

꽃과 행복: 최정화의 팝, 인기, 그리고 퍼블릭

신정훈
서울대 교수

1. 최근 최정화의 작품과 전시에 대한 인상을 말한다면 파퓰러(popular)한 것이 아닐까 생각한 적이 있다. “인기 있다”, “대중적이다”, “친숙하다” 정도로 말할 수 있을 그 표현은 최근 몇 년간의 경험을 말한다. 실제로 최정화 작가의 작품에 초점을 맞춘 심포지엄과 강연에 참여하고 국립미술관과 갤러리에서 열린 전시들을 관람하면서 그의 작업은 사람들을 끌어당기고 감흥을 불러일으키는 듯 보였다. 작품 앞에서 사진을 찍으며 나오는 “신기하다”, “좋다”, “예쁘다”, “아름답다” 등의 반응들은 단순한 인사나 덕담을 넘어서 진심에 가까웠다고 생각한다. 현대미술에 있어서 이런 경험이 흔한 일은 아니다. 미술이 대중과 유리되었다거나 거리를 좁혀야 한다는 상투적인 진단과 조언을 생각해 보라. 현학적이고 고상한 척, 어렵고 있는 척하는 것이 현대미술의 흔한 모습이라면 한국 현대미술의 대표적인 작가인 최정화의 작업은 예외에 속하는 듯 보인다. 누가 이렇게 많은 이들의 사랑을 받을 수 있을 것인가. 그의 인기 혹은 대중성을 능가하는 이들은 박수근, 이중섭, 김환기 정도에 그치지 않을까 생각된다. 그렇다면 생존 작가는 그가 유일하지 않은가. 그런데 최근 이와 같은 경험은 나에게 새로운 어려움으로 다가왔다. 그의 미술이 문제적인 것이 되었다고 말하는 것이 적절한 말일 것이다. 그를 이해해온 해석의 도구가 더 이상 유효하지 않게 되었다는 점에서, 그리고 ‘인기 있는 현대미술’이라는 다소 모호한 상황을 마주하면서, 그의 미술은 미술사적으로 이론적으로 도전이 되었다. 그러면서 내가 알고 있다 믿었던 그의 미술을 다시 생각해 보는 기회를 갖게 되었다.

FLOWERS AND HAPPINESS:

CHOI JEONGHWA'S POP, POPULARITY, AND THE PUBLIC

Shin Chunghoon
Art historian/Assistant Professor, Seoul National University

1. Lately, I thought that, if someone were to ask for my impression of the work at Choi Jeonghwa's recent exhibitions, 'popular' would be the first word to come out of my mouth. Similar keywords that can describe his practice over the last few years could include 'familiar' or 'public-friendly'. Whenever I attended symposiums or lectures addressing his art, or saw his exhibitions held in public museums and galleries, I observed how his work engaged its spectators and cultivated empathy among them, seemingly with ease. Exclamations such as 'marvellous!', 'cool!', 'pretty!' and 'beautiful!', which accompanied the flashing of cameras, were, I suppose, not just remarks of politeness but more visceral and immediate responses from the heart. This is not a commonplace experience at a contemporary art exhibition. Keep in mind the stock criticism and advice so much contemporary art receives regarding the ever-growing degree of art's separation from public understanding and the necessity of narrowing the gap. If 'ostentatious', 'snobbish', or 'difficult' is what contemporary art looks like, Choi Jeonghwa's practice is an exceptional case. Who has enjoyed such renown among people affiliated with the contemporary art scene? Only Park Su-geun, Lee Jungseob and Kim Whanki have perhaps had greater popularity in Korea than Choi. If this is so, then among living Korean artists, he is the most popular. However, this growing popularity he's recently enjoying has begun to give me a new challenge. Perhaps it will be more appropriate to say that his art has now become problematic, insofar as the tools with which we've interpreted his work thus far are no longer valid; and because his

2. 한때 그의 미술은 '팝'적인 것이었지만 '파퓰러'한 것은 아니었다. '팝'을 채택했지만 친숙하거나 친절한 것이라 말할 수는 없었다. 아니 그런 소재로 사람들을 끌어당겼지만 대중적인 취향에 호소하는 것은 아니었다. 오히려 그의 미술은 취향에 있어서 높은 곳에서 내려다보고 있었고 경험에 있어서 가까이 있어도 멀리 있는 것 같았다. 다시 말하면 모더니즘적이고 아우라를 품고 있었다.¹⁾ 바로 이런 모순적인 면이 나옴에 그의 미술의 성공을 설명한다. 성공적인 거리(distance)의 확보, '팝'적이지만 가볍지 않은 면모, 이것은 그의 미술에서 유기적으로 작동하는 여러 장치들 때문이었다. 일상적 소재라고 하지만 그것은 결코 중성적이거나 일반적인 것은 아니었다. 그것들은 영등포, 달동네, 모란시장, 황학동, 남대문 지하도 등 특정한 곳을 가야 볼 수 있는 것들이었고, 따라서 최신의 것이나 유행하는 것이기 보다 근과거의 것이거나 곧 사라질 것이었다. 즉 그의 미술에 동원되는 이미지만 물건들은

헤테로토피아(heterotopias)와 헤테로크로니(heterochronies)에 속한 것이었다. 1990년대 일반적으로 경험되는 한국의 사회적 시간간의 추세와 구별되는, 혹은 그것과 평행하는 또 다른 시간간의 축에 놓인 것들이었다는 점에서, 그의 미술은 가벼운 외관과는 다르게 여러 의미들이 총체적으로 겹쳐 총전되어 있었다. 거기엔 이야기가 있었고 그것은 심리적 동요를 야기했다. 이는 물론 최정화 작가의 레디메이드 재료, 물건, 이미지의 선정방식에 따른 것이었다. "저기도 내 작품있네"를 말하며 세상의 물건과 이미지가 자신의 작품이라 말하는 그에게 선정의 기준은, 다른 아닌 "강한 것"이었다.²⁾ 구체적으로 그것이 어떻게 강한 것인지에 대해서 친절한 설명은 없었지만 추측할 수 있었다. 매혹적인 형형색색의 '낯은' 재료, 물건, 이미지들, 따라서 흔히 '키치'로 불리곤 하던 그의 것들은, 안전하기보다 뽀족하고 차갑기보다 뜨거웠다. 그래서 왜 그럴까를 생각해 봤던 많은 이들은 여러 해석을 내놓았다. 어떤 이들은 20세기 한국의 압축적 근대화의 상처가 등록되어 있다 여겼고, 다른 이들은 그 외상을

1) Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch" (1939), *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971), 3-21; Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), 217-252.
2) 김미숙·최정화, 「저기도 내 작품 있네: 현대미술과 재현」, 「최정화 작품집」, 가인디자인그룹, 1995, 185.

work has presented us with the unfamiliar situation of 'popular contemporary art', his work has become complicated to art historians and theorists. This situation has given me the chance to reconsider what I once believed I knew about his practice.

2. Once, his work was about 'pop' but was not of the 'popular' kind. He used elements of 'pop', but his work was neither kind nor familiar to people. His work gained public attention with elements of 'pop', but not in a way that appealed to public taste. Instead, in terms of taste, his work was closer to that of high art, and in the experience of it, rather than being intimate, there seemed always to be a certain distance between the art and the spectator. To put it differently, his work possessed the aura of modernist art.¹⁾ For me, this irony in his work explained the success of his art. The sense of distance and the grave fabrication of 'pop' were built organically through various elements at play in his work. The motifs he used were ordinary, but they were never neutral or prevalent. They were the things that you could only find in specific places such as Youngdeungpo, daldongnae (poor neighbourhoods sitting on the high hillsides), Moran Marketplace, Hwanghakdong, or Namdaemun underpass, indicating that they were less trends of the times and more things from the recent past or things that were about to disappear. This is to say that the images or objects used in his work belonged to the places of 'heterotopia' and the periods of 'heterochrony'. They showed something distinct from the mode of, or from a different time-space parallel to the time-space generally represented in 1990s Korea, and his art, beyond the superficial surface, was deeply layered with many different meanings. The layers contained stories, which aroused in the viewer strong emotions. This was, of course, due to the way Choi Jeonghwa chose the ready-made objects to use in his constructions and images. Uttering, "my work is everywhere", he identified certain mass-produced objects and images with his art, and what he chose among others were "powerful" ones, as he said.²⁾ Although specifically

1) Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch" (1939), *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971), pp.3-21; Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), pp.217-252.

2) Kim Misook, Choi Jeonghwa, "my work is everywhere: Contemporary Art and Medium", *Choi Jeonghwa* (Gaan Design Group, 1995), p.185

3) 이영철, 『주변부 문화와 한국 현대미술의 아이덴티티』, 『태평양을 건너서: 오늘의 한국미술』, 권조미 옮김, 1993; 이영록, 『도시/충격/욕망의 아름다움』, 『가나아트』(1996년 7/8월); 박찬경, 『작가 소개: 최정화』, 『뽕』 36 (1997년 11월); 백자숙, 『통속과 이단의 즐거운 음모』, 『월간미술』(1999년 1월); 이영준, 『멀티플 최정화』, 『이미지 비평-컬임아에서 인공위성까지』, 눈빛, 2004.

4) 부정성, 시물라크라, 제프 쿤스에 대한 논의는 다음을 참조, 한병철, 이재형 옮김, 『아름다움의 구원』, 문학과 지성사, 2016; Pamela Lee, "Love and Basketball," *Jeff Koons: A Retrospective*, eds. Scott Rothkopf (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 219-224. 앤디 워홀의 부정성, 즉 표면 뒤의 진실 말하기에 대해서는 Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol," *Andy Warhol*, eds. Annette Michelson (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001), 49-68.

3) Lee Youngcheol, "Marginal culture and the Identity of Korean Contemporary Art," *Across the Pacific: Korean Art Today* (Queens Gallery, 1993); Lee Young-uk, "City/Shock/Beautiful Desire", *Gana Art* (July/August, 1996); Park Chankyung, "Artists: Choi Jeonghwa", *Body Issue* 36 (Nov. 1997); Beck Jee-sook, "Jolly Conspiracy of Secular and Pagan", *Monthly Art* (Jan. 1999); Lee Young Jun, "Multiple-Choi Jeonghwa", *Images-from the bang hair to satellite* (Inoorbit, 2004)

4) On negativity, simulacra, Jeff Koons, refer to *Saving Beauty* by Han Byungchul (Pilly, November 13, 2017), "Love and Basketball" by Pamela Lee, *Jeff Koons: A Retrospective* edited by Scott Rothkopf (New Haven and London: Yale University Press, 2014), p.219-224. On the negativity of Andy Warhol, or speaking the truth behind the surface, refer to "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol" by Thomas Crow, *Andy Warhol*, edited by Annette Michelson (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001), pp.49-68.

겪은 민중을 다시금 떠올리기도 했다. 혹은 달동네의 공간구조, 플라스틱 바구니, 열기설기 만든 나무의자, 포장마차나 서커스의 타포린 방수천막 등 익명의 자발적인 디자인의 역동적 잠재성을 떠올렸다. 어떤 식으로든 한국의 도시와 역사, 시간과 공간에 뿌리를 내리고 있는 것으로 이해되었다.³⁾

이런 의미에서 그의 미술은 제프 쿤스의 매끈함보다 앤디 워홀의 부정성을 지닌 것이었다.⁴⁾ 실제 세계에 발 딛고 있지 않은 과잉의 재현인 시물라크라가 아니라 이 세계에 지시대상을 갖고 있는 것으로서 말이다. 따라서 그의 작품은 보이는 것이 보이는 것인 투명한 것이 아니라 보이는 것 이상의 다른 것을 품은 불투명한 것, 따라서 보는 것이 다가 아니라는 의미에서 부정성을 작동시켰다. 바로 이 부정성이 최정화의 미술이 90년대 민중미술의 쇠락 이후의 방향을 고민하던 평론가들의 관심의 대상이 되었던 이유였다. 또 마찬가지로 90년대 비엔날레와 국제전을 통한 비서구권 미술을 향한 전례 없는 관심의 세례를 받을 수 있던 이유였다. 그의 작품은 어떻게든 한국의 무언가에 대한 것이었다.

그런데 보다 정확히 말하면, 그의 작업은 이전과는 다른 방식으로 한국의 무언가에 대한 것이었기에 주목받았다고 할 수 있다. 왜냐하면 90년대 민중 이후의 현실주의는 교정되어야 했고 새로이 부상하는 비엔날레와 국제전의 맥락에서 이국주의에 대한 촉수는 예민해져갔기 때문이었다. 따라서 최정화의 미술은 '현실주의적'이지 않은 방식으로 현실에 대한 것이었고

what kind of "powerful" appeal they had was not mentioned, that was predictable. 'Low' colourful materials, objects and images, that is, things called kitsch. They were on edge rather than mild, hot rather than cool. Why? Many people proposed their theories about that. Some felt that the wounds caused by Korea's rapid process of modernization through the 2nd half of the 20th century were registered in his work; some recalled the people of that time suffering from traumatic experiences; some focused on the referential quality of things such as plastic baskets, crude wooden chairs, *daldongnae*'s labyrinth-like space, awnings and circus tarpaulins. In whichever way, Choi Jeonghwa's art was understood to be embedded in Korean cities, histories, time and space.³⁾

In this sense, his art possessed the "negativity" of Andy Warhol's sort rather than the perfect sleekness of Jeff Koons.⁴⁾ The objects or images he used were not simulacra as surplus representations that do not stand on the ground on their own feet, but were those which have references in reality. Hence, his work was not transparently reflecting what is on the surface of things, but opaque in that something more was believed to be under the surface. Negativity was at play that way in his art. This very negativity drew the attention of the critics who had been concerned with new directions for art to pursue after the decline of Minjung art. Likewise, that was why international biennales and exhibitions in the 1990s eyed his art among other non-Western Korean art practices. His work was something about Korea, in every sense.

More precisely, his work gained attention because of the *different* way something

'이국주의적'이지 않은 방식으로 이국적이었기에 성공했다고 말할 수 있다. 그의 미술에 대해 '감각적', '감각주의적'이라 다소 내려다보는 묘사가 있었지만, 사실 그 말은 다른 의미로는 미술을 기호로 환원시키곤 하는 현실주의적 접근법과 다른, 일종의 감각의 정치성의 가능성이기도 했다.⁵⁾ 그의 이미지와 사물의 물리적으로 감각적 면모가 그것들을 납작하게 만드는 해석, 의미, 기호화에 저항하고 자신을 명백히 드러낸다. 그의 미술이 '카치'로 불리곤 했지만 그것은 그의 한국성은 전통의 도상이 아니라 후기식민적 혼성, 즉 미술사적으로 말하면 항아리, 흰색, 자연이 아니라 시장의 돼지머리, 교련복, 플라스틱 바구니를 불러들였기 때문이었다. 따라서 한국을 과거에 가두지 않고 20세기의 압력을 담아낸 동시대의 것으로 드러냈다.

5) 90년대 한국미술에서 '감각'에 대해서, 『대담: 박오, 박찬경, 안규철, 임혁, 정한이』, 『박오』, 금호미술관 전시 카탈로그, 1995 참조. 의미화를 거부하는 감각의 정치에 대한 논의는 박찬경의 위의 글 「작가 소개: 최정화」 참조.

이처럼 최정화의 작업은 명민한 방식으로 가벼워 보이지만 무거웠다. 반어, 소외, 부정, 그리고 비판이 작동했다. 거리의 감각이라고도 말할 수 있다. 그것은 작품과 관객의 거리, 그리고 작가와 관객과의 거리였다. 감각적으로 그의 반침투는 우월한 취향이었고 그의 반미학은 몸을 깨웠다. 바로 이런 점에서 그의 작업은 모더니즘적이고 아우라적이었고, 그래서 아방가르드적이었다. 포스트모더니즘의 주역으로 소개되고 했지만 그의 미술의 작동방식은 모더니즘적이었다고 생각된다. 즉 앞서 있거나 위에 있었기에 충격, 놀라움, 불편함을 불러일으켰고, 반항, 전복, 저항 등의 신세대의 레토릭을 독점했다. 이 모든 것의 기저에 놓인 것은 그의 미술이 발산하는 거리의 파토스였다. 만약 사태가 이렇다면, 내가 요즘 그의 작품에서 느낀 변화는 다른 아닌 그런 거리의 감각에 있어서의 변화이다.

3. 거리의 사라짐 혹은 폐기라 말할 수 있는 그런 사례들은, 그의 작업에서, 그의 말에서, 그리고 사람들의 반응에서 찾아볼

about Korea was referred to in it. This was because realism after Minjung art had to be revised and also because there was a growing need for a language of global relevance in the explosion of international biennales and exhibitions. Choi Jeonghwa's art was about reality in the manner of the non-realist and was foreign with the elements of the non-Western. Although there were some disparaging comments on his art, that it was 'sensual' or 'sentimental', those expressions, in another sense, referred to a kind of political possibility of the senses, which was different from the realist approach to society through the reduction of the senses to the sign.⁵⁾ His images and objects defied interpretation, signification, and being signified, which flattened their physicality, and instead boasted their physical forms and appearances. The reason his art was deemed *kitsch* was that he created a post-colonial hybrid by putting together things like a minister's head from a marketplace, a military uniform or plastic baskets, instead of the traditional motifs of Korean iconography. With that, his art liberated Korean-ness from the past and revealed it as Korean-ness that contained the enforced norms of the 20th century.

5) On the 'sensitivity' of the 1990s' Korean art, refer to 'Discourse: Bahc Mo, Park Chankyung, Ahn Kyudul, Eom Hyuk, Jung Hunye', *Bahc Mo* (Kumho Museum exhibition catalogue, 1995), on the politics of the senses that refuses signification, refer to the writing above by Park Chankyung.

As such, Choi Jeonghwa's art was serious in contrast to its superficial appearance. Irony, alienation, negativity and satire were at work. This can be called a sense of distance: the distance between the work of art, the artist, and the spectator. In senses, his raw taste was the taste of high art and his anti-aesthetics awoke our bodies. This very aspect gave his art the aura of modernism and of the avant-garde.

Despite being often introduced as a main figure in postmodernism, I believe that his work makes the most sense when viewed as modernist. Because his art was ahead of or above us, it shocked, daunted and bothered us and in this way he monopolized the rhetoric of youngsters and showed defiance, resistance, and subversion. What

6) 최정화의 작업에 대해 '양식론과 학술적인 논의를 뛰어넘어 사람의 마음에 외치는 표현의 강력함' 혹은 '대중적 가치' 등을 언급하는 해외 평론가들의 직관적인 언급들은 미묘한 차이를 읽어낼 수 있는 국내의 평론가나 미술사학자의 복잡한 분석보다 어떤 면에서 더 의미심장해 보인다. 후미오 난조, 「일상생활 속의 숭고: 최정화의 예술」, 『MMCA 현대차 시리즈 2018: 최정화-꽃, 숲』, 국립현대미술관, 2019; 호우 한루, 「프롤로그」, 『최정화: 첫, 것』, P TWO ONE, 2018.

이런 종류의 작품이 갖는 즉각적인 호소력과 매력을 말하는 듯 보인다. 다만 이전의 소통이나 해석학적 접근 이전에 작동하는 끌림, 바로 그것이 이들 작업의 특징이라 할 수 있다.⁶⁾

비슷한 맥락에서 다른 방식을 취하기도 한다. 다채로운 형태와 색, 그리고 다양한 출처를 갖는 플라스틱 용기들을 활용해서 전시의 취지나 설치되는 장소에 특징적인 형상들을 만들어낸다. 소쿠리, 뚜껑, 그릇이나 컵, 페트병이나 세제통 등으로 꽃이나 말, 오리기가 되거나 잠실운동장을 커튼처럼 두른다. 그 과정은 많은 경우 지역 주민들의 도움을 받아 제작된다. 최근 그 재료와 형태의 확장이 눈에 띄는데, 2018년 국립현대미술관 현대차 시리즈를 통해 널리 알려진 방식으로서, 그는 스테인리스 용기, 빗자루, 버려진 가구 혹은 고가구, 슬리퍼, 파자마 등의 재료를 활용하여 쌓고 올리고 잇대어 조각적 형태와 건축적 스케일의 작업을 선보인다. '낮은' 재료를 활용하지만 최정화 작가의 경륜의 디자인과 제작을 맡은 '철인'의 훈련된 테크닉으로 끌어

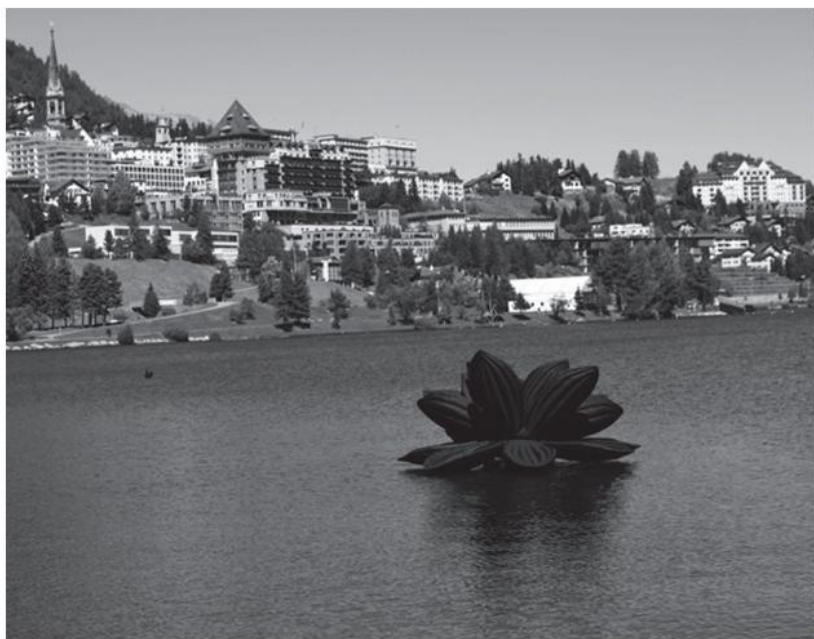
올 수 있다. 플라스틱 과일나무나 공기주입식 '숨쉬는' 꽃은 대표적인 서명양식이 되어 많은 이들의 시선 속에 놓인다. 도상의 보편성은 현대미술에 대한 거리감이나 불편함을 줄이는데, 꽃은 기쁨도 슬픔도 모두 드러내고, 졌다 폈다 반복하며 삶과 생을 연상시킨다. '당신은 꽃입니다'와 같은 제목은 사람과 꽃의 익숙한 유비를 떠올리게 한다. 여기에 색, 형태, 스케일을 포함한 강력한 시각적 자극은 보편적이고 유연한 도상에 숨과 재미를 불어넣는다. 그러면서 주변 공간을 새로운 종류의 감각으로 활성화하고 쾌활한 분위기로 이끈다. 그런 일은 요코하마역에서도 리버풀의 라임스트리트역에서도 싱가포르의 비보시티나 생 모리츠의 호수, 파리 라빌레트 공원에서든 일어난다. 이들 작품 사이에 다수의 아이들이 등장하는 일은 우연은 아닌 듯 보인다. 그 시작이 1995년 미토미술관의 슈퍼플라워로 거슬러 올라가는 이 재현은

6) In a way, the comments of critics abroad on Choi Jeonghwa work, such as "the powerful expression that touches our hearts beyond stylistic analysis or any artistic discourse" or "public value", sound more perceptive and trenchant than the complicated analysis of domestic critics or art historians who can read the subtle differences in his practice. Refer to Humio Nanjo, "The sublime of the Everyday: Art of Choi Jeonghwa", *MMCA Hyundai Motor Series 2018: Choi Jeonghwa-Flowers and Forest*, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2019; Hou Hanru, "Prologue", *Choi Jeonghwa: Origin, Originality* (P TWO ONE 2018).
7) About the team *cheol-in*, refer to "Choi Jeonghwa's flower: The Divine Future of Labour" by Woo Jeong-a, *Choi Jeonghwa: Origin, Originality*, p.437-460.

underlay all this was the pathos of distance in his work. In this sense, the change I felt recently in his art must be the change in the sense of distance.

3. The examples of violated or discarded distance can be found in his practice, in his words, and in the public responses to his art. Plastic fruit trees or inflatable "breathing" flowers are now known as his signature style and viewed by masses of people. The iconography of these works is accessible and therefore reduces the sense of distance or the feeling of discomfort, while the flowers, repeatedly inflated and deflated, bring to mind our life and the cycle of life and death. Its title, "You are a flower", is reminiscent of the familiar metaphor of humans as flowers. Adding to that, the glamorous colours, forms, and scale breathe life and fun into the prevalent and mild iconography. In doing so, his work energizes our surroundings with new senses and creates a convivial atmosphere. The same thing happens at Yokohama Station, at the Lime Street station in Liverpool, in Biba City, Singapore, at Lake St. Moritz in Switzerland and at La Villette park in Paris. It doesn't seem like a coincidence that many children occur in the majority of photos of his work. This seems to testify to the immediate appeal and charm of this mode of representation, which traces back to 1995 in his work *Super Flower*. An attraction occurring before a hermeneutical approach, and communication before discourse, can be said to characterize these works.⁶⁾

In a similar context, his art often takes on different forms. He uses plastic items in multiple colours and forms and from different origins to create site-specific works in accordance with exhibition objectives or the installation site. Baskets, lids, tableware, plastic bottles or packing boxes turn into flowers, a horse, the Olympic flag, and even a



7) 절만에 대한 논의는 우정아, 「최정화의 꽃: 거룩한 노동의 미래」, 『최정화: 질, 것, 437-460 원조.』

8) 「최정화-신정호 인터뷰」, 『최정화: 질, 것』, P TWO ONE, 2018, p.98.

갖추고 나면 재료의 이전의 맥락이 떠오르기 전에, 세련되고 우아하거나 고급스러운 느낌을 제공한다.⁷⁾ 이는 필연적으로 작품을 멀리서 보고 가까이에서 보고 다시 멀리서 보는 그런 이동(peripatetic)의 관람방식을 요구하고, 그러면서 이전의 맥락과 현재의 느낌 사이의 격차, 혹은 격상을 인지하면서 고강된 경험을 하게 된다. 이렇게 그리 어렵지 않게 접근할 수 있는 격상의 감각, 이것이 작품의 매력이다. 「평소 미술은 좀 어렵게만 생각했는데 주변에서 접하는 소쿠리를 이용해 작품을 만들었다는 것이 참 특이하고 쉽게 다가왔다」 같은 반응은 그리 독특한 것은 아닐 것이다. 물론 더 많은 훈련된 감각과 지성은 그의 작품에 대해 그 이상의 의미를 구할 수 있을 것이다. 그러나 중요한 것은 그의 작품은 많은 이들이 일상의 경험과는 구분되는 경험을 별다른 거부감 없이 향유하게 만든다는 점이다. 이렇게 그의 현대미술은 '파퓰러' 하다.

이것은 분명 최정화 자신의 미술에 대한 입장이기도 하다. 그는 2018년 필자와의 인터뷰에서 최근의 스위스 올림픽 뮤지엄 작업에 대해 다음과 같이 언급한다. "오류기를 어린이들과 만든 작업이 있는데, 이 사람들은 이런 걸 생전 처음 해보고 재미있고 결과가 아름다우니까 너무 만족해요. 제목이 <해피 해피 프로젝트>예요. 다 행복해요. 아이들 행복해, 뮤지엄 행복해, 참여자 행복해..."⁸⁾ 이 표현에 별다른 과장이 있을 것이라고 생각되지 않는다. 포토제닉 한 작품 앞에서 사진 찍고 sns에 올리고 '좋아요'를 누를 것이라 생각된다. '이 작품이 무엇을 숨기고 있을까'라고 관객이 의심하게끔 까칠거리는 그런 것은 제공되어 있지 않아 보이기 때문이다. 색감과 형태에 이끌리고 취지에 공감한다. 혹은 숭화라는 말을 상연한 듯 보일 수도 있다.

이런 프로젝트가 한국 각지에서 세계 곳곳에서 진행되었다는 점은 그리 놀랄 만한 일이 아니다. 한국에서도 그리고 국제적으로도 명성을 얻은 그의 프로젝트를 미술관에서 만나게 되는 일이 당연하다면, 비엔날레, 엑스포, 공원, 관광지에서

8) "Choi Jeonghwa-Shin Chunghoon Interview", *Choi Jeonghwa: Origin, Originality* (P TWO ONE, 2018), p.98.

giant mobile ornament covering the Jamsil Sports Complex. Most of the time, the production of his work develops with the cooperation of local residents. Recently, there has been a noticeable extension in medium and form of his work. Stacking or putting together stainless-steel bowls, discarded or antique furniture, brooms, slippers, or swatters, he builds sculptural forms on architectural scales. Choi Jeonghwa and his design & production team *cheol-in* ("sages", "philosophers"), through their experienced skills and techniques, breathe a feeling of sophistication, elegance or high-class into those "low" materials, so that viewer does not immediately register the items in their original context.⁷⁾ These works naturally create a peripatetic spectatorship by making viewers repeat the action of approach and retreat. In doing so (while approaching and retreating), the audience can sense the gap between items in their original contexts and again in the present contexts, and recognize an elevation of those items from low to high. And this gap or elevation provides the viewer with a sense of sublimation. This sense of elevation, delivered to the viewer so comfortably, becomes the charm of his work. "I used to think art is quite difficult, but this work made with baskets, which I heard the artist collected from markets or so, feels easy and unique." This kind of response to his art is not rare. Of course, more trained eyes will read something more than that. But what is important is that his work makes anyone relish art, the experience differentiated from daily experience, without resistance. In this way and in this sense, his art is 'popular'.

This is obviously Choi Jeonghwa's attitude to his art. In an interview with me in 2018, he talked about his recent work for the Olympic Museum in Switzerland: "It was a project of making the Olympic flag with children. Since those children hadn't experienced this kind of thing by then, they found it very interesting. And looking at how beautiful the result of their work was, they were so happy. The title is "Happy Happy Project". Kids were happy, the museum was happy, everyone was happy..."⁸⁾ I don't think that he exaggerated their responses. It seems natural, taking pictures of his photogenic artworks and posting them on Instagram or clicking "like" on those postings. Because his



최정화 〈기둥은 기둥이다〉 1998



최정화 〈세기의 선물〉 2000

9) 최정화의 공공미술 프로젝트의 시작에 대해서, '최정화-신정훈 인터뷰', 93-95 참조.
10) '최정화-신정훈 인터뷰', 96 참조.

만나게 되는 일은 그의 작품이 갖는 연회적이고 축제적 성격을 확인하게 한다. 그리고 취향이 보다 보수적인 중산층 아파트 단지, 쇼핑몰이나 백화점, 호텔에서 볼 수 있다는 점은 그의 작업이 안정성과 심미성, 혹은 품격과 관능 사이에서 어떤 균형을 이루고 있다는 생각을 하게 만든다.

경향의 시작은 2000년대 초중반으로 거슬러 올라간다.⁹⁾ 그때부터 그의 프로젝트는 소위 공공미술 혹은 공공예술의 제도와 답변에 결부된다. 그 결부는 1998년 후쿠오카의 쇼핑몰인 하카타 리버레인에 설치한 세라믹으로 된 〈기둥은 가동이다〉에서 시작되었는데, 이는 1990년대 그의 경력과는 또 다른 그의 경력의 두 번째 막이 올랐음을 가리킨다. 이후 그의 작업에서 익명의 시선에 노출되어 대형화된 야외 조형물은 핵심적인 것이 된다. 물론 과일이건 꽃이건 대형 플라스틱 구조물이건 공기를 불어넣는 작업이건 모두 전부가 있던 그의 오랜 어휘와 문법이였다. 그러나 이 시기부터, '아마도 저도 모르게 퍼블릭에 대한 관심이 있어서 증폭되었다고 할까, 그래요. 그러면서 밖에는 인플레이터를 놓고, 안에는 플라스틱 놓고, 퍼블릭 프로그램하고, 이렇게 하는 것이 최정화의 공식'이 된다.¹⁰⁾

물론 공적 시선에 놓이게 되었다는 점이 반드시 거리의 소멸로 이어질 이유는 없었다. 오히려 그의 초기 공공미술은 그의 '하이트 큐브' 미술이 야외로 나온 것 같았다. 한국에서 그의 첫 공공미술 작업인 〈세기의 선물(X2000) 원각사지 10층 석탑을 모델로 한 플라스틱 황금탑으로서, 그것은 반어적이었고 불온했고 맥락적이었다. 따라서 어떤 이예겐 각별했고 다른 이예겐 불충한 것이어서 논란을 낳았다. 또한 비슷한 시기의 어떤 꽃의 공기구조물(도쿄 칸벤션 센터, 2000)은 무궁화를 모델로 했는데, 현재의 연꽃보다는 92년 〈소소쇼〉나 〈아, 대한민국〉의 무궁화나 태극기, 그리고 98년 쌈지스포츠포와 연속선상에 있었다. 그러나

9) About the beginning of his public art project, refer to "Choi Jeonghwa-Shin Chunghoon Interview", pp.93-95.

10) "Choi Jeonghwa-Shin Chunghoon Interview", p.96.

work doesn't seem to hide anything negative that makes the audience suspicious of whether there is something behind it. People are drawn to the colours and shapes of his work and agree with the intention of his project. Or his work is the utterance of the word 'sublimation'.

So, it is not surprising that his projects have taken place in many parts of Korea and across the world. If encountering his projects in museums is normal, encountering them in biennales, Expos, parks and tour sites help ensure the festive and banquet quality of his art. The fact that his work is also available at places with more conservative taste such as middle-class apartment complexes, shopping malls, department stores, or hotels, leads us to reckon that his work maintains a certain balance between decency and sensuality.

The beginning of this tendency traces back to the early and mid-2000s.⁹⁾ Since then, his project has made a connection with the discourses of the so-called public art or the institutionalization of public art. Technically, the links began with the work *A Column Is Columns*, which was installed at Hakata Riverain, a shopping mall in Fukuoka, in 1998. The work heralded the beginning of a second phase of his career, marking a break from his practice in the 1990s. From then on, gigantic outdoor installation has become a heart of his practice. Of course, whether fruits or flowers, huge plastic structures or inflatable objects, all those kinds of things had constituted his own language and syntax from the beginning of his career. But, from that period, as he said, "Maybe, I can put it this way, my interest in the public grew unconsciously inside of me. Yes, and so, I put some inflatable objects outside, and plastic ones indoors, and conducted public programmes, and this way it became my kind of formula."¹⁰⁾

Of course, there was no reason for the fact that his work, now placed outside, exposed to public eyes, led to the evanishment of distance. Rather, his early public art projects were as if the so-called 'white cube' art had gone on a picnic. His first public art project conducted in Korea was *The present of the century* (2000), a golden plastic

그 시기부터, 2001년 요코하마 트리엔날레를 필두로 그의 공공적 상상력에서 과잉나무와 꽃, 상들리에의 형태가 중심에 놓이고 그 형태와 색은 감각적으로 연상적으로 강한 인상을 주기보다 보다 높은 일반성과 유연함을 지향하는 듯 보인다.(물론 모든 작업이 그런 형식으로, 따라서 그런 반응을 불러일으킨 것은 아니다. 예를 들면, 2007년 페레이드 페스티벌에서 창원시청사를 오색 천으로 휘감는 작업은 '무당집' 같다는 민원으로 폐기되었다.) 이런 점에서 현재 그에게 공공미술에서 퍼블릭에 대한 태도는 '퍼블릭-지향적', '퍼블릭 친화적', 혹은 '퍼블릭-교감적'이라고 말할 수 있을 것이다.

11) 볼프강 하우그(Wolfgang F. Haug)의 상품미학비판의 수용과 최정화의 미술에 대해서, 신정훈, 『거리에서 배우기: 최정화의 디자인과 소비주의 도시경관』, 『시대의 눈: 한국 근현대미술가론』, 학교재, 2001, 326-340.

4. 관객에 대한 호의적이고 친화적 태도, 혹은 관객과 교감하고 소통하는 일, 그런데 이것은 그에게 새삼스러운 일은 아닐 수 있다. 오히려 그는 시작부터 자신의 관객에 친절했고 그것이 중요했다고 말할 수 있기 때문이다. 이것은 미술의 영역보다 사실 그가 더 많은 각광을 먼저 받았던 상업미술 영역에서의 일이다. 실제로 그는 '신세대 미술'의 주역이 되기 이전부터 이미 인테리어 디자인, CI, BI, 공간디자인 등 거머쥔 아트 영역에서 두각을 나타냈다. 그의 문서고에 쌓여있는 수많은 계약서들은 이를 말한다. 고객과의 소통 혹은 사람들의 마음을 얻는 일 자체가 그에게 미술이었다고 말할 수 있을지 모른다. 나는 그의 폭넓은 인간관계에 놀라곤 하는데 그 중심에는 그 자신의 매력이 있음을 알고 있다. 그렇다고 프로젝트에 있어서 그가 유순했음을 말하는 것은 아니다. 그는 한때 인테리어 업계에서는 고집을 꺾지 않는 작가적 태도로 비난받기도 했다. 이처럼 순수미술과 상업미술을 오가는 그의 크로스오버는 1980년대 민중미술 직후에 한국미술계에서는 낯선 것이었다. 심지어 후기자본주의 문화논리로 포스트모던의 시기 상품미학의 전도사로 의심받기도 했다.¹¹⁾ 그러나 90년대 저항의 문화에 대한 피로감 속에서 순수함은 교조적일 수 있었고 가벼움이 정치적일 수 있었다. 따라서 그의 행보는 송통을 트이게 하는 것이 있었고

tower modelled after Wongaksaji 10-story stone pagoda, which was ironic, subversive and situational. For some, it was special, and for some, it was unfaithful—so it inflamed a controversy. Also, around that time, he produced an inflatable floral structure (Tokyo Convention Centre, 2000) modelled after Korea's national flower, the rose of Sharon, which was in the vein of his 1992 works in exhibitions such as "Show, Show, Show" and "Oh, Korea" representing national flowers and flags, or his 1998 work *Ssamji Sports*, rather than of his recent work Lotus. However, it still seems that his practice began to pursue something universal and flexible from that time, especially beginning with his project for the 2001 Yokohama Triennale, rather than something sensual, powerful and evocative. From that time, fruit trees, flowers, or chandeliers have been put at the centre of his practice. (Certainly, not every work of his project was of that sort nor was well received by the public. For example, his 2007 project in Changwon to cover the façade of the Changwon Cityhall with coloured strips of fabric was pulled down after the City received complaints from local citizens pointing out that it looked like a shamanic temple.) In this respect, it can be said that, for him, the public attitude of his art is 'public-oriented', 'public-friendly' or 'public-interactive'.

4. Maybe, the hospitable and friendly attitude of his work to the spectator and how it communicates and interacts with the audience is not new to him. Rather, he was always kind to his audience and that was important to him. This was when his work was more welcomed by the commercial art world than by fine art lovers. Indeed, he had shown his talents in interior design, CI, BI, or space design before he became one of the emerging faces in the art world. The countless contract papers stacked in his study are evidence to this. For him, the communication with clients, or the efforts to win their hearts, was perhaps art in itself. I'm still surprised at his extensive range of acquaintances, but I know that his charm is at the heart of his numerous relations. Having said that, it doesn't mean that he was always tender while working. Sometimes, he was criticized by his clients for being self-assertive. Stretching between fine art and commercial art like Choi did was rare in the 1990s' Korean art world. Some people were even suspicious about whether he was a commodity aesthetics preacher when postmodernism as the cultural norm of post-capitalism was dominant.¹¹⁾ But then again, purity was easily mistaken as doctrinaire and lightness as political amid

해방적인 면을 갖고 있었다. 어떤 의미에서 미술에 있어서 그의 아방가르드적 태도는, 형식적 실험이나 정치적 참여가 아닌 아마도 그 시기 가장 비약적인 성장으로 이른 문화산업, 혹은 상업문화와의 연계를 통해 가능할 수 있었다고 말할 수 있다. 그가 자신의 작업을 "미끼요 빼끼"라 말하는 것은 우연은 아니다.

관객과의 소통, 친화, 부드러운 관계를 맺는 감각을 훈련시킨 '커머셜 아트'의 영역이야말로 최정화의 공공미술의 기원이라 생각해 보는 일은 흥미로운 일이다. 왜냐하면 이런 접근법은 2000년대 한국의 다른 공공미술의 실천들과 비견된다. 실제로 새로운 천년은 여러 이유로 한국미술에서 공공미술의 심년이었다 해도 과언은 아니다. (80년대가 민중, 90년대가 대중이었다면 2000년대는 공중 혹은 '퍼블릭'이 논제가 되었다고도 말할 수 있다). 공공미술에 대한 여러 모델이 입안되고 논의들이 심화되었다. 우선, 최정화의 것은 오래전부터 비난의 대상이 된 관심도 사랑도 끌지 못하는 흔히 공식적인 공공미술 쪽은 아니다. 최정화 작가는 2018년 필자와의 대담에서 "한국에서 보는 이상한 '퍼블릭'에 대한 대응으로, 꽃나무 과일나무 같은 것을 보여주고요"라 언급한다.¹²⁾ 그의 것은 분명 많은 이들을 끌어들이고 그들에 호소하고 시각적 즐거움을 준다.

그런데 보다 중요한 것으로 최정화의 공공적 실천은, 2000년대 한국의 공공미술의 다른 주요한 축인 '뉴장르 퍼블릭아트', 장소특정성, 개입주의적 공간실천, 혹은 사회적 전회 등과 같이 전지구적 흐름과 공명하는 의미의 것과도 구분된다. 1997-98년 동아시아 외환위기로 촉발된 국가 경제의 위기와 IMF 주도의 구조조정, 그리고 보다 전지구적 수준에서 확인되는 신자유주의의 본격화를 역사적 배경으로 해서, 미술의 공적 역할에 대한 새로운 상상력의 등장과 연계되어 있다. 최정화의 공공미술의 기원에 커머셜 프로젝트가 놓인다면, 다른 모델의 것에는 민중미술이 놓인다.¹³⁾ 최정화에게 불화, 간장, 파열, 개입, 폭로, 비판이라는 표현은 적절하지 않은 듯 보인다. 가시성을 잃은 공동체의 입장에 서거나 그들에 힘을 부여하는 일도 아니다. 그의 협업과

11) About Wolfgang Haug's critique of commodity aesthetics and Choi Jeonghwa's art, refer to 'Learning from the Street: Choi Jeonghwa's Design and Consumerist Urban-scape' by Shin Chunghoon, *The Eye of the Time: Korean Modern and Contemporary Artists* (Hakgojae, 2001), pp.326-240.

12) "Choi Jeonghwa-Shin Chunghoon Interview", p.95.

the exhaustion of the '90s' culture of resistance. Given that, there was a sense of riddance and of liberation in his artistic pathway. In a sense, his avant-gardist attitude to art was cultivated through his engagements with cultural industry or commercial culture, the most notably developed sector of the time, rather than through his experiments in styles or political intervention. One can sense why Choi calls his work "bait, decoy."

It should be interesting to find the beginning of his public art practice in the sector of commercial art, which trained his techniques for communication with and approach to the audience. His approach was unique in comparison with other public art practices

in 2000s Korea. For many reasons, the new millennium can be said to have been a decade of public art in Korea. (It can also be said that the focus of Korean art moved from 'minjung' in the '80s, to 'masses' in the '90s, and to 'publics' in the 2000s.) During this time, as many different public art models were proposed, public art discourses deepened. Most of all, Choi Jeonghwa's work received public attention that was both positive and negative, as it was either beloved or found wanting. In my 2018 interview with him, he mentioned, "In response to the weird understanding of 'public' in Korea, I show my fruit trees or flowers."¹²⁾ This clearly attracts the eyes of many more people, appeals to them, and is visually entertaining.

More importantly, his public art practice is differentiated in meaning as well from the other significant public art practices such as 'new genre public art', 'site-specific and interventionist spatial practice', or the 'social turn', which are in keeping with global trends. The currency crisis that the East Asian countries encountered from 1997 to '98 brought about the crisis in Korean economy, IMF-driven restructuring and on a global level the spread of neoliberalism. In this context, the previously mentioned public art practices emerged as new imaginations of the public role of art. If Choi Jeonghwa's public art originated in his commercial art projects, the other models originated

참여는 오직 그의 작가적(authorial) 권한 하에서 진행되고 그의 공동체는 지역적이거나 특정적이기 보다 높은 수준의 보편성을 띤다. 또한 그가 디자인한 환경은 사람들을 일시적인 관계 맺음의 프로그램으로 밀어 넣는 것도 아니다.

내가 최정화의 작업에 대한 의구심이 있다면 아마도 나의 공공미술에 대한 전제가 이 같은 참여적 의미의 실천에 가깝기 때문이었던 듯 보인다. 미술사의 공공미술 커리큘럼에서 90년대 이후는 수잔 레이시, 그랜트 케스터, 클레어 비숍, 그리고 더 나아가 여러 액티비즘 작업을 포함한다. 이들은 모두 포스트-공산주의 이후의 미술의 공적 상상력과 무관하지 않다. 이런 전제에서 나는 최정화 작가와 대담에서, 사람들이 좋아하고 사진 찍는 그런 일에 만족하는 그의 공공미술이 과연 최선인지, 공적인 것에 대해 의미가 있기 위해서 정치적인 무엇인가와 연관되어야 하는 것이 아닌지, 다소 도발적으로 질문을 한 적이 있다. 질문의 취지에 충분히 공감하면서도 작가는 자신의 일이 “공공을 건드릴 뿐이에요, 작가가 무엇을 해야 한다고 생각해요? 질문하고 건드리는 거 말고, 작가가 그걸 어떻게 만들어? 작가가 만드는 그 세상은 그렇게 될 수가 없어요”라 답했다.¹³⁾ 당시 나는 대담이 충분하지 않다 생각했다. 그런데 지금 다시금 그의 언급과 작업을 생각한다.

나의 생각이 낡거나 진부한 것일 수 있다. 현대미술은 일상과 다른 것이어야 한다고, 자율적이어야 한다고, 그래서 사회의 일반적인 시간공간을 상대화시킬 수 있어야 한다는 생각 말이다. 이런 생각은 모더니즘의 핵심이다. 그래서 작가는 보헤미안, 광인, 아이, 영웅, 선각자, 활동가였다. 그리고 관객은 그 앞에서 어리둥절하거나 흔들리고 충격을 받거나 외면한다. 반면,

in Minjung art.¹³⁾ Apparently, conflict, tension, rupture, intervention, exposure, or criticism are not suitable expressions for Choi. His work neither stands on the side of the community treated as invisible nor empowers them. The collaborations and participations involved in his practice only take place under his authorial direction and his community is neither regional nor specific but more universal. Moreover, the way he designs an environment does not push people into a relationship, temporarily, with their environment.

If I was ever a little doubtful about the publicness of his practice, that would probably be because my understanding of public art was closer to the participatory and interventionist model. In art history, the public art references from the 1990s include Suzanne Lacy, Grant H. Kester, Claire Bishop, and many activists' works. These are all related to art as public imagination in the post-communist era. Based on this premise, I provoked him a little during my interview with him asking whether he is content with the fact that people like his work and take lots of pictures of it, even if there is no more, whether he thinks that is the best public art has got, and whether there should be some political gesture in public art practice in order to achieve meaningful public intervention. Understanding my intention fully, he still said, "I only give a nudge to the public. What do you think artists should do? Other than ask or provoke? How can artists create things except asking or provoking? Artists can't make such worlds happen as they are creating."¹⁴⁾ At that moment, I thought his answer was not enough. But, these days, I've found myself constantly returning to his words and his practice.

Maybe, my thought is outdated or banal. Contemporary art should be different from the ordinary, should be more liberating. It should be able to distance itself from the ordinary time-space of our society. This kind of belief lied

13) 2000년대로 전환기 민중미술, 공공미술, 포스트-민중의 담론에 대해서 신정훈, 『포스트-민중 시대의 미술-도시성, 공공미술, 공간의 정치』, 『한국근현대미술사학』, 20, 2009, 249-269; Young Min Moon, "Situating Contemporary Art of South Korea, 1980 to 2016", ed. J.P. Park Burglind Jungmann, Juhjung Rhi, *A Companion to Korean Art* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2020), 465-496 참조.
14) 『최정화-신정훈 인터뷰』, p.99.

13) About the 2000s' discourses on Minjung art, public art, and post-Minjung art, refer to "Post-Minjung: Art of the Time—Urbanity, Public Art, Politics of Space" by Shin Chung-hoon, *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*, vol.20, 2009, pp.249-269; "Situating Contemporary Art of South Korea, 1980 to 2016" by Young Min Moon, *A Companion to Korean Art*, eds. J.P. Park, Burglind Jungmann, Juhjung Rhi (John Wiley & Sons Inc., 2020), pp.465-496.

14) "Choi Jeonghwa—Shin Chung-hoon Interview", p.99.

15) 이런 의미에서 '포스트 민중'의 공공미술 프로젝트와 최정화식 공공미술의 비교는 관계 미학을 둘러싼 논쟁을 연상시킨다. 전자가 전위적이라든 후자는 친화적이다. 혹은 전자가 엘리트주의적이라면 후자는 하위적이다.

16) 현대미술은 대중적이지 않아서가 아니라 너무 대중적이어서 문제가 아닌가? 이런 도발적인 질문은 보리스 그로이스의 것이다. Boris Groys, "Politics of Installation," *Going Public* (Berlin, Sternberg Press, 2010), 50-69.

최정화의 미술은 그것이 놓인 공간을 다채롭고 생기 넘치며 흥겹고 다가가기 쉽게 만든다. 그래서 그의 작업은 미술의 접근성을 확장하고 친근하게 만든다.¹⁵⁾ 어떤 의미에서 그는 미술을 민주화한다고 말할 수 있을 것이다. 그런데 이것이 문제인가? 현재 많은 미술관이 공공성을 내세우며 추구하는 것이 이와 같은 교감, 소통, 친근함 아닌가?¹⁶⁾ 실제로 그의 미술, 혹은 그의 취향이 갤러리나 미술관, 혹은 기업 사옥의 리셉션 공간에 놓이거나 그것을 장악하는 다수의 사례를 확인하는 것은 우연은 아니다. '물'에서 '꿀'에서 '인미공'에서 '아트선재'에서 그리고 서울시립미술관과 국립현대미술관에서 우리는 그의 작업을 보았다. 사실 아무리 친근하고자 해도 그런 미술을 만드는 일은 쉬운 일이 아니다. 그러고 보니 이제 미술제도도 더 이상 교양된 감각과 교양을 독점한다고 믿어지는 고급문화의 보루가 아니지 않는가. 아트 페어는 점점 파블릭 이벤트로 바뀌고 미술관은 여가를 보내는 장소 내지 관광지가 되고 있으며 미술은

대중문화의 일부가 되어간다는 진단도 그리 놀라운 관측은 아니게 되었다. 이런 조건에서 소위 참여적, 비판적 미술이 자아내는 긴장과 충격, 불화와 불편함은 색다른 문화상품 이상의 것이 되지 않을 수 있는가. 물론 너무 나간다면 비판적인 생각일 것이다. 고급문화의 허약함만큼이나 대중문화의 선도성을 믿는다는 점, 제도 밖의 순진함만큼이나 제도 안의 생산적인 계산을 믿는다는 점에서 그렇다.

그럼에도 불구하고, 최정화는 최소한 가장하지 않는 듯 보인다. 자신의 미술이 보다 많은 사람들의 마음을 흔치는 것이라는 것을, '미끼요 뽀끼'라는 것을 말이다. 어떤 의미에서 이런 자기비하하는 1990년대에 미술제도도 그렇지 않은 척 할 때, 도발과 전복, 탈신화화와 계몽의 아방가르드적 제스처가 되었다. 그런데 2000년대 이후 미술제도도 가장을 벗어던지고 미술이

15) In this sense, the comparison between 'post-Minjung' public art project and Choi Jeonghwa-kind public art evokes the debates over relational aesthetics, if the former is avant-garde, the latter is friendly. Or if the former is elitist, the latter is mendacious.

16) The problem of contemporary art is that it is too public, not that it is not public, isn't it? This provocative question is what Boris Groys basically says in 'Politics of Installation', *Going Public* (Berlin, Sternberg Press, 2010), pp.50-69.

at the core of modernism. Therefore, artists of that time were bohemian, mad men, children, heroes, pioneers, and activists. And spectators were baffled, daunted, shocked, or isolated before their works. On the contrary, Choi Jeonghwa's art turns the space in which it is placed into a colourful, lively, exciting and accessible environment. And so, his work extends the accessibility of art and makes it friendly.¹⁵⁾ In a way, it can be said that he democratizes art. So, what's the matter? Don't many contemporary art museums pursue bringing 'the publicness' to the fore through interaction, communication, and friendliness?¹⁶⁾ Indeed, it is not by accident that his art, or his taste, is placed in galleries, museums, or in the receptions of corporate buildings and many similar spaces. We've seen his work at Art Space Pool, at Gallery Kkul, at Art Sonje Centre, at the Seoul Museum of Art, and at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. In fact, however hard one tries, creating friendly art is not easy. As it turns out, art institutions or systems are no longer

spaces of high culture believed to be where high tastes and refinement are reserved. Art fairs are changing more and more into public events, and museums are becoming spaces for leisure time or tour sites. In this condition, the tensions, conflicts and discomfort that the so-called participatory public art creates can be treated as no more than another cultural production. I've gone too far, of course. Too pessimistic, or too cynical. Mass culture may not be as powerful as one expects just as high culture is vulnerable. Non-institutionalised spaces may not be as pure as one expects just as art institutions often lose their touch.

Nevertheless, it seems that Choi Jeonghwa doesn't pretend to be something else at least. He doesn't pretend that his work is not to attract more people. Calling it 'bait, decoy'. In a way, this kind of self-depreciation was regarded as an avant-garde gesture of provocation, subversion and demythologizing in the 1990s when art systems pretended

상품이라 말하고 전시의 성공을 관객수로 말하는 배경 속에서, 전위의 언어는 아니더라도 퍼블릭의 신뢰를 얻는 방식이 될 수 있는지 모른다.¹⁷⁾ 즉 그의 작업이 너무 대중적, 비즈니스적, 계산적이라 생각하며 불편함을 드러내다가도 동시에 그런데 "가장은 없잖아", "솔직하잖아", "그래서 신뢰할 수 있잖아" 하고 말이다. 그래서 다른 이들의 가정과 가식을 생각해 보게 만든다고 말이다.

17) 미디어 테크놀로지 발전과 자기-디자인의 경향 속에서 대중의 신뢰를 얻는 미술의 전략에 대해서는 Boris Groys, "The Obligation of Self-Design," *Going Public* (Berlin, Sternberg Press, 2010), 21-37 참조.

이런 점에서 한편으로, 최정화의 미술은 사회의 일반적인 시공간을 따른다는 점에서, 즉 그것과 거리를 두지 않고 그것에 순응하는 혹은 공모하는 모습을 보인다는 점에서, (무의지적이라면) 순진하거나 (의지적이라면) 냉소적일 것이다. 아니, "질문하고 건드리는 게 말고, 작가가 그걸 어떻게 만들어? 작가가 만드는 그 세상은 그렇게 될 수가 없어?"라는 작가의 발언은 후자에 보다 가깝지 않나 생각하게 만든다. 이는 그의 미술이 한때 그가 작동시켰던, 미술이 습관적인 사유나 감각 이상의 무엇을 일깨우는 일, 지금 여기의 삶이 아닌 다른 삶의 대안이나 시나리오를 제시하는 일로부터 거리가 있음을 말한다(실제로 그는 90년대 세상을 보다 시각적으로 균형 있게만드는 일에 관해 언급한 바 있다). 그러나 다른 한편으로, 최정화의 미술은 공공미술, 아니 미술 일반에 대한 사유의 영점, zero point를 만들어 놓은 듯 보인다. 왜 그의 미술은 친숙한 것일까? 그의 미술은 어떻게 미끼와 빠끼가 되는가, 왜 인기가 있는가, 사람들이 속는 것이 아니라면, 그의 미술의 소비에는 어떤 진정성의 계기가 놓여있는 것은 아닌가, 그래서 충격이나 거리의 방식이 아닌 다른 방식으로, 사회와 공모하고 그 요구를 받아들이는 방식으로 무엇인가 다른 시나리오를 제안하는 것은 아닌가, 그리드와 반복을 활용하여 아무것도 없기에 충격을 불러일으키는 아방가르드의 '약한 보편주의(weak universalism)'가 아닌 그의 '강한 보편주의'는 어떤 의미인가, 거기에서부터 변모한 시대의 미술이 다시 생각되어야 하는 듯 보인다.

that they didn't care about the public. But from the 2000s on, when art institutions took off the mask and began to assess the success of an exhibition by the number of visitors, calling art a commodity, his self-depreciation seems to play as a way of winning public minds and trust.¹⁷⁾ Namely, while thinking his work is too charged with mass culture, too commercial or calculative, people find themselves saying "well, at least it's not snobbish", "straightforward", and that it is "clear, not ambiguous." And so, they may begin to think about affectation and disguise.

17) About the strategy of art to gain the public minds in the milieu of advanced media technology and the fashion of self-design, refer to Boris Groys "The Obligation of Self-Design", *ibid*, pp.21-37.

In that Choi Jeonghwa's work engages the general time-space of society and does not build a distance from it but conforms to it, his art is naïve (if that is unintended) or sarcastic (if that is deliberate). Recalling his words, "How can artists create things except asking or provoking? Artists can't make such worlds happen as they are creating", he seems more like the latter. This reminds me of his past when his art served to arouse something more than habitual thinking or sensations and to suggest alternative forms of living rather than the life of "here and now", and of how his practice is now distanced from that. (In the '90s, he once mentioned making the world in balance visually.) However, on the other hand, his practice seems to have brought all the discourses of public art or even art in general to point zero. Why is his art familiar? How does his art become a bait and a decoy? Why is it popular? If there is no conceit to deceive people, is there a sense of integrity in which people find a reason to consume his art? And so, maybe, is his art trying to suggest some different scenarios for conforming to society and accepting its demands, instead of distancing or shocking? What is his art's strong universalism, which is different from the 'weak universalism' of the avant-garde that utilizes grids and repetitions to shock the audience by showing that there is nothing there? From there, we need to think about the changed art of our time.