term ‘pumpkin’ is used as a derogatory epithet for ugly or simpleminded people, I was mesmerized by the unpretentious and simple beauty of it.”*

“In the late 1940s, I was admitted to Kyoto City University, where I studied traditional Nihonga. I stayed in Kyoto for about two years, during which time I spent a great many days making pumpkin drawings. Before sunrise, I would spread out an imitation parchment on the red carpet of my second-story room and line up my brushes in a neat row above it. I would then sit upright and begin to meditate. When the sun finally rose over Mount Higashiyama, I would find myself face to face with a pumpkin. At that moment, I could forget everything else and focus only on my inner thoughts. Just as the Bodhidharma spent 10 years sitting in front of a brick wall, I spent time facing a pumpkin…”

- Yayoi Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, (2002)

In the mid-1940s, when she was roughly 17 or 18 years old, Kusama entered a local exhibition with her first series of traditional Nihonga-style pumpkin drawings, all done in different sizes. While attending university in Kyoto in the late 1940s, she continued producing paintings of pumpkins. Upon returning from the US in 1973, she finally dedicated herself entirely to creating several pumpkin series in a variety of genres, including painting, print, sculpture, and installation. The artwork featured in this auction is a painting from 1981. The endlessly repeating dots inside an outline of a bumpy pumpkin emphasize the pumpkin’s volume through the contrast of yellow and black. The red cotton ribbon that outlines the artwork forms a particularly clear contrast with the pumpkin itself, serving to further highlight the theme of the painting. Also, the use of the ribbon is part of the collage technique used by Kusama in the early 1980s. As there are few such pieces available today, this artwork possesses great value as a rare collector’s item.

「1940年代後期，我來到京都市立藝術大學學習傳統日本畫，我在京都大概待了2年，從那時開始，我就執著於畫南瓜。在黎明來臨之前，在我2樓房間裡的紅色地毯上，鋪上人造羊皮紙，再把筆整整正齊齊地排列在一起。然後我便正襟危坐開始參禪。當太陽爬上東山的時候，我與南瓜便相向而坐。拋棄所有的東西，僅僅集中於我的內心，正如達摩面壁十年一樣，我面向南瓜，任時間流逝…」

- 草間彌生(2002), 《無限的網:草間彌生自伝》, Sakuhinsha

草間最早開始畫起南瓜是1940年代中後期，她那時大概是十七八歲。在一次面向當地藝術家舉辦的地區展覽上，她向大家展示了用日本傳統畫的技法畫出的大小不一的南瓜。40年代後期，她在京都讀大學的時候開始埋頭創作南瓜畫。1973年，她從美國再次回到日本以後，開始正式創作出各種體裁(繪畫、版畫、雕刻、裝置)的南瓜系列作品。此次展出的作品是她在1981年所創作的。在圓鼓鼓的南瓜形態中，不斷反復的無數小圓點，通過黃色與黑色的對比更加強調南瓜的量感。尤其是圍繞在作品周圍的紅色棉質飄帶與畫布上所畫的南瓜形成鮮明的對比，凸顯了作品的主题，這是80年代初期草間曾經使用過的拼貼技法，這樣的作品數量不多，十分珍貴。

“1940년대 후반 교토 시립 예술대학에 입학하여 전통 일본화<sup>Nihonga</sup>를 공부하며 교토에서 2년정도 지냈는데 나는 이때 집요하게 호박을 그리기 시작했다. 새벽 동이 트기 전 2층 내방의 빨간 카펫 위에 모조 양피지를 펼쳐 놓고 붓들을 정갈하게 줄세운다. 그리고 정 자세로 곧게 앉아 참선을 하기 시작한다. 해가 히가시야마<sup>Higashiyama</sup> 산 위로 떠오르면 나는 호박과 마주한다. 모든 것을 잃어버리고 오롯이 나의 마음에 집중한다. 달마가 돌벽을 마주하고 십년을 보냈던 것처럼 나는 호박을 마주하고 시간을 보낸다…”

- Yayoi Kusama(2002), 『Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama』, Sakuhinsha

처음 쿠사마가 호박을 그리기 시작한 것은 1940년대 중반 그녀가 17-18세 되던 해로, 지역 아티스트들을 대상으로 열린 지역구 전시에서 다양한 사이즈의 호박을 일본 전통화 기법으로 그려내어 선보였다. 그 후 1940년대 후반 교토에서 대학을 다니던 시절 호박 그림에 몰두 하였다가, 1973년 그녀가 미국에서 다시 일본으로 돌아온 이후부터 본격적으로 다양한 장르(그림, 판화, 조각, 설치등)의 호박 시리즈들을 선보이기 시작했다. 출판작은 1981년에 그려진 작품으로, 울퉁불퉁한 호박의 형태 안에 끊임없이 반복되는 무수한 점들이 노랑과 검정색의 대비를 통해 호박의 양감을 더욱 강조한다. 특히 작품 테두리에 둘러진 붉은색의 코튼 리본은 캔버스에 그려진 호박과 극명한 대비를 이루며 작품의 주제를 부각시키는데 이는 1980년대 초반 다양한 작업들을 시도했던 쿠사마가 새롭게 사용했던 콜라주 기법으로 그 작품 수가 많지 않아 희소성을 가진다.



## YOSHITOMO NARA

1959- , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

### Skull Tree

colored pencil on envelope  
32.3×23.7cm, 12.7×9.3in

#### EXHIBITED

Manchester, Manchester Art Gallery, Facing East 'Recent Works from China, India and Japan from the Frank Cohen Collection'  
: 2010.2.4-3.11.

London, Stephen Friedman Gallery, Yoshitomo Nara + graf: 2006.2.3-3.11.

#### LITERATURE

Chronicle Books, Yoshitomo Nara: The Complete Works Volume 2: Works on Paper: 2011, p.238(installation view).



HKD 400,000 – 600,000

USD 50,000 – 76,600

KRW 60,000,000 – 92,000,000



YOSHITOMO NARA

1959- , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

Are You Taking Orders

colored pencil on envelope  
34×24cm, 13.4×9.4in

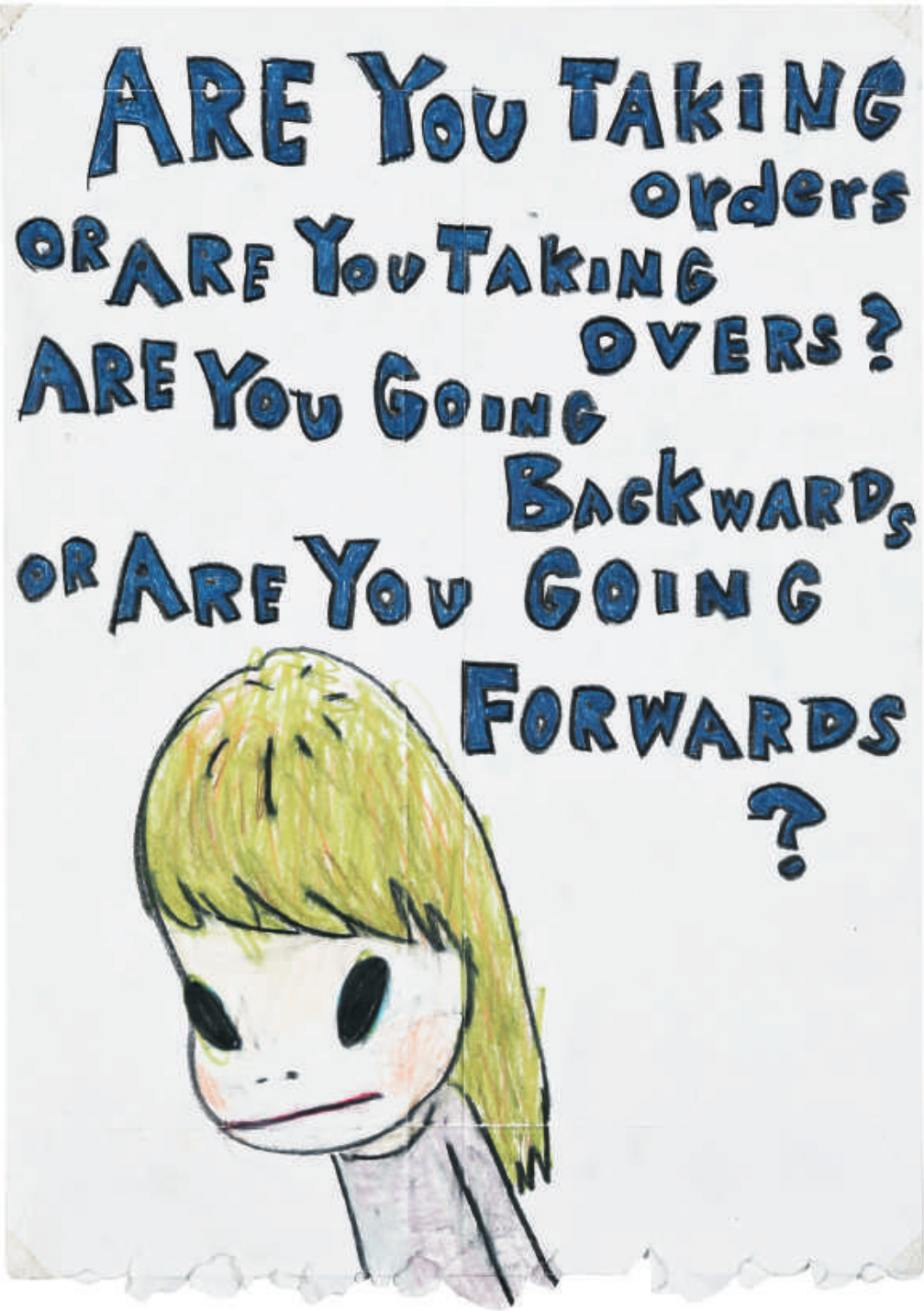
EXHIBITED

Manchester, Manchester Art Gallery, Facing East ‘Recent Works from China, India and Japan from the Frank Cohen Collection’  
: 2010.2.4-3.11.

London, Stephen Friedman Gallery, Yoshitomo Nara + graf: 2006.2.3-3.11.

LITERATURE

Foil Co., A to Z Yoshitomo Nara + graf: 2010, p.80(installation view).



HKD 600,000 – 1,000,000

USD 76,600 – 128,000

KRW 92,000,000 – 153,000,000



KAWS

1974– , American

卡伍斯 카우스

4ft Companion (Black)

          painted cast vinyl  
35×57×128(h)cm, 13.8×22.4×50.4(h)in  
          edition of 100  
          2007

stamped with the artist’s name, date and fabricator ‘Medicom Toy 2009 © KAWS..09’ on the underside

PROVENANCE

          Bodega, Boston  
Acquired from the above by the present owner

HKD 1,100,000 – 1,800,000  
USD 141,000 – 230,000  
KRW 170,000,000 – 270,000,000







## KAWS

Pop artist Kaws (Brian Donnelly) first started gaining recognition in 1993 for his anti-establishment work that involved drawing graffiti designs on billboards and public facilities commonly encountered by ordinary citizens in their everyday lives (bus stops, phone booths, etc.). In 1999, Kaws went to Japan to immerse himself in the country’s wealth of subcultures. It was in Japan that Kaws transitioned from graffiti to his three-dimensional “vinyl-toy” (sculptural) works. Kaws’ signature character, Companion, which was created at this point in his career, soon became immensely popular for its familiar yet individualistic style. Kaws has since participated in collaborations with famous fashion brands, musicians, and designers and solidified his reputation as an artist who uses a wide range of media, from two-dimensional painting to wall paintings, fashion design, and public installations. Having held private exhibitions in major museums and paired installations with famous national landmarks around the world, Kaws most recently held private exhibitions in the UK’s Yorkshire Sculpture Park in 2016 and at YUZ Museum in Shanghai in 2017. In July 2018, Kaws undertook a monumental public art project, in which he set his largest-ever Companion afloat on Seoul’s Seokchon Lake.

Kaws’ artwork is characterized by his pop art-style reinterpretation of well-known characters. The four-foot-high Companion featured in this auction has a face and body that are reminiscent of a skull and Mickey Mouse, respectively. It also has Kaws’ signature X-shaped eyes and was launched as a limited-edition product in 2007 under the brand “Original Fake,” which was created through a collaboration with Medicom Toy, the famous Japanese action figure producer.

波普藝術家布賴恩·唐納利(Brian Donnelly)從1993年開始在公交車站、公共電話亭等在日常生活中可輕易接觸的公共設施廣告版上創作充滿個性且反體制型作品來獲得知名度。1999年到盛行亞文化(Subculture)的日本，將自己的塗鴉作品重新製作成立體造型即Vinyl-Toy形態。當時創作的標誌型卡通形象Companion，以親切又極具個性的形象備受大眾的喜愛。後來著名時裝品牌、音樂家、設計師跟他合

作，他的創作也從平面繪畫到壁畫、時裝設計師、公共裝置藝術等囊括了多元體裁，他持續進行創作，從而牢牢地守住了作為藝術家的地位。作者曾在國際主要博物館舉辦了個人作品展，並在各個國家的地標上創作了裝置藝術作品。2016年和2017年，他分別在英國的約克郡雕塑公園和上海的余德耀美術館舉辦了個人作品展。去年7月，又把在自己的所有作品中最為龐大的Companion，放飛在首爾的石村湖上，這真可謂是非常有紀念意義的公共美術項目。布賴恩·唐納利的作品有一個特點，那就是以波普藝術形式，重新詮釋了大眾所熟悉的卡通人物。高4英尺的Companion，有著酷似米老鼠與骷髏的身體與面孔，以及作者特有的標誌「X」字形態的眼睛。2007年與日本的著名公仔製作商Medicom Toy攜手，在Original Fake限量出售。

팝 아티스트 카우스(브라이언 도넬리)는 1993년부터 버스 정류장, 공중전화박스과 같이 일상에서 쉽게 접할 수 있는 공공시설의 광고판 위에 자신만의 개성이 담긴 그래피티로 덧그리는 체제 반향적인 작업을 통해 인지도를 얻기 시작했다. 1999년에는 서브컬처가 흥행했던 일본으로 건너가 자신의 그래피티 작업물을 입체적으로 조형화 시킨 비닐-토이<sup>Vinyl-Toy</sup>의 형태로 재탄생 시켰고, 이때 제작된 그의 시그니처 캐릭터 Companion은 친숙하면서도 개성 있는 스타일로 대중들에게 선풍적인 인기를 끌었다. 이후 유명 패션 브랜드, 뮤지션, 디자이너와의 협업 그리고 평면 회화부터 벽화, 패션디자인, 공공설치미술에 이르기까지 다양한 작품활동을 지속하며 아티스트로서의 입지를 굳혔다. 세계적인 주요 박물관에서의 개인전 그리고 각 나라의 랜드마크에 설치형 미술을 활발하게 선보였던 그는 2016년 영국의 요크셔 조각공원, 2017년 상하이의 유즈 박물관의 개인전을 비롯해 작년 7월, 자신의 역대 작품들 중 가장 거대한 크기의 컴패니언을 서울의 석촌호수에 띄우는 기념비적인 공공미술 프로젝트를 성황리에 진행한 바 있다. 카우스의 작품은 대중들에게 익숙한 캐릭터를 팝 아트 형식으로 재해석한 것이 특징이다. 높이 4피트의 Companion은 미키 마우스와 해골을 연상시키는 몸과 얼굴 그리고 작가 특유의 표식인 X자 형태의 눈으로 디자인되었고, 2007년 일본의 유명 피규어 제작사 메디콤 토이<sup>Medicom Toy</sup>와 협업하여 탄생한 브랜드 Original Fake에서 한정 출시되었다.



36

# JULIAN OPIE

1958- , British

朱利安·奥派 줄리안 오피

## Jennifer Walking. 1.

vinyl on wooden stretcher  
222×119.1cm, 87.4×46.9in  
2010  
signed on the overlap

### PROVENANCE

Galerie Bob van Orsouw, Zürich

HKD 460,000 – 800,000

USD 58,700 – 102,100

KRW 70,000,000 – 123,000,000



© Julian Opie / DACS, London - SACK, Seoul, 2019





Detail © Julian Opie / DACS, London - SACK, Seoul, 2019

## JULIAN OPIE

Julian Opie’s artworks are characterized by their depictions of people going about their daily routines with bold outlines and simplified features, much like a pictogram. Opie’s works capture single moments in the lives of their subjects, which are in constant motion. To create such works, the artist closely observes people as they walk, professional models as they pose, and choreographers as they dance. Also, various body parts have been intentionally removed, resulting in the simplest possible expression of a model frozen in a particular pose, thus encouraging the viewer to ascertain (and imagine) the characteristics and personality of the woman.

After breaking away from the creative means of traditional painting and sculpture, Julian Opie began favoring a simplified depiction of select subjects in the late 1990s. Through the artist’s techniques, the people in Opie’s daily surroundings are transformed into universal representatives of modern humanity. When creating an artwork, Opie does not prioritize any particular method, whether it be the use of paint, cutting of vinyl into pieces, or use of graphic videos.

The flawless pairing of color fields and thick outlines to depict various kinds of people serves to further solidify the subject’s anonymity. Today, Julian Opie is expanding his artistic world to include diverse media formats (sculptures based on computer technology, LED animation, lenticular creations, etc.). Through the diverse works of art that he creates, Opie presents viewers with a simplified depiction of modern humans and information.

朱利安·奧派用象形符號的單純形態與鮮明的輪廓線條，描繪了在日常生活中司空見慣的人物形象。作者需要把握持續移動的人們在某一瞬間的姿勢，所以他經常定睛觀察走路的人、模特的姿態、正在跳舞的編舞等人物。這部作品的特點是沒有描繪面部的具體形態，採用了非常簡潔的人物姿勢。為了便於觀眾欣賞模特的特定靜止瞬間，從而洞察人物特點與性格，作者抹掉了人體細微的部分，採用了單純的表現手法。作者忽略了具體的形態，把焦點放在了人體的特定動作、服飾以及色澤，從而追求非常節制的表現境界。通過這種方式，調動觀眾的視覺刺激，從而把

握人物的性格。  
朱利安·奧派擺脫了用雕刻或顏料畫某一對象的創作方式，從90年代後期開始，他創作特定人物的單純形象。作者周邊的個別人物會根據他的創作方式，轉變成擁有普遍性的現代人形象。作者並不差別對待用顏料繪畫、裁剪塑料，或者用圖像進行創作。沒有絲毫偏差，用鮮明的色面與輪廓線進行勾勒的人物畫，使得人物的匿名性變得更加確切。整個創作過程會採用電腦雕刻、動漫，以及透晶體等多種媒體復合戰略，作者通過這些技法，以豐富多彩的藝術形態呈現出單純化的現代人形象與各種信息。

줄리안 오피의 작품은 일상에 존재하는 사람의 모습을 픽토그램처럼 단순화된 형태와 뚜렷한 윤곽선으로 표현한 것이 특징이다. 지속적으로 움직이며 살아가는 인간의 모습 중 특정 형태의 순간을 포착하는 방식을 취하기 때문에 작가는 움직이며 걸어가는 사람이나 모델의 포즈, 춤을 추는 안무가 등을 유심히 살핀다. 정지된 특정 형태 속에서 그 인물의 특성과 성격을 파악하고 상상하도록 신체의 상세 부분을 지워나가며 단순화된 표현 방식을 취한다. 구체적인 형태가 필요 없고 신체의 특정 움직임이나 의상, 색깔을 중시해 절제된 표현을 추구한다. 이를 통해 시각적 자극을 이끌어 내며 인물의 성격을 파악하도록 한다.

줄리안 오피는 조각이나 물감으로 그리는 작업 방식의 회화에서 벗어나, 90년대 후반부터 특정 인물의 단순화된 형상을 그리기 시작했다. 작가의 주변에 존재하는 개별 인물들은 그의 작업 방식에 의해 보편적인 형태를 띤 현대인의 모습으로 변화됐다. 작가는 물감을 통해 그리는 것과 바이닐을 재단하거나 그래픽 영상으로 작품을 만드는 것에 차등을 두지 않았다. 한치의 오차 없이 선명한 색면과 윤곽선으로 표현된 인물은 인물의 익명성을 더욱 공고히 해주었다. 이러한 과정과 함께 작가는 컴퓨터 기술을 이용한 조각, LED 애니메이션 그리고 렌티큘러 작업까지 여러 매체로 확장하는 전략을 취하며, 오늘날 단순화된 현대인의 모습과 정보를 다양한 예술 작품의 형태로 보여주고 있다.



RICHARD PETTIBONE

1938– , American

理查德·佩蒂伯恩 리차드 페티본

Frank Stella, 'Tuxedo Junction', 1960

synthetic polymer paint on canvas in the artist's wooden frame

40.6×25.1cm(6), 16×9.9in

1988-1990

signed, titled and dated on the reverse

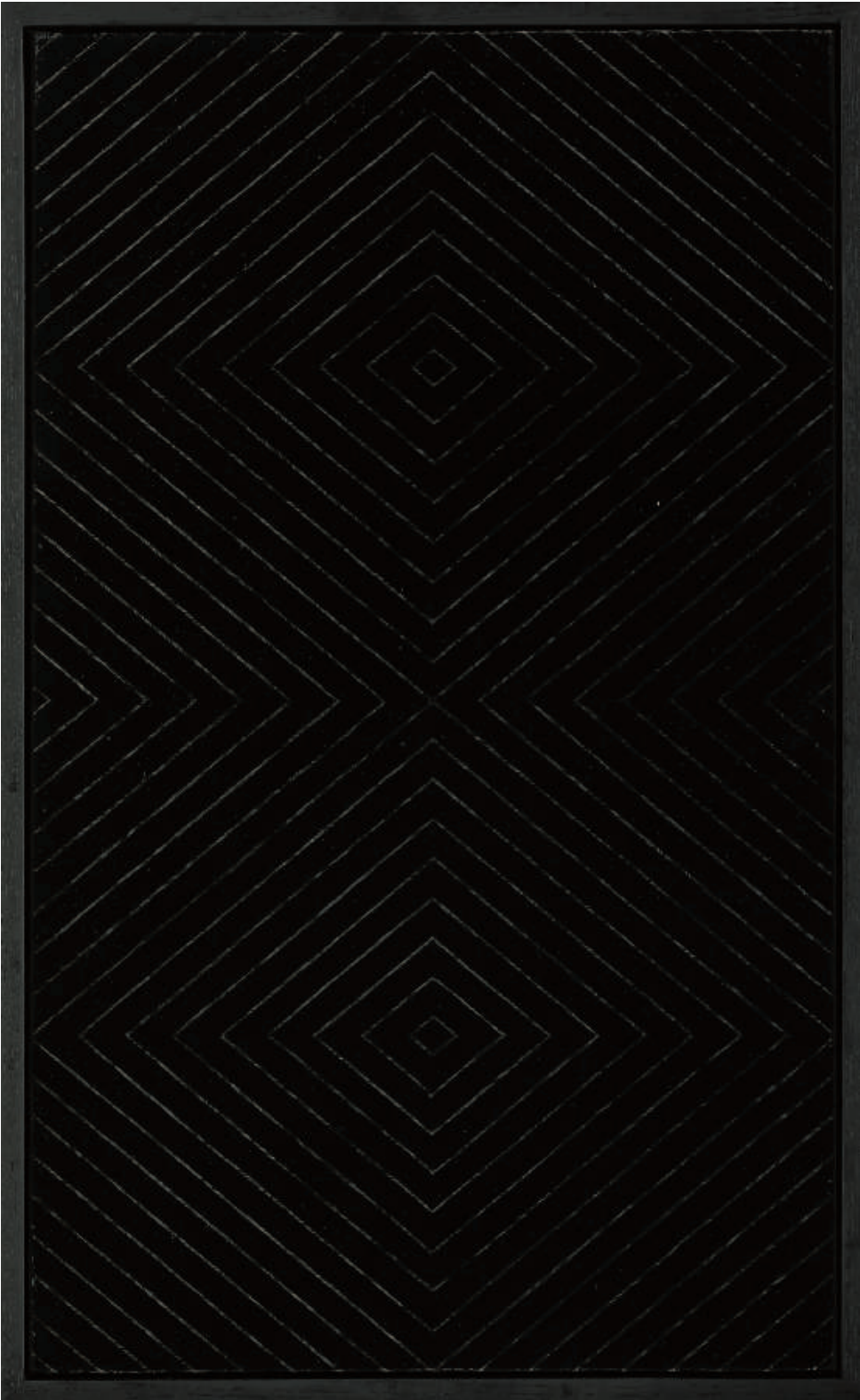
PROVENANCE

Leo Castelli, New York

HKD 400,000 – 550,000

USD 50,000 – 70,000

KRW 60,000,000 – 84,000,000





# RICHARD PETTIBONE

*Pettibone’s works, which replicate masterpieces on small canvases within the framework of “conceptual appropriation art,” force us to reconsider the definition of an artwork based on the premise that it is not only the original artwork’s creativity that has artistic value and a renewed focus on philosophical and spiritual originality.*

American art of the mid-20th century was characterized by an era of mass production and consumption. Eventually, it began swerving noticeably toward pop art, which was heavily based on popular culture, and witnessed the emergence of conceptual art, a key proponent of minimalism and the materiality of art. Richard Pettibone was part of the conceptual art trend in the West Coast in the 1960s, when pop art, based in New York City, was the dominant movement. Conceptual art, the central tenet of which equates an artist’s idea with a completed work of art, provided a new definition of concepts (ideas, emotions, opinions, etc.) and non-material art that was based on the “Ready-made” movement, which reuses existing objects without altering them in any way. In 1962, Pettibone began re-copying and re-adopting the replications and adaptations that he had seen at Andy Warhol’s first solo exhibition, thereby establishing a school of art that was different from the referencing or “plagiarism” of appropriation art. The artist clearly distinguished his creations from existing works by replacing the context of the original artworks with his own ideas. Pettibone not only imitated the works of established masters such as Roy Lichtenstein, Pablo Picasso, and Frank Stella with astounding finesse, but also adopted the propositions of these works. The only way in which Pettibone’s works differ is that they are much smaller in size than the originals. According to the premise that the artist’s idea itself is a work of art, the visual experience of an artwork whose size has been changed is completely different from that of the original artwork. Lot.38 is a 16-section silk screen that is a rendition of Andy Warhol’s highly representative Flowers series, with roughly drawn leaves and flowers in white and yellow depicted in a restrained manner against a black background on a canvas just 16 centimeters tall. Lot.37 is based on Tuxedo Junction, which is a part of Frank Stella’s Black Paintings series from 1960. This painting is characterized by its decorative pattern on a black background, which faithfully reflects the minimalism that was popular in the 1960s. Pettibone’s works, which replicate masterpieces on small canvases within the framework of “conceptual appropriation art,” force us to reconsider the defini-



tion of an artwork based on the premise that it is not only the original artwork’s creativity that has artistic value and a renewed focus on philosophical and spiritual originality.

20世紀中葉，美國的藝術逐漸進入批量生產與消費的時期，並轉向了大量文化中的波普藝術形式，極簡藝術與強調美術事物性價值的觀念藝術(Conceptual Art)也開始興起。1960年代以紐約為中心盛行波普藝術，當時的佩蒂伯恩正在西部追隨著觀念藝術的潮流。觀念藝術認為「作者的點子即為藝術作品」，這是在既存的現成事物(Ready-made)基礎上，呈現點子、情感、見解等觀念與非物質性藝術的嶄新藝術理念。1962年，他開始再複製和再借用曾在安迪·沃霍爾個人展中看到的波普藝術的複製與借用方式，從而確立了有別於借用或剽竊的叫做挪用藝術(Appropriation Art)的美術概念。他將原有作品的素材，用跟原作截然不同的唯屬於自己的方式進行創作，從而凸顯出兩者之間的區別。不僅是沃霍爾、羅伊·利希滕斯坦、巴勃羅·畢加索、弗蘭克·斯特拉等大師的作品，也被他模仿得極其細緻且精巧，只是果斷縮小了尺寸。如果說作家的點子就是作品本身，那麼當作品變小之後人們的視覺感受跟原作是截然不同的。Lot.38是安迪·沃霍爾於1965年推出的代表作《花(Flowers)》系列。作者在16cm多一點的畫布上繪出形態節制的花，並用白色和黃色表現了能夠透過黑色背景看到的草，他用16個排列整齊的絹布製版(silk screen)完成了這幅作品。Lot.37則借用了弗蘭克·斯特拉的《Black Paintings》系列中於1960年創作的《Tuxedo Junction》。黑色背景上的裝飾性圖案非常搶眼，完美呈現了當時的極簡藝術風格。佩蒂伯恩力爭在小小的畫布上，以及在概念性挪用藝術這一框架裡，再現大師的傑作。他的作品不僅因為原作的獨創性藝術價值而受到認可，更顯現出獨到創新的創作理念，這種創作風格，使得人們能夠從多個視角去觀賞作品。

20세기 중반의 미국 미술은 대량생산과 소비의 시대 그리고 대중문화 속의 팝아트로 전향하기 시작하며, 미니멀리즘과 미술의 사물성을 가치로 내세운 개념미술(Conceptual Art) 또한 새롭게 등장하던 시대였다. 페티본 역시 1960년대 뉴욕을 중심으로 팝아트가 성행하던 때에 서부에서 개념미술의 반열을 따르고 있었다. ‘작가의 아이디어가 곧 예술 작품’이 되었던 개념미술은 기존의 오브제를 그대로 다시 사용하는 레디메이드(Ready-made)를 기반으로 아이디어, 감정, 의견 등을 함께 제시하는 관념과 비물질적인 예술에 대한 새로운 정의였다. 그는 1962년, 앤디 워홀의 첫 개인전에서 보았던 팝아트의 복제와 차용을 재복제, 재차용하기 시

작하며 전유예술(Appropriation Art)이라는 인용이나 표절과는 또 다른 미술사적 개념을 확립했다. 기존 작품의 소재를 원작의 문맥과 다르게 자신만의 아이디어로 원용하는 것에 확연한 차이를 둔 것이다. 워홀뿐만 아니라 로이 리히텐슈타인, 파블로 피카소, 프랭크 스텔라와 같은 대가들의 작품을 놀라울 정도로 섬세하고 정교하게 모방하고, 더 나아가 명제까지도 차용을 했지만 작품의 크기만큼은 과감하게 축소했다. 작가의 아이디어가 곧 작품 그 자체라면 작품의 크기가 줄었을 때에 보이는 시각적 경험은 원작에서 느껴지는 경험과는 완전히 다른 것이다. Lot.38은 앤디워홀이 1965년에 선보인 대표작 《Flowers》 시리즈로 16cm 남짓의 캔버스 위에 절제된 형태의 꽃과 검은 바탕 사이로 거칠게 표현된 풀잎을 흰색과 노란색의 컬러를 사용하여 16개 배열의 실크스크린으로 완성했다. 또한 Lot.37은 프랭크 스텔라의 《Black Paintings》 시리즈 중 1960년에 그려진 《Tuxedo Junction》을 원용한 것으로 검은 바탕 위 장식적인 패턴이 돋보이며 당시의 미니멀리즘이 고스란히 복제되어 있다. 작은 캔버스 위, 개념적 전유 예술이라는 틀 안에 마스터 피스들을 담고자 했던 그의 작품은 원작의 독창성만을 예술적 가치로 인정하는 것이 아닌 새로운 정신과 이념에 더욱 중점을 두며 다양한 시각으로 작품을 바라보게 한다.

Roy Lichtenstein, 'Hopeless', 1963  
acrylic and silkscreen on canvas  
19.2×19.2cm  
1974





RICHARD PETTIBONE

1938– , American

理查德·佩蒂伯恩 리차드 페티본

Andy Warhol, ‘Flowers’, 1965, White–Yellow, 16 Variation (set of 16)

synthetic polymer and silkscreen ink on canvas in the artist’s wooden frame

each 16.6×16.6cm, 6.5×6.5in

2011

signed, titled and dated on the reverse

PROVENANCE

Leo Castelli, New York



HKD 1,500,000 – 2,500,000

USD 192,000 – 319,000

KRW 230,000,000 – 380,000,000



39

KAWS

1974– , American

卡伍斯 카우스

No Reply (complete set of 10 prints)

screenprint on paper

each 88.7×58.4cm, 34.9×23in

ed.18/100

2015

each signed, dated and numbered on the recto

published by Pace Editions, Inc., New York

this work is accompanied with the original portfolio case



HKD 850,000 – 1,200,000

USD 109,000 – 150,000

KRW 130,000,000 – 180,000,000



## DAVID HOCKNEY

1937– , British

大衛·霍克尼 데이비드 호크니

### 4 Blue Stools

photographic drawing printed on paper, mounted on dibond

107.5×176cm, 42.3×69.3in

ed.9/25

2014

signed, dated and numbered on the recto

#### PROVENANCE

L.A. Louver, Los Angeles



HKD 300,000 – 460,000

USD 38,300 – 58,700

KRW 45,000,000 – 70,000,000



ZHANG DAQIAN

1899–1983 Chinese

張大千 장대천

Landscape

ink and color on silk  
45×86.8cm, 17.7×34.2in  
1979

sealed ‘張爰之印’, ‘大千居士’ and ‘摩耶精舍’ on the upper right  
sealed ‘大千毫髮’ on the lower left

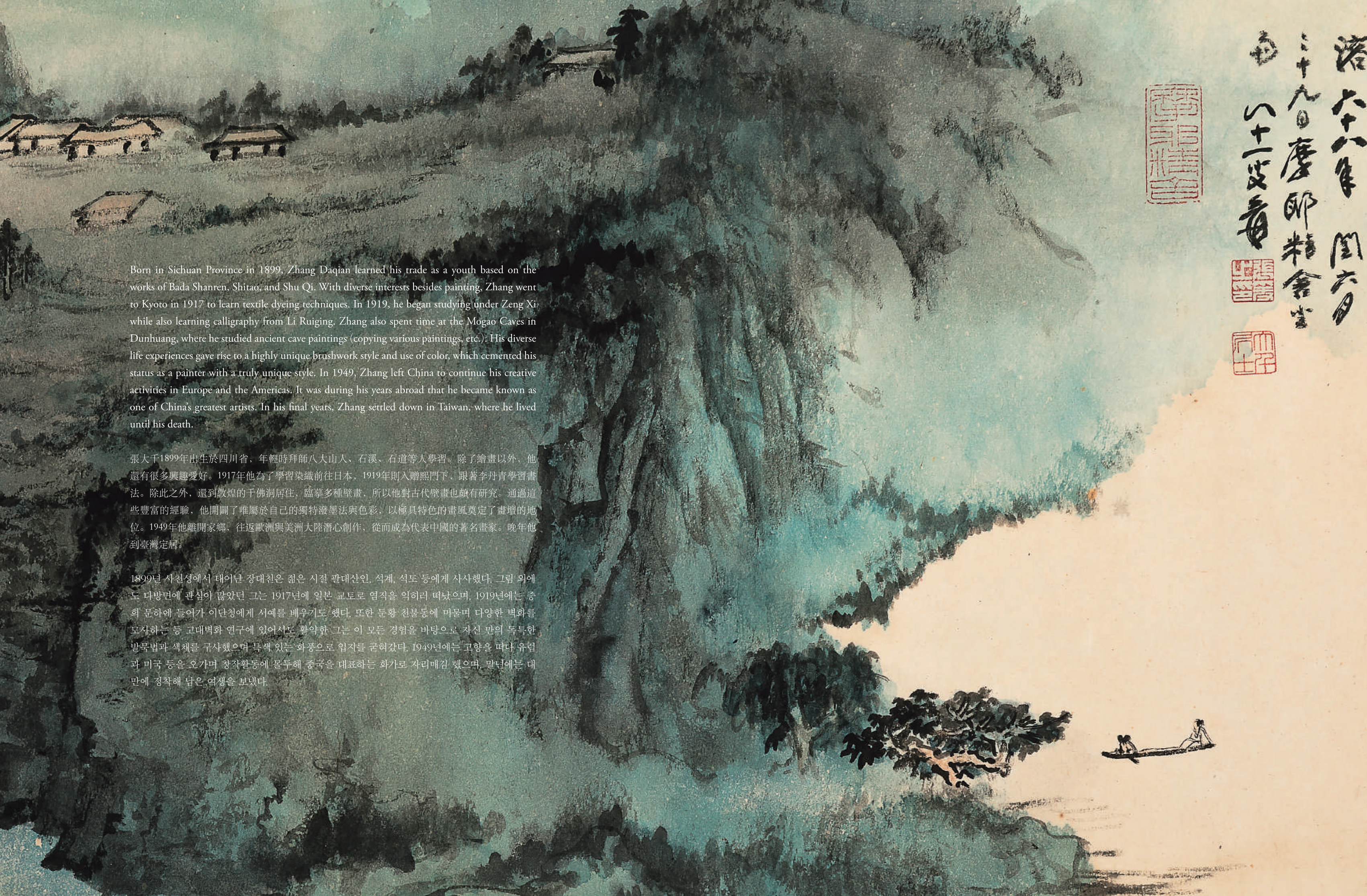


HKD 1,200,000 – 2,000,000

USD 150,000 – 250,000

KRW 180,000,000 – 300,000,000





Born in Sichuan Province in 1899, Zhang Daqian learned his trade as a youth based on the works of Bada Shanren, Shitao, and Shu Qi. With diverse interests besides painting, Zhang went to Kyoto in 1917 to learn textile dyeing techniques. In 1919, he began studying under Zeng Xi while also learning calligraphy from Li Ruiging. Zhang also spent time at the Mogao Caves in Dunhuang, where he studied ancient cave paintings (copying various paintings, etc.). His diverse life experiences gave rise to a highly unique brushwork style and use of color, which cemented his status as a painter with a truly unique style. In 1949, Zhang left China to continue his creative activities in Europe and the Americas. It was during his years abroad that he became known as one of China's greatest artists. In his final years, Zhang settled down in Taiwan, where he lived until his death.

張大千1899年出生於四川省，年輕時拜師八大山人、石溪、石道等人學習。除了繪畫以外，他還有很多興趣愛好。1917年他為了學習染織前往日本，1919年則入贈熙門下，跟著李丹青學習書法。除此之外，還到敦煌的千佛洞居住，臨摹多種壁畫，所以他對古代壁畫也頗有研究。通過這些豐富的經驗，他開闢了唯屬於自己的獨特潑墨法與色彩，以極具特色的畫風奠定了畫壇的地位。1949年他離開家鄉，往返歐洲與美洲大陸潛心創作，從而成為代表中國的著名畫家。晚年他到臺灣定居。

1899년 사천성에서 태어난 장대전은 젊은 시절 팔대산인, 석계, 석도 등에게 사사했다. 그림 외에도 다방면에 관심이 많았던 그는 1917년에 일본 교토로 염직을 익히러 떠났으며, 1919년에는 증희 문하에 들어가 이단청에게 서예를 배우기도 했다. 또한 둔황 천불동에 머물며 다양한 벽화를 모사하는 등 고대벽화 연구에 있어서도 활약한 그는 이 모든 경험을 바탕으로 자신 만의 독특한 발묵법과 색채를 구사했으며 특색 있는 화풍으로 입지를 굳혀갔다. 1949년에는 고향을 떠나 유럽과 미국 등을 오가며 창작활동에 몰두해 중국을 대표하는 화가로 자리매김 했으며, 말년에는 대만에 정착해 남은 여생을 보냈다.



張大千  
八十七歲  
丁巳仲夏  
吳昌碩  
畫



42

## CHOI WOOLGA

1955–, Korean

崔蔚家 최을가

### The Clandestine Marriage in Summer

mixed media on canvas  
162×130cm(100), 63.8×51.2in  
2008  
signed on the lower right  
signed and dated on the reverse

#### LITERATURE

Nag(NewYork Art Gallery), WoolGa Choi Black + White: 2019, p.313.

HKD 160,000 – 320,000

USD 20,500 – 40,900

KRW 25,000,000 – 50,000,000





YI HWANKWON

1974– , Korean

李桓權 이환권

Jangdockdae (miniature-color) (set of 6)

painted FRP sculptures  
 grandfather: 31.5×43.5×27(h)cm, 12.4×17.1×10.6(h)in  
 grandmother: 29.5×42×28(h)cm, 11.6×16.5×11(h)in  
 father: 35×45.5×28.5(h)cm, 13.8×17.9×11.2(h)in  
 mother: 23×29×28(h)cm, 9×11.4×11(h)in  
 son: 19.5×27×19(h)cm, 7.7×10.6×7.5(h)in  
 daughter: 19.5×25×17(h)cm, 7.7×9.8×6.7(h)in  
 ed.9/9  
 executed in 2008  
 each signed and numbered on the underside

LITERATURE

Gana Art, Yi Hwan-Kwon: 2011, p.48.



HKD 260,000 – 460,000

USD 33,200 – 58,700

KRW 40,000,000 – 70,000,000







44

## KIM DONGYOO

1965–, Korean

金東園 김동유

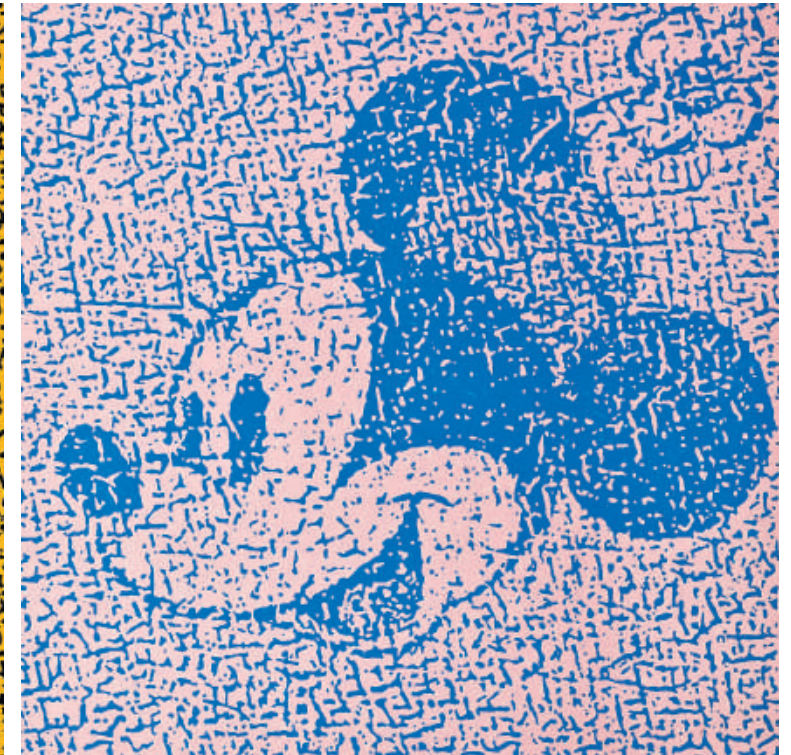
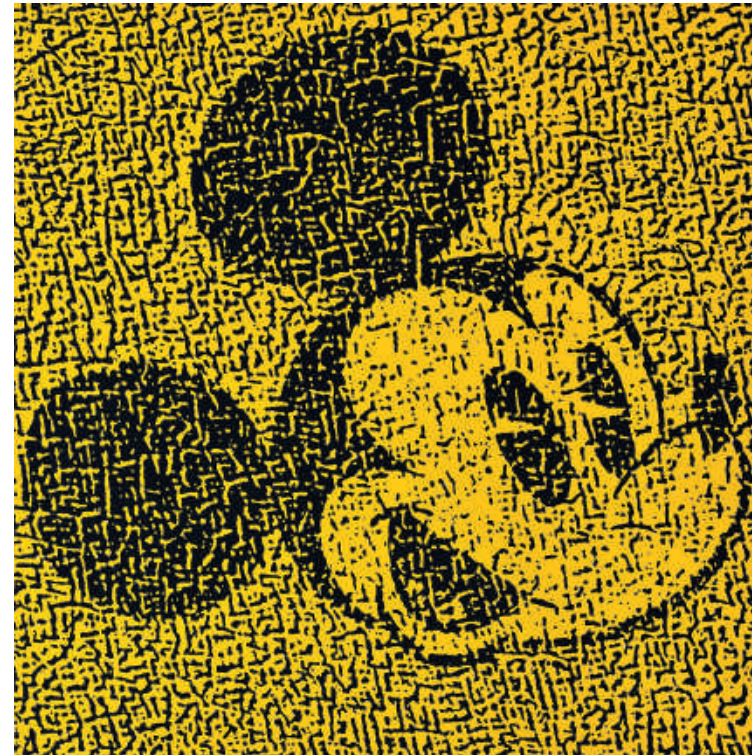
### Mickey (2 works)

oil on canvas

each 32.2×32cm, 12.7×12.6in

2019

each signed and dated on the right side



---

HKD 24,000 – 40,000

USD 3,100 – 5,200

KRW 3,600,000 – 6,000,000



45

LEE DONGI

1967– , Korean

李東起 이동기

I-Box

acrylic on canvas

50.2×60.1cm(12), 19.8×23.7in

2006

signed, titled, dated and inscribed 'DL. 06-14-89' on the reverse

PROVENANCE

One and J. Gallery, Seoul



HKD 52,000 – 98,000

USD 6,700 – 12,500

KRW 8,000,000 – 15,000,000



46

## ARTNOM

1971–, Korean

阿特·諾姆 아트놈

### Heart

acrylic on canvas

72.7×60.6cm(20), 28.6×23.9in

2019

signed and dated on the right side

signed, titled, dated and inscribed 'No-421' on the reverse



---

HKD 20,000 – 34,000

USD 2,600 – 4,400

KRW 3,000,000 – 5,000,000



47

## HA JUNGWOO

1978– , Korean

河正宇 하정우

### I Love Film

mixed media on canvas  
90.6×72.6cm(30), 35.7×28.6in  
2011  
signed and dated on the right side

#### PROVENANCE

Art Blue, Seoul

#### EXHIBITED

Seoul, Insa Art Center, Ha JungWoo Pierrot: 2011.3.9-15.

HKD 20,000 – 52,000

USD 2,600 – 6,700

KRW 3,000,000 – 8,000,000





48

## DAMIEN HIRST

1965– , British

達米恩·赫斯特 데미안 허스트

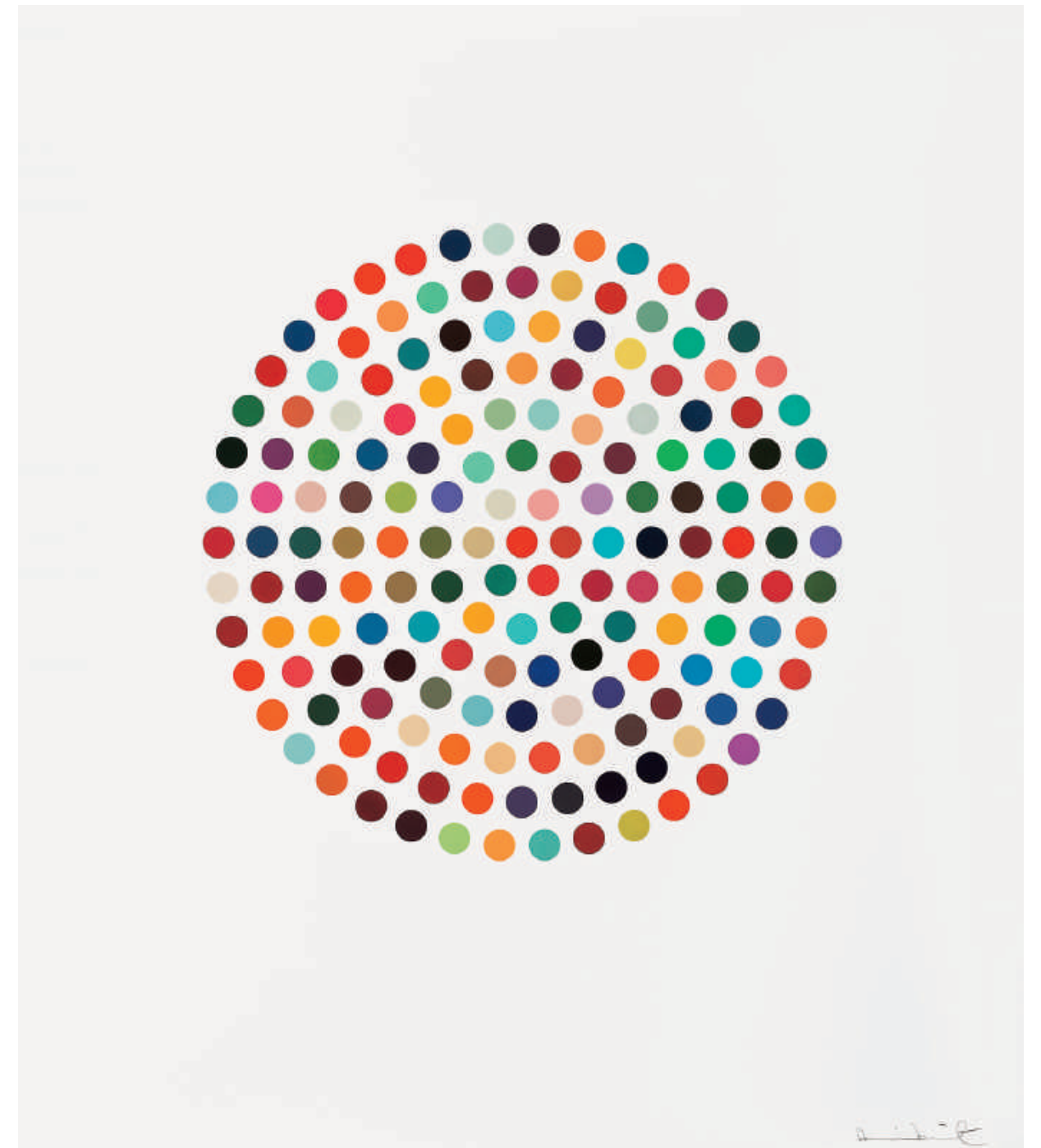
### Cephalothin

etching and aquatint in colors  
sheet: 98.5×87cm, 38.8×34.3in  
image: diam 55cm, 21.7in  
edition of 75 (plus 15 artist's proofs)  
2007  
signed on the recto  
published by The Paragon Press, London

HKD 40,000 – 78,000

USD 5,200 – 10,000

KRW 6,000,000 – 12,000,000



© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS – SACK, Seoul, 2019



DAMIEN HIRST

1965– , British

達米恩·赫斯特 데미안 허스트

Bromphenol Blue

etching and aquatint in colors  
sheet: 76×93.2cm, 29.9×36.7in  
image: 38×58.2cm, 15×22.9in  
edition of 65 (plus 20 artist's proofs)  
2005  
signed on the recto  
published by The Paragon Press, London

HKD 46,000 – 92,000

USD 5,900 – 11,800

KRW 7,000,000 – 14,000,000



© Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS – SACK, Seoul, 2019



## JEFF KOONS

1955– , American

傑夫·昆斯 제프 쿤스

### Balloon Dog (Orange)

metallic porcelain

26×12(d)cm, 10.2×4.7(d)in

ed.164/2300 (plus 50 artist's proofs)

2015

signature, title, date and number are fired onto the reverse

manufactured by Bernardaud

published by the Museum of Contemporary Art, Los Angeles



---

HKD 72,000 – 140,000

USD 9,200 – 17,900

KRW 11,000,000 – 20,000,000



51

## KAWS

1974– , American

卡伍斯 카우스

### The News

silkscreen on paper

diam 61cm, 24in

ed.49/100

2017

signed, dated and numbered on the recto  
published by Pace Editions, Inc., New York



HKD 92,000 – 140,000

USD 11,800 – 17,900

KRW 14,000,000 – 20,000,000



KAWS

1974- , American

卡伍斯 카우스

BFF × Dior (Pink & Black)

polyester plush in Dior denim and suit with original presentation boxes  
plush: each 13×23×46(h)cm, 5.1×9.1×18.1(h)in  
box: each 24×30×55(h)cm, 9.4×11.8×21.7(h)in  
ed.335/500  
2018  
released in 2019  
each work is accompanied with a certificate



HKD 220,000 – 300,000

USD 28,100 – 38,300

KRW 35,000,000 – 45,000,000





# TAKASHI MURAKAMI

1962- , Japanese

村上隆 다카시 무라카미

## Jellyfish Eyes × e-ma Flower Stand Happy Rainbow

metal, fabricated plastic, one hundred candy cases and five wheels

74×142.5×163(h)cm, 29.1×56.1×64.2(h)in

ed.17/30

2013

printed title and number on the reverse



HKD 140,000 – 200,000

USD 17,900 – 25,600

KRW 20,000,000 – 30,000,000



## YOSHITOMO NARA

1959– , Japanese

奈良美智 요시토모 나라

### Doggy Radio × Rimowa

hand assembled polymer and fiberglass stereo with FM radio, bluetooth, USB port, headphone jack and Yamaha speaker system, with accompanying RIMOWA suitcase

doggy radio: 43×24×32(h)cm, 16.9×9.4×12.6(h)in, ed.35/3000  
rimowa case: 53.5×26.3×42(h)cm, 21.1×10.4×16.5(h)in, ed.11/200  
2011

incised with the artist's name and inscribed number '0035' on the Doggy Radio certificate plaque  
signed and incised with number '011/200' on Rimowa certificate



HKD 65,000 – 120,000

USD 8,300 – 15,400

KRW 10,000,000 – 18,000,000



# TAKASHI MURAKAMI

1962- , Japanese

村上隆 다카시 무라카미

## Takashi Murakami × ComplexCon Mr.DOB Figure by BAIT × SWITCH Collectibles (Gold Edition)

cast resin polychrome sculpture  
19.5×27.8×23.7(h)cm, 7.7×10.9×9.3(h)in  
edition of 250  
2016  
published by BAIT and ComplexCon, Diamond Bar, CA



HKD 16,000 – 24,000  
USD 2,100 – 3,100  
KRW 2,500,000 – 3,600,000



# BIDDER'S REGISTRATION FORM

\*We request a copy of your passport or photo ID.

## PERSONAL ACCOUNT

First Name	Last Name
Photo ID / Passport No.	
E-mail	
Address	
Tel.	Mobile

## COMPANY ACCOUNT

Company Name	
E-mail	
Address	
Tel.	Fax.

## FINANCIAL REFERENCE

Name of Bank	
Account Number	
Bank Address	
Tel.	
Credit Card Number	
Credit Card Type	Expiry Date
Name on Credit Card	

## DECLARATIONS

I have read and understand Seoul Auction's Auction Terms and the Important Notices in the auction catalogue.  
I authorize SEOUL AUCTION to request bank references related to the account specified by me.

---

Signature of Applicant	Print Name ( <b>IN BLOCK LETTERS</b> )	Date
------------------------	--	------

# ABSENTEE BIDDING FORM

※New customer must submit bidder registration form.

The completed bidding form should be received at least 24 hours before the sale begins.

Tel. +82 2 395 0330 (SEOUL)  
+852 2577 1880 (HONG KONG)

Email. [info@seoulauction.com](mailto:info@seoulauction.com)  
[saplus@seoulauction.com](mailto:saplus@seoulauction.com)

Bidding Type <input type="checkbox"/> Absentee Bid <input type="checkbox"/> Telephone Bid	
First Name	Last Name
Address	
Tel.	Fax
Email	
Mobile	
Telephone Number During the Sale	

**PLEASE PRINT CLEARLY**

[illegible]

## DECLARATIONS

- ☐ I understand that all property is sold "AS IS" without any representations or warranties, and Seoul Auction is not responsible for any damages and defects of the lot.
- ☐ Seoul Auction is not responsible for any error or omission in the operation of the currency converter.
- ☐ I have read and understand Seoul Auction Terms and Conditions of Auction and the Important Notices in the catalogue.

Signature of Applicant \_\_\_\_\_ Print Name (**IN BLOCK LETTERS**) \_\_\_\_\_ Date \_\_\_\_\_

## Bidding Increments

Bidding generally opens below the low estimate and advances in increments of up to 10%, subject to the auctioneer discretion. Absentee bids that do not conform to the increments set below may be lowered to the next bidding interval.

HK\$1,000 to HK\$2,000	by HK\$100
HK\$2,000 to HK\$3,000	by HK\$200s
HK\$3,000 to HK\$5,000	by HK\$200, 500, 800
(ie HK\$4,200, HK\$4,500, HK\$4,800)	
HK\$5,000 to HK\$10,000	by HK\$500s
HK\$10,000 to HK\$20,000	by HK\$1,000s
HK\$20,000 to HK\$30,000	by HK\$2,000
HK\$30,000 to HK\$50,000	by HK\$2,000, 5,000, 8,000
(ie HK\$32,000, HK\$35,000, HK\$38,000)	
HK\$50,000 to HK\$100,000	by HK\$5,000s
HK\$100,000 to HK\$200,000	by HK\$10,000s
HK\$200,000 to HK\$300,000	by HK\$20,000s
HK\$300,000 to HK\$500,000	by HK\$20,000, 50,000, 80,000
(ie HK\$320,000, HK\$350,000, HK\$380,000)	

The auctioneer may vary the increments during the course of the auction at his or her own discretion.

## HongKong Sale Premium

The buyer's premium is **18%** of the Hammer Price.

**SA+ (Seoul Auction Hong Kong)**

11F H Queen's, 80 Queen's Road Central,  
Central, Hong Kong  
Tel. 852-2537-1880 Fax. 852-2537-2810

## Seoul

24, Pyeongchang 30-Gil, Jongno-Gu, Seoul,  
Korea (110-846)  
Tel. 822 395 0330 Fax. 822 395 0338

## Gangnam

864, Eonju-ro, Gangnam-gu, Seoul, Korea  
Tel. 822 545 0330 Fax. 822-545-0338

## Busan

4F, 292, Haeundaehaebyeon-ro,  
Haeundae-gu, Busan, Korea  
Tel. 82 51 744 2020 Fax. 82 51 744 6255