

슬기와 민 인터뷰
현시원
2021년 8월 27일

현: 이번 전시의 출발점은 무엇이었나?

최: 몇 가지 관심사가 만난다. 간단한 시간 기반 작업, 변화 과정과 중간 상태, 매체의 물성과 이에 대한 기대의 간극 등이 이번 전시를 관류하는 주제다.

현: 전시장 벽에는 2016년 제작한 〈회색 편지〉 여덟 점이 걸려 있다. 이 작업에 관해, 슬기와 민은 “편지 봉투 등에 쓰이는 보안 패턴 일부를 발취, 축소, 재조합해 언뜻 보면 단순한 회색 노이즈 필드 같은 편지를 만든다.”라고 썼다.¹ 왜 ‘보안 패턴’의 일부였나?

최: 편지 내용을 다른 사람이 훑쳐보지 못하도록 안쪽에 어지러운 무늬가 인쇄된 편지 봉투가 있다. 우리는 이런 무늬를 편지 자체의 ‘내용’으로 가져왔다. 형식과 내용, 수단과 목적을 뒤집는 농담이었다.

최: 시작은 그랬지만, 실제 작업은 농담을 넘어 제법 고된 수공예가 됐다. 패턴은 단위 요소를 반복해 만들어지는데, 우리는 그런 반복의 흔적을 지우고 싶었기 때문이다. 멀리서 보면 회색 면이고, 조금 더 가까이에서 보면 규칙이 있는 패턴처럼 보인다. 하지만 더 자세히 보면 마치 위장 패턴처럼 규칙을 파악하기 어려운, 거의 무질서한 질감이 드러난다.

현: 2006년 첫 개인전은 «슬기와 민-팩토리 060421-060513»(갤러리 팩토리)이었다. 2008년에는 «슬기와 민-김진혜 080402-080414»(김진혜 갤러리)를 열었다. 2017년 «슬기와 민-페리지 060421-170513»(페리지 갤러리)와 관련해, “제목은 2006년 우리가 첫 단독전을 열며 고안한 형식을 따른다.”라고 썼다.² 이번 전시 제목은 어떻게 결정했나?

최: 2006년에는 제목에서 ‘이야기’를 지우고 일련번호처럼 취급하는 것이 멋있다고 생각했다. 이제 더는 그렇게 생각하지 않는다. 더욱이 기호 같은 제목은 기억하기가 쉽지 않아 실용성이 떨어진다.

최: «보간법»은 전시 작품이 대체로 점진적 변화 과정을 다룬다는 데 착안해 붙였다. 수학 용어로 보간법은 “둘 이상의 변숫값에 대한 함숫값을 알고서, 그것들 사이의 임의의 변숫값에 대한 함숫값이나 그 근사값을 구하는 방법”을 뜻한다. 활자체 디자인에서는 두 기축에서 중간 형태를 파생하는 기법을 가리킨다. 예컨대 세 가지 굵기 폰트로 이루어진 패밀리를 디자인할 때, 라이트와 볼드만 디자인하고 미디엄은 두 형태 사이에서 파생하는 방법이다. 엄밀히 말해 우리 작업이 이런 기술적 보간법을 사용하지는 않지만, 실존하는 변화 과정을 포착하거나 발견하는 작업이 아니라 변화의 기축을 지정하고 중간 상태를 가공해 내는 작업이라는 점에서는 상통하는 바가 없지 않다. 아무튼 ‘인비트윈’이나 ‘중간 단계’보다는 ‘보간법’이 더 근사하다고 느꼈다.

현: 네 개의 단채널 영상을 동시에 보는 과정이 흥미롭다. 이번 신작 영상은 모두 ‘키노트 영상’ 시리즈라고 했다. 다소 시대착오적으로 보이면서도, 기술이 상당 부분을 만들어냈다는 점에서 근미래적으로도 보인다.

최: 키노트나 파워포인트 같은 프레젠테이션 툴을 이용한 작품은 꽤 오래전부터 있었다. 얼른 생각나는 예로, 2001년 파워포인트를 이용해 이미지와 영상을 만든 음악인 데이비드 번이 있다. 2007년에는 대니얼 이특이 파워포인트 화면 전환 효과를 하나씩 나열하는 영상 작업을 하기도 했다. 우리의 키노트 영상 시리즈는 이런 작업의 연장선에 있다.

최: 누구나 사용하는 업무 도구를 전용한다는 생각은 우리가 애호하는 ‘사무실 미학’ 또는 ‘오피스디포 미학’과도 상통한다. 하지만 애플 키노트는 무엇보다 간단한 동영상 제작을 가장 쉽게 만들 수 있는 실용적 도구다. 키노트나 파워포인트에는 상당히 제한된 동영상 기능이 있는데, 이런 제약이 바로 우리가 좋아하는 점이다. 정교하고 화려한 특수 효과는 애초에 우리 작업과 거리가 멀다. 우리는 간단한 기술을 다소 영뚱하게 사용하거나 조합해 예기치 않은 효과를 얻어내는 데서 재미를 느낀다.

현: 네 개의 단채널 영상은 모두 어떤 방식으로든 ‘회색’을 띤다. 이것은 슬기와 민이 2014년 에르메스 전시에서 제안한 ‘인프라 플랫폼’과 관계가 있나?³

최: 커튼으로 제작한 〈회색-회색〉은 특히나 그렇게 느껴질 법하다. ‘인프라 플랫폼’은 일종의 역설적 깊이와 관련한 작업이었다. «보간법»에 선보인 작품들 역시 얇은 단층을 파고든다는 점에서 관계가 없지는 않다. 말하자면 ‘흑/백’의 ‘/’으로 좁아져 들어가는 작업이다.

최: 영상 작품이 모두 회색인 건 인위적 제약에 관한 감각과도 상관있다. 오늘날 영상 매체는 거의 무한한 표현 가능성을 제공하는 듯하다. 우리의 영상 작업은 그런 가능성을 일부러 차단하는 경향이 있다. 역설적이지만, 흑백과 회색으로 제한된 영상 작품은 매체의 인위성을 도드라지게 해 준다. 자연 세계는 회색으로 이루어지지 않았기 때문이다. 실은 인공물의 세계에도 통제된 회색 풍경은 흔하지 않다.

최: 시청각 전시장만 봐도, 벽은 ‘흰색’이지만 화면의 ‘흰색’과 색조가 다르다. 커튼의 회색은 편지지의 회색과 다르다. 흑백 계조는 공간과 매체의 물성이나 한계를 컬러보다 효과적으로 암시할 수 있다.

현: 〈회색-회색〉을 보면서, 작가가 여러 경로로 해 온 반복, 처리, 번역 등의 행위가 물질성을 지니는 사물로 독립한 풍경이라고 느꼈다. 직전의 개인전이었던 «슬기와 민-1,056시간»(휘슬, 2020년)을 두고, 이지원은 “단순한 반복 운동은 슬기와 민을 언제나 매료시키곤 했다.”라면서, 전시가 시간을 다룬다고 썼다.⁴

최: «1,056시간»은 우리가 처음으로 비디오 작업으로 꾸민 전시회였고, 그런 의미를 강조하고 싶어 제목에도 시간을 썼다. 반복 운동은 시간을 가장 쉽고 직접적으로 지각하는 방법이다. 동시에, 시간의 흐름을 잊게 만드는 방법이기도 하다. 그런 역설이 매혹적이다.

최: 〈회색-회색〉은 검정과 흰색이 교차하며 커튼 전체에서 흑-백 스펙트럼을 이루게 돼 있다. 드로잉을 보면, 규칙을 쉽게 파악할 수 있다. 그러나 실제로 제작된 결과물은 이런 ‘이상적 질서’를 몇 가지 방식으로 훼손한다. 이상적인 ‘그러데이션’을 인쇄로 완벽하게

구현하기는 어렵다. 언제나 예상하지 못한 곳에서 단층이 생긴다. 더욱이 너비 20미터가 넘는 커튼을 ‘통’으로 인쇄할 수는 없어서 1.5미터 단위 인쇄물을 이어 붙여야 했는데, 이 과정에서 또 물리적 단층이 생겼다. 그리고 작품이 커튼인 만큼 실제로 공간에 설치하면 주름이 생기는데, 이 역시 매끄러운 색조 전이에 간섭한다. 결과적으로 작품이 공간에 자아내는 풍경은 규칙적인, 단순한 반복 운동이 이런저런 공정과 물성의 간섭으로 헝클어지며 생성되는 일종의 무아레 패턴이다.

현: 영상 작업 중 〈회색 편지지 (부분)〉과 〈1920-1080〉은 슬기와 민의 목표 설정과 연구, 기술과 결과의 상호 관계를 보여 준다. 이 두 작업이 나란히 놓인 이유가 있나?

최: 〈회색 편지지 (부분)〉은 앞에서 언급한 〈회색 편지지〉의 세부 이미지를 무척 느린 속도로 전환해 가며 제시하는 영상이다. 〈1920-1080〉은 가로 1,920픽셀, 세로 1,080픽셀로 이루어진 화면에서 완벽한 50퍼센트 회색을 얻는 방법들을 보여 준다. 두 작업 모두 뭔가를 나열하고, 나열 과정에서 전환 효과 덕분에 파생되는 잔상에 집중한다. 둘 다 화면을 흑과 백으로 나누는 작업이기도 하다.

최: 전시장에는 화면이 세 개 있다. 〈회색 편지지 (부분)〉은 움직임이 무척 느리고 〈활동과 참여 1장과 열네 가지 전환 효과〉는 빠른 편이다. 〈1920-1080〉은 중간 정도다. 작품을 배치할 때 그런 점도 고려했다.

현: 〈활동과 참여 1장과 열네 가지 전환 효과〉는 세계보건기구(WHO)의 텍스트를 출전으로 삼는다. 〈활동과 참여〉의 ‘내용’이 새삼스럽게 다가왔다.⁵

최: 〈활동과 참여〉는 세계보건기구(WHO)에서 건강 상태에 관한 용어와 체계를 표준화하려는 노력으로 펴낸 «국제 기능·장애·건강 분류»의 일부다. 세계를 분류하고 명명하려는 노력은 현대성에서 중요한 측면이다. 분류 체계 자체도 아름답지만, 명명법이 미처 포착하지 못하는 중간계의 존재를 상기시키는 점도 재미있다.

최: WHO 문서에서, ‘활동’은 “개인이 과제나 행위를 실행하는 것”으로, ‘참여’는 “생활의 상황에 관여하는 것”으로 정의되어 있다. 그러므로

우리가 흔히 말하는 ‘참여’와는 조금 거리가 있다. 그러나 어차피 이 작업에서 말뜻 자체는 중요하지 않다. 말들의 구성과 반복, 나열 양상 등 형식적 측면이 중요하다.

최: 이 작품에는 두 가지 버전(영어판과 한국어판)이 있는데, 형식적 측면에서 둘 사이에는 다소 차이가 있다. 영어는 2001년 초판을, 한국어는 2016년에 나온 한글 번역본 제2차 개정판을 출전으로 삼았다. 〈활동과 참여〉는 시리즈로 구상하고 있는데, 이번 전시에 포함된 작품은 전체 목록에서 1장에 해당하는 ‘학습과 지식 적용’ 내용만을 다룬다. 그런데 이 장만 놓고 봐도 영어판에는 29개 항목이 있지만 한국어판 항목은 43개다. 따라서 상영 시간도 다르다.

최: 이 작업에서는 ‘활동과 참여’ 못지않게 ‘열네 가지 전환 효과’도 중요하다. 실은 후자가 작품의 ‘내용’이라고 볼 수도 있다. 말들을 나열하면서, 키노트가 제공하는 화면 전환 효과 중 열네 개를 골라 무작위로 섞어 썼다. 이렇게 같은 내용으로 – 하지만 전환 효과를 서로 다르게 뒤섞어 – 생성된 프레젠테이션 영상 여덟 점을 하나로 합쳐 시각적으로 혼란스러운 시퀀스를 생성했다. 이 점은 〈우연서〉 시리즈 (2011년 이후), 〈여기 지구〉 (2018년), 〈포스터 포스터 포스터 포스터〉 (2021년) 등 서로 다른 이미지를 무작위로 조합하거나 중첩해 우연한 효과를 얻어내는 작업과 연결된다.

최: ‘참여’에 관한 질문으로 돌아가면, 이에 대한 우리의 관점도 시간이 흐르며 변했다. 과거에 우리는 참여 자체를 긍정적으로 보는 경향이 있었다. 형식 변화나 의미 생성에 디자인 사용자나 관객이 참여할 수 있다면, 일단 좋은 일이라고 보는 경향이 있었다. 그러나 지금은 생각이 조금 다르다. 스마트폰이 보급되고 SNS가 보편화한 현실과도 무관하지 않을 텐데, 아무튼 이제 ‘참여’는 모든 사람이 늘 하는 일이 돼 버렸다. 사람들은 자발적으로든 비자발적으로든 항상 뭔가에 참여하고 있다. 물론 그게 얼마나 깊은 의미에서, ‘진정한’ 참여인지는 모르겠으나, 아무튼 우리 모두 손쉬운 참여를 당연시하게 된 건 사실이다. 사회적으로 참여가 제한된 상황에서는 예술에서 참여 경험이 일종의 유토피아적 거울 역할을 할 수 있었을지 모르나, 이제는 아니다.

현: 슬기와 민은 오랜 시간 정보와 작품, “연결과 목록”의 방식을 고안해 왔다.⁶ 웹사이트에서 둘의 전시는 ‘전시 정보’와 ‘전시 작품’으로 구분되어 정렬되어 있다. 전시 정보와 전시 작품의 관계는 전시마다 새롭게 설정되나?

최: 둘의 관계를 딱히 의식적으로 설정하지는 않는다. 다만, 어떤 내용에 관한 정보를 내용 자체로 전면화하는 일은 중요하다. 앞에서 말한 것처럼, 형식과 내용, 외관과 실질, 수단과 목적의 일반적 관계나 기대를 뒤집는 일은 우리 작업에서 큰 비중을 차지한다. 내용을 조직하는 수단으로서 스프레드시트를 내용 자체로 전면화하거나, 전시 작품 라벨을 작품 자체로 변환하는 작업도 같은 맥락에 있다. 몇 년 전부터 전시할 때마다 만들어 온 〈작품 목록〉 시리즈도 이에 해당한다.

최: 어쩌면 이는 그래픽 디자이너라는 우리의 ‘정체성’과 관련된 태도인지도 모르겠다. 디자이너는 전시 작품이 아니라 라벨을 만드는 일을 하므로, 그에게는 라벨 자체가 ‘작품’이 되니까. 그러나 디자이너의 노동에 관한 자조적 농담은 아니다. 오히려 디자이너로서 우리가 얻은 경험 덕분에 어떤 전시회의 인프라를 전시 작품과 대등하게 바라보는 시각을 개발할 수 있었던 듯도 싶다.

1. 〈회색 편지지〉 작품 설명, 슬기와 민 웹사이트, 2016년, <https://www.sulki-min.com/wp/gray-letters-kr>.

2. «슬기와 민 – 페리지 060421-170513» 전시 리플릿, 2017년, 페리지 갤러리, 서울.

3. 마르셀 뒤샹의 ‘인프라 싼’(infra-thin)을 응용한 슬기와 민의 ‘인프라 플랫폼’은 “세상을 평평하게 압축하는 그 힘이 도를 넘어 오히려 역전된 깊이감을 창출하는 상황을 가리킨다.” 이지원, 〈테크니컬 드로잉〉, 2014 에르메스 재단 미술상 전시 도록, 2015년.

4. «슬기와 민 – 1,056시간» 전시 소개, 휘슬 웹사이트.

5. 2006년 첫 개인전에서 소책자를 곁에 만든 포스터가 있었다. 관객 스스로 절취선을 따라 포스터를 조각 내 16페이지짜리 소책자를 만들 수 있는 형식이었다. 타인의 참여나 활동에 대해서 어느 정도 기대치가 있는지 궁금하기도 하다.

6. “목록과 연결은 이번 전시의 키워드였다. 전시를 준비하던 중 스프레드시트 자체가 훌륭한 가상 인터페이스라는 데 생각이 미쳐 스프레드시트를 그대로 삽입한 전시 특설 웹사이트를 만들었다.” «그래픽 웨스트 9 – 슬기와 민»(교토 DDD 갤러리, 2021년)에 관한 슬기와 민 인터뷰, 월간 «디자인» 2021년 4월 호, 111쪽.

Interview with Sulki and Min
By Hyun Seewon
August 27, 2021

Hyun: What was the starting point for this exhibition?

Choi: Several themes converge in this exhibition, such as interests in simple time-based work, the process and the intermediary states of change, the gap between a medium's materiality and any expectations about it.

Hyun: Eight pieces of the 2016 work *Gray Letters* are displayed on the gallery wall. At the time, you said: “[security] patterns used in envelopes were scanned and reduced in size to create gray noise fields, which were then applied to a set of writing paper.”¹ Why the security patterns?

Choi: There are envelopes with a pattern printed on the inside so the contents of the envelope cannot be seen from outside. We took the patterns and turned them into the “contents,” reversing the relationship between form and content, means and ends.

Choi: That was how it began, but it turned out to be a fairly intense manual craft. A pattern is made by repeating an element, but we wanted to erase the trace of the repetition. They look like gray fields from apart, but you can perceive the patterns on close inspection. Look even closer, then you see almost random textures without a clear logic, like a camouflage pattern.

Hyun: The title of your first solo exhibition was *Sulki and Min: Factory 060421-060513* (Gallery Factory, Seoul). In 2008, you held *Sulki and Min: Kimjinhye 080402-080414* (Kimjinhye Gallery, Seoul). And in 2017, when you held *Sulki and Min: Perigee 060421-170513* (Perigee Gallery, Seoul), you said “[the] title follows the format we came up with in 2006 for our first show.”² How did you decide on the name of this show?

Choi: Back in 2006, we thought it was cool to remove any “story” from a title and treat it as if it was a serial number. We don't feel that way anymore. And the code-like title is unpractical because it's hard to remember.

Choi: We named this show “Interpolation” because the works on display largely deal with gradual changes. In mathematics, “interpolation” means “the insertion of an intermediate value or term into a series by estimating or calculating it from surrounding known values.” In type design, it denotes a process of generating intermediary forms from two axes. If you design a type family with three fonts, for example, you design two fonts – say, a light and a bold – and create a medium by interpolating the characters from the two. We have not used interpolation in any of these technical senses, but there is a connection because our works create – rather than discover and capture – intermediary states from predetermined axes of changes. In any case, “Interpolation” sounds better than “in-between” or “intermediary states.”

Hyun: It's interesting to see the four video works at once. You said the new works all belong to your “Keynote video” series. It seems somewhat anachronistic, but it's also about the near future as it is largely determined by technology.

Choi: Art made using a presentation tool such as PowerPoint or Keynote has a long history. An easy example is a series of images and videos that David Byrne made in 2001 with PowerPoint. In 2007, Daniel Eatock made a video that enumerates PowerPoint's slide transition effects. Our Keynote videos are an extension of these attempts.

Choi: The idea of appropriating an everyday business tool for artistic purposes also has something in line with the “office aesthetics” – or “Office Depot aesthetics” – that we like. But for us, Apple Keynote is above all a practical tool to make simple videos. Sophisticated, extravagant special effects have nothing to do with our work anyway. It's more fun to make unexpected effects by misusing and combining simple technology.

Hyun: All of the four videos show gray in their own ways. Does it have something to do with the notion of “infra-flat” that you proposed in your 2014 Hermès show?³

Choi: *Gray-Gray*, in particular, may look that way. Infra-flat series was about a kind of reversed depth. The works included in *Interpolation* explore thin stratum, so there is a connection. They zoom in on the “/” between “black/white,” so to speak.

Choi: The videos are all gray because they are also about the sense of artificial constraints. Nowadays the screen-based media seems to promise almost unlimited possibilities for expression. Our videos tend to abandon most of those possibilities. Ironically, videos whose palette is limited to black, white, and gray help emphasize the medium's artificiality, for the natural world is never gray. Perfectly controlled gray is rare even in the human-made world.

Choi: Look at the AVP's gallery: the wall is “white” but it's different from the “white” displayed on the screens. The gray of the curtain is different from the gray of the letter sheets. In a way, the black-and-white palette can suggest the materiality and limitations of space and medium more effectively than the colorful ones.

Hyun: *Gray-Gray* looks like the acts of repetition, processing, and translation that you have been pursuing through diverse channels crystallized as a material object. Rhee Z-won said that your last solo show, *Sulki and Min: 1,056 Hours* (Whistle, Seoul, 2020), was about time, adding that “[simple] repetitive movements fascinate Sulki and Min.”⁴

Choi: *1,056 Hours* was the first exhibition we made with video works, and the title was intended to highlight the fact. And you can indeed perceive time with repetitive movements most easily and directly. And they can also make you forget about time. The paradox is fascinating.

Choi: *Gray-Gray* is a curtain that shows a spectrum from white to black by alternating the white and the black areas. If you see the drawing, you can easily see the structure. But the actual outcome shows the “ideal order” disturbed in several ways. It's hard to implement an ideal “gradient” by printing: there are always unexpected, broken areas on the printed surface. And we had to stitch the 1.5 m wide print tiles together because there was no way of printing the 20 m scroll in one go, which also resulted in some visible seams. And being a curtain, it creates waves when it's physically installed, which interferes with the smooth tonal transition, too. In consequence, the view of the work in space is akin to a moiré pattern created by the interferences of processes and materials with a regular, repetitive movement.

Hyun: The two video pieces, *Gray Letters (Details)* and *1920–1080* show the relationship between your defined goals and research, between techniques and outcomes. Is there a reason why you display them side by side?

Choi: *Gray Letters (Details)* is a video that presents the details of aforementioned *Gray Letters* in a very slow phase. *1920–1080* shows ways to achieve the perfect, 50% gray tone on the 1920 x 1080 pixel screen. Both works enumerate lists, and both concentrate on the afterimages produced by transition effects. And they both split the screens into black and white areas.

Choi: There are three screens in the gallery. *Gray Letters (Details)* is very slow; *Activities and Participation, Chapter 1, and Fourteen Transitions* is faster; and *1920–1080* is in the middle. We considered this fact when arranging the works.

Hyun: *Activities and Participation, Chapter 1, and Fourteen Transitions* uses a text from the World Health Organization. It brings the “content” of “activities” and “participation” to my attention.⁵

Choi: “Activities and Participation” is part of *International Classification of Functioning, Disability and Health*, published by the WHO as part of an effort to standardize the terminology about health. Efforts to establish classification and nomenclature of the world are an important part of modernity. Any classification system is beautiful, and it’s also interesting that they remind us of the gray areas that resist neat terminology.

Choi: In the WHO document, “activity” is defined as “the execution of a task or action by an individual,” and “participation” as “involvement in a life situation,” so they may be slightly different from how we normally use the terms. But the words’ meanings are irrelevant to our work anyway. What matters is their formal aspects, such as the composition, arrangement, and repetition of the words.

Choi: There are two versions of this piece – English and Korean – and they differ slightly in form. The English version uses the first edition of the document published in 2001, and the Korean is based on the second Korean translation from 2016. We conceived the *Activities and Participation* as a series, and for this

show, we used only the first chapter, about “learning and applying knowledge.” And even in this single chapter, there are 29 domains defined in the English edition, while the Korean source has 43. It explains their different running times.

Choi: For this piece, the “Fourteen Transitions” part is as much important as “Activities and Participation.” In fact, the “substance” of the work is in the former. As we listed out the terms, we randomly mixed fourteen out of many transition effects provided by Apple Keynote. And then we collapsed eight presentations with the same content – but with different sets of transitions – into a single video, to create a visually confusing sequence. In this respect, the piece is connected with our other works using accidental effects created by randomly combining or overlapping images, such as the *Book of Chances* series (since 2011), *Earth Here* (2018), and *Poster Poster Poster Poster* (2021).

Choi: Going back to your question about “participation,” our view on it has changed over time, too. In the past, we tended to see it positively. We thought it was a good thing if the users or the audience could participate in the creation of meaning or the transformation of a design. But we now have a different view. Maybe it has something to do with the introduction of smartphones and social media, but “participation” has become something everyone does all the time. People are taking part in something at any given moment, voluntarily or not. You may ask how “genuine” their participations are in a deeper sense of the word, but we have certainly come to take easy participation for granted. When participation was socially limited, its experience in the art may have played a utopian role, as a kind of mirror. But not anymore.

Hyun: You have long considered the relationship between your work and the information about it, or “listing and connecting.”⁶ On your website, the exhibition list shows the information and the presented works of each entry. Do you set the relationship between the information and the works for each exhibition each time?

Choi: I don’t think we consciously set any relationship between them. But it’s important for us to foreground the information on content as another kind of content. Like we said earlier, reversing an existing relationship – between form and content,

appearance and substance, and means and ends – is important to our work. The same goes with foregrounding a spreadsheet for organizing content as content in its own right, or turning an exhibition label into an exhibit. The List of Works series that we started a few years ago also falls in this category.

Choi: Maybe it has something to do with our “identity” as graphic designers. For a designer who makes labels for works on display, not the works themselves, the labels become “the work.” But it’s not a self-deprecating joke about designers’ work. Rather, it might be thanks to our experience as designers that we have been able to develop a perspective to see an exhibition’s infrastructure and the exhibits themselves on equal terms.

1. Commentary on *Gray Letters*, Sulki and Min website, 2016: <https://www.sulki-min.com/wp/gray-letters>.

2. *Sulki and Min: Perigee 060421–170513* exhibition leaflet, Perigee Gallery, Seoul, 2017.

3. Adapting the notion of “infra-thin” by Marcel Duchamp, Sulki and Min’s infra-flat “describes a sense of reversed depth created by the same force that has been flattening the world, once it has crossed the total-flat threshold.” Rhee Z-won, “Technical Drawings,” Hermès Foundation Misulsang 2014 exhibition catalog, 2015.

4. Exhibition introduction on Whistle website.

5. Sulki and Min made a poster-brochure for their first exhibition in 2006. It was perforated so that the visitors could tear it into pages and make a sixteen-page booklet. I am also curious about how much expectation they have of other people’s participation and activities.

6. “Listing and connecting were keywords of this exhibition. As we were preparing the show, it occurred to us that the spreadsheet itself was an excellent virtual interface for the show, which is why we decided to incorporate it in the exhibition mini-site.” Interview with Sulki and Min on the exhibition *Graphic West 9: Sulki & Min* (Kyoto DDD Gallery, 2021), *Design*, April 2021, p. 111.