

최정화의 꽃:
거룩한 노동의 미래

우정아

포항공과대학
인문사회학부 교수

A Flower of
CHOIJEONGHWA:
The Future of Sublime Labor

Jung-Ah Woo

Professor
Dept. Humanities
& Social Sciences
Pohang University of
Science and Technology

눈부시게 하찮은 꽃, 민들레

국립현대미술관 서울, 미술관 마당에 거대한 꽃송이가 내려앉았다. 최정화의 〈민들레〉다. 7천여 점의 낡은 그릇이 높이 9m, 무게 3.8t짜리 육중한 작품이 됐다. 작은 통꽃이 모여 동그란 민들레가 되듯이 최정화의 〈민들레〉도 그렇게 그릇들을 한 줄로 엮고, 원구에 따로따로 꽃아서 만들었다. 햇빛을 받으면 반짝이고, 바람이 불면 파르르 흔들리는 이 꽃을 작가는 어머니에게 바쳤다. 지천에 널려 발끝에 차이는 민들레는 그나마 땅바닥에 붙어있어 그 예쁨을 알아볼 틈이 없다. 이토록 “눈부시게 하찮은” 꽃은 작가의 어머니는 물론이고 누군가를 먹이는 일에 종사해 온 이 땅의 수많은 어머니 혹은 아줌마들에게 바치는 찬사일 것이다. 밥을 짓는 주인공이 아버지이거나 아저씨일 수 없는 이유는 지금까지 우리 사회에서 밥이란 대체로 여성에게 맡겨진 노동이었기 때문이다.

이 글에서는 최정화의 ‘작업(work)’에서 드러나는 ‘일(practice)’의 다양한 층위를 살펴보고자 한다. 여기서 ‘작업’이란 산업 현장에서의 노동이기도 하고, 동시에 현대적인 미술을 생산하는 데 관련된 모든 행위를 뜻하기도 한다. 작업과 일과 노동은 모두 사람이 몸을 움직이거나 마음을 써서 어떤 행위를 하고 그 결과가 유무형의 가치로 환산된다는 대단히 일반적인 의미로서 동의어일 수 있다. 그러나 한나 아렌트는 인간의 조건에서 인간의 근본적인 활동을 노동(labor), 작업(work), 행동(action)으로 나눴다. ‘노동’이란 육체를 가진 존재로서 생물학적 삶을 유지하기 위한 행위 그 자체, ‘작업’은 ‘노동’의 자연적 환경과 구분되는 사물들의 ‘인위적’ 세계를 제공하는 행위, 그리고 ‘행동’은 사물이나 물질의 매개 없이 오직 다수의 인간들 사이에서 일어나는 관계에 조응하는 정치적 삶을 일컫는다는 것이다.¹ 인간은 모든 개인이 서

Dazzlingly Trivial Flowers, Dandelion

A huge blossom fell in the Museum Madang of MMCA (National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, Seoul): CHOIJEONGHWA's *Dandelion*. Over 7,000 pieces of used bowls comprised a massive work measuring 9 meters in height and 3.8 tons in weight. Just as a dandelion flower head is composed of numerous small florets, Choi's *Dandelion* was made by skewering the bowls on cylindrical rods and radiating them from a center to form a sphere. This flower, shining with the sun and shaking with the blowing wind, was devoted to his mother. It is difficult to recognize the beauty of dandelions, the most commonplace wildflowers around the world, due to their abundance and short rise above the ground. This “dazzlingly trivial” flower could be a tribute not only to the artist's mother, but also to the mothers and women on this land who would spend their life in feeding and nurturing others. The reason why those who cook cannot be fathers or men is that such domestic labor has been usually left to women in our society.

This article will examine the multiple layers of ‘practice’ that Choi's ‘work’ exposes. The ‘work’ means both the labor of general fabrication and the comprehensive activities carried out by contemporary artists. The practice, work, and labor may seem synonymous in the very general sense of the physical and/or mental activities that eventually produce material or immaterial values. However, Hannah Arendt points out in *The Human Condition* that a human being's fundamental activities can be categorized into labor, work, and action.

The term ‘labor’ refers to the act of maintaining biological life, a being with a physical body; ‘work’ means the act of providing an ‘artificial’

로 다르다는 필연적 복수성 plurality에 기반하여, 언어 speech와 행동을 통해 나와 타인의 평등 equality과 차이 distinction를 확립한다. 언어가 결합된 행동이 정치적인 이유는 한 사람이 공적인 문제를 제기하고 타인들이 그 문제를 공동으로 실현하기 위한 과정이 바로 정치이자, 자유의 발현이기 때문이다.²

한편 '제작하는 인간 homo faber'의 '작업'은 '노동하는 인간 homo laborans'의 수고를 덜어주는 도구와 기계를 쥐고 있다는 점에서 차이가 있다. 그러나 아렌트는 근대 이후의 모든 인간이 '노동하는 인간'으로서 생존과 이윤을 위해 소비 가능한 것들의 생산에 천착하고, 이를 위해 도구 또한 오직 그 자체로서 목적을 정당화하는 역설에 빠졌다고 지적했다. 그는 노동과 작업이 모두 "살아남기 위한 making a living" 노동으로 수렴되고, 소비를 위한 일이 아닌 모든 것은 "놀이 play"로 치부되는 근대 이후의 사회에서 노동하지 않아도 되는 자, 소비로 소진되지 않을 무언가를 만들 권리를 가진 자들은 오직 예술가뿐이라고 했다.³

그러나 예술가 최적화는 엄청나게 열심히 일하는 인간이다. 낮은 곳으로 여행을 하고, 책을 읽거나 생각을 하고, 별 볼일 없이 거리를 걸으며 주위를 경계하고, 사람들과 대화를 하는, 보편적인 '놀이' 뿐 아니라, 소비를 위해 시장에 나서는 일조차 모두 미술을 위한 '작업'으로 환원되는 최적화에게 애초부터 노동과 놀이의 구분은 불가능했다. 그러나 그의 '일'은 아렌트의 구분에 따른 노동과 작업과 행동 모두를 포괄한다. 그의 미술에는 열렬한 노동의 흔적이 들어있고, 뛰어난 작업의 산물이며, 이 모두가 행동을 일으키기 때문이다. 따라서 그의 미술은 정치적인데, 그들

1 Hanna Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1958]), 7.

2 Arendt, 위의 책, 175; 홍원표, 「한나 아렌트의 '새로운 시작' 개념과 그 변형」, 『정치사상연구』 13(1), 2007, 79-102 참조.

3 Arendt, 위의 책, 126-127.

world of things that are distinguished from the natural environment of 'labor'; 'action' designates a political life, corresponding to a relationship among people without the intermediary of things or matters.¹ Human beings establish equality as well as the distinction of self and others through speech and behavior based on the inevitable plurality and difference of individuals. This action combined with language is political in nature, in the sense that the process by which one raises public issues, and others responded to them collectively, is the politics, as well as the manifestation of freedom.²

The 'work' of *homo faber* differs from the 'labor' of *homo laborans* in that *homo faber* has tools and machines that relieve the hardship of 'labor.' Arendt pointed out that all human beings after the modern era have been preoccupied with the production of consumable for survival and profit as *homo laborans*, and fell into a paradox that a tool justifies its purpose as itself. She said that in society following the modern era, where labor and work converge into "making a living," everything that is not for consumption is regarded as "play," and the only ones that have a right to make something that will not be exhausted by consumption are artists.³

However, CHOIJEONGHWA is an artist who works incredibly hard. For him, it is impossible to distinguish between work and play from the beginning, because the usual plays, such as traveling, reading, daydreaming, walking and browsing around the streets, chatting with people, and even going shopping for the actual consumption, would eventually end up in his work of art. In fact, his 'work' embraces all of Arendt's definitions: labor,

1 Hanna Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998 [1958]), 7.

2 Arendt, *Ibid.*, 175; Hong Won Pyo, "New Beginning" and its Conceptual Variations in Hannah Arendt," *The Korean Review of Political Thoughts* 13(1) (2007), 79-102.

3 Arendt, *Ibid.*, 126-127.

이 사물을 통과하여 타인들과의 관계를 만들고, 관계란 언제나 근본적으로 정치적이기 때문이다. 우리가 해야 할 질문은 '과연 그 관계가 어떤 의미를 산출하는가'일 것이다.

‘최정화’라는 21세기형 직업

2018년 2월 26일, 국립현대미술관은 미술관이 주최하고 현대자동차가 후원하는 MMCA 현대차 시리즈의 다섯 번째 작가로 최정화를 발표했다. 9월 개막을 앞두고 제목을 위한 몇 개의 아이디어를 거쳐 《꽃·숲》이 된 이 전시의 하이라이트는 단연 〈민들레〉였다. 처음부터 관객 참여형 공공미술 프로젝트로 기획된 〈민들레〉를 위해 작가는 3월 말부터 4월까지 국립현대미술관 서울, 대구미술관, 부산시립미술관을 순회하며 일반 관람객들로부터 그릇을 기증받는 행사 〈모으자 모이자〉를 개최했다. 많은 관객들이 기꺼이 집에서 쓰던 냄비와 프라이팬 등에 자기의 이름을 써서 작가에게 건네줬고, 작가는 미술관 바닥에 그릇들을 방사형으로 늘어놓으며 사람들과 대화를 나눴다. 관객들은 재료를 조달함으로써 ‘협업자’의 지위를 얻었고, 아마도 몇 달 이후 완성된 작품을 보며 자기 그릇을 찾아 볼 때 어느 미술품을 대하던 감정과는 확연히 다른 유대감을 느꼈을 것이다. 이 모든 과정은 전시 기간 중 상영될 다큐멘터리를 위해 촬영됐고, 작가는 그 외에도 비디오카메라 앞에서 미술관의 이곳저곳을 배경으로 작품 세계를 설명했다. 물론 현대자동차 및 미술관과 함께 전시 및 후원에 대한 계약 체결 또한 중요한 일이었을 것이다. 개막과 더불어 최정화는 다양한 매체의 기자들과 만나 길고 짧은 인터뷰에 응했고, 그 전에는 더 긴 호흡으로 평론가나 미술사학자와 대화를 나누며 전시 전반과 카탈로그, 학술행사 등을

work, and action. His art, which involves intensive bodily labor, is the end product of excellent work, and ultimately instigates action. Therefore, his art is political, because the objects create relationships between people and relationships are fundamentally political. The question we should ask is, 'What kind of meaning does this relationship creates?'

A 21st Century Job Called 'CHOIJEONGHWA'

On February 26, 2018, Choi was presented as the fifth artist of the MMCA Hyundai Motor Series. The highlight of the *Blooming Matrix* exhibition (a name that emerged from several other ideas before the opening in September), was definitely *Dandelion*. The piece was planned as a public art project from the beginning—the artist traveled to MMCA Seoul, Dague Art Museum, and Busan Museum of Art from late March to April and held an event called *Gather Together* during which general visitors donated their used pots and bowls. Many viewers willingly handed over the pots and frying pans that they used at home with their names written on them, and the artist conversed with them while putting the vessels on the museum floor in a radial shape.

The viewers gained the status of 'collaborators' by providing raw materials, and they must have felt a powerful emotional bond to this exhibit when after a few months they saw the completed work and found their own bowls. This entire process was filmed for the documentary that was screened accompanying the exhibition. In the film, the artist explains his artwork against the different locations in the museum. Signing the official contracts for the exhibition and sponsorship with Hyundai Motor Company and the museum was a crucial task for the project, of course.

구상하고 작품을 논의했다.

전시가 시작된 뒤, 최정화는 전문가로 구성된 패널과 함께하는 '라운드 토크,' 가족 및 어린이들이 참가하는 전시 연계 워크숍, 치매 노인 대상 프로그램 등에 참여했다. 최고급 호텔의 패스트리 주방장들과 화의를 거쳐 예술과 요리가 결합된 디지털을 기획했고, 그 결과로 탄생한 마카롱과 케이크 등이 9월 중 호텔의 카페에서 뷔페로 제공됐다. 여기까지가 《꽃·숲》만을 위해 작가가 했던 일을 대단히 거칠게 요약한 것이다. 그 와중에 작가는 3월에 열린 2018 평창 동계 패럴림픽 개폐막식의 미술 감도를 맡았고, 서울에 위치한 다른 갤러리는 물론 방콕과 헬싱키 등에서 작품을 전시했고, 곳곳에서 강연을 했다. 지금 필자가 원고를 쓰는 이 순간에도 최정화는 틀림없이 어디론가 이동 중이거나, 작품에 대해 혹은 작품을 위해 누군가와 이야기를 나누고 있을 것이다. 그것이 바로 최정화의 직업, 아니 더 정확하게는 '최정화라는 직업'이다.

최정화는 스스로의 직업을 "최정화"라고 했다.⁴ '최정화'라는 직업은 학술, 출판, 디자인, 교육과 홍보 및 섭외, 재정, 협상, 계약 등에 걸쳐 엄청나게 다양한 영역을 포괄하고 있지만, 정작 우리가 전통적으로 미술가의 업이라고 생각하는 '만들기'는 그 안에 없다. 그의 말대로 "작가는 물질을 만드는 사람이 아니기 때문"이다.⁵ 최정화는 또한 "작품이 만들어지면, 작품은 더 이상 작가의 것이 아니다. 여러분의 것이고 그들의 것이다"라는 말로 '관객 참여'를 통해 모두가 예술가이거나 누구나가 예술가가 되기를 주장해 왔다. 요컨대 최정화는 '참여미술'과 '공공미술,' 그리고 '관계성의 미학'이라는 동시대 미술의 지배적인 담론 안에서, 플라스틱이나 쓰다 만

4 「최정화 설치미술가: '예술가든 디자이너든 하나... 그래서 내 직업은 '최정화'다」, 『헤럴드경제』 (2018년 9월 12일) <http://news.heraldcorp.com/view.php?ud=20180912000198>
5 「최정화가 냄비 7천개로 파운 밀물레」, 『뉴스핌』 (2018년 9월 4일) <http://www.news1.com/news/view/20180904000386>

On opening the show, Choi responded to the various media reports. In advance, he had conversations with art critics and art historians in a longer term, regarding the conception of the exhibition, publication of the catalogue, and presentation of academic events.

After the opening, Choi participated in 'Round Talk' with a panel of experts, workshops for families and children, and programs for elderly people with dementia. He also had a meeting with the pastry chefs from a Seoul's high-end hotel, in order to create an array of confections that were inspired by his art work. As a result, macaroons and cake were served as a buffet at the hotel's cafe in September. Besides these activities for the exhibition *Blooming Matrix*, which were summarized in cursory fashion, Choi served as the art director of the opening and closing ceremony of the 2018 Pyeongchang Winter Paralympics in March, presented exhibitions in Bangkok, Helsinki, and Seoul, and gave lectures at various locations. Even in this moment that this article is written, Choi must be on the road discussing his future works with others. That is the job of CHOIJEONGHWA, or more precisely, 'the job called CHOIJEONGHWA.'

Indeed, Choi once said that his job is being "CHOIJEONGHWA".⁴ While the job encompasses an enormous variety of fields including scholarly research, publication, design, education, public relations, liaison, finance, negotiation, and contracts, the 'making' that we traditionally think of as an artist's job does not belong to it. As he said, it is because "an artist is not the one who makes things"⁵ He even declared that "when a work is done, it no longer belongs to the artist, but to you or to them." He has argued that everybody is an artist or anybody

4 "An Installation Artist CHOIJEONGHWA: "An artist or a designer, it is one... So my job is "CHOIJEONGHWA," The Herald Business (12 Sept 2018). <http://news.heraldcorp.com/view.php?ud=20180912000198>.

그릇과 같은 값싼 재료를 사용하여 예술과 일상의 경계를 허물고, 미술과 비미술의 구분을 교란하는 '의미'를 생산한다. 그렇게 현대 미술의 정의에 도전하고, 외연을 확장시켜, 무심한 일상의 삶에 의미를 더하는 것이 최정화의 직분이다. 따라서 최정화의 기획에 그릇을 들고 참여한 관객들은 미술가와 함께 담론을 생산하고 동시에 지식을 소비하는, 생산자이자 소비자 — 프로슈머(producer) — 가 된다.

실제로 <민들레>라는 사물을 만든 건 최정화의 인하우스 제작팀인 '철인'이다.⁶ 2008년 이래로 제작을 총괄하는 김대광 실장과 팀원들 — 김대원, 김현철, 김무성, 이희석, 이윤민, 임현수, 김경남 — 로 이루어진 '철인'은 파주의 스튜디오에서 최정화의 작품 대부분을 만들고, 국내외를 오고가며 전시의 설치를 전담해 왔다. 최정화는 제작자(fabricator)인 '철인'의 존재를 카탈로그 등에 명기하지만, 설사 그렇지 않다고 하더라도 9m 높이로 솟아오른 그 수천 개의 그릇을 최정화가 장인 정신으로 손수 하나씩 꽃잎을 거리고 생각하는 사람은 없을 것이다. 어차피 물리적 것으로 그럴 수 있는 규모가 아닌데다가, 그럴 필요도 없기 때문이다. 따라서 '철인'은 실제 사물을 다루는 제작자라는 점에서 미술계 안에 존재하지만, 그 설치와 완성되는 순간 '참여'와 '공공미술'이라는 상징체계의 표면 아래로 사라진다. 반대로 관객들은 '미술인'이 아닌 '일반인'인 만큼 실제로는 미술계 밖에 존재하지만, 유품형의 '참여'를 통해 '공공미술'이라는 지식의 생산에 일조를 하게 되고, 결과적으로 미술계 내부로 일시적이거나 영입된다. 최정화는 바로 그 중간, 즉 지식의 담론적 생산 discursive production of knowledge과 사물의 물리적 제작 physical fabrication of object 사이를 오고가며 '언어'를 통해 '행동'하고 있다.

6 이하의 내용은 2018년 7월 18일 파주의 스튜디오에서 필자와 김대광 실장과 대화에서 유래했다.

should become an artist through 'participation.' In short, Choi breaks the boundaries between art and everyday life by using inexpensive materials such as plastic and used utensils, and therefore, produces 'meaning' that disturbs the distinction between art and non-art within the discourse of 'Participatory Art / Public Art' and 'relational aesthetics.' It is the duty of CHOIJEONGHWA to challenge the definition of contemporary art, expand the scope of it, and add meaning to our mundane life. Thus, the viewers who participate in Choi's idea by donating their used pots become both producers and consumers, or better, 'prosumers,' who produce discourse and consume knowledge together with the artist.

It is 'Chur-In,' Choi's in-house production team that made the work, *Dandelion*.⁵ Since 2008, the team with its manager Kim Dae-kwang and the members of Kim Dae-won, Kim Hyun-cheol, Lee Yul-min, Lim Hyun-soo, Jo Kye-do, Seo Dong-hae and Bang Jin-gul, have produced most of Choi's works in the studio at Paju city and installed the exhibitions in Korea and abroad. Choi acknowledges 'Chur-In' as the fabricator of the works in catalogs and wall texts, but even without it, no one would imagine that the artist handcrafted the thousands of pots soaring to a height of 9 meters, one by one, by himself. With the work's scale, it is simply impossible, and also unnecessary. Consequently, 'Chur-In' exists in the field of art as the fabricator dealing with the actual art objects. However, when the installation is completed, they would disappear under the surface of the symbolic system of 'audience participation' and 'public art.' In its stead, paradoxically, the viewers from outside of art world, as a 'general public' and emphatically not 'artists,'

5 "The Dandelion CHOIJEONGHWA. Bloomed with 7,000 Pots," *NewsPim* (4 Sept 2018), <http://www.newspim.com/news/view/20180904000386>.

6 The following comes from the conversation between the author and the manager Dae-kwang Kim in the Paju studio on July 18, 2018.

‘철인’이 등장하기 전까지 최정화는 다양한 재료와 형식의 작품들을 그때그때 적절한 공장에 맡겨 ‘외주’를 줬다. 그러나 지금은 소규모 공장 수준의 스튜디오를 파주에 두고, 미술과 인테리어 업계에서 활약하던 팀원으로 ‘철인’을 꾸렸다. ‘철인’은 주형, 주물, 목공, 도장, 용접 등 일일이 전부 나열하기도 힘든 재료와 기법과 설비와 설치를 모두 완전하게 해낸다. 해외의 설치 현장에서 모두가 불가능하다고 손을 내졌던 일들을 순식간에 해결해서 주위를 놀라게 했던 철인의 사례는 한 둘이 아니다. 그런 만큼, 스튜디오 안에 있는 어느 것 하나도 그들이 손수 만들지 않은 게 없다. 일례로 지난 20년 간 커피를 입에 댄 적 없는 필자조차 한 잔을 깨끗이 비웠던 아이스 아메리카노는 ‘철인’이 직접 만든 거대한 로스팅 기계의 산물이었다. 김대광 실장은 수천만 원을 쥐어 살 수 있는 업소용 로스팅기를 재료비 300만원에 만들었다고 했다. 실제 운송에 사용했던 크레이트의 목재를 그대로 뜯어 벽을 세우고, 문고리 대신 흙손을 붙인 사무실의 출입문에는 황금빛 락커로 ‘哲人’이라고 써 있다. 불가능이란 없는 천하무적 ‘철인鐵人’일 것 같았지만, 사실 그들은 철학하는 ‘철인’이다.

2018년 7월, 기록적인 무더위가 계속되던 한 여름, 파주 스튜디오에는 최정화와 철인이 전국의 고물상을 돌며 모아온 수천 개의 냄비와 프라이팬이 산더미처럼 쌓여있었다. 제한된 시간 안에 관람객들이 들고 온 그릇만 가지고는 애초에 기획한 〈만들레〉의 규모가 되지 않을 터였다. 그렇게 서해안을 따라 남쪽으로부터 거슬러 올라오며 바다 위에서 건져 올린 스티로폼 부표들도 스튜디오의 한 구석에 쌓여 작품이 되기를 기다리고 있었다. 앞마당에서 온갖 냄비와 프라이팬들을 하나씩 물에 담가 깨끗이 닦아 내는 일은 인근 작업실에서 임시로 모집한 ‘알바생’들의 몫

are brought into the field of art, albeit temporarily, by actual and symbolic ‘participation’ in the production of knowledge called ‘Public art.’ Choi is in ‘action’ through ‘language’ moving between the two realms of the discursive production of knowledge and physical fabrication of the object.

Choi used to ‘outsource’ his work to various factories, before setting up ‘Chur-In,’ a small sized factory-level studio with a team of experts of various backgrounds from fine art to interior design. The members deal with diverse materials, equipment, techniques, and modes of installation. It is almost impossible to innumerate the whole range of their expertise, but it includes molding, casting, woodworking, painting, and welding. There were numerous instances, in which the team surprised the museum staffs abroad by efficiently solving difficult problems in installations. This versatile studio even made a giant coffee roasting machine, which made me to finish a cup of iced Americano after not drinking coffee for twenty years. Kim Dae-kwang, the team manager, was proudly explained how they fabricated the machine with only 3 million won (about 3,000 US dollars), which would cost tens of million won to purchase. The team built the office out of the wooden crates that were actually used for shipping. On the office door, their name, ‘哲人(philosophers)’ is written with golden lacquer. They seemed to be invincible ‘鐵人(iron men)’ for whom there is nothing impossible, however, they turned out to be ‘philosophers.’

In the summer of 2018, under the record heat, Choi and ‘Chur-In’ collected thousands of pots, frying pans, and Styrofoam buoys from junk shops around the country and piled them like a mountain in the Paju studio. In order to build *Dandelion*, they needed more vessels than those do-



작품제작 풍경 (열인환인 작업실), 피주, 2018. 김상윤 촬영. Working process (Chur-In Studio), Paju, 2018. Photo by Kim Sangyun.

이었다. 경기권에서 그나마 땅값이 싼 파주에는 소규모 공장과 미술가들의 작업실이 몰려있어서 원래부터 '작업하던 친구들'을 단기로 조달하거나 간혹 특정 재료의 특정 효과를 위해 그 분야의 '달인'을 찾아 제작을 맡기는 일은 크게 어렵지 않다.

그 외 '철인'의 일은 그 모든 그릇의 한 가운데에 동그란 구멍을 내서 쇠파이프에 끼워 꽃이 될 기둥들을 만들어 내는 것이었다. 일견 단순해 보이는 이 일조차 '철인'의 손을 거쳐야 빠르고 정확하게 진행이 될 뿐 아니라, 모양과 색깔과 크기가 제각각인 그릇들을 한 줄로 보기 좋게 엮는 건 더더욱 아무나 할 수 있는 일이 아니다. 사실 <민들레> 뿐 아니라 유치한란한 플라스틱 그릇들을 마구잡이로 주워다가 아무렇게나 쌓은 듯한 최정화의 작품들은 다시 보고 또 봐도 이보다 더 잘 할 수 없겠다 싶을 정도로 완벽하게 무질서하고 조화롭다. 김대광 실장은 모양을 잡아 쌓는데 있어서는 "최정화보다 더 최정화처럼" 잘 할 수 있다고 자신했다. 그렇게 모은 <민들레>의 통통 한 줄의 무게는 대략 20kg이다. 20kg짜리 기둥 145주를 만들어 내고, 이들을 안전하게 꽃을 수 있도록 두께 5cm 가량의 철판으로 구형을 구상해서 제작하고, 이를 크레인으로 들어 올려 현장에 얹힌 다음, 스카이에 올라타 기둥을 하나씩 꽃는 일이 '철인'의 몫이었다.

최정화스럽기 그지없는 '철인' 사무실의 벽에는 <민들레>는 물론이고 그 외 많은 작품들을 위한 온갖 스케치와 시안과 도면이 가득 붙어 있는 가운데 그들의 철학이 쓰여 있었다: "우리는 쉽기 때문이 아니라 어렵기 때문에 하는 것입니다." 같은 벽에는 최정화의 주문과 메모가 함께 붙어 있었다: "철인, 바쁘네 정말 미안!" 그리고 "알아서 하시고, 연락 마세요." 최정화와 '철인'의 스튜디오는 이렇게 장인적

nated by the audience members. Part-time workers, who were recruited from nearby artists' studios, joined them to hand wash the pots and pans with water and brush one by one in the front yard. In Paju of Gyeonggi Province, where the real estate is relatively cheaper than Seoul, there are a lot of small factories and artist studios, which made it easy to hire young artists or a 'master' of a particular material or technique.

For *Dandelion*, however, it is 'Chur-In's work to make central holes in the vessels and insert the iron pipes through them. Though it may look easy and simple, the task requires precision and craftsmanship. The arrangement of the pots also seems to be random and even disorderly, but there is an underlying harmony. Kim Dae-kwang was in charge of the arrangement, and he could even say that he can make things "more like CHOIJEONGHWA than Choi himself." A single floret of *Dandelion* weighs about 20 kilograms. It was again the job of 'Chur-In' to manufacture 134 florets of that weight, and compose the into a a sphere of a 5-centimeter thick steel plate by inserting the rods securely on a tower wagon.

The wall of 'Chur-In' office was covered by sketches, drawings, and plans for Choi's works including those of *Dandelion*. Among them, their 'philosophy' is stated: "We do this not because it is easy but because it is difficult." On the same wall, Choi's instructions and messages are posted: "Chur-In, I am sorry to add to your busy schedule!" and "I leave this at your disposal. Please do not contact me." Indeed, in this studio of Choi and 'Chur-In,' there is the sophisticated production of an object achieved by superior technique and pride with devotion for a purpose on one side, and the production of knowledge on the other side. It can be called a site of Post-Fordist production.

기술과 자부심과 목표를 향한 헌신이 이루어내는 사물의 생산이 한 쪽에, 그리고 다른 한 쪽에는 타인에 대한 존중과 자율성과 유연성을 결합하여 제작을 관리하고 담론을 주관하는 지식의 생산이 다른 한 쪽에 자리 잡고 있다. 전형적인 포스트 포디즘적 Post-Fordist 생산의 현상인 것이다.

‘철인’의 포스트-포디즘 스튜디오

미술사학자 헬렌 몰레스워스는 1960년대 이후 미국 미술의 새로운 흐름을 전체 사회의 경제 구조 변화를 통해 분석했다. 2차 세계대전 이후, 미국의 산업 경제가 제조업으로부터 후기 산업경제의 매니지먼트와 서비스업 중심으로 변모했고, 이에 따라 미술가들이 행하는 작업의 성격 또한 전체 노동의 변화에 따라 ‘제조업’에서 ‘서비스업’으로 이행했다. 즉 미술가들은 ‘고전적인 화이트칼라’의 역할을 맡았고, 그 결과, ‘예술적인 노동에서 정신적 형태와 수공적인 형태의 전문적 분리가 완전하게’ 이루어졌다는 것이다.⁷ 사회, 경제, 문화의 영역에서 이와 같은 변화가 크게 산업화 사회의 ‘포디즘(Fordism)’으로부터 정보화 사회의 ‘포스트-포디즘’으로의 전환이다.⁸

‘포디즘’이란 기본적으로 2차 세계 대전 이후 선진 자본주의 국가들이 표방한 발전 양식이다. 지속적 고도 성장, 높은 고용율과 임금 수준, 대중의 소비력 향상, 그리고 이에 따른 사회 복지 제도의 확

7 Molesworth, *Work Ethic* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 2003), pp. 31-42.
8 1970년대 이후 탈산업화의 경향은 신자유주의, 신자유주의, 포스트-포디즘 등 다양한 개념으로 정의될 수 있으나 본 원고에서는 특히 미술계의 생산 방식에 대한 논의에 한정하여 주로 사용되는 포스트-포디즘에 집중하기로 한다. 포스트-포디즘에 대한 논의는 Paolo Virno and Michael Hardt, eds. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); 김주호, 『현 시대의 자율성을 바라보는 두 시선: 푸코의 ‘통치성’과 볼탕스키와 시아펠로의 ‘새로운 자본주의의 정신’』, 『사회와 이론』 29집 (2016년 2월호), 59-94 참조. 현대 미술의 생산의 방식을 포스트-포디즘과 직결하여 설명한 글로는 Friederike Sigler, “Introduction: All That Matters is Work,” *Work* (Cambridge: The MIT Press 2017), 14-25; Pascal Gielen and Paul De Bruyne, “Introduction: Fresh Air and Full Lungs,” *Being an Artist in Post-Fordist Times* (Rotterdam: Nai Publishers, 2009); Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism* (Amsterdam: Antennae Valiz, 2010) 등 참조.

The Post-Fordist Studio of ‘Chur-In’

Art historian Helen Molesworth analyzed the new trends of American art since the 1960s from the perspective of changes in the economic structure of the whole society. Since World War II, the industrial economy of the United States has shifted from manufacturing to management and service industries. Characterized by the late industrial economy, the nature of an artist's work has also changed from ‘manufacturing’ to ‘service’ and ‘administration’ following the social change of labor. In other words, artists increasingly played the role of ‘classical white collar’ workers and as a result, the ‘professional division of mental and manual artistic labor’ was completed.⁷ Such changes in society, economy, and culture are largely the transition from the ‘Fordism’ of industrialized society to the ‘post-Fordism’ of the information society.⁸

Fundamentally, ‘Fordism’ is a style of development manifested in advanced capitalist countries since World War II. The rapid growth, high employment rate, and high wage levels, increased public purchasing power, and the subsequent expansion of social welfare systems were the benefits of mass production and productivity improvements led by Taylorism and Fordism. However, since the 1970s, persistent high growth and increased productivity

7 Molesworth, *Work Ethic* (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 2003), 31-42.
8 Since the 1970s, the trend of post-industrialism can be defined as various concepts such as neo-capitalism, neoliberalism, and post-Fordism, but this article focuses on post-Fordism mainly discussed with regard to the production method of art. On the discussion on post-Fordism, see the following: Paolo Virno and Michael Hardt, eds. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Kim Juho, “Two Perspectives on the Autonomy in the Current Age: Foucault's ‘Governmentality’ and Boltanski and Chiapello's ‘New Society of Capitalism,’” *Society and Theory* 29 (Feb 2016), 59-94. Of the articles that explain the production method of contemporary art directly related with post-Fordism, there are writings including Friederike Sigler, “Introduction: All That Matters is Work,” *Work* (Cambridge: The MIT Press 2017), 14-25; Pascal Gielen and Paul De Bruyne, “Introduction: Fresh Air and Full Lungs,” *Being an Artist in Post-Fordist Times* (Rotterdam: Nai Publishers, 2009); Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism* (Amsterdam: Antennae Valiz, 2010).

충은 테일러주의 Taylorism와 포디즘적 생산 방식에 따른 대량 생산과 생산성 향상의 혜택이었다. 그러나 1970년대 이후, 지속적인 고도 성장과 생산성 증대는 불가했고, 일관적인 공정 체계 아래서 노동자들은 탈숙련화 경향을 보이게 됐다. 시장이 국제화함에 따라서 단일 국가 차원의 수요 조절 능력이 무력화하고, 대규모 제조업이 다국적 아웃소싱으로 전환되자 고용 불안정과 소득 저하가 뒤따랐다. 따라서 생산성 정체, 이윤의 하락, 국제 시장에서의 극심한 경쟁은 정부의 재정 적자와 정치적 위기에 따른 복지 국가의 위기로 이어졌고, 나아가 대량 생산된 제품은 점차 차별성을 요구하는 소비자들의 수요를 충족시키지 못했다.

이와 같은 포디즘 기반 경제의 위기는 단순한 경제 차원의 변화가 아닌, 사회적 삶의 방식과 자본주의의 구조 자체를 동요하게 했다. 이에 대한 대안으로 등장한 새로운 패러다임이 바로 포스트-포디즘, 즉 탈산업화 시대의 생산 체계다. 포스트-포디즘적인 지식 및 정보 산업에서는 자율성, 유연성, 탈중심과 탈위계를 강조하는 비-물질적 노동이 새로운 가치 창출의 근원으로 떠올랐다. 따라서 그 이전까지 생산기술이라고 여겨지지 않았던 것들, 즉 지식과 정보 및 그 소통 능력, 변화에 빠르게 대처하는 유연성과 협업의 기술, 창의성, 상상력과 혁신성, 그리고 자율성과 자발적 동기 의식 등이 각광을 받게 됐다. 결과적으로 19세기 말 산업화의 도래 이래로 자율성과 비생산성을 추구하며 잉여 가치의 생산으로부터 멀리 동떨어져 있던 미술가가 새로운 노동자의 이상형으로 떠올랐다.⁹ 노동 시간과 놀이 시간, 일의 공간과 일상의 공간, 고용인과 피고용인, 생계의 수단으로서 노동과 자기 표현의 수단으로서의 노동 사

9 Sigler, 위의 책, 14-7; Alberto Lopez Cuenca, "Artistic Labour, Enclosure and the New Economy," *Afterall: A Journal of Art, Content and Enquiry*, Issue 30 (Summer 2012), 4-13. 대표적으로 1970년대의 서비스 경제에서 새로운 창조적 노동자로 부상한 미술가에 대해 논한 저작은 Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (New York: Verso, 1999); Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor," in Viro and Hardt, *Radical Thought in Italy*, 133-147.

became impossible, and workers have shown a tendency towards becoming deskilled. As the market became internationalized, the ability to control demand in a single country became ineffective, and large-scale manufacturing industries turned to multinational outsourcing, resulting in instability in employment and lower income levels. Therefore, the stagnation of productivity, the decline of profits, and the intense competition in the international market contributed to a crisis of the welfare state, fiscal deficit of a government and political turmoil. Furthermore, mass-produced goods did not meet the needs of consumers who gradually demanded differentiation.

This economic crisis disturbed the social life and the structure of capitalism itself, not just the economic sphere. The new paradigm that emerged as an alternative is Post-Fordism, the system of production of the post-industrialized era. The Post-Fordist industry of knowledge and information emphasizes non-material labor, autonomy, flexibility, decentralization, and non-hierarchy, as sources for creating new values. Therefore, the virtues that were not considered directly productive—such as knowledge, information, communication ability, flexibility, spontaneity, collaboration, creativity, voluntary motivation, and the ability to imagine and innovate—newly received spotlight. As a result, since the advent of industrialization in the late 19th century, artists who stayed far from the production of surplus value, pursuing autonomy and non-productivity instead, emerged as the ideal new workers.⁹ The typical work style of avant-garde artists, whose job collapses time for labor and time to play; a space of work and a space for daily life; the employer and the employee; labor as a means of livelihood and work as self-expression, has now be-

이의 경계가 허물어진 아방가르드 아티스트의 전형적 작업 방식이 이제는 노동의 아방가르드가 된 것이다.¹⁰

이와 같은 맥락에서 '최정화'라는 직업은 확실히 포스트-포디즘적이다. 물론 독립된 스튜디오에서 다방면의 숙련된 제작자들이 자율적이고 유동적으로 다종품 소량 생산에 매진하고, 매니저이자 기획자, 네트워크로서의 미술가가 담론과 지식을 생산해내는 이러한 방식은 최정화만이 아니라 올라퍼 엘리아슨이나 무라카미 다카시 등 대표적인 현대 미술가들의 생산 방식으로 정착한지 오래다.¹¹ 이와 같은 생산 방식의 사회적 의미에 질문을 던지며 미술가 리암 길릭은 스웨덴의 자동차 회사 볼보의 1970년대 실험적 공장을 예로 들었다.¹² 포디즘이 미세하게 분할된 제조 공정에 따라 돌아가는 컨베이어 벨트에 반복 작업을 위해 배치된 단순 노동자들로 상징된다면, 1974년부터 1994년까지 볼보의 칼마르 공장Volvo Kalmar Assembly과 우데발라 공장Uddevalle에서는 여덟 명 내외로 구성된 숙련공 한 팀이 독립된 공방에서 자동차를 한 대씩 느린 속도로 조립했다. 이처럼 컨베이어 벨트를 없애고, 작업자들이 제품 생산의 전 과정에 자율적으로 참여하는 급진적 생산 방식을 '셀Cell 생산방식'이라고 한다.¹³ 볼보의 '셀 생산방식'에서 모든 팀원들은 제작 과정에 처음부터 끝까지 몰입했고, 그들을 감시하거나 지휘하는 상사가 없었음에도, 품질 향상을 위해 최대한의 노력을 기울였으며, 그 과정은 자율적이고 피드백은 수평적이었다. 길릭이 언급한 바와 같이, 이와 같은 볼보의 공정이 최정화의 스튜디오와 대단히 유사하지 않은가.¹⁴

10 Boltanski and Chiapello, 위의 책, 112-3.

11 Caroline A. Jones, "The Server/User Mode: The Art of Olafur Eliasson," *Artforum International* (October 2007) 참조. 물론 이는 최정화의 제작 방식이 아니라 동시대 미술 대다수 미술가들의 경향이다.

12 볼보의 칼마르 공장에서 1974년부터 1994까지 승용차 생산 부문에서 실험적인 공장 방식을 시도했다. Liam Gillick, "Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 2 of 2: The Experimental Factory," *e-flux no. 3* (February 2009), n.p.

13 조원재, 『한국에서 셀 생산방식은 가능한가?』 『한국사회학』 (2004년), 179-207 참조.

come the avant-garde of labor.¹⁰

In this context, the job of CHOJEONGHWA is definitely Post-Fordist. Of course, it is not only Choi, but also other artists such as Olafur Eliasson and Murakami Takashi who produce discourse and knowledge while playing the role of a manager, networker, and organizer of an independent, flexible, and versatile studio. This process has been long established as the characteristic method of the production of contemporary art.¹¹ Questioning the social implications of this method, artist Liam Gillick put forward the example of the 1970s experimental factory of the Swedish automobile company Volvo.¹² While Fordism was characterized by repetitive tasks carried out on conveyor belts in a minutely differentiated manufacturing process, the Volvo's Kalmar Assembly and the Uddevalla factory composed teams of about eight workers who assembled a car at a low speed in a dedicated workshop in 1974-1994. This radical production method, in which the conveyor belt is removed, and workers participate in the whole production process, is also called 'cell production.'¹³ In Volvo's 'cell production,' all team members were involved in the production process from beginning to end, and although they did not have a supervisor who led and controlled them, they put their utmost effort into improving

9 Sigler, *ibid.*, 14-7; Alberto Lopez Cuenca, "Artistic Labour, Enclosure and the New Economy," *Afterall: A Journal of Art, Content and Enquiry*, Issue 30 (Summer 2012), 4-13. The following writings discuss an artist as a representative of new creative workers that emerged in the service economy of 1970s: Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (New York: Verso, 1999); Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor," in Virno and Hardt, *Radical Thought in Italy*, 133-147.

10 Boltanski and Chiapello, *ibid.*, 112-3.

11 Caroline A. Jones, "The Server/User Mode: The Art of Olafur Eliasson," *Artforum International* (October 2007). Of course, this is not a production method unique to Choi, but the trend of most contemporary artists.

12 Liam Gillick, "Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 2 of 2: The Experimental Factory," *e-flux no. 3* (February 2009), n.p.

13 Cho Hyung-jae, "A Comparative Study of Volvo Uddevalla Plant and Hyundai Equus Plant: Focused on Production Systems and Human Resource Management," *Korean Sociology* (2004), 179-207.

그러나 노동으로부터의 소외와 도구로서의 인간을 극복한 중세 장인들의 이상적 생산 현장처럼 보이는 이 공장은 표면적으로는 실패를 맞았다. 자율성의 이면에는 국가나 기업이 노동자를 통제하지 않더라도 이미 규율을 내면화한 개인들 스스로가 자기를 검열하는 기제가 있다. 유동성이란 고용 안정을 보장해주는 사회적 안전망을 대가로 주어진 것이었다. 이에 대해 길릭은 다음과 같이 말했다.

불보에서 사람들은 마침내 점점 더 많은 자유 시간을 창출해냈다. 그리고 그 자유 시간 동안에는 더 빨리 작업할 방법에 대해 토론했다. 문화의 영역과 전통적인 생산의 영역 양자에서 무한한 유동성이라는 트라우마와 매력은 정리해고의 논리로 이어진다. 결국, 포드가 불보를 인수했고, 표준화된 생산 라인을 다시 도입했다. 그게 순수한 자본주의의 관점에서 더 효율적이어서가 아니라, 생산의 관계들을 강화시키기 때문이었다.¹⁴

길릭이 말했듯이 1999년 불보는 포드에 인수됐다. 길릭이 이 글을 쓰던 2009년에는 바로 다음 해 2010년 3월, 불보 승용차 부문이 다시 포드로부터 중국 회사인 지리 Geely에 팔려나가게 될 줄은 몰랐을 것이다. 그렇게 자율적이고 수평적인 노동의 이상향은 20세기 미국 포디즘의 모태로 되돌아갔다가, 21세기 중국의 거대 자본과 대규모 인력과 철저한 국가의 통제가 결합된 사회주의적 시장 경제 체제 속으로 흡수됐다.

quality. The process was autonomous, and the feedback was horizontal. Gillick's observations about Volvo can easily be applied to Choi's studio.¹⁴

This factory, which resembles a medieval workshop, seems to successfully overcome the alienation of labor and the reduction of a worker to a tool. On the other side of this autonomy, however, is the self-censoring mechanism by which individuals who have internalized discipline inspect themselves, even if the state or company does not exert control on them. Liquidity is given in return for a social safety net to ensure stable employment. On this point, Gillick remarks:

"At Volvo, people ended up creating more and free time, and during that free time they talked about ways to work faster. In both the cultural sphere and the traditional productive sphere, the trauma and attractiveness of infinite flexibility lead to the logic of redundancy. In the end, Ford bought the company and reintroduced the standard production line, not because it was more efficient in pure capitalist terms, but because it reinforced relations of production."¹⁵

As Gillick said, Volvo was taken over by Ford in 1999. In 2009, when Gillick wrote this article, he would never have imagined that Ford would sell the passenger car division of Volvo to the Chinese motor company Geely in March of the next year. Thus, the ideal of autonomous and horizontal labor of the 20th century American Fordism was absorbed into a socialist market economy system of the 21st century China that combines the colossal capital,

14 Åke Sandberg, "Volvoism at the end of the road?" *Studies in Political Economy* 45 (Fall 1994).

15 Liam Gillick, "Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 2 of 2: The Experimental Factory," *e-flux* no. 3 (February 2009), n.p.

14 Åke Sandberg, "Volvoism at the end of the road?" *Studies in Political Economy* 45 (Fall 1994).

15 Liam Gillick, *Ibid.*

《꽃·숲》은 ‘현대차 프로젝트’다. 전형적인 포디즘적 생산방식을 고수하며 고도성장을 지속했던 현대자동차가 1990년대 말, 볼보의 모델을 따라 포스트-포디즘적 생산 방식을 시도한 적이 있었다.¹⁶ 당시 중저가 자동차라는 이미지가 굳어있던 현대자동차는 최고급 모델인 에쿠스를 선보이면서 컨베이어 벨트가 아닌 전용 조립 공장을 건설하고 한 개의 작업팀이 차량 한 대를 처음부터 끝까지 조립할 수 있는 일관적 생산체제를 도입하고자 했다. 그러나 결론적으로 현대자동차의 볼보식 혁신 또한 성공하지 못했는데, 그 주된 이유는 대립적 노사관계와 위계적인 인력 관계 체계가 꼽힌다. 즉 노사가 불신관계인 한 고급차 생산에 필요한 교육 훈련과 선택적 보상이 받아들여지지 않았고, 작업자들이 자율적으로 품질 향상과 생산 과정에 참여하는 게 아니라 회사에 의해 획일적으로 동원됐다는 것이다.

그러나 고급화를 위한 현대차의 노력은 세기가 바뀐 뒤로 고가¹⁸화와 신기술로부터 ‘감성’과 ‘지성’을 강조하는 새로운 방향으로 전개되고 있다. 2011년 1월, 디트로이트 모터쇼에서 ‘모던 프리미엄 Modern Premium’을 회사의 가치로 선포하며, 동시에 2013년부터 국내외에 걸쳐 전례 없는 규모의 현대 미술 후원 사업을 시작한 것이다.¹⁷ 국립현대미술관과의 ‘현대차 시리즈’는 로스앤젤레스 카운티 미술관 LACMA과의 ‘아트&테크놀로지’, 런던 테이트 모던의 터바인홀에서 진행되는 ‘현대 커미션’, 블룸버그 미디어 그룹과 협업하는 ‘브릴리언트 아이디어즈’ 등의 일환이다. ‘현대자동차’라는 사물은 현재 뿐 아니라 미국, 브라질, 러시아, 터키 등 전 세계에 산재한 공장에서 ‘제작’되는 중이다. 그렇다면 현대차가 추구하는 ‘모던 프리미엄’은 이 모든 미술관들에서, 그리고 최정화와 ‘철인’이 일하는 스튜디오에서

16 이와 조형제, 『한국에서 볼 생산방식은 가능한가? 볼보 우테발라 공장과 현대 에쿠스 공장의 비교』 『한국사회학』 (2004년), 179-207 참조.
17 백지훈, 『현대자동차, 미술관과 파트너가 되다』, 『미술세계』 (2016년 2월), 70-77 참조.

massive workforce, and state control.

Blooming Matrix was realized by Hyundai Motor Series. Interestingly, in the late 1990s, Hyundai Motor Company, that maintained high growth with the typical Fordist production method, had attempted a Post-Fordist production method following Volvo.¹⁶ At that time, Hyundai, which had a solid image of mid-low-priced cars, introduced a high-end model, Equus, and attempted to construct a dedicated assembly plant without the assembly line of conveyor belt leading to a coherent production system in which one work team could assemble a whole vehicle. However, in the end, the innovation was not successful, mainly due to the conflicts between labor union and management, on the one hand, and a hierarchical workforce system, on the other hand. That is, the training and selective rewards required for the production of a luxury car was not accepted as long as the labor and the management do not trust each other, and the workers were uniformly mobilized by the company—far from participating autonomously in the quality improvement and production process.

However, the efforts of Hyundai Motor Company to upgrade its quality is moving towards the new direction that emphasizes ‘sensitivity’ and ‘intelligence,’ rather than high prices and new technology. At the Detroit Motor Show in January 2011, the company declared ‘Modern Premium’ as its philosophy, and then, starting from 2013, launched an unprecedented scale of support for contemporary art in Korea and abroad.¹⁷ It includes this *Hyundai Motor Series* at MMCA, *Art & Technology* with Los Angeles County Museum of Art, *Hyundai Commission* held at the Turbine Hall of Tate Modern in London, and *Brilliant Ideas*

16 Cho Hyung-jae, Ibid, 179-207.

생산되고 있는 것은 아닐까.

메이드 인 코리아

1997년, 최정화는 플라스틱 조화와 라텍스 돼지머리를 높이 쌓은 <지금까지 좋았어>를 선보였다. 작가는 이를 두고 성곽 속이 결합된 '탑' 혹은 '피라미드'라고 칭했다.¹⁸ 탑과 피라미드는 모두 사자死를 위한 거룩한 기념비다. 그러나 돼지머리는 '번창과 건강과 장수와 풍요'라는 속된 욕망의 상징이다. 이처럼 이율배반적인 조합은 바로 기적의 물질, 플라스틱을 매개로 이루어졌다. 최정화는 시장에서 마주친 합성고무 돼지머리, 즉 진짜 돼지머리에 비해 값도 싸고 썩지 않아 재활용도 가능한 이 첨단 발명품을 보고, 복을 비는 순간에도 비효율적 효율성을 따지는 엄청난 속물근성에 탄복했다고 했다. 어쩌면 단 한 세대 만에 최민국에서 고도의 산업화 사회로 성장한 대한민국의 밑바탕을 지지한 게 바로 엄청나게 속물스러운 생존 본능이었을지도 모른다.

실제로 "그때까지는 좋았다." 1980년대의 경제 호황기에서부터 IMF 구제 금융의 한파가 몰아치기 직전까지 한국인들은 유례없는 여유 소득과 물질적 풍요를 누리고 있었던 것이다. 도급한 트로피와 빨간 플라스틱 바구니를 쌓아올린 최정화의 <미스 코리아, 미스터 코리아>은 바로 그 시절 '메이드인코리아'의 성취를 상징한다.¹⁹ 그는 진정한 '메이드인코리아'란 대량 생산을 모토로한 공장에서, 대량 소비를 모토로한 소비자를 향해 "빨리빨리 대충대충" 찍어낸 값싸고 번드르르한 플라

18 최정화, 「작가와 사색: 지금까지 좋았어」, 『미술세계』 (1998년 5월), 76-77. 이하 최정화의 플라스틱을 한국의 경제 발전 과정을 배경으로 논의한 부분은 참고, "Plastic Tradition: Jeong-hwa Choi's Artworks and the Work Ethic of Korea's Developmental Era," *World Art Vol. 5, No. 1* (2015), 63-86; 「그로테스크/스펙타클: 1990년대 한국의 도시 재앙과 동시대 미술」, 『X: 1990년대 한국현대미술』 (서울시립미술관, 한신문화연구, 2016)의 일부를 수정한 것이다.

19 「성형의 불」은 1993년 최정화가 참여했던 동형의 전시에 출품했던 작품이고, <메이드인코리아>는 1991년 최정화가 공동 기획했던 전시의 제목이자 역시 작품명이다.

in collaboration with Bloomsburg Media Group. In short, the products called 'Hyundai motor car' are currently being 'manufactured' in factories all around the world including Korea, the US, Brazil, Russia, Turkey, and etc., while the idea of 'modern premium,' is being produced in these art museums and the studios where Choi and 'Chur-In' work.

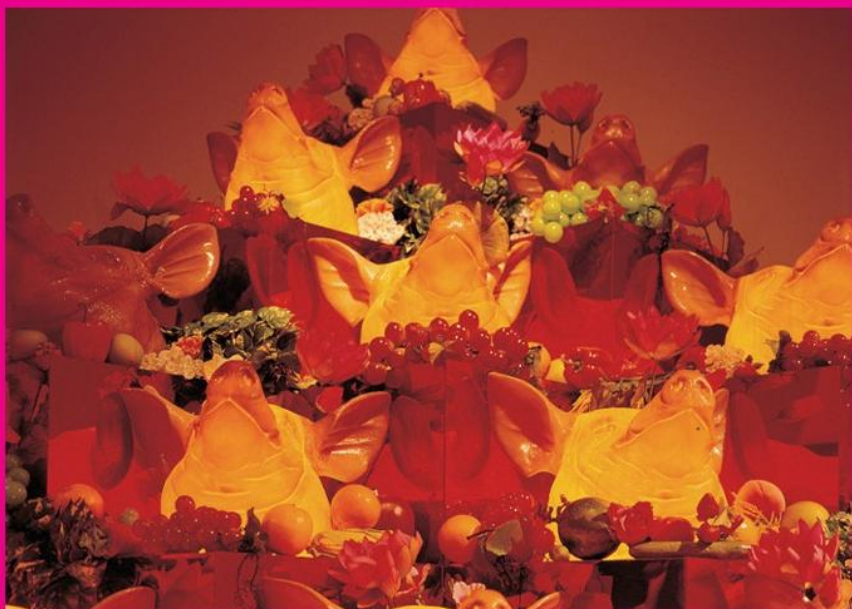
Made in Korea

In 1997, Choi showcased *So Far So Good*, piling up the plastic flowers and latex pig heads. The artist called this a 'pagoda' or 'pyramid' combining the sacred and the secular.¹⁸ Both a pagoda and a pyramid are holy monuments for the dead. However, a pig's head is a symbol of worldly desire for 'prosperity, health, longevity, and abundance.' The union of these contradictory ideas is achieved through the miraculous material, plastic. Choi said that the latest inventions of synthetic rubber pig heads, which are cheap, nonperishable, and recyclable, contrary to the real ones, made him admire the sheer snobbery that pursues cost-effectiveness even at the moment to wish for divine blessing. Perhaps it was this vulgar instinct for survival and prosperity that supported the foundations of Korea that has grown from one of the most impoverished countries to a highly industrialized society within one generation.

Indeed, "so far, so good." From the economic boom of the 1980s to the onset of the IMF bailout, Koreans enjoyed unprecedentedly high income and

17 Baek Ji-hong, "Hyundai Motor Company: Becoming a Partner with an Art Museum," *Art Museum*, (Feb 2016), 70-77.

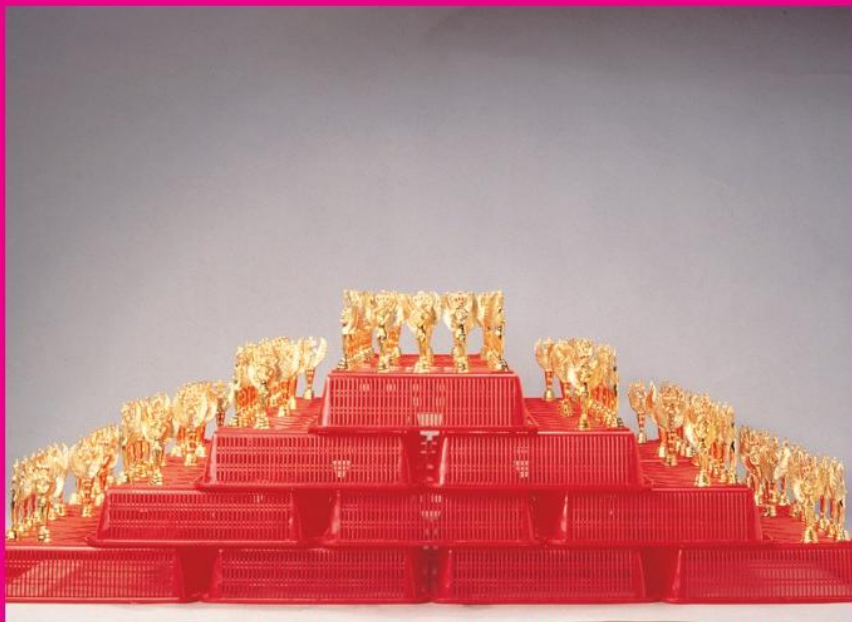
18 CHOIJEONGHWA, "Contemplating with an Artist: So Far, So Good," *Art World* (May 1998), 76-77. On a discussion of Choi's plastic material in relation with the process of Korean economic growth, see "Plastic Tradition: Jeong-hwa Choi's Artworks and the Work Ethic of Korea's Developmental Era," *World Art Vol. 5, No. 1* (2015), 63-86. It is a partly revised version of "Grotesque/Spectacle: Urban Catastrophe of Korea in the 1990s and Contemporary Art," *X: Korean Art in the Nineties* (Seoul Museum of Art, Hyunil Book, 2016).



지금까지 좋았어, 한국현대미술관, 조셀로프 미술관, 코네티컷, 미국, 1998.
So Far So Good, Modern Forms: Contemporary Art from Korea, Joseloff Gallery, Connecticut, USA, 1998.

453

A Flower of CHOIJEONGHWA: The Future of Sublime Labor



미스 코리아, 미스터 코리아, 정형의 봄, 덕원갤러리, 서울, 1991. Miss Korea, Mister Korea, Plastic Spring, Dukwon Gallery, Seoul, 1991.

스틱 제품들임을 보여줬다. 한국의 개발 과정에는 산업화의 초기 단계에 정부가 전략적으로 장려했던 경공업과 소비재 수출이 일조했고, 바로 그 기저에 플라스틱이 있었던 것이다. 1970년대와 1980년대의 한국에서 플라스틱은 이상적인 소비재로서 각광을 받았을 뿐 아니라 국가적인 풍요를 가져다줄 산업적 재료로도 환영받았다. 1990년대 중반 이후 '메이드인차이나'가 그 자리를 대신할 때까지, 한국은 전 세계에 저렴한 플라스틱 제품을 조달하는 주요 제조국이었다.

『플라스틱 사회』에서 저자 수전 프라인켈은 플라스틱이야말로 “민주적 사치품의 보편적 상태”를 보장해줬다고 주장했다. 플라스틱, 더 정확히는 합성폴리머의 미덕은 국가 간 천연자원의 불평등을 완전히 무효화한다는 점이다.²⁰ 실제로 플라스틱은 저렴한 노동력과 결합하여 대한민국의 기적적인 경제발전의 견인차 역할을 했다. 물론 그 많은 플라스틱 제품을 쏟아낸 공장에는 ‘여공’과 ‘경리’가 있었고, 그 많은 플라스틱 제품을 사들인 가정에는 ‘아줌마’가 있었다.²¹ 빈곤에 지쳐있던 한국인들에게 플라스틱은 저렴한 비용으로 풍요로운 물질을 향유할 수 있는 더 위생적이고 밝은 미래에 대한 비전을 제시했다. 1990년대의 격렬했던 민주화운동 이전에 이미 한국인들은 ‘국민적 플라스틱’을 통해 일상의 민주주의를 누리고 있었던 것이다.²²

최정화는 플라스틱 바구니, 플라스틱 빗자루, 플라스틱 소반, 과하게 번쩍이도록 도금처리한 트로피, 진짜 꽃보다 더 붉은 조화, 진짜 배추보다 더 싱싱해 보이는 모형 배추 등을 아찔하게 쌓거나 잡다하게 벌여둔다. 그는 이처럼 어수선하지만

material wealth. Choi's *Miss Korea, Mr Korea* is another pile of gilded trophies and red plastic baskets that symbolize the achievement of 'Made in Korea' at that time.¹⁹ He showed that in actuality 'Made in Korea' meant a cheap and shoddy plastic product manufactured "quickly and roughly" for consumers whose motto was mass consumption, in a factory motivated by mass production. The export of consumer goods and light industry strategically promoted by the government at the early stage of industrialization contributed to the development process of Korea, and plastics were the foundation of it. In Korea in the 1970s and the 1980s, plastics were not only applauded as ideal consumer goods but were also welcomed as industrial materials to bring national abundance. Until 'Made in China' took its place since the mid-1990s, Korea was one of the major manufacturing countries of cheap plastic products in the world.

In *Plastic*, the author Susan Freinkel argued that plastic guaranteed a "universal state of democratic luxury." The virtue of plastics, to be precise, synthetic polymers, is that it completely nullifies the inequality of natural resources between countries.²⁰ In fact, plastics in combination with an inexpensive labor force drove the miraculous economic growth of Korea. Of course, there were 'women factory workers' and 'women accounting clerks' in the factories that poured plastic products, and there was an 'ajumma' or roughly 'middle aged housewives' in each household that purchased these plastic products.²¹ To the Koreans who got exhausted by poverty, plastics offered a vision for a more hygienic and bright future that would allow them to enjoy an abundance of material at a low cost. Before the violent democracy move-

20 수전 프라인켈 저, 김승진 옮김, 『플라스틱 사회』 (울유문화사, 2012).

21 1975년 대한민국 수출량의 70%는 '여성 노동 제조업'에서 달성한 것이다. 여성 노동력과 한국의 산업화 과정에 대해서는 Jongwoo Han and L.H.M. Ling, "Authoritarianism in the Hypermasculinist State: Hybridity, Patriarchy, and Capitalism in Korea," *International Studies Quarterly* 42(1) (1998), 53-78; 김현, 「한국 산업화 시기 여성 노동자의 '일상' - 적용, 타협, 그리고 저항」, 『정치 비평』 (2005년 상반기), 127-171 등 참조.

19 *Plastic Spring* is an artwork that Choi showed in the exhibition of the same name in 1993, and *Made in Korea* is the title of Choi's work and also that of an exhibition Choi jointly curated in 1991.

20 Susan Freinkel, *Plastic*, trans. Kim Seung-jin (Seoul: Eulyoo Publishing, 2012).



배추, 봄놀이: 산, 꽃, 밥, 국립민속박물관, 서울, 2017. **Cabbage, A Joy of Spring**, National Folk Museum, Seoul, 2017.

455

A Flower of CHOJEONGHWA: The Future of Sublime Labor



꽃의 내일, 일, 온양민속박물관, 아산, 2015. **Flower's Tomorrow**, With, Onyang Folk Museum, Asan, 2015.



청소하는 꽃, 민금술, 대구미술관, 대구, 2014. *Cleaning Flower*, KABBALA, Daegu Art Museum, Daegu, 2014.



제피해피, 유어 브라이드 퓨처, LA카운티 미술관, 로스앤젤레스, 미국, 2009. *Happy Happy, Your Bright Future*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA, 2009.

ment of the 1980s, Koreans were already enjoying the democracy of everyday life through 'national plastics'.²²

Choi piles dizzily high or lays in a motley array, things like plastic baskets, plastic brooms, plastic dishes, an extremely shiny plated trophy, an artificial flower redder than reality, and a model cabbage looking fresher than reality. He said that he learned all his techniques of 'display' which looks unorganized but oddly attractive from the "amazing aesthetic sensibility and shocking ways of displaying" that '*ajumma*' showed in street markets. Choi's praise of '*ajumma*,' which is a term of disrespect and insult in general, lets us consider the position of '*ajumma*' as the other, as the social and the historical construct of Korea during the developmental era. A negative impression of '*ajumma*' is summed up as 'they are greedy without a sense of shame or honor, uncultured, brazen, and without shyness, as far as money is concerned.' However, in 1997, after the IMF crisis, *ajumma* suddenly began to be positively spotlighted in mass media, to the point of being called a '*ajumma* fever.' Their greed and impudence were a saving spirit and force for livelihood. Uneducated and shameless self-interest was understood as a sacrifice for the family.²³ It seems that the Koreans suddenly realized that the loss symbolized by the IMF, the abundance lost in a moment

21 In 1975, 70% of Korea's exports were achieved in 'women's labor industry.' On the women's labor and the process of industrialization of Korea, see Jongwoo Han and L.H.M. Ling, "Authoritarianism in the Hypermasculinist State: Hybridity, Patriarchy, and Capitalism in Korea," *International Studies Quarterly* 42(1) (1998), 53-78; Kim Won, "The 'Daily Life' of Women Workers during the Industrialization Period in Korea: Adaptation, Compromise, and Resistance," *Political Criticism* 14 (2005), 127-171.

22 If there is a brand that comes to mind when considering 'plastic' in the everyday life of Koreans, it is probably National Plastic. Until the 1990s, National Plastics was literally 'national', and few households contained any products at all. In 1965, the company first introduced the plastic gourd to replace the calabash gourd, and it got sensationally popular. Since then, the company produced a large variety of kitchenware and home appliances, and in fact, it "raised the level of public hygiene," and "contributed to the improvement of people's standard of living." www.npc.co.kr (accessed on Nov 15 2016).

묘하게 시선을 끄는 그의 '디스플레이' 기술을 모두 시장 '아줌마'들의 "놀라운 미적 감각과 쇼킹한 진열 방식"에서 배웠다고 했다. 일반적으로 비하와 모멸의 연사인 '아줌마'에게 쏟아내는 최정화의 예찬은 개발 시대 한국의 사회적, 역사적 산물로서 '아줌마'의 타자적 위치를 재고하게 한다. 아줌마에 대한 부정적인 인상은 '돈 앞에서는 엄치도 체면도 없이 탐욕스럽고, 고양 없고, 뻔뻔하고, 부끄러움을 모른다'는 것 정도로 요약된다. 그러나 1997년, IMF 외환위기 이후 대중 매체에서 아줌마는 가히 '열풍'이라고 묘사될 정도로 긍정적으로 부각되기 시작했다. 그들의 탐욕과 뻔뻔함은 절악정신과 억척스런 생활력으로, 고양없고 파렴치한 이기주의는 가족을 위한 희생이었던 걸로 이해됐다.²³ IMF가 상징하는 그 상실, 순식간에 잃어버린 풍요가 사실은 그 뻔뻔한 아줌마들의 저력과 오직 생존을 위해 삶을 온전히 소비했던 그들의 '노동'으로 이루어졌던 것임을 뒤늦게 깨달았던 것이다.

1930년대 미국인들은 플라스틱이 펼쳐는 현대적 연금술의 무한한 가능성에 말할 수 없이 매료됐다. 심지어 당시 '영어에서 가장 아름다운 단어'로 꼽힌 셋이 다름 아닌 '어머니 Mother,' '기억 Memory,' 그리고 '셀로판 Cellophane'이었다.²⁴ 실제로 합성수지필름에 비해 인체에 무해한 셀로판이 식품 포장 등에 광범위하게 쓰이기 시작한 게 1929년 미국에서부터였다.²⁵ 대공황의 여파 속에 값싼 재료로 무엇이든 만들 수 있는 플라스틱은 진정 아름다운 물질이었을 것

22 한국인들의 일상에서 '플라스틱'하면 떠오르는 브랜드가 있다면 아마도 '내소날 푸라스탁'일 것이다. 1990년대까지 '내소날 푸라스탁'은 글자 그대로 '내소날'해서, 그 제품이 하나라도 없는 가정은 거의 없었을 것이다. 1965년, 국내 최초로 조종학 바가지를 대체할 플라스틱 바가지를 출시하면서 선풍적인 인기를 끌었던 이 회사는 이후 주방 및 가정용품을 다룬다중 생산하면서 실제로 '국민 위생 수준을 높이고,' '나아가 '국민생활수준 향상에 일조'했다. 회사 홈페이지, www.npc.co.kr 참조 (2016년 11월 15일 접속).

23 '아줌마'에 대한 논의는 최상진, 김지영, 김기범, 『한국사회에서 아줌마의 사회적 표상과 아줌마론』, 『한국심리학회지: 여성』 4.1 (1999 6월), 56-67; 김용숙, 『아줌마는 세상을 살리는 사람』, 『새가장』 (1999년 11월), 46-49 등 참고.

24 프라인켈, 위의 책, 20-1.

25 [네이버 지식백과] 셀로판 [cellophane] (두산백과) 참조.

was, in fact, the result of *ajumma's* shameless potential energy and the 'labor-force' which had spent their lives for survival.

In the 1930s, Americans were fascinated by the infinite possibilities of modern alchemy exemplified by plastic. Even three of the most beautiful English words at that time were 'Mother,' 'Memory,' and 'Cellophane.'²⁴ In fact, cellophane, which is harmless to the human body compared to the synthetic resin film, began to be widely used in the field for food packaging since 1929 in the United States.²⁵ In the aftermath of the Great Depression, plastics that could create anything from cheap materials would have been a truly beautiful material. In Choi's works, these three words, mother, memory, and cellophane, which have nothing to do with each other, are woven together. The work reminds me of the memory of a mother who cooked food and wrapped it with cellophane for her children worrying about it getting cold, rotten, or dried up. *Dandelion* devoted to such mothers is the product of Korean history, of mass production and Fordism, an age of 'labor' in which even survival was a luxury; and of a post-Fordist studio in which the artist CHOIJEONGHWA, the producer 'Chur-In,' and the 'part-timers' comprised of young artists, coexist in harmony.

Participation and Work

Where and when is *Dandelion* completed? Around the time when a flower made of old bowls came to Choi's mind and he traveled around art museums across the country to meet viewers and talk with them, 'Chur-In' and Choi collected vessels

23 On discussion of 'Ajumma,' see Sang Chin Choi, Ji Young Kim, Ki Bum Kim, "Social representation and Power of Ajumma in Korea," *The Korean Journal of Woman Psychology* 4.1 (June 1999), 56-67; Kim Yong-sook, "Ajumma Makes the World Alive," *New Home* (Nov 1999), 46-49.

24 Freinkel, Ibid, 20-1.

25 See "cellophane," *Naver Encyclopedia* (Doosan Encyclopedia).

이다. 최정화의 작품에서는 서로 아무런 연관성이 없는 이 세 단어, 어머니와 기억과 셀로판이 하나로 엮인다. 밥을 짓고 자식에게 먹이기까지, 혹은 식을까 상할까 마를까 전전긍긍하며 셀로판으로 꽂꽂 싸두던 어머니의 기억이 떠오르니 말이다. 그런 어머니들에게 바치는 <민들레>는 대한민국이 지나온 포디즘적 대량 생산의 역사와, 생존조차 사치였던 '노동'의 시대와, 그리고 미술가 최정화와 숙련된 제작자 '철인'과 미술 대학생 '알바'가 조화롭게 공존하는 포스트-포디즘적 스튜디오의 산물이다.

참여와 작업

과연 <민들레>는 언제 어디서 완성되는가. 그것은 최정화의 머릿속에 밥 짓던 낡은 그릇을 모아 만든 꽃 한송이가 떠올랐을 즈음부터 그가 전국의 미술관을 돌며 관객들과 만나 대화를 나누고, '철인'과 최정화가 고물상을 돌아다니며 그릇들을 모으고 덩으로 부표까지 주워왔을 때, 스튜디오에서의 지난한 공정을 거쳐 미술관 마당에 둥근 꽃이 설치되고 전시가 개막을 한 뒤에도 실은 미완인 상태. 최정화는 <민들레>가 관객이 '참여'하여 만들어 내는 '공공미술 프로젝트'이기를 의도했기 때문이다.

그렇다면 관객의 '참여'는 어떻게 이루어지는가. 추억이 서린 냄비에 이름을 적어 작가에게 건네고 그와 함께 사진을 찍고 SNS에 올려 타인들과 즐거웠던 경험을 공유하는 것만으로는 '참여형 공공미술'이 되지 못한다. 일찍이 미술사학자 할 포스터는 산만한 작품의 형태가 민주적인 공동체를 상기시킨다든가 혹은 탈-위계적인 설치가 평등한 세상을 예언한다는 식의 지나친 낙관주의를 경계했다. 단순히

visiting junk shops (also picking up buoys), a round flower was installed in the Museum Madang of MMCA, even after the exhibition opened, the work is yet to be completed. It is because Choi intended *Dandelion* to be a 'Public art project' completed by the viewers who 'participate.'

So how is a viewer's 'participation' achieved? It is not 'Participatory public art' simply by the act of handing a cherished pot to the artist with the owner's name on it, taking a photograph with the artist, or sharing it with others by posting on social media. Earlier, art historian Hal Foster warned against excessive optimism that claims the open form of work automatically associated with democracy or anti-hierarchical relations predicts a world of equality. If it is merely sufficient for a group of people to temporarily create a 'relationship,' it is difficult to distinguish art from 'flash mob' for entertainment.²⁶

Furthermore, as mentioned above, the method of production of contemporary art, that is, forming networks, emphasizing mobility, and sharing emotion through a particular experience rather than a temporary project-oriented business or product, is already a production method of neoliberalism economy. Therefore, 'participation,' 'relation,' or 'collaboration' that looks like a progressive art practice, can be counterevidence that capitalism has gained popularity and has comfortably incorporated even the contradictory avant-garde system into its regime.²⁷

For *Dandelion* to become a 'Public Art,' viewers should participate in the 'discourse' called *Dandelion*. The way of participation may include admiring the craftsmanship of 'Chur-In,' worrying about the safety of numerous 'part-time' workers, re-

26 Hal Foster, "Chat Rooms (2004)," in Claire Bishop ed., *Participation* (London: White Chapel, 2006), 193.

27 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004), 54.

여럿이 일시적으로 모여 모종의 ‘관계’를 만드는 것만으로 충분하다면 미술과 오락을 위한 ‘플래쉬 몼’의 차이를 구분하기 어렵게 된다는 것이다.²⁶

나아가 앞서 언급한 바와 같이 현대 미술의 생산 방식, 즉 네트워크를 형성하고, 이동성을 강조하고, 일시적인 프로젝트 중심의 사업과, 제품이 아니라 특정한 경험을 통해 감정을 공유토록 하는 노동이라는 것은 이미 신자유주의 경제의 생산 방식이다. 즉, ‘참여,’ ‘관계,’ 혹은 ‘협업’이라는, 일견 진보적인 미술 실천은 어떤 면에서는 이미 자본주의가 대중성을 획득하고 체제 저항적인 아방가르드마저 그 제도권 안으로 안락하게 포섭했다는 반증이 될 수 있다.²⁷

〈민들레〉가 ‘공공미술’이 되기 위해서는 〈민들레〉라는 ‘담론’에 참여해야 한다. ‘철인’의 장인 정신에 경탄하고, 수많은 작업장 ‘알바’들의 안위를 걱정하며, 대한민국이 지나온 생산의 역사를 반추하고, 그야말로 ‘국민 기업’인 현대차의 역사적 의미와 사회에 대한 공헌과 그 한계에 대해 생각할 때, 그렇게 해서 ‘최정화’라는 직업이 만들어 낸 노동과 생산의 담론을 지속하는 것이 아마도 ‘참여’의 방법일 수 있다.

‘철인’의 김대광 실장과의 인터뷰는 생각보다 길어졌다. 미안해하는 필자에게 그는 “덕분에 일 안 하고 쉬었다”고 웃으며 다시 일로 돌아갔다. 사실 그 모든 게 다 일어났는데도 말이다.

26 Hal Foster, "Chat Rooms (2004)," in Claire Bishop ed., *Participation* (London: White Chapel, 2006), 193.

27 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004), 54.

flecting on the history of production that Korea has passed through, and contemplating the historical meaning of Hyundai Motor Company (regarded as a 'national company,' including its contribution and limits for a society), that will lead to a continuous discourse of labor and production ignited by the job called *CHOIJEONGHWA*. The interview with Kim Dae-kwang, the manager of 'Chur-In,' went longer than expected. As a response to my apology he said, "Thanks to you, I did not work and took a break." He went back to work with laughter— despite the fact that it was all work.