

Interview with Choi Jeong Hwa
by Chunghoon Shin

Date and Time 2-7 p.m., November 6, 2017
Location Choi Jeong Hwa's Ghaseum Studio*
(Yeonji-dong, Jongno-gu, Seoul)
Participants Choi Jeong Hwa,
Chunghoon Shin,
Min Byung Jic

*
The English
spelling of Choi
Jeong Hwa's studio
varies from Gasum
and Gaseum to
Ghaseum Studio.
Ghaseum Studio
is the latest,
official name of the
studio.

This interview with Choi Jeong Hwa was organized to comprehend basic information about the artist's career. Therefore, the interviewers tried to check with the artist about his past activities, roughly following a chronology by year, based on the artist's memory and materials accumulated by researchers. Through this process, it was possible to identify the artist's works that had not been widely recognized and correct unclear details about well-known images of the artist's works. Furthermore, through the chronological format of the interview, it was possible to learn how the artist's ideas and practices unfolded or developed and how certain attempts have become his signature style while others were dismissed. At the same time, the interview was naturally accompanied by heated discussions about aesthetics and philosophy of the artist's all-encompassing production of visual arts, ranging from his artistic production to interior design, book design, stage design, photography, writing, corporate identity, and working as a visual director for movies. Although the interview did not produce answers, it was possible to identify questions and issues, often with a feeling that we found some connections.

Of course, not everything from the artist's career was identified or discussed. In specific, the interview focused on the period between the mid-1980s to the year

최정화·신정훈 인터뷰

일시 2017년 11월 6일 오후 2:00-7:00
장소 가습시각개발연구소(서울 종로구 연지동)
참석자 최정화, 신정훈, 민병직

이 인터뷰는 작가 이력에 관한 기초적인 정보를 파악하려는 취지에서 기획되었다. 따라서 다소 단순하게 연대기적 순서에 따라 제작된 작품과 작업을 작가의 기억과 연구자의 자료에 의존하여 한 해씩 확인하고자 했다. 이를 통해 잘 알려지지 않았던 출판작을 확인하고 잘 알려진 사진의 불명료한 정보를 수정할 수 있었다. 그리고 더 나아가 연대기적 순서의 인터뷰를 통해서 그의 '짓과 것'이 어떻게 전개 혹은 발전되었는지, 어떤 시도들은 그의 서명양식이 되고 어떤 것은 그렇지 못했는지 확인할 수 있었다. 동시에 미술생산을 포함해서 실내디자인, 복디자인, 무대디자인, 사진, 글쓰기, 기업 아이덴티티, 영화미술 등 그의 전방위적인 시각예술 생산을 아우르는 미학내지 철학에 관한 열띤 논의가 자연스럽게 수반되었다. 답을 내리지는 못했지만 문제는 확인할 수 있었고, 때로는 뭔가 달았다는 느낌을 얻기도 했다.

물론 그의 이력을 구성하는 모든 것이 확인되거나 논의된 것은 아니다. 특히 이 인터뷰는 1980년대 중반부터 2000년까지의 기간에 초점을 맞췄다. 보다 구체적으로 말하면, 군대복무 중 출판한 작품을 통해 중앙미술대전 가작을 받는 1984년부터 공공미술 프로젝트의 본격적인 계기가 된 종로 밀레니엄 타워 〈세기의 선물〉이 나온 2000년까지를 다룬다. 따라서 우리는 2000년 이후의 최정화를 다루는

2000. More specifically, it covers a period from the year 1984, when Choi was awarded an honorable mention a runner-up award from the Joongang Fine Art Prize for an artwork he had submitted during his military service, to the year 2000, when he produced *The Present of Century*, an installation made for Jongno Tower that became the starting point for his public art projects. Thus, it can be said that the second half of the interview deals with the artist after the year 2000. This periodization is not done just for the sake of convenience. For the artist, the period between 1984 and 2000 cannot simply be called his formative years. For some, this period includes the time when the artist reached his peak. It was during this period in which new attempts were constantly made while his existing practice matured, thus it is not fruitless to examine the artist's career year by year. In this sense, it can be said that this period saw the establishment of most of the artist's visual vocabulary and artistic concerns. Furthermore, Choi's practice was also a prominent model for the new interest and choices in Korean art, which went through the 1970s and 80s and was facing the new social and cultural conditions of the 1990s. Thus, the interview was also an opportunity to confirm the artist's public role beyond his personal career as an individual artist.

The interview was conducted at Choi Jeong Hwa's office in Yeonji-dong, Jongno-gu, Seoul, while all participants of the interview were comfortably sitting on a sofa, for five hours. There were inevitable edits and omissions while reviewing the transcription of the interview. However, I tried not to miss the progression of the discussion and its context as much as possible. I also tried to convey the casual atmosphere of the interview. I would like to express my gratitude to Choi Jeong Hwa, who generously responded to my questions which were often too direct and sometimes unenlightened. And I would like to thank Min Byung Jic for providing me with this invaluable opportunity and for participating in the interview.

2부를 남겨두고 있는 셈이다. 이 시기구분은 단지 편의적인 것만은 아니다. 단순히 형성기라 부를 수는 없는 따라서 어떤 이들이 보기에는 전성기를 포함하는 이 시기는, 한 해씩 살펴보는 것이 무색하지 않을 정도로 끊임없이 새로운 것이 시도되고 이전의 것이 숙성되었다. 이런 의미에서 그의 대부분의 시각어휘와 문제의식이 정초된 때라고 말할 수 있을 것이다. 더 나아가 최정화의 '것'은 1970-80년대를 지나온 한국미술이 1990년대라는 새로운 사회문화적 조건을 마주하고 요구받는 새로운 관심사와 선택지의 유력한 모델이기도 했다. 따라서 이 인터뷰는 최정화라는 개인의 사적인 이력을 넘어 공적인 역할을 확인하는 계기가 되기도 했다.

종로구 연지동에 위치한 최정화의 사무실 2층 소파에서 매우 편안하게, 그러나 5시간에 걸쳐 진행된 이 인터뷰를 정리하면서 피할 수 없는 편집과 생략이 있었다. 그러나 최대한 논의의 흐름과 맥락을 놓치지 않으려 했고 동시에 깨우칠만한 분위기를 전하려 했다. 때로는 직설적으로 묻고 때로는 무지함을 드러낸 인터뷰이의 질문에 관대하게 응대해준 최정화 작가, 그리고 소중한 기회를 마련해주고 인터뷰에 참여해준 민병직 큐레이터께 감사드립니다.

1984-1989

- S So, let's start the interview. I'll do it in chronological order. Perhaps we should start from the period when Choi Jeong Hwa made his name in the art scene. Usually mentioned with regards to this is the year 1987 when Choi held the *Museum* exhibition and received the grand prize from the Western painting section of the Joongang Fine Art Prize. But in fact, Choi received a runner-up award in 1986 and honorable mention in 1984.
- M And there was no grand prize given to anyone in 1986.
- S No, and the little-known 1984 piece that received an honorable mention was a painting that juxtaposed riot police and kindergarten children in vertical parallel.^[1]
- C I drew it in the military. With a pencil. Did it at the barracks.
- S Oh, then is it associated with the experience of the military?
- C Military... That has a certain influence. But I guess there was more of an influence from the outside? I was in the Air Force, so it was a bit loose. But I made it while the senior soldiers were scolding me for not drawing their faces. So it's a pencil drawing.
- S It is in fact an ironic situation and there is humor in it.
- M I can see that from the composition of the image.
- C Children and riot police. And the title says 'Clear.' Nothing is happening. (Laughs)
- S Right. The title is *May 27, 1984. Clear*.
- C That was the day I drew it.
- M I saw it for the first time. It's amazing.
- S And you received a runner-up award in 1986.
- C But I like this. That I drew it with crayons and glue. It is a drawing. A drawing



1984-1989

- 신 그러면 시작하겠습니다. 연대기 순으로 진행하겠습니다. 시작을 아마도 미술계에 이름을 알리게 되는 시기부터로 잡아야 할 것 같은데요.
- 그러면 보통 《유지엄》전과 중앙미술대전 양화부 대상을 받은 1987년을 이야기합니다. 그런데 사실 중앙미술대전에는 그 전에 1986년에 장려상이 있었고, 1984년에 가작도 받으셨습니다.
- 민 1986년 장려상은 대상없는 장려상이죠.
- 신 예, 그리고 잘 알려지지 않은 1984년 가작은 전투경찰들과 유치원 아이들이 위 아래로 평행을 이뤄 병치된 그림입니다.^[1]
- 최 군대에서 그린 거예요. 연필로. 내무반에서 그린 겁니다.
- 신 아, 그림 군대의 경험과 연관이 있네요?
- 최 군대...라는 영향도 있지만. 바깥에서 본 것이 영향이 더 많겠죠? 나는 공군이었으니까 좀 편하게 있었어요. 근데 고참들 얼굴 안 그려준다고 혼나면서 이런 걸 그렸으니까. 대생이죠.
- 신 사실 모순적인 상황이기도하고 또 유머도 있구요.
- 민 구도에서 그런 것이 보이네요.
- 최 아이들과 전투경찰. 그리고 제목도 '맑음'. 아무런 일 없음. (웃음)
- 신 예 제목이 〈1984. 5. 27. 맑음〉입니다
- 최 그때 그린거네.
- 민 전 처음 봐요. 신기하네.
- 신 그리고 이후에 1986년에 장려상을 받으셨구요.
- 최 난 이게 좋은데. 크레용이랑 본드로 그린 것. 드로잉이지. 인체 두 개를 겹쳐서. 그 당시

[1] 최정화, *May 27, 1984. Clear*, 1984, 73×103cm

[1] 최정화, 〈1984. 5. 27. 맑음〉, 1984, 73×103cm

- overlapping two human bodies. That was a time when Neo-Expressionism was in style. I had not done any oil painting then, and I could only do pencil drawing well. With crayons and glue. I put kerosene in a sprayer, added crayons, and sprayed the kerosene to make it spread and soggy. It was a work of expressionism, made with the effect of such texture.
- S Yes, and you received the grand prize in the following year with the work titled *Che* (體, the body).
- C Why did they give the grand prize to this work? (Laughs)
- S You often said in interviews that you created this work to receive a prize. What made you so assured?
- C There was some influence from Italian paintings.
- S Neo-Expressionism?
- C I put and drew some steel scraps and wood pieces on the canvas. One thing was that I was guessing what the juries might like, and the other was that I saw what other contestants submitted when I was submitting my work.
- S Oh, the other works?
- C Right. Though I cannot exactly remember how it was. Why they liked it... Well, in this case, I think images which fascinated me were reflected in the work. It felt like it was art if I would do it in that way for no particular reason. It also felt like it was cool. And that was how things were normally done at that time. So I unfolded images I had made with photo collages once again. So it was an extension of pencil drawing. And I exactly remember the expression I used - I called it "FX." So it's a kind of special effects. There was a movie with that title.
- S Yes. There was one. It's *FX: Murder by Illusion* (1985).
- C I had my own statistics about how one feels with certain textures as I often use mixed materials. I had not seen many things, but I saw some exhibitions at Galerie de Séoul and some catalogues of exhibitions. Well, I should be more candid.

- 신표현주의가 유행할 땐데, 유화는 안 그려봤고, 내가 잘할 수 있는 건 대생 밖에 없었으니까요. 크레용과 본드로. 분무기에 석유를 넣어서 크레용을 칠해놓고 뿌리면 번지고 눅눅하게 되면서. 그런 질감의 효과로 만든 표현주의, 그런 작품이죠.
- 신 예, 그리고 이듬해에는 〈체(體)〉라는 작품으로 대상을 받으시고.
- 최 왜 이걸 대상을 줬지? (웃음)
- 신 선생님은 종종 인터뷰에서 이걸 상 받으려고 그랬다, 이런 말씀을 하곤했는데요. 그 확신은 어디서 온 건가요?
- 최 이게 그 당시에 이태리 그림의 영향도 있고
- 신 신표현주의요?
- 최 쟁쟁하거나 나무토막 주위다 붙어다 그리고. 이렇게 그러면 좋아하겠구나 하는 짐작이 있고, 또 하나는 제출하면서 제출된 것을 본단 말이야.
- 신 아, 다른 작품들요?
- 최 그렇지. 그 당시에 정확한 기억을 못하지만. 왜 이걸 가지고...아, 이 경우는 내가 사로잡혔던 이미지들이 여기서 녹아있는 거 같고. 괜히 이렇게 하면 예술인가 같고. 멋있는 거 같고. 그때의 기준은 정말 그랬고. 사진 콜라주에서 만든 이미지를 다시 풀어놓은 거고. 그러니까 대생의 연장이지. 그리고는 이때 정확히 표현을 기억하는데, 나는 FX라고 그랬어. 그러니까 일종의 특수효과. FX효과라고, 그때 그런 영화도 있었는데.
- 신 예 있어요. 「에프 엑스」(FX: Murder By Illusion, 1985)요.
- 최 내가 항상 질료의 반죽과 버무려서, 요 질감에서는 어떻게 느낀다, 라는 나름대로의 통제치가 있었다고. 많이는 못 봤지만, 우리나라에서 서울미술관 전시도 보고 몇 개 전시보고 도록을 보다보니깐. 그래 솔직해져야지, 사실 이런 질감에 이렇게 그러면 이렇다고 말하는구나, 그 지점을 테스트했는데 되버린거지.

- I realized that people would say certain things if I drew in certain textures. So I tested it and won the prize.
- S You returned to school when you did it.
- C I was in my third or fourth year of college.
- S You usually mention Neo-Expressionism. There are human figures in the work.
- C But I only did it at that time and never since. I quit all of it.
- S In the interviews you did later, you mentioned why you did not draw faces.
- C Oh, right. It was because faces revealed too much emotion. I did so since the first year of university. There are some prints of the drawings somewhere. These are all rough nude sketches. I cut off all the faces when I did them. Faces revealed too much expression and I could not show the flesh. There must be the drawings of flesh somewhere. I used crayon for them, too. Faces... Well, you have to look at people's faces when you talk to them, but I wanted to do it without faces in my drawings.
- S Faces were rather a nuisance, you thought. A similar work appeared in the solo exhibition the next year, in 1988.
- C I had such works by then. At Kim Young-jung Museum.
- S Yes, at Yeonhui Arts and Design Building (*Choi Jeong Hwa Solo Exhibition*, September 29-October 8, 1988). You showed drawings, images, and installations all at the same time.^[2]
- C I showed them together. I installed a makeshift structure in front of the paintings. There must be a photo of it somewhere. (Looking at a photo published with a review in *Gana Art* magazine) Oh, you found this!¹ Right, 1988 was the year when I was doing interior design. That's why all of them appeared at the same time.
- S What did? Installation? Was it influenced by that?



- 신 이게 복학하고 하신거죠.
- 최 대학교 3~4학년 때.
- 신 보통 선생님은 신표현주의라 말씀하시는데, 인체형상도 있었고.
- 최 근데 그때만 한 거지 그 다음에는 안했으니까. 이걸 다 때려쳤으니까.
- 신 나중에 인터뷰를 보면 얼굴을 안 그린 이유에 대해 말씀하시더라고요.
- 최 아 맞다. 표정이 너무 많이 드러나기 때문에. 그건 난 대학교 1학년 때부터. 그때 그림도 어딘가 출력본이 있는데. 다 누드 크로키. 그거 할 때 얼굴을 다 잘랐지. 얼굴은 표정이 너무 드러나기 때문에 저걸 그려면 삶이 안 나오니까. 삶만 그린 것은 어딘가에 있을 거야. 그때도 크레용. 얼굴로는...몰라, 사람은 얼굴보고 이야기해야하지만 그림에서는 얼굴을 빼 놓고 이야기를 하고 싶었던 거지.
- 신 오히려 얼굴이 방해가 된다, 이런 생각이셨네요. 그리고 비슷한 작업이 이듬해 1988년 개인전에 나오구요.
- 최 이때까지 이게 나오지. 김영중 미술관.
- 신 예, 연희조형관(〈최정화전〉, 9월 29일-10월 8일)에서요. 거기서도 드로잉, 이미지, 설치 모두 같이 하셨죠.^[2]
- 최 같이 했지. 앞에도 공사 가설 구조를 설치하고. 그 사진도 어딘가 있는데. (가나아트 서평에 실린 사진을 보면서) 아 이걸 찾았네! 그렇지 88년도 인테리어 할 때지. 그러니까 저게 다 같이 등장한거지.
- 신 뭐가요? 설치가요? 아 그게 그 영향이었나요?
- 최 건설현장에서 주운 물건가지고 겹쳐서 만들고. 그러니까 졸업전 때도 대상받은 것과 비슷한데

[2]
Choi Jeong Hwa
Solo Exhibition,
Yeonhui Arts and
Design Building,
1988

1.
Park Shin-eui,
"Choi Jeong Hwa
Exhibition,"
Gana Art
(November/
December 1988),
p.24

[2]
〈최정화전〉
전시전경,
연희조형관, 1988

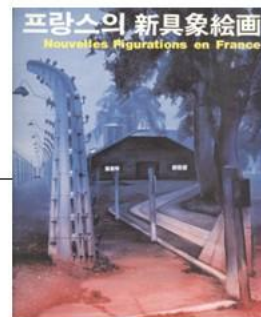
1.
박신의, 「최정화전」,
《가나아트》(1988년
11/12월), p.24

- C I put together things I had picked up at construction sites. So it was similar to the one which got the grand prize at the graduation exhibition — I attached a lump of metal that was really old. I did not draw human figures but rather monkeys in the work. I don't have the work or any photo of it. It must be somewhere in the graduation exhibition catalogue. The construction sites I encountered on the way from my place to Hongik University and the practice of picking things up — my practice has been the extension of those things.
- S How was the atmosphere of the university at that time?
- C (Laughs) OK, Park Bul-ddong, Kim Hwan-young, and Jung Boc-su.
- S Ones that are also called Minjung artists...
- C They were my closest friends whom I met most frequently and hung out with.
- S What did you talk about?
- C We just drank at that time, no talking!
- S But it seems that you have a different trajectory from them.
- C Of course we must have talked about Minjung art. We did talk about it but it was not so different from talking about everyday life to me. And there were also some other Minjung artists, but they were not good painters. Park Bul-ddong and Kim Hwan-young were the best in pencil drawing. Kim Hwan-young was the best one. I was one of the three dexterous artists. But everything has changed since I returned from my military service. Everything.
- S Oh, different from when you were in your early twenties?
- C It was not so different in the years 1980, '81, and '82. But (things had changed) when I came back after completing the military service in 1985. There were Jung Boc-su and some others, but Park Bul-ddong and Kim Hwan-young were doing something different.
- M And you just did the military service?
- C I served three years. I did it because I had to. I went to the Air Force since everyone

told me that the Army would be so difficult, but the Air Force was also difficult. (Laughs)

- S Do you remember any exhibition from the early and mid-1980s?
- C I remember an exhibition at Galerie de Séoul.
- S The new figurative exhibition?
- C Yes, *French New Figurative Painting Exhibition* (Galerie de Séoul, July 10–August 15, 1982). That was one...^[3]
- S Was the exhibition really impressive? Many people say so. Was it like, “Well, I see that this is possible with figuration.”
- M It might have been a difference in style.
- C Right, it was about a different style. A style is a style. I have no issue with style then and now. But thoughts and ideas are different from style. When someone reads something else from other people's style, he does it wrong. I'm sorry to say this but it's true.
- S Had you seen exhibitions by the Reality and Utterance group?
- C I did not see their exhibitions in '82 and '83.
- S Then you returned from the military service and got along with people other than Kim Hwan-young or Park Bul-ddong. That developed into the *Museum* or *U.A.O* exhibitions...
- C I returned to the university in '85. But I traveled to Japan and Hong Kong before going back to the university. All by myself.
- S Overseas travel still required permissions at that time. How was it possible then?
- C I did not travel with that kind of permission. I went out with a working visa. I made a working visa as an employee of my uncle's company. I did it because I didn't know about Japanese art but all the professors at the university were

[3]
Catalogue cover
from *French New
Figuration Painting
Exhibition*, Seoul
Museum, 1982



[3]

- 이런 판을, 완전히 낡은 칠판이를 붙였지. 거기에는 인간은 안 그리고 원숭이를 그렸고. 그것은 사진도 없고 작품도 없는데. 졸업전 도록에 보면 어딘가 찾으려 있을 거야. 그때도 집에서 홍대까지를 걸어다니면서 봤던 건설현장, 공사현장, 좁는 것, 그런 것의 연장이 지금까지라고 말할 수 있지.
- 신 대학 다니실 때 학교 분위기라 할까요, 어떠셨나요?
- 최 (웃음) 오케이, 박불동, 김환영, 정복수.
- 신 다들 '민중'이라 불리기도 하는...
- 최 제일 친했고 같이 다녔고 제일 자주 만나고 같이 놀던 사람들이지.
- 신 서로 어떤 이야기를 하셨나요?
- 최 그때는 뭐 술만 먹지 애길하냐?
- 신 그래도 그분들과 선생님의 궤적이 다른 것 같아서요.
- 최 물론 민중미술 관련 이야기가 있었겠지. 하긴 했는데 나한테는 그냥 보통 생활이야기랑 다들 바가 없었고, 그 세 사람 말고는, 또 다른 민중 애들도 있는데, 개들은 못 그렸고. 박불동과 김환영은 데생으로 제일 꼽히는 애들이었고. 제일 잘 그렸던 건 김환영인데, 그리고 동시에 나까지 셋은 항상 세트무 잘 그리는 사람, 막 이랬었는데. 그리고 군대 갔다 와서 달라진 거지. 다.
- 신 아 20대 초 때와 달라진 건가요?
- 최 80, 81, 82 때까지는 별로 다르지 않았죠. 그런데 군대를 85년에 제대하고 오니까 (달라졌죠). 정복수도 있었고 또 몇 명 있는데, 그때는 박불동, 김환영이 다른 것을 하고 있더라구요.
- 민 군대는 그냥 다녀오신 거구요?
- 최 나는 3년. 가야하니까 가지. 육군가면 다들 고생한다고 해서 공군을 갔는데 공군가서도 고생했고. (웃음)
- 신 혹시 80년대 초중반 전시 중에서 기억나는 것 있으세요?

- 최 서울미술관에서 했던 전시가 기억나요.
- 신 신구상회화전이요?
- 최 그렇지, 《프랑스 신구상회화전》(서울미술관, 1982년 7월 10일–8월 15일). 그게 하나 있고...^[3]
- 신 정말 인상적이었나요, 그 전시가? 많은 분들이 그렇다고 이야기해서요. 구상으로 이렇게 할 수 있구나, 뭐 이런 것이었나요?
- 민 스타일이 달랐겠조.
- 최 그렇지, 다른 스타일에 대한 것이었지. 스타일은 스타일이니까. 그때나 지금이나 스타일에 대해서는 아무 문제없음. 근데 생각이나 뜻은 또 스타일과 다른 거고. 스타일에서 괜히 다른 걸 읽어내는 때는 그 사람이 잘못 읽은 거고. 미안하지만.
- 신 '현실과 발언' 전시도 보셨나요?
- 최 82년, 83년에는 본적은 없지.
- 신 그러면 복학해서 김환영이나 박불동 선생 말고, 다른 분들과 어울리게 되는 거네요. 그게 유지업이나 U.A.O로 진행되는...
- 최 85년도에 복학을 해서. 그런데 복학 전에 일본이랑 홍콩을 여행했조. 혼자서.
- 신 그때 여행자유화가 아닌데 그게 어떻게 가능하셨죠?
- 최 자유화는 아니고 취업비자로. 그때 외상촌회사의 직원으로 취업비자를 가짜로 만들어서. 왜 그랬냐면 내가 일본미술이 뭔지는 모르는데, 학교의 모든 교수들이 다 일본책만 보고 있는거야. 이일, 박서보, 하중현, 최명영 선생 모두. 교수실에 가면 몽땅 일본책이예요. 미술수첩부터 들고 다니는 거도 일본책. 군대가기 전에는 기초과정이니까 아무것도 모르고. 85년에 3학년으로 복학을 했는데. 복학하기 전에 군대에서 일본어를 공부했어요. 독학을 좀 했조. 일본 가고 일본책을 보기위해서, 그리고 일본을 가서, 물론 미술도 보고 미술관도 많이

[3]
《프랑스 신구상회화》
도록표지,
서울미술관, 1982

- reading Japanese books. Lee Yil, Park Seo-bo, Ha Chong-hyun, and Choi Myoung-young — all of them. When I went to professors' rooms, their books were all in Japanese. They had *Bijutsu Techo* magazine, and they also had other books from Japan. Before entering the military service, I knew nothing since my Japanese was so rudimentary. I was in the third year when I returned to university in '85. Before completing the military service, I studied Japanese by myself so I could visit Japan and read Japanese books. And I went to Japan, saw art and visited art museums. But it was the fashion shops in Omotesando and Aoyama that caught my eye. All the other things were not as memorable. But Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and COMME des GARÇONS — they were shocking. I was shocked to see how they were. The clerks showed me the clothes when I entered the shops to buy them — It was a world of the sensuous. The touch, texture, and then presentation and display — They had them. And it was more fun to see them. I thought, "Why do these things stimulate me?"
- M More stimulating than art.
- C I did not know art. I started practicing art when I was in my final year of high school. I went to art school because I was told to do so.
- S How long did you stay in Japan?
- C It was just about three weeks.
- S Where did you stay?
- C I was onboard the ship from Shimonoseki, going all the way up through Kyoto, Osaka, then Tokyo.
- S It must have cost a lot of money. How did you prepare that much money?
- C It didn't cost much to take a ship. No, I was almost starving. I didn't have much money then. Almost none.
- M So you visited Japan first and then traveled to Hong Kong? Why did you go to Hong Kong?

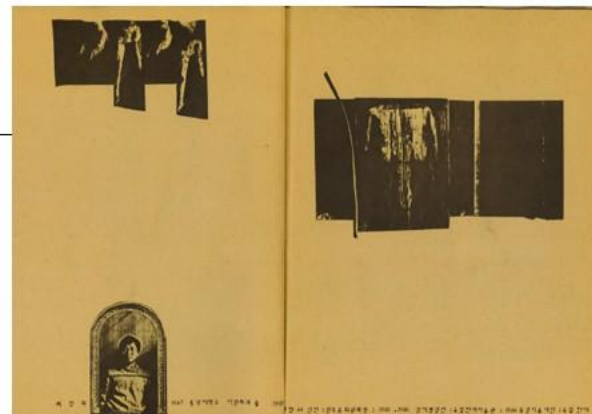
- 봤는데. 오모테산도, 아오야마의 패션샵이 제일 먼저 들어온 거죠. 다른 것은 그렇게 봐도 그렇게 안 남는데. 거기서 '이세이 미야케', '요지 야마모토', '폼 데 가르송', 이게 완전히 충격이었어요. 이게 원래 이렇게. 사려고 들어가면 옷을 보여주고 하는데, 거기는 감각의 세상. 촉감, 질감, 그 다음에 프레젠테이션, 디스플레이 이런 게 있었다고. 그걸 보면서 이게 더 재미있고. 이게 원래 자주 날 건드리지? 그렇게 생각했었어.
- 민 미술보다 훨씬.
- 최 미술은 몰랐으니까. 난 미술을 고3때 시작했으니까. 미술대학도 가라니까 간 거였고.
- 신 며칠 정도 일본에 계셨나요?
- 최 한 3주정도였어요.
- 신 어디에 머무르셨나요?
- 최 배를 타고 시모노세키부터 시작해서 올라가면서 교토, 오사카, 그리고 동경 보고.
- 신 돈이 상당히 들었을텐데, 돈은 어떻게 마련하셨죠?
- 최 배타고 가니까 얼마 안들고. 아니, 거의 굶다시피 했죠. 돈도 없을 때고. 거의 없었죠.
- 민 그러면 일본을 먼저 갔다가 홍콩으로 가셨던 거죠? 홍콩은 또 왜?
- 최 홍콩은 만화책에서도 보고 막연한 이미지가 있으니까. 갔더니 정말. 고층 아파트에 마천루. 홍콩 느와르. 야, 이게 뭐야 하면서 멍해진거죠.
- 신 간혹 선생님 작품을 말할 때 '왜색'이라는 말이 있기도 있었잖아요.
- 최 이런, 아이고. 있었고... 그런데 왜색이 아닌데, 제 색인데 (웃음).
- 신 물론 작품에 대해서는 아니지만 예전에 김현도 평론가가 이런 글을 쓴 적이 있어요. 87년 말에 선생님과 이불을 보고 "왜색이라 진단할 수 밖에 없는 헤어스타일과 복장"² 이런 표현이 등장하더라고요. (웃음)
- 최 그 당시로서는 대학생 중에서는 그냥. 아니, 웃도 표현인데, 잘 놀고 끼가 있는 애들은 다 남들과

2. 김현도, 「남편이 나를 배를 기다리면서」, 『문학장신』 (1994년 7월), pp. 6-8.

- C I saw Hong Kong in comics and had some vague images about the place. And when I went there — The high-rises and skyscrapers. Hong Kong noir. I became blank — "Wow, what's all this?"
- S Some people described your work as being 'Japanese style.'
- C Oh, gosh. There was an influence... But it was not in Japanese style; it's my style. (Laughs)
- S This is not about your work, but the critic Kim Hyun-do once wrote this. He saw you and Lee Bul around the end of 1987 and said, "Hairstyle and costumes that can be only recognized as being in the Japanese style."² (Laughs)
- C I was a university student then... Well, clothing is also a way of expression. Don't all cool kids who have talent and know how to play dress uniquely?
- M From when did you dress like that? Probably not in the first or second year...
- C After I returned to the school.
- S Where did you buy your clothes? Did you make them?
- C I made some. Some of my mother's clothes, some of my fathers. It was all recycled. And I grew out my hair then. I had extremely long hair.
- S So you went to Japan and Hong Kong and came back. When discussing the year 1987, Joongang Fine Art Prize is not the only event. *Museum* exhibition (February 11-17, Kwanhoon Gallery) is also mentioned a lot in Korean art history.^[4]
- C But I don't like that part and I'm not interested in it. The work I presented in the *Museum* exhibition was like the *Che* (體, the body) series. I wanted to do something.

2. Kim Hyun-do, "Waiting for Cold Noodle." *Munhak Chongsin* (Literary Mind) (July 1994), pp. 6-8.

[4] Catalogue from *Museum* exhibition, Kwanhoon Gallery, 1987



[4]

- 다르게 입고 다니고 그러지 않아요.
- 민 언제부터 그렇게 하고 다니신 거예요? 1-2학년 때는 그래도...
- 최 복잡하고 나사죠.
- 신 옷은 어디서 사셨어요. 해 입으셨어요?
- 최 만들어 입는 것도 있고, 엄마가 입던 옷도 입고 아버지가 입던 옷도 있고. 다 재활용한 거죠. 그리고 그때는 또 머리로 길렀었고. 초창발을 했었고.
- 신 그러면 이제 일본하고 홍콩을 다녀오시고. 87년 이야기할 때 중앙미술대전뿐만 아니라 사실 미술사에서는 《유지엄》(2월 11일-2월 17일, 관훈미술관)을 많이 말하는데요.^[4]
- 최 근데 그 부분은 나는 별로 안 좋아하고 재미없어하는데. 87년 《유지엄》 때 냈던 작품은 바로 이런 <체> 시리즈 같은 거니까. 뭐야 하고 싶긴 했는데. 그냥 하던 것의 연장이었죠.

[4] 《유지엄》 전시도록부록, 관훈미술관, 1987

But it was just a repetition of what I had been doing.

M How did you create the exhibition?

C Lee Bul and I led it, and the title of the exhibition was also like, I said, "What about *Museum* as the title?" The typography of the title took different fonts used for European castles. It might be on the cover of the leaflet. It was also about getting interesting people to do something after graduating from university.

S Do you think that *Museum* deserves the attention it receives now?

C It never seemed that way to me.

M The exhibition is quite well known.

S Yes, even if it's not all that important to you personally.

C Well, the exhibition itself and how it was exhibited might have differed at that time.

S *Museum* is often discussed but not much known. There's no photo documentation. Only an essay by Yoon Jin-seob and some photos of participating works in the catalogue remain.

C Right. Nothing has been known about what it really was.

M The exhibition is also mentioned a lot thanks to its slightly ironic title. But you are actually not so sure whether it was that important, right?

C Yes, I think.

S Were there many reviews that followed?

C Frankly I think there were none. In fact, one of the people I met through the *Museum* exhibition was a group called TA-RA. They happened to be around me, and I was rather influenced by them. Their work featured things like machine parts and stuff from interior decoration.

S There was a review of *Choi Jeong Hwa Solo Exhibition* (September 29–October 8) at Yeonhui Arts and Design Building published in Gana Art. It's written by Park Shin-eui.

C What does it say? Actually, I did that exhibition because Lee Yil told me before he

passed away, "Go do it."

S Oh, that's right. At the end of Park's review, she says, "I think that the exhibition is too refined or artificial."³

C Well, he read that part well. (Laughs)

S It might be that your work was different from Minjung art of that time. It doesn't seem to be a compliment.

C Right. Well, thinking about it now, it seems to be correct. Because I sought sophistication and injected it artificiality. That's what made these structures.

S The real stuff only starts now. You said earlier (while looking at interior designs) that your installations and objects were related to interior design, but you had worked for an advertising company before you worked for an interior design company, right?

C Wow, it was called Jesam Gwang-go (The Third Advertisement).

S Yes.

C At the company, I worked on almost all of the commercials for Hyundai Department Store. I think you can find them somewhere, the TV commercials. Moving objects made of paper. Shooting different images and connecting them. I made objects resembling children's toys with paper. That's what I did.

S Since when?

C Well... Around the end of '86. I forgot about it.

S Around the end of '86? So then you worked at the company and received the award from JoongAng Fine Art Prize and did the *Museum* exhibition...

C Yes.

S Did you also regularly go to work?

C Sure. I went to work... but I had to do something. Passion? I only had passion.

S Was it Jesam Gwang-go?

C The company was owned by Yoon Il and located in Chungmuro in Seoul. There...

3.
Park Shin-eui, Ibid

민 그 전시는 어떻게 만들게 되셨나요?

최 이불이랑 나랑 둘이 주동을 했는데, 이불도 내가 그냥 '뮤지엄'어때? 뮤지엄이라는 이름은 유럽에 성에서 쓰는 글씨체를 따기 위해서 만들고. 표지가 그럴 거예요. 그리고는 <뮤지엄>에 모인 것도 그 당시 졸업하고 뭔가를 해야하는 데 재미있는 애들을 모아서 해보자 뭐 그렇게 된거죠.

신 실제로 이게 지금 주목받는 것처럼 중요한 사건이라 말할 수 있나요?

최 저에겐 절대 그런 건 아니구요.

민 많이 이야기는 되잖아요.

신 예, 개인적으로는 아니더라도요.

최 뭐, 그 당시로서는 전시 자체하고 전시하는 방식은 달랐을 수 있죠.

신 사실 <뮤지엄>은 논의는 많이 하는데 알려진 바는 없어요. 전시 사진도 없고. 카탈로그에 윤진섭 선생의 글과 작품 사진들 몇몇만.

최 그렇죠. 진짜가 뭔지는 잘 알려진 바 없죠.

민 약간 반어적인 타이틀이라든가 이것 때문에 회자는 많이 되는데. 선생님 생각은 사실 그 정도인지는 모르겠다, 그런 건가요?

최 예, 제 생각엔.

신 비평도 많이 불고 그랬나요?

최 사실 아무것도 없었던 것 같아요. 사실 뮤지엄하면서 만나던 사람 중에는 '타라' 그룹이 있어요. 제 주변에 등장했는데, 나는 오히려 그 영향이 있어요. 그때 기계 부속 같은 거, 인테리어 부속이 작품에 나와요.

신 당시 연희조형관에서 했던 <최정화전>(9월 29일~10월 8일) 서평이 『가나아트』에 나온 게 있어요. 박신의 선생님이 쓴 건데요.

최 뭐라고 되어있어요? 사실 그 전년도 이일 선생님이 돌아가시기 전에, '너 가서 해봐라' 하셔서

간 거예요.

신 아, 그렇군요. 박신의 선생 전시평 마지막에 "고유어법도 너무 세련되어 있거나, 아니면 너무 작위적이지 않나 하는 생각" 이렇게 쓰여 있습니다.³

최 어 그건, 잘 봤네. (웃음)

신 아마도 당시 민중미술과 다르다는 말씀이신 것 같기도 하고요. 칭찬은 아닌 것 같구요.

최 그렇죠. 예, 지금 제가 생각할 때 정확한 이야기인 거 같아요. 세련을 지향했고 작위를 넣었으니까, 그게 이런 구조물들이죠.

신 진짜 일들은 이제 시작인데요. 조금 전에도 (인테리어 작품들을 보면서) 설치나 오브제나 그런 작업이 인테리어와 연관된다고 말씀 하셨는데, 사실 인테리어 회사 다니기 전에 광고회사를 다니셨죠?

최 와우, 제3광고.

신 예.

최 거기서 했던 게 현대백화점 티비 광고를 거의 다 제가 했어요. 그거 지금도 있을텐데. CF죠. 종이 가지고 오브제 움직이는 거. 커트아웃해서 연결 연결하는 거. 애들 오브제 같은 거 종이로 만들고, 그런 걸 제가 했죠.

신 그게 언제부터?

최 음...86년 말이구나. 내가 그걸 까먹고 있었구나.

신 86년 말이요? 아니 그럼 거길 다니시면서 중앙미술대전 대상받고 <뮤지엄>하시고...

최 그렇죠.

신 출근도 하셨어요?

최 그렇죠. 출근하면서도...뭔가 하고 싶어 한다. 열정? 열정만 있었죠

신 제3광고요?

3.
박신의, 앞의 글.

- I forgot about it. You will find many of my works if you dig in the Hyundai Department Store advertisements from the 1980s.
- S Were you in need of money at the time?
- C Sure, I didn't have any means to live.
- S Then you moved to Omni Design in 1987, and you established A4 Partners in March 1989 after meeting Choi Mi-kyung at the company. There's an article featuring you and Choi Mi-kyung just a few months after you started A4 Partners. (Looking at the magazine) It was published in a magazine called Designer.⁴ It features interior design you did for YUPPIE'S and Sung-il Cinemart.
- C Well, there was something like this. (Laughs) I did the interior design for Sung-il Cinemart because I was close to Kang Kyung-a, the daughter of the actor Shin Sung-il, when I was in school. That's how my first assignment came to be Shin Sung-il's office. It was a good opportunity. And I did designs for other boutiques. I guess it was around that time when I did the interior design for Ultimo as well. I started working for fashion boutiques since then.
- S One interesting thing about this article is that you emphasized certain words. For example, "something natural," "freeness when taking off all the burdensome clothes," "eongteori" (sham), "props that are accidentally acquired." And the ceiling of Sung-il Cinemart's office was torn down and exposed.
- C Yes. It was the first time to do such a thing. In Korea.

4. "Interior Designers: Choi Mi-kyung, Choi Jeong Hwa." Designer 1 (November/December 1989), pp. 26-27.

[5] Advertisement for a cabaret in Yeongdeungpo, 1987



[5]

- 최 율필사장이라고 충무로에 있었고. 거길...그걸 검색하고 있었네 현대백화점 80년대 CF 찾으면 제 것이 많이 나올 거예요.
- 신 선생님 당시에 돈을 버셔야하는 상황이었어요?
- 최 그럼요 먹고 살게 없는데.
- 신 그러다 옴니디자인으로 옮긴 것이 87년, 그리고 거기서 최미경 선생을 만나서 89년 3월에 에이포(A4 파트너즈)를 만들고. 에이포 시작한 몇 달있다가 선생님과 최미경 선생이 나온 기사가 하나 있습니다. (잡지 기사를 보면서) 디자이너라는 잡지에 실린 기사인데요.⁴ 여기에 보면 '여피즈(YUPPIE'S)', '성일 시네마아트' 실내디자인도 있구요.
- 최 이런 게 있었네. (웃음) 성일 시네마트는 신성일씨 딸, 강경아씨가 저랑 학교다닐 때 천했으니까. 그래서 첫 번째 일을 신성일씨 사무실을 하게 된거죠. 계기도 좋았죠. 그리고 다른 부딪히고 했고. 울티모도 이때가 아닌가 하구요. 그때부터 이제 패션숍 일들을 하게 되죠.
- 신 이 기사에서 흥미로운 것이요, 나중에 선생님께서 강조하는 말들이 나와요. 이런 말들인데요, '자연스러운 것', '거추장스러운 옷을 다 벗어버렸을 때의 막힘없는 모습', 'एं터리', '우연히 습득된 소품' 같은 것이요. 그리고 성일 시네마트 천정이 모두 뜯긴 채로 있는 것도 그렇고.
- 최 예 이게 최초였죠. 우리나라에서.
- 신 이런 디자인 철학이라고 할까, 어떻게 발전된 건가요? 인테리어 하시면서였나요? 혹은 그

4. 「인테리어 디자이너: 최미경, 최정화」, 『디자이너』 1 (1989년 11/12월), pp. 26-27.

[5] 영동포카페 광고이미지, 1987

- S Should I call it a design philosophy... How did it begin? While you were working on interior design? Or was it even before that?
- C I'm actually a very spontaneous person. But it was then, when I started working on interior design. Well, of course I saw many construction sites since I was in college. The construction sites and scaffolding were wonderful. But why did the completed buildings look the same and idiotic? I constantly thought about that.
- S You had picked up an advertisement image for a cabaret in Yeongdeungpo in 1987, which later became *Made in Korea* (1991).^[5]
- C Yes. I was interested in collected images and collected objects. When I did interior design for Ultimo, I think I gave them a manhole cover. The manhole cover with some pebbles stuck to it looked so beautiful. I was working at A4 Partners then.

[6] OLLO OLLO, Sinchon, 1990

[7] Ozone, Jongno, 1991

1990

- S Those interior design works naturally led to OLLO OLLO and Ozone...^[6,7]
- C Yes, there was no place I wanted to go for a drink and other places were too greasy. So I had to make a space I was thinking about. That's how it happened.
- S Interestingly enough, the places where your design was involved — a cinema studio, fashion boutiques, and 'rock' cafes — were related to the entertainment industry. It



[6]



[7]

이전부터?

- 최 사실 저는 굉장히 즉흥적인 사람인데. 그런데 인테리어 공사를 하면서, 그때부터였죠. 아, 물론 근데 대학 다닐 때부터 공사현장을 많이 보고. 왜 공사현장과 골조는 멋있는데, 마무리된 건물은 똑같고 바보 같을까, 이런 생각을 꾸준히 해왔죠.
- 신 그리고 나중에 <메이드인 코리아> (1991)에서 카바레 이미지도 이 시기, 87년에 영동포에서 주는 거라고 하셨던 거 같구요.^[5]
- 최 예, 채집된 이미지, 채집된 오브제에 관심이 있었죠. 울티모 디자인할 때 맨홀뚜껑을 선물했을 거예요. 맨홀 뚜껑에 자갈이 박힌 것이 너무 이뻐서. 에이포할 때요.

1990

- 신 그래서 그런 인테리어 작업이 자연스럽게 올로올로와 오존으로 진행되는...^[6,7]
- 최 예, 가고 싶은 술집이 없고 다른 곳이 너무 뻔뻔질질하고 그래서 제가 생각하는 공간을 만들 수 밖에 없고. 그랬죠.
- 신 흥미롭게도 당시 선생님 디자인이 관련한 곳이 영화사, 부티크, 락카페처럼 엔터테인먼트

[6] 올로올로, 신촌, 1990

[7] 오존, 종로, 1991

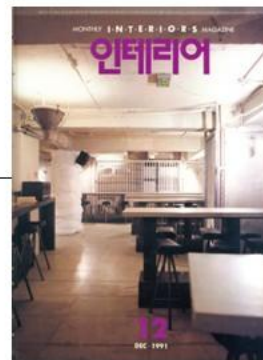
- seems like this tells us that Korea at that time was changing — a kind of change in the country's industry.
- C Right.
- S To talk about OLLO OLLO and Ozone, I think you believed they had to be different from places in the Hongik University area or Apgujeong. They were in the Ewha Womans University area and Jongno, which were a bit far from Hongik University or Apgujeong. By the way, who were the clients?
- C OLLO OLLO was owned by an older student who had graduated from the Department of Art History & Theory at Hongik University. He told me that he was opening a place in front of Ewha Womans University and asked me to work on it. That's how I got the job.
- S That means you could do it more freely, right? Different from when you did it for Sung-il Cinemat.
- C It was different. Because the contents of the space were different. I did as I wanted at OLLO OLLO.
- S So you removed things. And you left the walls untouched, made tables with plywood, and you did the floor with...
- C I finished the cement floor with beer cans embedded.
- S Were you welcomed by the interior design industry?
- C No. Since my clients were so clear about what they wanted. And for Ozone, the client was Choi Mi-kyung. She was the owner of Ozone. She financed it. And the interior design industry welcomed me and helped me a lot. The monthly magazine *Interiors* started helping me a lot since then.
- S Right. *Interiors* magazine immediately featured Ozone on its cover in December 1991.^[8] I could see artworks in the photos of OLLO OLLO and Ozone — You were also involved in their programs, right?
- C OLLO OLLO was not known even after finishing the interior design. So we organized

- 산업인데, 뭔가 한국이 변하고 있다는 것을 보여주는, 일종의 산업의 변화를 말하는 것 같구요.
- 최 그러네요.
- 신 올로올로와 오존이야기를 하면, 말씀하신 것처럼 이 공간이 당시 홍대 앞이나 압구정과는 달라야한다는 생각이 있었던 것 같아요. 장소도 모두 이대 앞과 종로인데, 홍대나 압구정과는 사실 조금 떨어져 있던 곳이기도 하구요. 그런데 클라이언트가 누구였어요?
- 최 올로올로는 홍대 예술학과 나온 나이가 있는 학생이었는데 그 친구가 이대 앞에 하나를 마련했으니까 해달라고. 그래서 찾아온거죠.
- 신 그래서 조금 더 자유롭게 하신거죠? 성일 시네마트와는 다르게.
- 최 다르죠. 공간의 내용이 다르니까. 올로올로는 정말 마음대로 했죠.
- 신 그래서 뜯고, 모든 벽도 그대로 날 것으로 놔두고, 합판으로 테이블 만들고, 바닥은...
- 최 맥주캔을 시멘트와 섞어서 마감했죠.
- 신 혹시 업계에서 텃세는 없었나요?
- 최 클라이언트들이 너무나 명확했으니까. 그리고 오존은 클라이언트는 최미경씨였으니까. 오존 주인이죠. 최미경씨가 돈을 냈으니까. 그리고 인테리어쪽에서는 열혈 환영을 하면서 엄청 도와줬어요. 그때부터 월간 『인테리어』도 저를 도와주고.
- 신 예. 곧바로 1991년 12월에 『인테리어』 표지로 오존이 나오고요.^[8] 그런데 올로올로나 오존 사진을 보면 작품이 걸려있거나 그러던데 프로그램 운영에도 관여하셨죠?
- 최 올로올로도 처음 해놓고 나서 사람들이 모르잖아요. 그래서 거기를 알리려고 이벤트 기획 파티를 많이 했죠. 그러면서 알게 하려고. 장사가 안되니까. 그렇게 시작했어요.
- 신 90년대와 91년이 흥미로운데요. 이때 선생님이 실내 디자이너로서 인정받으면서 동시에 미술가로도 하나씩 보여주고. 또 이전의 실험현주의를 버리고.
- 최 예, 그거 버리기 위해서 그렇게 애를 썼어요. 오브제와 사진과...정말로 실험현을 했죠. (웃음)

- many parties to let people know. That was a way to do it. Since business was bad. That's how it came about.
- S The years '90 and '91 are interesting. That was when you were recognized as an interior designer while presenting your works from time to time as an artist. And you ditched the Neo-Expressionism you had practiced before.
- C Yes, I tried hard to abandon it. With objects and photos... I really did Neo-Expressionism. (Laughs)
- M What was the first exhibition that featured your new work?
- S *Mixed Media* (Kumho Gallery, May 9–June 19, 1990). It was perhaps right after I finished the job for OLLO OLLO.
- C The place doesn't exist now, but in Yongsan, there was a place that sold stuff from the U.S. military base. I picked up stuff from there and photographed it.
- S Oh, then these are tubes and gas masks used by the American soldiers. But why did you choose them?^[9]
- C I chose ones that others didn't choose. So the texture was marvelous, for a start. The objects were related to life and death, but their shapes were interesting. I started with curiosity since I didn't know about them.
- S (Pointing to the object in the acrylic box in the far right) What is this?
- C A sitz bath. A rubber tube.

[8]
Interiors, cover of
 December issue,
 1991

[9]
Homo Sapiens,
Mixed Media,
 Kumho Gallery,
 1990



[8]



[9]

- 민 처음으로 새로운 작품이 나온 전시가 뭐였죠?
- 신 <MIXED-MEDIA: 문화와 삶의 해석—혼합매체전> (금호갤러리, 1990년 5월 9일-6월 19일)이요. 아마도 올로올로 시공마치고 곧바로였어요.
- 최 지금은 없어졌는데 용산에 가면 미군부대 물건을 파는 데가 있어요. 거기 있는 물건들을 가져다가 사진을 찍고 그런거죠.
- 신 아, 그럼 이게 미군 군인들이 쓰던 튜브, 방독면이네요. 근데 왜 그 물건들이었나요?^[9]
- 최 그 많은 물건 중에서 남들이 안 고르는 것들. 그러니까 질감도 신기했죠 우선은. 목숨을 구하고 살리고 뭐 그런 것도 있지만, 우선 모양이 그렇고. 모르니까 우선 호기심으로 먼저시작을 한거죠.
- 신 (제일 오른쪽 아크릴 상자 안에 있는 것을 가리키며) 이것은 뭐죠?
- 최 그것은 좌욕. 고무튜브.
- 신 아, 그러니까 군사, 의료. 제일 사람들이 모르는.
- 최 그렇죠.
- 신 그러면 투명 아크릴 상자를 만들어서 이렇게 넣는 방식은요?
- 최 제가 생각한거죠. 디스플레이 방법을 연구한 거죠.

[8]
 월간 『인테리어』
 1991년 12월호 표지

[9]
 <호모사피엔스>,
 <믹스미디어>,
 금호갤러리, 1990

- S Military and medical stuff, which people don't know well.
 C That's how it was.
 S What about this way of making transparent acrylic boxes and inserting things like this?
 C That's my idea. I studied the display method.
 S Like a commodity, as if it were in a showcase. Oh, it reminds me of how Andy Warhol put the silkscreened images of Campbell's Soup cans on a display shelf at the exhibition at Ferus Gallery in 1962. What about this flower?^[10]
 C Yes, this flower photo was done with artificial flowers. And I had the acrylic case made by a signage shop while I was working on an interior design project. It was just the beginning. The interior design and the expression I thought did not match yet, but it was a meeting point.
 S Another well-known exhibition is *Sunday Seoul* (August 10-20) at Sonamu Gallery. It's a little confusing that *Museum* was a title for an exhibition but the participating artists were collectively called a 'museum' group after the exhibition as if they were a kind of a project group.
 C That's not the case. The artists dispersed after the exhibition.
 S It was the same with *Sunday Seoul*. Lee Hyung-ju, Myeong Hye-kyung, Kho Nak-beom, and Lee Bul also did *Museum* with you.
 C No. We were individuals. The 'museum' team members did not have any particular attachment. It was just about dispersing and gathering.

[10]
Homo Sapiens,
Mixed Media,
Kumho Gallery,
 1990

[11]
Sunday Seoul,
Sonamu Gallery,
 1990



[10]



[11]

- 신 상품같이, 마치 진열장에 있는 것처럼요. 아, 마치 1962년 앤디 워홀의 페루스 갤러리 전시에서 캠벨수프 캔 실크스크린을 진열대 위에 올려놓은 것을 연상시키네요. 이 꽃은요?^[10]
 최 예, 이 꽃 사진은 조화로 만든 꽃을 가지고 한거죠. 아크릴도 인테리어할 때 간판집에 부착해서. 이제 시작인가. 인테리어와 제가 생각했던 표현이 아직 일치한 것은 아니지만 만난 지점이지요.
 신 그 다음에 잘 알려진 게, 소나무갤러리에서 열린 <선데이서울> (8월 10일-8월 20일) 전이네요. 약간 혼동되는 게 '뮤지엄'이 전시 제목이기도 이후에 일종의 프로젝트 그룹처럼 '뮤지엄' 그룹이라고 지칭하는 일이 있어서요.
 최 아니죠. 그 다음부터는 불분명하게 흩어졌으니까.
 신 그러면 <선데이서울>도, 여기도 이형주, 명혜경, 고낙범, 이불처럼 뮤지엄을 같이 하였던 분이긴 해서요.
 최 아니죠. 각자 개인이죠. 뮤지엄 팀들은 팀에 대한 애정은 없었어요. 그냥 모두 헤어져서 있었죠.
 신 이때 소나무갤러리는 어떤 곳이지?
 최 주인은 장신유라는 분이었고 운영은 김을 갖고 작업 했던 김성배씨가 했죠. 김성배씨가 우리를 좋아했고,
 민 수원에서 활동하시는...

[10]
호모사피엔스,
<믹스드미디어>,
금호갤러리,
 1990

[11]
<선데이서울>
전시전경,
소나무갤러리,
 1990

- S What kind of place was Sonamu Gallery then?
 C Jang Shin-yu owned the gallery. The gallery was managed by Kim Sung-bae who worked with dried laver.
 M You mean the artist working in Suwon...
 C Yes, and we also went to Suwon to drink and hang out since we had something in common. We did the show thanks to him.
 S There are not many photos of the exhibition. (Looking at the photo) This photo shows a flower piece.^[11]
 C Oh, this one. I made this piece with photos printed on flower seed packets. The product is still on sale.
 S Oh, the flower seed packets at farming shops? Then you did the flower piece and...?
 C This cross is also my work. And this is a police station logo.
 S And what about this plastic bucket?
 C I think it's a work by Myeong Hye-kyung. Along with corresponding documents. I think so.
 S This exhibition also features the silicon models of cabbage and fish for the first time.
 C Yes. At this point, the idea of plastic fakes appeared for the first time.^[12]
 S It was a kind of an experimental period to some extent. I mean the year 1990. You tried an American military gas mask, plastic, and flowers. Then the gas mask was

[12]
Sunday Seoul,
Sonamu Gallery,
 1990



[12]

- 최 예, 그리고 우리도 통하니까 수원까지 놀러가서 술먹고 놀고. 그 사람 때문에 하게 된거죠.
 신 소나무갤러리 선데이서울 전시 사진이 몇 없는데요. (사진을 보면서) 이 사진에는 꽃 작업이 있습니다.^[11]
 최 아, 이 사진. 이것은 지금도 나오는데 꽃씨에 있는 사진들을 모아서 만든거예요.
 신 아, 그 농업사에게만 있는 꽃씨 봉지사진? 그러면 선생님 작품이 꽃하고...
 최 그 이 십자가도 제 작품이구요. 그리고 이것은 경찰서 마크고요.
 신 그러면 이 플라스틱 바케스는요?
 최 그것은 명혜경 작업인 것 같은데요. 옆의 문서들도 같이. 그런거 같아요.
 신 또 이 전시에는 선생님의 배추, 물고기 등 실리콘 모형이 처음으로 등장하는데요.
 최 그렇죠. 이때부터 플라스틱 가짜에 대한 생각이 등장한 거죠.^[12]
 신 일종의 실험의 시기였네요. 어느 정도는. 90년이. 미군 방독면, 플라스틱, 꽃도 해보고. 그러다 방독면은 차지되고 꽃하고 플라스틱이 중요한 것이 되고.
 민 플라스틱이 등장한 해라고 말할 수 있겠네요.
 최 그렇죠. 오히려 뮤지엄보다 이게 더 재미있는 전시였죠.
 신 90년 9월에는 또 일렉트로닉 카페 전시도 있었는데요. 선생님의 이미지를 엘에어로 전송했다고

[12]
<선데이서울>,
소나무갤러리,
 1990

ditched and flowers and plastic became important.
 M That was the year when you started using plastic.
 C Yes. And that exhibition was more interesting than *Museum*.
 S There was also an electronic café exhibition in September 1990. You transmitted your images to Los Angeles.
 C Ahn Sang-soo asked me to do it.
 S Do you remember? What did you send?
 C I think I transmitted a poem, in the office. I don't clearly remember the occasion.
 S Did you sense that people felt differently after *Sunday Seoul* exhibition? Did you guys feel differently?
 C We felt that. 'Oh, it's fun..' — I guess that's what we thought. Seen from that perspective, *Sunday Seoul* was more interesting than *Museum*...
 S *Museum* and *U.A.O* were premature. But *Sunday Seoul* was more...
 C Yes, a little more exciting.
 S *report/report* is known as the catalogue of *Sunday Seoul* exhibition.
 C Yes. I made many books with Ahn Sang-soo then. I helped on the interviews with people and helped him a lot. I worked with Ahn a lot from this period.
 S Look at the contents inside, there are objects exhibited at *Mixed Media* exhibition, for example the photo of a gas mask.^[13]



[13]

알려져 있습니다.
 최 그때 안상수씨가 해달라고 해서 했죠.
 신 기억나세요? 무엇을 보냈는지?
 최 사무실에서 뭐, 시를 보냈던 것 같은데. 확실히 기억은 안나요.
 신 《선데이서울》을 하고나서 이전과 느낌이 다르다는 것을 느끼셨나요? 서로 사람들끼리?
 최 사람들끼리도 그렇고. 어, 재미있었다, 그런 생각을 했던 것 같아요. 그렇게 보면 뮤지엄보다는 이게 더...
 신 《뮤지엄》이나 《U.A.O》는 아직까지는 명확하지 않은. 그러나 여기서는 좀 더...
 최 그렇죠, 약간 더 통쾌한.
 신 선데이서울 전시 도록으로 알려진 것이 『보고서보고서』인데요.
 최 예, 이때 책을 저랑 같이 만들었죠. 제가 인터뷰도 하고 많이 도와주고. 이때부터 안선생님이랑 같이 일을 같이 많이 했죠.
 신 안에 내용을 보면 《믹스미디언》 나왔던 선생님 물건들, 예를 들면 방독면 사진 같은 것들도 들어있고.^[13]
 최 아, 정말 오랜만에 보네. 근대 이미지들이 다 색시하고 야하지 않아요?

[13]
report/report, 1990

[14]
 Works by Choi Jeong Hwa, Kho Nak-beom, Lee Hyung-ju at Unicorn Discotheque, 1990



[14]

[13]
 『보고서보고서』
 1990

[14]
 최정화, 고낙범, 이형주, 유니콘 디스코텍 설치전경, 1990

C Oh, it's been a while since I saw this last. But aren't the images all sexy and erotic?
 S That's right. It's strange.
 C It's strange. All the tools that help people are strange. These are all plastic.
 S But these images have too strong an association.
 C Right. There is a bit too much of additional 'plus alpha' stuff.
 S Yes, that's right.
 M It's quite provocative.
 S Right. Many artists have used the gas mask in their works. And you also did a display at the Unicorn Discotheque. There is also a photo of it in a magazine.^{6 [14]}
 C (Looking at the photo) Yes. It was a discotheque called Unicorn. I only worked on the entrance of the nightclub. And a mannequin sculpture by Kho Nak-beom and an installation by Lee Hyung-ju. And the photo of capsule pills is my work. I photographed pills. And the space was in a gold color overall.
 S Where was this club?
 C Near Gangnam Station. The area was cool around that time. When exactly was it?
 S It says it was in 1990.
 C When was Kho Nak-beom's mannequin sculpture exhibited?
 S At *U.A.O* (Kumkang Renoir Art Hall, May 2-21, 1988). It was the year 1988.
 C Then you must be right. It would have been around the year 1990.
 S Do you remember why you did this design?
 C The owner of Unicorn came to me. Maybe we met at OLLO OLLO.
 S With an interior design request? Oh, so you did it not as art but as an interior design project. The image of the pill capsule is interesting and it was shown for the first time here. It appears later in 1995 at *Ssak* (Sprout) and *Ppyeo* (Bone) exhibitions.
 C Yes. You're right.

6.
 In reference to images of UNICORN INSTALLATION (1990) featured in "The Direction of New Generation Group in the 1990s." *Misul Segye* (March 1992), p. 51 and p. 56.

신 그러니까요. 이상하죠.
 최 이상하지. 인간을 도와주는 도구가 다 이상한 거지. 이것들 다 플라스틱이긴 한데.
 신 그런데 이런 이미지는 연상이 너무 강해서요.
 최 그렇죠, 조금 플러스 알파가 너무 많이 생기죠.
 신 예, 맞아요.
 민 생기기도 하구요.
 신 예, 또 방독면은 미술사에서 활용된 역사가 또 있어왔죠. 그리고 또 당시 유니콘 디스코텍 디스플레이를 하신 것으로 알려져 있어요. 잡지에 사진도 나와있구요.^{6 [14]}
 최 (사진을 보면서) 예, 유니콘이라는 디스코텍이죠. 나이트클럽에 입구만 제가 손을 댔어요. 그러면서 고낙범의 마네킹상, 이형주의 설치, 그리고 알약 캡슐 사진은 제 작품이고, 알약을 제가 찍어서 만든 거고. 그리고 공간은 전체적으로 금색으로 만들고.
 신 이 클럽이 어디 있던 거죠?
 최 강남역. 그 당시 강남역이 잘 나갔죠. 정확히 언제예요?
 신 90년이라고 되어 있습니다.
 최 예전에 고낙범의 마네킹상이 나온 때가 언제죠.
 신 《U.A.O》(금강 르노와르아트홀, 1988년 5월 2일-5월 21일)요. 88년이요.
 최 그럼 맞겠네. 90년 정도겠네.
 신 어떤 연유로 이 디자인을 하게 되셨는지 기억나세요?
 최 유니콘 주인이 저를 찾아왔으니까. 아마 올로올로에서 만났을 꺼예요.
 신 인테리어 의뢰로요? 아, 그럼 미술이 아니고 인테리어 작업으로 한거군요. 그리고 알약 캡슐 이미지 흥미로운데 여기서 처음 나온 거네요. 이후 1995년 《쌉》, 《뼈》에 나오는 건데요.
 최 예, 그렇네요.

6.
 『90년대 신세대그들의 향방』, 『미술세계』 (1992년 3월), p. 51, 56에 실린 UNICORN INSTALLATION (1990)을 참조.

- S Let's move straight onto the year 1991. There was the exhibition *Made in Korea* (23-29 August, 1991) also at Sonamu Gallery. Firstly, let's talk about the catalogue. (Looking at the photo of the catalogue)^[15]
- C Oh, I organized this with Kim Hyung-tae.
- S You did many things for this catalogue, right?
- C A lot of it. Editing, bookbinding, the texture, and it even had advertisements inside. It had an ad for Esquire.
- S Yes. And the advertisement of Ozone is on the very next page.
- C And this label.
- S Wow, did you do this, too? I thought it was really brilliant to have an attached label that resembled the clothing label.
- C I did it. I worked for fashion companies, too. I also started designing logos, packagings, and labels — I worked on CI (Corporate Identity) projects. That's how I made the book.
- S I really thought this book should be featured in the history of Korean design.
- C Sure. It also used a completely new bookbinding method. It's such a good publication...
- S In the book are the flags of all nations and also lace. I think this book should be included in some collections.
- C I experimented. Looking back, it was so ahead of its time. (Laughs)
- S Your work for the exhibition was *Made in Korea*, which had the same title as the exhibition. It was an installation made up of a blown-up cabaret advertisement and three blue plastic chairs that are usually found in Korean saunas. The advertisement photo was enlarged from a small image, right?^[16]
- C Yes. (Making a gesture with fingers) A photo this size.
- S And you attached this...

- 신 그리고 곧바로 1991년 들어가서요. 이 해에는 마찬가지로 소나무갤러리에서 《메이드인 코리아》(1991년 8월 23-29일)가 있었습니다. 우선 《메이드인 코리아》 카탈로그요. 선생님. (카탈로그 사진을 보면서)^[15]
- 최 아, 이걸 김형태와 나랑 기획한 거죠.
- 신 이 도록에 선생님 손이 많이 간거죠?
- 최 많이 가있죠. 편집, 제작의 방법, 이런 질감, 안에 광고까지. 에스콰이어까지.
- 신 예, 오존광고가 곧바로 나오거든요.
- 최 그리고 이런 라벨도요.
- 신 와, 이것도 선생님이 하신 거예요? 옷에 부착된 라벨처럼 만들어놓은 것, 진짜 기발하다고 생각했는데.
- 최 제가 했죠. 당시 패션 쪽 일도 했으니까. 그리고 이때부터 제가 그 일도 하잖아요. 로고 만들어주고 포장지 제작하고, 라벨디자인하고. CI(Corporation Identity)를 했으니까. 그래서 이걸 하게 된 거죠.
- 신 정말 이 책은 한국 책 디자인사에 나와야한다고 생각했거든요.
- 최 그럼요. 제작 방법도 완전히 새롭게. 이걸 정말 가까운 책임인데...
- 신 책 안에 만국기도 있고 레이스도 들어가고 있어요. 콜렉션의 대상이 되어야 할 책임 것 같아요.
- 최 실험적으로 했죠. 정말 빨랐대. 지금 보니까. (웃음)
- 신 이 전시에 선생님 작품이 전시 제목과 같은 〈메이드인 코리아〉, 카바레 포스터 광고사진을 크게 확대하고 3개의 사우나 의자라고 푸른색 플라스틱의자를 갖다 놓은 설치작품입니다. 광고사진은 작은 걸 크게 확대한 거죠?^[16]

- C Yes, I put a hologram sticker around it. I put that instead of a frame.
- S Oh, everything was banalized a little. The viewing chair, what people see, and also the frame.
- C Yes, Raiji Kuroda bought the piece after seeing it.
- S He bought it later. After your first overseas exhibition in 1994. He bought the work when it was exhibited in the 4th Asian Art Show in Fukuoka.
- C This book — I want to have it, too.
- S Was it an exhibition catalogue?
- C Yes, it was.
- S Then you must have printed a lot.
- C I think I made 300 to 500 copies.
- S The book contains a variety of materials. How did you produce it?
- C All by hand.
- S Oh! How did you make them all? Was the catalogue also exhibited?
- C It was also in the show. I thought that it was a catalogue but it was by itself an artwork. Wow, look at this now... (Laughs)
- S OLLO OLLO and Ozone opened in 1990 and 1991. You started organizing exhibitions at Ozone. It started with *Bio Installation* in December 1991 and continued. You also created *Ozone Paper* and *Ozone Chaek* (Ozone Book) together. These books are important because they are the origin of books like *Gaseumchaek* (Gaseum Book)

[15]
Choi Jeong Hwa,
OLLO OLLO,
Sinchon, 1990

[16]
Installation view,
Made in Korea, 1991



[15]



[16]

- 최 그렇죠. (손가락으로) 요만한 사진을.
- 신 그리고 옆에 이걸 붙여서
- 최 예, 홀로그램 스티커를 붙였죠. 액자대신.
- 신 아, 다 조금씩 내려앉은 거군요. 보는 의자도, 보이는 것도, 림도.
- 최 예, 그리고 이 작품을 보고 구로다 라이지(黒田雷児, 1961)가 사갔죠.
- 신 나중예요. 그게 1994년 선생님의 첫 번째 해외전시죠. 일본 후쿠오카 미술관에서 열린 제4회 아시아 미술전에 출품된 것을 구입한 거구요.
- 최 이 책은 나도 갖고 싶네.
- 신 선생님, 이게 도록이었어요?
- 최 예, 도록이었어요.
- 최 그럼 많이 만드셨겠네요
- 최 한 300에서 500부 만들었던 것 같은데요.
- 신 그러면 책에 모두 다른 재료들이 들어가 있는데, 어떻게 만드셨어요?
- 최 다 손으로 만들었죠.
- 신 아이고, 그걸 다 어떻게 만들었을까. 이 책이 전시장 안에 같이 있었나요?
- 최 전시 안에 같이 있었죠. 이걸 도록이지만 도록 자체가 하나의 작품이다 이런 생각이 있었어요.

[15]
《메이드인코리아》
도록 표지

[16]
《메이드인코리아》
전시현경, 1991

- that came later. We can also say that it was when you started releasing and building your images.
- C It was like — ‘Let’s see together, let’s understand together.’ Since I was shaped through those images.
- M So you started taking your cameras around from that time?
- C I took a lot of photos.
- S They are indeed holistic. You mentioned CI a little while ago. But you also worked on art, interior design, book design, directing and planning performances. That was the beginning of your practice in a package. That began sometime between 1991 and 1992.^[17]
- C Yes. At Ozone.
- S But in other words, you didn’t trust others.
- M It was also all-encompassing.
- C Yes, I had to. That’s my character. I could pick the texture, expression, and difference in colors. I did everything then. I don’t do that anymore. (Laughs)
- S It also means that there was a consistency. And this is *Ozone Chaek*. The images in this book are really great. It also used presidential election posters from that

[17]
Choi Jeong Hwa's
print designs in the
1990s

[18]
Exhibition poster
for *Bio Installation*,
1991



[17]



[18]

- 참 이렇게 보니까...(웃음)
- 신 90년에 올로올로, 그리고 91년 말쯤에 오존이 만들어졌구요. 그때부터 오존에서 전시를 기획하게 됩니다. 91년 12월 바이오 인스톨레이션을 시작으로 계속되구요. 그리고 책 제작과 연관해서는 오존페이퍼, 오존책이 같이 만들어지구요. 책들이 중요한 것이 나중에 『가슴책』의 기원이기도 하구요. 또 선생님의 이미지가 방출되기 시작했다고 말할 수도 있습니다.
- 최 같이 보자, 같이 알아, 뭐 이런 거죠. 제가 그 이미지를 통해 형성되었으니까.
- 민 그러면 그때부터 카메라를 들고 찍고 다니신 거죠?
- 최 엄청 찍었지.
- 신 이게 사실 총체적인거죠. 좀 전에 CI도 말씀하셨는데, 미술, 실내디자인, 책디자인, 연출, 공연기획까지. 이렇게 패키지로 하는 일이 진행되는 시작인거네요. 1991년-1992년에.^[17]
- 최 예 오존에서.
- 신 그런데 다른 말로 하면 다른 분에게 안 맡기는 것이기도 하구요.
- 민 전방위적이기도 하구요.
- 최 예, 제가 해야지. 제 성격에는. 그리고 질감과 표현, 색 다름에 대해 짚어낼 수 있으니까. 그때는 다 제가 했죠. 요새는 안하는데. (웃음)

[17]
1990년대
인쇄물디자인작업

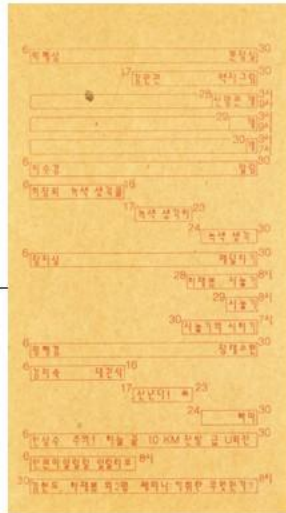
[18]
『바이오
인스톨레이션』
전시포스터, 1991

- time. The poster for *Bio Installation* (December 19-23) — the first exhibition held at Ozone — was also brilliant, although you did not participate in it...^[18]
- C I organized the show and designed the poster. I liked this poster made of newspaper.
- M Right. Other people imitated it later.
- S You had sensibilities about ‘bio’ or ‘organic’ since this period.
- C That’s right. Always. And my current works also have that, too.
- M Why has that concern continued for you?
- C I have been interested in ‘physiology,’ ‘biology,’ and ‘bio.’ It starts from what is real or fake.
- S Let me ask you bluntly. Why was it such an important matter? The issue of real and fake.
- C At that time, I frequently mentioned the question about what would be a disposable one between an artificial flower and a real one. The artificial flower lives forever but the real one breaks and dies when picked from the stem. So, it’s a story of things like life, living, and death. It was like that then. Well... I would express the same thing then and now, but I cannot express it too clearly...
- M You were concerned with both issues at the same time. You were concerned with both the eternal and the disposable.
- S This is a bit like a Möbius strip. If I have to talk about Choi Jeong Hwa’s aesthetic it’s the one from this period. It’s the one that formulated in the early ‘90s.
- C Yes. It’s the concurrence of opposition, an infinite cycle of opposition.
- S We can talk about kitsch and plastic about your practice, but they are explanatory subjects. Concurrence and opposition are the real issues.
- M Right. These issues were Choi’s concerns from the beginning — the issues of life and death, bio and plastic, and the harmony of real and artificial flowers.

- 신 일관적으로 만든다는 것이기도 하구요. 그리고 이게 오존 책. 여기 이미지들은 참 대단한 거 같아요. 당시 대통령 선거 포스터 같은 것도 쓰이고. 그리고 오존에서 처음 열렸던 전시 『바이오인스톨레이션』(12월 19일-12월 23일) 포스터도 훌륭하구요. 선생님에 참여한 전시는 아니지만...^[18]
- 최 전시를 기획하고 디자인했죠. 이 신문지 포스터도 좋았어요.
- 민 그렇죠. 나중에 다른 이들이 따라하기도 했고.
- 신 선생님에겐 이 때부터 ‘바이오’, ‘생물’, 그런 감수성이 있는데요.
- 최 그렇죠. 항상 있죠. 지금 하는 작품도 마찬가지고.
- 민 왜 그런 고민이 계속되죠?
- 최 ‘생리’, ‘생물’, ‘바이오’에 관심 있었죠. 진짜와 가짜부터 출발하는 거지.
- 신 약간 무식하게 여쭙는데요. 왜 그게 그렇게 중요한 문제였죠? 진짜와 가짜요.
- 최 조화와 생화 중 어떤 게 일화용일까 하는 질문을 그 당시에 많이 언급했죠. 조화는 영원히 살아있는데 생화는 뜸으면 꺾이고 죽잖아요. 그래서 생이나 삶, 그리고 죽음, 그런 이야기죠. 그때만 해도. 클레 어떨까... 그때나 지금이나 똑같이 표현할 텐데, 뭔가 명료하게 말은 잘 못하겠는데...
- 민 그게 두 문제 모두를 다 고민한 거잖아요. 영원한 것과 일화용 모두를.
- 신 이게 약간 뽀빠우스띠같은 건데. 선생님의 미학을 말하러 하면, 이때 이거예요. 90년대 초에 형성된.
- 최 그렇죠. 대립의 일치, 대립의 무한순환이죠.
- 신 선생님과 관련해서 키치도 있고 플라스틱도 있고 하지만, 그건 사실 표면적인 이야기인거 같구요. 더 깊은 곳에는 이 이야기가 있는 것 같아요.
- 민 그렇죠. 처음부터 이 문제의식이 자리하고 있었죠. 생과 사, 바이오와 플라스틱, 생화와 조화.

- S Actually, these issues are related to the year 1992. Two interesting changes happened in that year. One was that your language started to be seen. For instance, particular conceptual terms.
- C I was not good with terms at least until then. (Laughs)
- S That's what I mean. You didn't have an opportunity to speak before then. In that year, you did an interview with Kim Mi-sook — your first published interview — and your work raised interest among critics. They were the critic Kim Hyun-do and members of the Art Criticism Research Group, such as Lee Young-wook, Lee Young-june, Lee Young-chul, and Beck Jee-sook. That's how your words and conceptual terms were introduced to the Korean art scene. Firstly, how did the interview with Kim Mi-sook come about?
- C My friends at Seoul National University — Yee Soo-kyung, Kim Mi-sook, and Kong Sung-hun, they were close with each other. I felt glad to know Kong Sung-hun through them and we got along well together. I guess we met when they came to Ozone. And Kim Hyun-do and the Art Criticism Research Group also met at a seminar at Ozone. Beck Jee-sook, Lee Young-june, and Lee Young-wook organized the seminar at Ozone.
- S I think it was a seminar titled "What Is Kitsch?", held at the end of the exhibition *Show Show Show* (May 6–30, 1992).^[19]
- C Well, many of them got together and got to know each other then.
- S Why did you have an interview with Kim Mi-sook at a seminar room in Wa-U Hall at Hongik University? Was it some part of a program?

[19]
Invitation postcard
for *Show Show Show*,
Ozone, 1992



[19]

- 신 사실 그 문제가 92년도와 연결되는데요. 이 해에는 두 가지 흥미로운 변화가 있는데요. 하나는 선생님의 말이 나오기 시작한다고 할까요. 개념어 같은 것들이요.
- 최 그때까지만 해도 내가 말을 못했는데. (웃음)
- 신 그러니까. 그전에는 그럴 기회가 없었다는 것이 맞을 텐데. 이 해에 선생님의 공식적이라 부를 수 있는 인터뷰인 김미숙과의 인터뷰를 하고, 선생님 작품과 관련해서 비평가들이 관심을 갖게 됩니다. 김현도 평론가, 그리고 미술비평연구회 분들, 예를 들면 이영욱, 이영준, 이영철, 백지숙 같은 분들이요. 그러면서 선생님의 말이나 개념어가 소개되죠. 우선, 김미숙과의 인터뷰는 어떻게 나오는 건가요?
- 최 서울대 다니는 친구들, 이수경, 김미숙, 공성훈, 이 셋이 단짝이었고. 그래서 공성훈도 알게 되서 반갑고 또 같이 잘 놀고 그랬고. 오존에 놀러 와서 만나게 된 것 같아요. 그리고 미비연이란 김현도씨가 만나는 것도 오존에서 미비연 무슨 세미나. 발표회를 백지숙, 이영준, 이영욱, 셋이 기획해서 할 때 그걸 오존에서 했어요.
- 신 그게 1992년 《쏘쏘》(5월 6일–5월 30일) 마지막에 '키치란 무엇인가?' 세미나인 것 같은데요.^[19]
- 최 예, 그때 다들 많이 모여서 서로서로 알게 된 거죠.
- 신 김미숙과의 인터뷰는 왜 흥대 와우관 세미나실에서 했어요? 무슨 프로그램이었나요?
- 최 그냥 풀이서.
- 신 그러면 왜 그것을 녹취하고...

[19]
《쏘쏘》엽서 뒷면,
오존, 1992

- C No, it was just the two of us.
- S Then why did you transcribe it...
- C Oh, I was going to make a book.
- S Was the interview later titled "There's My Work, Too"?⁷
- C Yes.
- S All the words, or your early aesthetics, appear in the interview, such as "interferer," "strong things," "deep things," "a world with visual expressions," "balance," "real and fake," and "hating facial expressions."
- M Oh, that was the case. All of them are mentioned in the interview.
- S The interview was conducted on June 2. But in the seminar "What Is Kitsch?" held on May 30 at the end of *Show Show Show* exhibition, Kim Hyun-do and Beck Jee-sook did presentations and mentioned the term kitsch. Were you there?
- C Yes.
- S What did you think about the term kitsch? I think the seminar bonded your work with the concept.
- C Yes. I wasn't knowledgeable then, either. I asked them and understood the term kitsch. But I wondered why they described me with the term kitsch. I did not like the term then and do not like it now.
- S You actually use the word sometimes. You use it during the interviews and in other occasions.
- C But I must have used it like this. "Apgujeong-dong is kitsch and I am not kitsch."
- S But the members of the Art Criticism Research Group were interested in kitsch a lot.
- C They used it like, 'commodity aesthetics and kitsch.'
- S Yes, and that was when you met Lee Young-june for the first time. It all happened in the year 1992. That story also appears in a book.⁸
- M At that time, the concept might have been considered progressive.
- S Yes, in fact, the concept of kitsch could chase two hares at once. One was the

7.
The interview was included later in Choi Jeong Hwa's catalogue raisonné. Kim Mi-sook and Choi Jeong Hwa, "There's My Work, Too: Contemporary Art and Materials," *The Works of Choi Jeong Hwa*, Gaim Design Group, 1995, p. 185.

8.
Lee Young-june, "Multiple Choi Jeong Hwa," *Image Criticism — From Sesame Leaf Hair and Satellite*, Noonbit Publishing, 2004, pp. 218–235.

- 최 아, 내가 책을 만들려고.
- 신 그러면 '저기도 내 작품있네'라는 제목은 나중에 붙여진 거구요?⁷
- 최 예.
- 신 이 인터뷰에서 '간섭자', '강한 것', '진한 것', '시각적 표현이 있는 세상', '균형', '진짜와 가짜', '표정 실다' 등, 선생님의 초기 미학이라고 할까, 그 말들이 거기서 다 나와요.
- 민 아, 그렇구나. 그게 거기서 다.
- 신 그리고 이 인터뷰가 6월 2일이었는데요. 그런데 사실 바로 직전인 5월 30일 《쏘쏘》 마지막 프로그램으로 '키치란 무엇인가'라는 아가 말씀하신 세미나에서 김현도, 백지숙 선생이 발표하고 키치라는 단어가 등장해요. 그때 그곳에 계셨죠?
- 최 예.
- 신 키치란 말에 대해 어떻게 생각하셨나요? 그 때가 그 개념이 선생님 작업과 붙게 된 계기인 것 같거든요.
- 최 예, 그 계기인 것 같은데. 저는 그때도 공부를 안 할 텐데. 물어보고 키치란 말은 알겠는데. 왜 나한테 키치를 붙이지. 그때나 지금이나 키치란 말은 별로 안 좋아했어요.
- 신 사실 쓰시긴 하거든요. 나중에 인터뷰나 말씀하실 때, 그 말을.
- 최 그런데 쓰는데 그렇게 썼겠죠. '압구정동은 키치고 나는 키치가 아니다'.
- 신 사실 이때 미비연 분들은 키치에 관심이 많았거든요.
- 최 상품미학과 키치, 뭐 이런 식으로.
- 신 예, 이영준 선생님 처음 만난 이야기도, 그게 다 1992년이거든요. 그 이야기가 책에 나오기도 하구요.⁸
- 민 그때는 키치가 진보적일 수 있는 식의 이야기였으니까.
- 신 예, 사실 그때는 키치로 두 마리 토끼를 잡을 수 있었어요. 하나는 고급미술의 고상함에 대한

7.
이 인터뷰는 최정화 카탈로그 레조네에 실리게 된다. 김미숙·최정화, 「저기도 내 작품 있네: 현대미술과 재료」, 『최정화 작품집』, 가인디자인그룹, 1995, p. 185.

8.
이영준, 「멀티플 최정화」, 『이미지 비평 — 웃음거리에서 인공위성까지』, 논설, 2004, pp. 218–235.

rejection of the high-art pretense and the other was an expression to describe the particular Korean modernity.

M It's also related to Minjung art.

S Yes. To put it another way, the year 1992 witnessed the explosion of your artistic activities. That led to a conflict with A4 Partners.

C Yes. We started fighting with each other.

S What was the company business and what was the personal project...

C And I just spent money all the time. (Laughs)

S So you broke up with the company immediately after *Show Show Show* ended?

C We broke up.

S Right. So you quit A4 around June and established your office, Gaseum (now Ghaseum Studio)?

C Yes.

S Then you named your studio as Gaseum right away? That means...

C Yes. I've thought about it before.

S Let's go back to the story of *Show Show Show*. It ran for a month with performances every week allocated to different artists. Then, your hibiscus piece titled *Big Flower* was also exhibited in one particular week.^[20]

C That's right.

M Why were you interested in the Korean hibiscus?

C The flower was on the Korean 1-won coin and garbage trucks also had the flowers in front of a sky-blue background. There were distorted hibiscus flowers and true hibiscus flowers, and I had plans to collect the images of hibiscus, which was known as the national flower of the Republic of Korea. The nation and its symbol as we thought — how much would they be out of joint? I tried to research the dislocation. I will do it one day since I have not done it yet.

S I am curious about the duo exhibition by Masato Nakamura (中村政人, 1963-) and Takashi Murakami (村上隆, 1962-) held in July 1992 at Ozone? How did the exhibition

come about? Did you meet Nakamura in the Hongik University area?

C I was friends with Masato Nakamura before that time. We first met when he visited Korea in '87 or '88. I have been friends with him since then. So he brought Murakami to Korea. The two came to Korea together and are still close to each other. They are still two major figures in the Japanese art scene.

S Nakamura installed a three-colored barbershop sign on the rooftop of the building where Ozone was located. It is indeed an image that shares many things with you.^[21]

C A lot. He shared a lot with me.

S In some ways, it seems like he snatched the images you would use before you did.

C Maybe he did. (Laughs)

S In fact, the barbershop sign is also a peculiar Japanese image.

C Nakamura is also an artist with interest in everyday life.

S And the exhibition also featured Takashi Murakami's "Randoseru" work.

C Oh, you had this document.

S This is a picture from a magazine.⁹ Was it an exchange exhibition?

[20]
Exhibition view,
Show Show Show,
Ozone, 1992

[21]
Barbershop sign
installation by
Masato Nakamura,
rooftop of Ozone
building, 1992

9.
Kim Hyun-do,
"Nakamura,
Murakami, and
Ikemiyu." *SPACE*
(August 1992),
pp. 30-31.



[20]



[21]

거부, 또 하나는 한국의 특수한 근대성을 설명하는 표현이 될 수 있었구요.

M 민중미술과 연관도 있구요.

신 예. 그리고 다른 이야기를 하자면, 1992년이 선생님 미술활동이 폭발한다고 할까, 그런 해인데. 그것이 곧 에이포와의 갈등으로 이어집니다.

최 예. 싸우기 시작하죠.

신 어디까지가 회사일이고 어디까지가 개인일인지...

최 맨날 돈만 쓰고. (웃음)

신 그래서 곧바로 《쓰쓰쓰》 끝난 다음에 결별하신 거죠?

최 결별하죠.

신 예, 6월경에 '에이포' 나와서 곧바로 선생님 사무실 '가슴'을 차린 거예요?

최 예.

신 그러면 곧바로 이름을 '가슴'이라 붙이신거예요? 그말은 그럼...

최 예, 예전부터 생각했던 말이지.

신 《쓰쓰쓰》 이야기로 돌아가면요, 이게 한 달동안 열리고 각 주마다 공연하고 또 다른 작가들에게 할당되고, 그러면 선생님 <큰 꽃>이라는 제목의 무궁화꽃 작업도 특정 한 주에만 걸려 있던 거겠네요.^[20]

최 그렇죠.

M 무궁화는 왜 관심이 있으셨어요?

최 일원짜리 동전도 그렇고 쓰레기 자동차에 붙어있는 하늘색 배경도 그렇고. 왜곡된 무궁화, 진짜 무궁화, 대한민국의 꽃이라 불리는 그 이미지를 채집하려는 계획이 있었죠. 이것과 우리가 생각하는 국가와 상징, 이런 것이 얼마나 어긋날까. 어긋남에 대한 조사를 하려고 했죠. 아직 못했으니깐 언제간 하겠죠.

신 그리고 7월에 나카무라 마사토(中村政人, 1963-)와 무라카미 다카시(村上隆, 1962-)가 오존에서 함께한 2인전 《나카무라와 무라카미》도 궁금합니다. 어떤 계기로 진행이 된건지요? 나카무라 마사토는 홍대에서 만나셨는지요?

최 나카무라 마사토는 그 전부터 친했죠. 87년인가 88년인가 한국에 왔을 때 처음 만났으니까. 그때부터 친했죠. 그래서 그 친구가 무라카미 다카시를 데리고 온거죠. 둘이 같이 왔고 당시 서로 친한 친구고, 지금도 일본의 양대 거물이지 한데.

신 나카무라 마사토가 오존 건물 옥상에 이발소 삼색 사인폴을 설치하구요. 사실 굉장한 선생님과 공유하는 바가 많은 이미지잖아요.^[21]

최 많죠. 저랑은 뜻이 많이 통했죠.

신 어떤 면에서는 선생님의 이미지를 먼저 잡아챈 것 같기도 하구요.

최 뭐 그럴 수도 있고. (웃음)

신 사실 이발소 사인은 일본의 이미지가기도 하니까요.

최 마사토도 일상에 대해 관심이 많은 작가니까.

신 그리고 이 전시에는 무라카미 다카시의 '란도셀' 작업도 등장합니다.

최 아, 이런 자료가 있었구나.

신 잡지에 나온 사진입니다.⁹ 이 전시가 교류전이었나요?

최 아뇨. 초대전이었어요.

신 그리고 1992년 넘어가기 전에 작품 하나 더 말해보자면, 《다이어트》전이라고 갤러리 사각(9월

[20]
《쓰쓰쓰》 전시현경,
오존, 1992

[21]
나카무라 마사토,
<이발소마크>, 오존,
1992

9.
김현도,
「나카무라(中村),
무라카미(村上)
그리고
이케미야(池宮)」,
《공간》(1992년
8월), pp. 30-31.

- C No. We invited them.
- S Just to mention another work before we finish talking about the year 1992, there was a work exhibited in *Diet* (September 4-17) at Gallery Sagak. It is *Wise Life and Essential Ingredients*.^[22]
- C Yes, a photo work. I put the same objects in front of red and blue backgrounds and saw how they differed. Yes, the red and blue we know, North and South, right and wrong. I showed them. How the same plastic gun differs when it is photographed in front of red and blue backgrounds. Kim Hyun-do organized the exhibition.
- S It's fun to see images like badges, toy guns, and rubber shoes.
- C I really liked it, but people did not seem to understand it. (Laughs)
- S The work is about ideology and division.
- M Also a conflict between Yin and Yang.
- C I still like the concept. All oppositions are really about being one.

[22]
Exhibition view,
Diet, Gallery Sagak,
1992

[23]
*My Beautiful 21st
Century, Plastic
Spring*, Dukwon
Museum of Art,
1993

1993

- S One of your signature styles emerges in the year 1993 — plastic sokuri (baskets) and piling them up. You were called “the kitsch generation.” In fact, that year was the year of sokuri. (Laughs) This work was shown at *Plastic Spring* (Dukwon Gallery, March 14-23, 1992) and also at *Across the Pacific* (Queens Museum of Art, October 15, 1993-January 9, 1994). Your previous works did not feature plastic baskets.



[22]



[23]

- 4월-9월 17일)에서 있던 전시에 출품한 작품입니다. <슬기로운 생활과 필수 영양소> 인데요.^[22]
- 최 예, 사진작품. 빨강과 파랑에 똑같은 오브제를 넣고 어떻게 달라지나. 예, 우리가 알고 있는 빨간 개념과 파란 개념, 남과 북에 대한 개념, 옳고 그름에 대한 개념. 그런 것들을 보여준거죠. 똑같은 플라스틱 총을 빨간 배경과 파란 배경에 놓고 찍었을 때의 차이. 그 전시기획을 김현도씨가 했죠.
- 신 명찰, 장난감 총, 고무신 같은 이미지가 등장하는데 재미있습니다.
- 최 저는 되게 좋아했는데, 사람들이 잘 이해하지 못한 거 같은데. (웃음)
- 신 이데올로기, 분단에 대한 이야기도 있구요.
- 민 음양의 대립도 있고.
- 최 저는 지금도 좋아하고 재미있어하는 작업이에요. 모든 대립은 다른 게 아니고 하나다.

1993

- 신 1993년에는 최정화의 서명양식(signature style)이 등장하는 데, 그게 플라스틱 소쿠리, 쌓는 것이 등장하구요. 이때 ‘키치세대’라는 말이 딱 붙어버립니다. 사실 이 해가 소쿠리의

[22]
〈다이어트〉
전시전경,
갤러리사각, 1992

[23]
나의 아름다운
21세기, 〈성형의
불〉 전시전경,
덕원갤러리, 1993

- C No, they didn't.
- S Then the plastic baskets appeared around the end of 1992. *Plastic Spring* was held in early 1993. Not only the plastic baskets but also the technique of piling appeared at that time.^[23]
- C You're right. *Plastic Spring* also featured plastic meat slabs laid on the floor...
- S Well, the pig's head also appears for the first time in this year.^[24] I think you showed the meat slabs before. You showed them in *Sunday Seoul* (1990).
- C In *Plastic Spring*, I placed artificial grass in a fish tank where plastic meat slabs were floating, like the five oceans and six continents. And there were gold fishes and a soft-shelled turtle, which fed on them, in the water. I created an arrogant piece.^[25]
- S Why do you say that it was arrogant? (Laughs)
- C I did what I wanted to try... But an artist does what he does without knowing it. (Pointing to the catalogue of *Plastic Spring*) I also produced this book.
- S It's an image of cooked rice with green beans. It's surprising.
- C The book featured images, colors, and haphazard editing. I collected images and objects at the same time.
- S It is so natural now to think about the piling of objects when talking about Choi Jeong Hwa, but that was the first time. Was there any occasion that made you try that?
- C Well, I wanted to mimic the traditional marketplace. The experiences I had learned from piled objects in the marketplace was something I did not learn from school.

[24, 25]
IQ Jump: My
Beautiful 21st
Century, Plastic
Spring, Dukwon
Museum of Art,
1992



[24]



[25]

해인데요. (웃음) 이 작품이 〈성형의 불〉(덕원갤러리, 3월 14-23일)에도 나오고 미국 〈태평양을 건너서〉(퀸즈미술관, 1993년 10월 15일-1994년 1월 9일)에도 나오구요. 그 이전에 소쿠리가 등장하지는 않았었거든요.

- 최 안 나왔죠.
- 신 그럼 1992년 말부터 진행되었다고 생각됩니다. 성형의 불이 1993년 초이니까요. 그리고 소쿠리의 등장만이 아니라 쌓는 것이 처음 등장하는 것이기도 하구요.^[23]
- 최 그렇지. 그리고 성형의 불에 또 나온 것은 바닥에 깔려있는 플라스틱 고기 덩어리하고...
- 신 아, 또 이 해에 등장하는 게 돼지머리도 처음 나오구요.^[24] 고기 덩어리는 이전에도 선보인 적 있는 것 같은데요. 〈선데이서울〉(1990)에서요.
- 최 그런데 성형의 불에서는, 어항 안에 인조잔치를 놓고 그 위에 플라스틱 고기덩어리 모형이 떠 있고, 오대양 육대주처럼. 그리고 물속에 금붕어가 있고 그것을 잡아먹는 자라가 있고 있다. 건방진 작업을 했죠.^[25]
- 신 왜 건방진 것이죠? (웃음)
- 최 해보고 싶은 것을 한 건데...작가는 알고하는 것이 아니라 모르고 하는 거니까. 이 때 이 책(성형의 불 카탈로그를 가리키며)도 제가 만들고.

[24, 25]
아이큐점프:
나의 아름다운
21세기, 〈성형의
불〉 전시전경,
덕원갤러리, 1993

And these were beyond all the academicism. The context... Ajummas (middle-aged women), alleyways, and marketplaces. These were things that started then.

S Actually, you might not have expected that the method of piling plastic objects would continue this long. It was one of several things you did.

C You're right. It was one of several ways. But it has been continued so far.

S It seems that the word 'marketplace' is important, if we understand the method not just as piling of objects but something that originated from the marketplace. That has been continued till the present. To tell a different story, your work also received attention from the art critics then. Because the critics from the Art Criticism Research Group in particular thought that the use of cheap materials or images made sense.

C Did they? Was there such discussion then?

S Yes. There was. In the catalogue of *Across the Pacific*, Lee Young-chul wrote that your work showed the traces of Korea's rapid industrialization — fakeness and emptiness.¹⁰ These came to symbolize the hastily-constructed country, becoming a key interpretation of your work. In the later part of the 1990s, things that looked fragile and that inflated and collapsed were all interpreted as being related to the structural weakness of Korean capitalism and modernity.

C Oh, it can be read from that perspective.

S And it was indeed proved. Seongsu Bridge and Sampoong Department Store accidentally collapsed in '94 and '95, respectively.

C Well, that's true.

M Moreover, they were known to have been constructed poorly... Then, I understood that your work was about the Korean society.

S Well, it was one of the major logics that led to Choi Jeong Hwa's work being recognized in art criticism.

C I see that it was situated in that context. Things like ppalippali (quickly quickly) and daechung daechung (roughly roughly) ...

10. Lee Young-chul, "Marginal Culture and the Identity of Korean Contemporary Art," *Across the Pacific: Contemporary Korean and Korean American Art*, Queens Museum of Art, 1993, p. 87. Please refer to further discussions regarding the issue in the following sources: Park Chan-kyong, "Artist Introduction: Choi Jeong Hwa," *Momm* issue 36 (November 1997), p. 45; Beck Jee-sook, "A Pleasant Conspiracy of Vulgarly and Heresy," *Wolgan Misoal* (Monthly Art) (January 1999), p. 4.

신 푸른색 종이 있는 쌀밥 이미지인데요. 놀랍죠.

최 이미지, 색, 마구잡이 편집이 들어가죠. 이미지 채집과 오브제 채집이 동시에 있었죠.

신 사실 최적화하면 쌓는 것이 지금은 너무 당연하지만, 그때는 또 처음이니까요. 혹시 어떤 계기가 있었나요?

최 어, 시장을 훔쳐 내고 싶은 그런 거죠. 시장 쌀기에서 본 경험들이 학교에서 못 배운 것들이잖아요. 그리고 모든 아카데미즘을 넘어서는 것들이고. 그 맥락을...아름다움, 고풍, 시장. 이게 이때 출발한거지.

신 사실 이렇게 플라스틱 쌓는 게 이때 이렇게 오래갈 거라 생각하지 못했을 수도 있을 것 같아요. 여러 가지 중에 하나였고요.

최 그렇지. 여러 개 중에 하나였죠. 그런데 지금까지 온 거죠.

신 시장이라는 말이 중요한 것 같아요. 쌓는 것이라기보다 시장으로부터 온 것이라 이해하면요. 그것이 지금까지 온 거고. 그리고 다른 이야기인데, 선생님 작품이 당시 미술비평의 주목을 받기도 했습니다. 왜냐하면 값싼 재료나 이미지를 쓰는 것에 대해 특히 미비연 출신의 평론가들이 많이 된다고 생각했거든요.

최 그래요? 그 당시에 그런 말이 있었어요?

신 예, 그렇지. 당시 《태평양을 건너서》 도록에서 이영철 선생의 평을 보면, 선생님 "작품의 표면에는 한국의 산업화 과정이 빠르게 훑고 지나간 뒤의 흔적들—상처, 가짜, 공허—이 새겨져있다"고 쓰거든요.¹⁰ 이게 성급하게 지어낸 한국을 표상하는 것처럼 되어서요. 이후 유력한 해석이 됩니다. 그리고 90년대 후반으로 가면, 특히 먼 무너져 내릴 것 같은 것, 부들었다 주저앉는 것, 모두 한국 자본주의와 근대성의 구조적 부실과 연관되는 해석이 나옵니다.

최 아, 거기서 그게 읽기가 되는구나.

신 그리고 사실 이게 입증어 된 게, 94년 성수대교, 그리고 95년 삼풍백화점이 무너지거든요.

10. 이영철, 「주변부 문화와 한국 현대미술의 아이덴티티」, 『태평양을 건너서: 오늘날의 한국미술』, 권조미술관, 1993, p. 87. 이후 관련 논의는 박찬경, 「자가 소개: 최정화」, 『종』 통권 36호 (1997년 11월), p. 45; 박지숙, 「종속과 이단의 출거론을 중심으로」, 『월간미술』 (1999년 1월), p. 4 참조.

M It has that meaning, but piling objects does not only mean that.

S That's right. Choi Jeong Hwa might have kept a distance from such sociological interpretations. But for the Art Criticism Research Group members, his works seemed to have good senses yet their meanings were difficult to read. Yet they could find the meaning in this way. They interpreted Choi's works as conveying the condensed modernization and its fragility. And the title was also *My Beautiful 21st Century*.

C That makes sense.

M It's because you put titles in a somewhat ironic manner since you usually say things in that way. Although it could mean that, there were some other meanings, too. I mean the meaning of piling things.

C There are many meanings. Things are piled up in everyday life. But I see that Lee Young-chul's discussion gave power to my work.

S Yes. It seems to have become an important logic in explaining your work. And you correspond to that logic in the interviews you did later. In any case, the concept of kitsch was understood not only as a style but also as a comment on Korea.

C That's right. It makes sense with that connection.

S (Looking at the photo) In fact, I want to know more about the fish and turtle piece you mentioned earlier.

C Well, I just tried it.

S Was it because the fish tank was an interior design prop? Fish tanks appear in your later works. The fish tank also appears in the movie *Holiday in Seoul* (1997).^[26]

C When I exhibited at Ozone, there was an empty fish tank and also a photo of what had been in the fish tank.^[27]

S *Plastic Spring* is important in the context of Korean art history since it also featured Lee Bul's *Majestic Splendor*. It was a work in which a sea bream rotted in a plastic bag. But rotting is also of interest to you, too. How can we understand what you share with Lee Bul?

최 아, 그러네.

민 더군다나 그것을 허술하게 쌓았다고 생각되니까...아, 한국사회를 말하는구나, 하고 이해가 되었네요.

신 예, 선생님 작업을 비평적으로 안착시킨 주요 논리 중 하나죠.

최 거기서 그렇게 위치가 되는구나. 빨리빨리, 대충대충 같은 것이...

민 그런데 그런 의미도 있지만 쌓는다는 것은 또 그것만은 아니잖아요.

신 그렇죠. 선생님은 사실 그런 사회적 해석에 대해 거리가 있었을 수 있습니다. 그런데 미비연 분들에게 선생님 작업은 감각은 좋은데 의미화는 쉽지 않았거든요. 그런데 여기서 의미화된거죠. 압축된 근대화와 그 부실성을 말하는 것으로요. 제목도 <나의 아름다운 21세기>니까요.

최 말이 되네.

민 왜냐하면 평소에도 의미를 말하면서 약간 반어적으로 제목을 쓰시니까. 그런데 그런 의미일 수도 있지만 또 다른 의미도 있는거지. 쌓는다는.

최 여러 의미가 있는거지. 생활에서의 쌓기도 있고. 그런데, 이영철씨 같은 논의로 작품에 힘이 붙었네.

신 예, 선생님 작업을 말하는 중요한 논리가 된 것 같아요. 그리고 실제 그 논리에 선생님이 이후 인터뷰에서 부응을 하기도합니다. 압튼 이후 키치가 스타일만이 아니라 한국에 대한 논평으로 이해되기도 했어요.

최 그러네, 그렇게 엮어 놓으니까 딱 풀리네.

신 (작품 사진을 보면서) 사실 전 출전에 말씀하셨던 물고기, 자라 작업이 궁금합니다.

최 글썽, 한번 해 본건데

신 어항이 인테리어 소품이라서 그런가요? 이후에도 선생님 작품에 어항이 등장하잖아요. 영화 <홀데리인 서울>에도 어항이 소품으로 등장하구요.^[26]

- C We thought similarly. We always drank together.
- S We might be able to expand the scope then. I mean, the people with similar thinking to yours. In fact, I think that we cannot reduce Korean art in the 1990s to Choi Jeong Hwa and Lee Bul only.
- C Yes. So Myeong Hye-kyung was one of them then. Kho Nak-beom was also one of them until we worked on OLLO OLLO. Myeong Hye-kyung's words, ideas, and philosophy were the smartest. So we recruited her. She was in a totally different world, apart from her work. She knew everything so well. Park Hye-seong was also part of our group, but he disappeared in the mid-1990s. Kim Jeong-ha was very smart and lovely. Artists and critics all liked her but she passed away early. There were also Yu Jae-hak, and Kang Min-kwon was good. Kang Min-kwon was extremely smart. He made a work combining Jesus and a Buddha statue — We said we got a big fish but he is not around now. Most of them do not practice art now.
- S It must have been that you were able to stimulate and drive each other.
- C Right. It was not only Choi Jeong Hwa and Lee Bul. That's correct. Who else can I think of? Well, there was Yee Soo-kyung. Kong Sung-hun was there together, too. Kong Sung-hun was even beyond all these. I liked him from the start. I also liked his

[26]
Fish Tank, Holiday
in Seoul (1996)

[27]
Choi Jeong Hwa,
OLLO OLLO,
Shincheon, 1990



[26]



[27]

- 회 예, 그리고 오존에서 전시할 때, 어항에 알맹이를 빼고 어항 껍데기만 전시한 게 있고, 어항 알맹이만 따로 사진을 찍어 전시한 것만 있고 그래요. [27]
- 신 《성형의 불》이 또 한국미술에서 중요한 이유가, 여기서 이불 작가의 《화염》이 등장하잖아요. 비닐봉지 안에 도미 썬 것은 그 작업이 나오니까요. 그런데 썬 것은 선생님의 관심이기도 하고요. 서로 공유하는 바를 어떻게 이해할 수 있을까요?
- 회 생각하는 게 비슷하죠. 맨날 술먹고 그랬으니까.
- 신 그러면 그 범위를 더 넓힐 수도 있지 않나요. 같은 생각을 공유했던 분들요. 사실 90년대 미술을 이불, 최정화, 이렇게 두 분으로 환원시킬 수는 없을 것 같아서요.
- 회 예, 그 당시 영재성이 그랬고, 그리고 울로울로 때까지 고난병이 그랬고, 명혜경은 말과 사상과 철학적으로는 제일 똑똑했어요. 그래서 우리가 영입을 했고, 작품을 떠나서 완전히 다른 세상에 가 있는 애야. 뭐든지 잘 알고. 박혜성도 이때 같이 놀았는데, 90년대 중반에 사라졌고. 김정하라는 친구는 너무 똑똑하고 이쁘고. 당시 작가들이나 평론가들이 모두 좋아했는데 일찍 죽었고, 유재학도 같이 했고 강민권이란 친구도 잘했죠. 강민권은 너무 똑똑했어요. 예수와 불상을 붙여서 하는 작업이었었는데 인물을 나왔다, 했는데 안보이고. 대부분 지금 작업을 하지는 않죠.
- 신 서로 추종하고 그런 거였겠네요.
- 회 그렇죠, 이불과 최정화 둘만 있었던 것이 아니에요. 그 말이 맞죠. 그리고 또 누굴 떠올릴 수 있나.

[26]
수족관, 홀리데이 인
서울 (1996)

[27]
수족관, 오존

spider web piece. And there were also Lee Hyeong-joo and Kim Hyung-tae.

- S What can be the word to describe the ideas shared by everyone? To a certain extent, these would be plastic, living organisms, rotting things, kitsch, the figure of a cross, and religion. These would be the words. And if it gets wider, it'll get shallow...
- C Oh, it's an important part. Really, I have to think about this. I should try to connect everyone... Kang Min-kwon, Lee Bul, and Myeong Hye-kyung... Oh, and Kim Seong-bae played a significant role. He did so around that time. He always talked about the universe, and created works in Mongolia or Tibet. He was around until the early 1990s. Oh, and it's too bad not to have Kang Min-kwon now. Anyway, to describe all these in a simple term... Well, Lee Bul did it well. *Majestic Splendor*.
- S Among the exhibitions you participated, there was *Oh, Korea!* (June 19–July 2, 1992, Jahamun Museum of Art).
- C Who participated in the exhibition?
- S The catalogue was written by Lee Young-june, and the participating artists were Koo Bon-chang and those you mentioned — Yu Jae-hak, Kang Min-kwon, and Kim Jeong-ha. The mannequin and kitsch exploded in this show.
- C Jae-hak looked like a mannequin. (Laughs)
- S Did you see other exhibitions at the time such as *City, Public, Culture* (June 17–23, 1992, Dukwon Gallery) or *Apgujeong-dong: Utopia/Dystopia* (December 12–31, 1992, Galleria Department Store Gallery)?
- C I happened to see them. But I did not feel anything boiling. It was silent. They felt like that to me. They were not boiling like a furnace but suspended like an abyss. What I felt from these exhibitions was that their individual elements were fine but there was no sense of boiling. *City, Public, Culture* was a good title, but it was similar.
- S *City, Public, Culture* opened after *Show Show Show* was finished. The latter had a pressure to update Minjung art, while you didn't have that responsibility. If we are to talk about art from this period, at least these two exhibitions should be discussed

그렇지 이수경이 등장하고. 공성훈도 같이. 공성훈은 이 모든 것을 다 넘어버렸고. 처음부터 제가 너무 좋아했어요. 거미줄 작업도 좋아했고, 그리고 이형주도 있고 또 김형태도 있죠.

- 신 만약 모두가 공유하던 바를 단어로 말한다면 뭐라 할 수 있을까요? 어느 정도까지는 플라스틱과 생물, 썬 것, 키치, 십자가, 종교. 이런 것들일 꺼고. 그리고 더 넓어지면 연쇄지진 하겠지만...
- 회 아, 중요한 부분인데. 진짜, 이걸 생각을 해봐야겠다. 모두를 묶어 봐야하는데....강민권, 이불, 명혜경....아, 그리고 김성배씨가 큰 역할 했죠. 그 당시에. 그 사람 맨날 우주에 대한 이야기하고, 몽고나 티벳가서 작품하고. 김성배씨가 90년대 초까지 같이 놀았죠. 아 그리고 강민권 너무 아깝네. 그런데 이 모두를 심플하게 이야기하면...그렇게, 이불이 잘 썼네, 화염이네.
- 신 선생님, 그때 전시 중에서도 《아 대한민국》(자하문미술관, 6월 19일–7월 2일)라는 전시가 있었잖아요.
- 회 누가 전시했지?
- 신 카탈로그는 이영준 선생이 썼고 작가는 구분창 선생, 그리고 이때 말씀하신 유재학, 강민권, 김정하도 있었구요. 여기서 마네킹과 키치가 폭발했잖아요.
- 회 재학이는 마네킹처럼 생겼었는데. (웃음)
- 신 다른 전시, 혹시 당시에 《도시 대중 문화》(덕원갤러리, 1992년 6월 17일–23일)나 《압구정동—유토피아/디스토피아》(갤러리아백화점 미술관, 1992년 12월 12일–31일) 보셨나요?
- 회 보기는 봤지. 그런데 사실 부글부글은 없고 고요하다는 느낌. 저에게 그런 거였어요. 용광로처럼 부글부글 끓는다고보다 심연으로서의 정지. 이런 전시에서 느껴진 것이, 개체와 요소는 좋은데 끓는 맛은 없고. 《도시 대중 문화》도 제목은 좋았는데 그랬어요.
- 신 당시 선생님의 《쓰쓰쓰》 끝난 후에 《도시 대중 문화》가 진행되요. 후자는 민중미술의 갱신이라는 압력이 있었고, 선생님에게 그런 책임이 없었구요. 이 시대 미술에 대해 이야기하면, 그래도 이 두 전시가 같이 논의되어야할 것 같아요.

- together.
- C Then Lee Young-chul did well with the *Across the Pacific* exhibition since he combined different artists together. Oh, and there was another one, Kim Hyun-do is important. He used to say important things, even while he was being quiet.
- S Going back to your interior design practice, you started publishing your projects in magazines such as *Plus*. For example, the February 1993 issue features an article about a fashion shop called FACERE.¹¹ From there, you published your projects in *Plus*, though not regularly. And *Interiors* became an important platform for you in '94 and '95. But when you explained the interior design of FACERE, you mentioned the word ggeopdaegi (shell, skin) many times.
- C Yes. I mentioned it while explaining about the outer shell and inner shell... The texture of the shop was — the photo might not show it. I used hay. I used the material used for mud walls directly. The CEO of Ssamzie company saw it and asked me where I had been all this time and asked me to work together.
- M So you started working with the company since then...
- C No, he knew that I did the shop before, but I think it was at the shop where I met him professionally for the first time.
- S You mention a lot about the shops Esquire and Botticelli when you talk about your



[28]



[29]

- 최 그러면 이영철씨가 태평양을 건너서 전시를 잘 한 거네. 여럿을 같이 묶었으니까. 아, 그리고 또 한 사람이 있었는데, 김현도가 중요하네. 조용히 있어도 중요한 말을 하고, 그랬어요.
- 신 다시 인테리어로 넘어가면요, 93년부터 작품을 잡지에 발표하기 시작합니다. 『플러스』 같은 잡지예요. 예를 들면, 93년 2월호에 패션샵 파세르에 대한 글이 실립니다.¹¹ 그리고 이후부터 정기적이지는 않지만 작품이 『플러스』에 발표합니다. 그리고 『인테리아』는 94년 95년에 선생님에게겐 중요한 플랫폼이 되구요. 그런데 파세르 디자인 설명할 때, 컵데기라는 말을 많이 사용합니다.
- 최 예, 컵데기라고 속껍데기라는 말을 하면서...그 당시 파세르 질감이 뭐냐면 지금 사진에는 안 나올텐데요. 지푸라기. 흙벽에 쓰는 재료를 그대로 쓰고 그랬어요. 그걸 보고 쌤지 사장님이 여태까지 어디 있었냐고, 같이 하자고, 그랬지.
- 민 그러면 그때부터...
- 최 아니 그 전부터 내가 했던 것은 알고 있는데, 일로는 여기서 처음 만나 이야기를 하게 된 것 같은데.
- 신 선생님이 자신의 인테리에서 중요하게 이야기하는 것 중에 '에스콰이어'와 '보티첼리'에 대한 이야기가 많이 나오는데요. 그것들이 선생님에게 의미하는 바가 뭡까요?^[28, 29]
- 최 세련됨의 표상. 누구나 인정하는 세련됨의 근거와 기준과 질감과 방법들을 갖춰주는 것. 그리고 그것이 있기 때문에 다른 짓을 해도 되는 거. 일종의 방패막이.

11. Choi Jeong Hwa, "Fashion Shop FACERE." *Plus* (February 1993), pp. 184-185

[28] Botticelli store, 1992

[29] Esquire Emporium, 1991

interior design practice. What do they mean to you?^[28, 29]

- C The symbols of refinement. To establish the grounds, standard, texture, and methodology of refinement that everyone recognizes. And the possibility of doing something else thanks to the existence of such things regarding refinement. A kind of shield screen.
- S Was the Esquire shop a part of the brand Sorgente?
- C Yes. Sorgente was a branch of Esquire. I was commissioned by Ko Eun-bong, who was the stepson of the company's CEO. He quit his previous job and established a clothing department, using an Italian name for the fashion brand, Sorgente. And I gave the name Botticelli. And so he claimed it was Italian refinement. He knew it would work, and it actually did work in Korea. But Botticelli used the cheapest plywood and jagae (cabinet inlaid with mother-of-pearl) furniture. So it was doing something else based on recognition, support, and things that everyone likes.
- S Then the relationship between the two was...
- C The two sides of one coin. I always say that I worked on Ssamzie and Botticelli at the same time. It was a kind of minimalism and maximalism.
- S Then, one should be with a lot of stories while the other does not have any story. Of course, the Botticelli shop also exposed the ceiling and used plywood. Were you sometimes not satisfied with the design for Botticelli?
- C Of course.
- S That's when it was compared to Ssamzie?
- C That's right.
- S It was also a compromise to a certain extent.
- C That's also the case. Regarding the ecology of the city — I think I wrote about it before, and I mentioned Shinsaegae Department Store, Namdaemun, and underground passages at the same time. It's the coexistence of these three. And these have been existing together until now.
- S It just suddenly came to my mind that you mentioned this in the interview with

신 에스콰이어 매장이라고 하는 게 '소르젠테'인가요?

최 예, 에스콰이어에서 만든 소르젠테인데, 이 일은 준 사람이 고은봉 회장이라고 이 회사의 양아들. 그만두고 나와서 의류사업부를 만들면서 소르젠테까지는 자기가 이태리 소르젠테라는 브랜드 이름을 썼고. 보티첼리는 내가 지어준 거고. 그러면서 이분이 표방한 것이 이태리식 세련됨. 그게 팔린다는 것 잘 알았고, 실제 우리나라에서 이게 장사도 됐고. 근데 보티첼리는 사실 매장 구성이 제일 싸구려 합판과 한쪽에 자개를 썼고. 그래서 인정과 지지, 누구나 좋아하는 것을 바탕으로 딴 짓을 할 수 있는 그런 것.

신 그러면 그 둘의 관계는...

최 동전이 앞뒤. 항상 이야기하는 것이 쌤지와 보티첼리, 이 둘을 동시에 했던 말이야. 일종의 미니멀리즘과 맥시멀리즘.

신 그러면, 하나는 이야기가 많고 다른 것은 이야기가 없는 것이겠네요. 물론 보티첼리 매장도 천정을 뜯고 합판을 쓰고 그러기는 하지만요. 그래서 사실 보티첼리 디자인 같은 것은 어릴 때는 더 마음에 안들 때도 있으셨죠?

최 그렇죠.

신 쌤지보다는요.

최 그렇죠.

신 다소 세상과 타협이 된 것이기도 하구요.

최 그렇기도 하고. 도시의 생태를 볼 때, 예전에 쓴 게 있는 것 같은데, 신세계 백화점과 남대문과 지하도, 이 세 가지를 동시에 썼던 적이 있는데 세 가지의 공존인가. 그리고 그게 지금까지 같이 있는 거고.

신 생각이 갑자기 나는데, 92년 김미숙과의 인터뷰에서는 신세계 백화점의 예는 아니었고. 대우빌딩을 예로 드셨어요. 대우빌딩하고 남대문 지하가판대였는데요. 거기서 선생님 하는 일은

- Kim Mi-sook, but it was not Shinsaegae Department Store. You used the Daewoo Building as an example. Daewoo Building and stalls in the underground passage near Namdaemun. You mentioned that your job was to balance.
- C I suppose that applies to this case, too.
- S The concept of balance makes sense in understanding your work to some extent. You published images of construction sites, the Nanjido landfill, and scenes of traditional marketplaces in *Interiors* — images which people who work in interior design might not usually use. As if it was to balance.
- M It seems that to balance is to combine oppositions.
- C Of course.
- M And there was a sense of forcefully bending a stick.
- S You quit A4 Partners around June 1992 and established Ghaseum studio. You opened the office in Cheongdam-dong right away?
- C Yes. Of course I needed money, so I got some help. The interior design was wonderful. I built a wall with sand and used feather as decoration.^[30]
- S Interestingly enough, the studio in the luxurious residential area of Cheongdam-dong took the concept of 'poor hillside village.' And it became the concept for the 1994 Seoul Living Design Fair. The concept was 'a poor hillside village that has become a picture postcard.'
- C It's funny. Ghaseum studio at the time was, in today's words, something like a ruin. I left things that should be kept, incorporating the construction site and new materials. It was about balancing once again.
- S The cement was exposed and the handrail was also loose.
- M What was its relationship with the culture of Gangnam at the time?
- C It was unfamiliar in the Gangnam culture. But I was



[30]

- 균형을 맞추는 일이다, 라고 하셨거든요.
- 최 그 말도 여기에 적용이 되겠네요.
- 신 균형이 어느 정도 선생님을 이해하는데 일리가 있는게, 이후 『인테리어』 지에 공사판, 난지도, 시장풍경 같은 인테리어 하시는 분들이 일반적으로 사용할 법하지 않은 이미지들을 계속 실구요. 마치 균형을 잡으려는 듯이요.
- 민 대립을 일치시키는 게 균형 같기도 하구요.
- 최 그럼요.
- 민 뭔가 막대기를 강하게 구부리는 듯한 느낌도 있구요.
- 신 92년 6월쯤 에이도 파트너스를 나가서 가슴을 만드셨는데, 그때 곧바로 청담동 사무실을 꾸리셨나요?
- 최 예, 물론 돈이 필요하니까 누가 도와줬죠. 멋진 인테리어였죠. 모래로 벽을 만들고 털도 쓰고.^[30]
- 신 흥미롭게도 청담동 주택가의 가슴사무실 디자인 콘셉트 '달동네'였는데요. 그리고 이게 1994년 서울 리빙 디자인 페어의 콘셉트가 되거든요. '그림엽서가 된 달동네'라는 콘셉트였습니다.¹²
- 최 재미있네. 그때 가슴사무실이 요즘말로 하면, 폐허같은 것. 남길 거 남기고 하면서. 공사 현장과 새 재료와. 또 서로 균형맞추기죠.
- 신 시멘트가 그대로 노출되고 난간도 열거설기하고.
- 민 그때 강남문화와의 관계가?
- 최 강남문화에서는 이게 아직 낯설지. 그런데 이걸 보고 일이 들어오는 것이고.
- 신 그런 문화에 대한 일종의 거리두기?
- 최 거리두기도 있고. 역시 공존의 방식인데, 너희 이런 거 아니? 이런 게 더 맛있는거야, 라는 식이기도 하구요.

[30]
Ghaseum studio,
Cheongdam-dong,
1994

12.
"Choi Jeong Hwa:
A Poor Hillside
Village That
Has Become a
Picture Postcard."
Haengbokji
gadeukan jib
(A House Full of
Happiness)
(April 1994),
pp. 246-249.

[30]
가슴스튜디오,
청담동, 1994

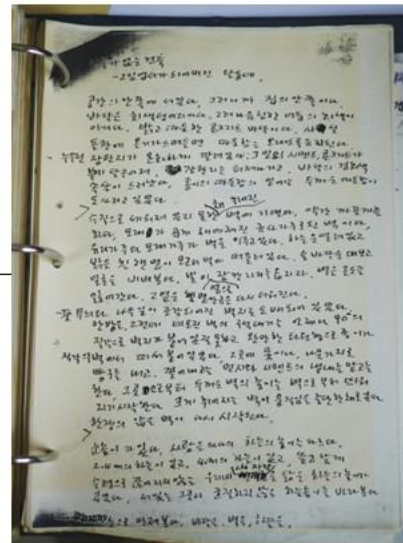
12.
「최정화: 그림엽서가
된 달동네」, 『해복이
가득한 집』 (1994년
4월), pp. 246-249

asked to do things thanks to that.

- S Was it a kind of distancing from such culture?
- C Distancing, and also the way of coexistence. I was like, "Do you guys know about this? This is cooler."
- S I once wrote about this issue.¹³ The architect Zo Kun-young talked about the hillside villages since the late 1980s. Is there any relationship?
- C I knew him and was close to him back then.
- S How did you meet him and since when did you see him?
- C He knew Choi Mi-kyung for a long time. So Zo Kun-young designed the Chefline building. And he commissioned interior design whenever he designed buildings. He did not do well, but the Chefline building was a big project. We influenced each other. But I'm not sure whether I heard about those poor villages from Zo.
- S 'A poor hillside village that has become a picture postcard' seems to have been conceptualized in late '93 and emerged in early '94. The concept was applied to the Living Design Fair. To describe it, you mention 'a wall that was not built upright.'^[31]
- C Yes, a curved wall.
- S 'A rough wall plane that must have been built with cheap material.'
- C Yes, built with sand.
- S 'Linoleum that shows the property of cement,' 'the sky is open,' and 'the exterior is important but the inside is more important' are some of the words used.
- C Oh (laughs), it's fun to hear them again after a while... All the others were doing high taste at the fair, and it was seen as being strange. And this is actually the dominating sensibility today in the areas

- 신 제가 예전에 글을 쓴 적이 있는데요.¹³ 건축가 조건영 선생이 달동네 이야기를 80년대 말부터 하셨잖아요. 혹시 관계가 있으셨나요?
- 최 그때도 같이 알고 친할 때죠.
- 신 언제부터 어떤 연유로 만나셨는지요?
- 최 최미경씨랑 오래전부터 알던 분이니까. 그러니까 셰프라인이 조건영씨 건물이구요. 조건영씨가 건물 설계할 때마다 인테리어를 우리한테 의뢰했으니까. 많이 안 되다가 셰프라인 하나 크게 되고, 서로 영향을 받죠. 근데 조건영씨에게 달동네 이야기를 들었는지는 잘 모르겠고.

- 신 '그림엽서가 된 달동네'라는 콘셉트가 93년 말부터 고민해서 94년 초에 등장하는 듯 보이는데요. 리빙 디자인 페어에 이 콘셉트가 적용됩니다. 소개하자면, '똑바로 세워지지 못한 벽'^[31]
- 최 예, 휘어진 벽.
- 신 '싼 재료임에 틀림없는 짝퉁한 벽면'
- 최 예, 모래로 만든.
- 신 '시멘트 속성이 보이는 장판', 그리고 '하늘이 열려있고', '껍데기도 중요하지만 속이 더 중요하다', 이런 말들이었습니다.
- 최 아 (웃음) 오랜만에 들으니... 리빙 디자인 페어에서 다들 세련된 거 하고 있는데 이런 것은 이상한 거죠. 그러니까 이게 사실 요즘 삼청동, 서촌, 북촌 이런 감수성이잖아요. 저도 지금 이거 보면서, 이런 참 그때 저런 표현을 썼구나, '그림엽서가 된 달동네'.



[31]

13.
Chunghoon
Shin, "Korean
Architecture,
Interior Design,
and 'Moon Village'
in the Early 1990s"
Art History and
Visual Culture 13
(2014), pp. 172-195.

[31]
Concept
statement,
Architecture
Without Architects:
A Poor Hillside
Village That Has
Become a Picture
Postcard, 1993

13.
신정훈, 「1990년대
전반기 한국 건축과
실내디자인
그리고 '달동네」,
『미술사와 서적문화』
13 (2014), pp.
172-195.

[31]
건축가 없는 건축
원고, 「그림엽서가 된
달동네」, 1993

such as Samcheong-dong, Seochon, and Bukchon in Seoul. I also see this now, and realize that I used such an expression.
 'A poor hillside village that has become a picture postcard.'

M It was done intuitively, right?

C Though my intuition. Actually, I tried hard not to be seen as using my intuition...

S You were visiting those poor neighborhoods, taking photos. Where were the poor neighborhoods in Seoul then?

C Sillim-dong and Mapo area.

S Gongdeok-dong in Mapo-gu?

C But it was not only the poor neighborhoods that I visited then. I also went to Cheonggyecheon, Euljiro, and alleyways in the marketplaces in other regions outside Seoul. And Moraena Market has been maintaining the same shape then and now. It's wonderful. And it still stays there now. And Moran Market in Seongnam always appeared in my works then.

M All in the city.

C They're in the city. Inside the city — as I said earlier, it was to find the balance in the city.

S Why were you attracted to those places in particular?

C Their adaptation and their use. It was also because of them. For example, what was interesting then was not how they were living poorly but all the new ideas they had.

S Oh, the designs created in response to their needs.

C They are usually called the vernacular. They filled cabinets with coal briquettes. They really did. People did that all the time. So it was a repository of ideas, filled with fresh ideas. Such was the place.

S You mean, in terms of how they used space? Or including the architectural or figurative aspects?

C You're right. The figurative aspect and also the contents. So it was the very place where practice and aesthetics worked hand in hand. I think so.

민 직관적인 거였죠?

최 직관이지. 사실 나는 직관이 아닌척하려고 애를 많이 쓴건데...

신 당시 달동네 다니고 그러셨는데, 사진 찍고. 90년대 초 달동네는 어디가 그랬죠?

최 신림동, 마포.

신 공덕동이요?

최 그런데 달동네도 있지만, 청계천, 을지로, 지방의 시장골목. 그리고 그때나 지금이나 똑같은 형태가 보존되어 있는 곳이 모래내 시장이 멋있어요. 현재에도 그대로 있고. 그리고 이 당시에 제가 바로 성남의 모란시장이 저한테 항상 나오고.

민 모두 도시네요.

최 도시지. 도시 내에, 아까 말했지만 도시 내에 균형 찾기죠.

신 왜 특별히 그런 곳들에 끌리셨나요?

최 적응과 용도죠. 그것도. 예를 들어서 그 당시 재미있는 게, 못사는 모습이 아니라 새로운 아이디어들이 너무 많았어요.

신 아, 필요에 따른 디자인.

최 예, 흔히 버내콜러라 그러긴 하는데. 진짜로 캐비닛 박스 안에 연탄이 꽂 들어있고. 진짜 그랬잖아. 항상. 그러니까 새로운 아이디어가 정말 많이 널려있는, 아이디어의 보고였죠. 그런 곳은

신 공간 사용법에 있어서요? 건축적으로, 혹은 조형적인 면도 포함해서요?

최 그렇지. 조형도 그렇고 내용도 그렇고. 그러니까 실천과 미학이 같이 가는, 거기야말로. 제가 생각할 때.

신 예, 어떤 면에서는 일종의 불어 있다는 느낌. 겹대기하고 용도하고 일치하는 것 같은 것.

최 그렇지, 그 지점을 보고 완전히 놀란 거지.

S Yes. It has a certain sensibility of being adjoined, sort of. It's like the exterior and the function correspond to each other.

C Right. I was completely surprised at seeing that.

S Regarding this, I think you have a rather ethical aspect. I mention this because you might say that they were completely unrelated to you. You might say that there was no reason for them to be adjoined and it would be fine without relating them. You are often known for different aspects, but I think you rather have a lot of modern sensibilities.

C My interest in 'architecture without architects' could be one of them. They are the original forms. I dare to call them my masters.

S Since we are talking about architecture, you visited Bangladesh and India to see buildings designed by Louis Kahn and Le Corbusier, right? Was it around the year 1994? Did you visit there only once, both the Louis Kahn and Le Corbusier sites?

C Right, I went to two countries at once. I went there to see them both.

S What made you do that?

C Plus posted a call for application for a trip. That's how I could go there and get a lot of experience.

S There must have been a group of people that went there together.

C There was a group of architects.

S Do you remember who they were?

C There were many. Actually, a student there is the most memorable person.

S Were there also professional architects?

C Yes. We went there together, but I think there were not many exchanges made.

M What did you see there?

C I saw architecture since it was an architecture tour. So I saw the remains and contemporary architecture. I saw the ruins.

S Did you also see stupas in India?

C I had an interest in them before then. But it was a decisive moment for my plastic

신 그런 면을 보면, 다소 도덕적인 면모가 선생님에게 있는 것 같아요. 왜냐하면 아예 무관해, 라고 생각할 수도 있잖아요. 그 둘이 왜 붙어야해, 무관해도 되잖아 할 수 있으니까요. 선생님이 종종 그렇지 않은 면으로 알려지기도 하는데, 오히려 모던한 느낌이 많은 것 같아요.

최 '건축가 없는 건축'에 대한 관심이 그런 것일 수 있죠. 그 원형들이지, 나는 그것을 감히 사부님이라 부르기도 하고.

신 건축이야기가 나와서 말인데, 이 시기 선생님 루이스 칸이나 르 코르뷔지에 건물들 보러 방글라데시와 인도 다녀오셨죠? 그게 94년 정도죠? 한 번에 다녀오신 건가요? 루이스칸과 르코르뷔지에 모두를?

최 그렇지, 한 번에 두 나라를 다 다녀왔지. 그 둘을 보러.

신 계기가 어떻게 된 건가요?

최 『플러스』에서 모집요강이 있었어요. 그래서 가게 돼서 많이 겪었죠.

신 혹시 같이 가게 된 그룹이 있었을 텐데요.

최 건축가팀이 있었죠.

신 혹시 누가 있었는지 기억하세요?

최 꽤 많은데, 사실 학생이 제일 기억나는데요.

신 기성 건축가분들은요?

최 예 같이 갔는데, 별 교류는 없던 것 같아요.

민 가서 무엇을 많이 보셨죠?

최 건축이죠. 건축기행이니까. 그러니까 유적과 현대 건축이죠. 패러지.

신 인도에서 스투파도 보셨구요?

최 그것은 그 전부터 관심이 있었구요. 그런데 플라스틱 작업에 결정적인 계기가 된 것이 그때예요. 바라나시에서. 그 전에도 소쿠리를 쌓아올리고 했지만 그 전까지 안보이던 플라스틱이 보이게 된

- works. It was in Varanasi. I had piled up plastic baskets before, but I saw plastic that I had not seen before. Because there is no distinction among beauty, ugliness, virtue, and vice in Varanasi. And I saw thousands of people carry their baskets in the morning since there's no toilet. That's their toilet. But the scene felt very sacred to me. And the plastic baskets I saw then really shined. But in fact, the plastic was not different from the plastic anywhere else. So it developed from plastic baskets. By the way, when did I show the piece with blinking lights and plastic baskets piled up? I mean this. (Pointing at the installation view of *This Kind of Art — Dish Washing* at Kumho Gallery)
- S This one shows *This Kind of Art — Dish Washing*, which opened in June 1994. It appears to be from a similar period.^[32]
- C It was around that time, right? I think I created this piece right after returning from the tour. And I inserted the sound of birds, water, and wind. And from that point on, I became completely sober in my thinking about the use of contemporary art. I did not mention this until now.
- S Then the influence of the architecture tour did not come from architecture but from here [art]. (Laughs)
- C Right, this is how it came about.
- S But I think this piece reflected your continued interest in lighting.
- C That's right. Lighting is very important. (Pointing to another work) This one in fact has all the lightings. This one was *Miss Korea, Mister Korea*. It had a sensor so that it lit up when people came close.^[33]
- S Oh, it has a 'sensor' mentioned in the caption. I thought that the result of the tour might be related to stupas but it's not.
- C Yes of course, because moving from piling objects to stupas is a different matter.
- S What was your impression of the buildings by Louis Kahn and Le Corbusier?
- C They were nice... No, they were fine and good. In fact, there were similar buildings next to Louis Kahn's building and it was the same for the Le Corbusier building. To

것이, 바라나시는 미추선악, 아무것도 없잖아요. 그런데 아침마다 화장실이 없으니까 수 천명의 사람들이 바케스를 하나씩 들고 가요. 이게 화장실이야. 근데 그 광경이 정말 저에게 성스러워서. 근데 그때 본 플라스틱이 정말 아름답고 반짝거렸어요. 근데 그 플라스틱은 어디에 있는 것과 다르지 않은 건데. 그래서 소쿠리에서. 아니 근데, 그 소쿠리 쌓아놓고 볼 반짝이는 작업이 언제죠? 이거(《이런미술—설거지》전 전시광경을 가리키며)

신 이것은 1994년 6월에 열린 《이런미술—설거지》전인데요. 비슷한 시기인 것 같습니다.^[32]

최 그때죠? 갔다 오자마자 이거 했던 것 같아요. 그러면서 여기에 새소리, 물소리, 바람소리도 집어넣고. 이때부터 제가 현대미술의 쓰임새하면서 정신이 번쩍 든 거죠. 이전 여태까지 안했던 이야기네.

신 그러면 건축기행의 영향이 건축이 아니라 여기서(미술에서). (웃음)

최 그러네, 이렇게 나온거네.

신 선생님 그런데 이 작품은 조명에 대한 예전부터의 관심이 들어있는 것 같은데요.

최 그렇죠. 조명이 되게 중요하지. 사실 여기서도 조명이 다 들어 있고(다른 작품을 가리키며). 이 작품은 《미스코리아 미스터코리아》라고 해서 센서가 달려있어서 사람이 오면 불이 들어오고.^[33]

신 아, 설명에 '센서'라고 써 있습니다. 저는 여행의 결과가 스투파와 연관이 있을 것 같다고 생각했는데 그것이 아니고.

최 물론 스투파도 있을 텐데, 쌓기에서 탑으로 가는 것은 또 다른 문제니까.

신 루이스 칸이나 르 코르뷔지에 건물에 대한 감응은 어땠나요?

최 맞은 있는데...아뇨, 훌륭하고 좋고 근데. 사실 루이스 칸 건물 옆에는 그것과 비슷한 것, 르 코르뷔지에 건물 옆에도 그것과 비슷한 건물이 있었어요. 저는 그게 더 재미있었어요.

신 아 그렇구나. 제가 이것을 왜 여쭙보냐면, 제가 선생님 슬라이드 파일들에서 이상하게 그 건축물을 사진이 그렇게 많지가 않더라고요. 다른 사진들은 너무 많고. 비슷한 건물이나 다른

me, that was more interesting.

- S Oh, that was the case. I'm asking since there were not many photos of buildings by the architects among your photo slides. And there were too many other photos. There were photos of other similar buildings or different objects. I actually went through the slides to look for photos of buildings designed by the two architects.
- C That's right. What's more interesting is what happens beside those buildings than the buildings themselves. Ordinary architects might have focused on the buildings by the two architects. But I was more interested in other things. Thanks for asking a candid question. These are the difficult questions, such as, what did you see there? (Laughs)
- S Here is a scene from the exhibition *This Kind of Art — Dish Washing*. Regarding the work you mentioned earlier — What's the meaning of the title *Miss Korea, Mister Korea*?
- C Lump of flesh. There's no need for plastic surgery — the raw flesh, raw stuff, and saengsaeng (liveliness). That was what it was about.
- S But it was made of plastic, and the light bulb — assumed as expressing the liveliness — was also an artificial object.
- C But it was more beautiful when the light was turned on.
- S Expressions such as 'the use of contemporary art' and 'purpose' had become part of the titles of your works, right? I'm curious since they are difficult to understand at once. And I wondered if they were part of your interest relating to your interior design practice.
- C I was interested in them and also lighting. And I was interested in glittering, too.



[32]



[33]

물건을 사진이 더 많아요. 저는 사실 그 건축물을 사진을 보러 뒤져봤거든요.

- 최 그렇죠. 건물보다 그 옆에서 벌어지는 현상들이 재미있죠. 보통 건축가 같으면 그 건물들에 집중할텐데. 저는 그게 아니라 다른 게 재미있었어요. 솔직하게 물어봐줘서 고맙네요. 그런 게 곤란한데, 가서 뭘 봤어요, 어땠어요, 이런거 질문하는 거. (웃음)
- 신 선생님 이게 《이런 미술 설거지》전 장면인데요. 아까 말씀하신 《미스코리아, 미스터코리아》, 그 제목은 어떤 의미인가요?
- 최 살덩어리. 성형수술이 필요 없고 생살, 날것, 생생. 그런 것이죠.
- 신 그런데 플라스틱이고, 또 생생한 것을 표현한다고 생각되는 전구도 인공적인 것이고요.
- 최 그런데 불이켜져 있을 때 더 아름답고.
- 신 당시 '현대미술의 쓰임새', '용도', 이런 표현이 당시 제목으로 들어오잖아요? 사실 금방 이해가 안 되는 제목이기도 해서요. 인테리어 디자인을 하는 것과 관련된 관심이나 하는 생각도 들었구요.
- 최 그것도 있고 조명도 있고. 반짝거림도 있고.
- 신 예술이 쓰여져야 한다는 생각, 선생님 많이 하시잖아요.

[32]
《The Use of Contemporary Art, Color Color Color, This Kind of Art—Dish Washing》, Kumho Gallery, 1994

[33]
《The Use of Contemporary Art, Miss Korea, Mister Korea, This Kind of Art—Dish Washing》, Kumho Gallery, 1994

S You think a lot about the opinion that art should be in use.
M It means that art should be used in proper places and should find the right position.
S Yes. I wonder the particular meaning of thoughts that art should have certain use...
C Of course, I must have done a lot of interior design projects and seen many books related to visual stuff, and read fashion magazines. But the word 'use' is not about really using something or not. I think it's the same with the *Miss Korea* piece and the use of plastic that there might have been different assumptions on the other side. I mean the assumptions of the system, which were the screen fences, protective coatings, museums, and the system. It was still a time when I did everything I wanted, regardless of whether it would sell or not. And I had a bit of a combative attitude toward such systems.
S Do you remember what was the first work you sold?
C It was around this time, so it must be *Made in Korea*.^[34]
S Oh, it was exhibited in Japan. So, was it sold to the curator Raiji Kuroda at Fukuoka Art Museum? So it was in 1994. The first sale happened overseas then.
C I hadn't sold my work in Korea yet.
S Titles such as "dish washing" and "this kind of art" seem to come from a very novel sensibility to me. They also seem to have a literary sensibility. How did you come up with these titles? You also mention the influence of Lee In-seong's literature from time to time.
C It was also a time when I was seeing (Lee In-seong).
S If you think back now, why were you attracted to Lee In-seong's literature?
C Hmm... I was attracted to the everyday life depicted in his works. And (I was also attracted to) the expressions such as "inhalation," "exhalation," and "endlessly low breaths." Those points felt so attractive to me. I also recommended Lee's novels to my friends who studied dance. I did so because I was so shocked to read his works. They were plain

[34]
Made in Korea,
The 4th Asian Art Show, Fukuoka Art Museum, 1994



[34]

민 적절한데, 제자리를 찾아서, 그런 의미인데.
신 예, 용도가 있어야 한다, 그런 생각들이 정확히 뭔지...
최 물론 인테리어도 하고 많은 비주얼 책도 보겠죠. 패션 잡지도 보고. 그런데 이때 용도라는 말은 진짜 쓰고 안 쓰기의 문제가 아니라 아마도 미스코리아도 그렇고 플라스틱도 그렇고, 저쪽의 다른 큰 전제들이 있겠죠. 시스템의 전제. 가림막과 보호막과 유리얼과 시스템이라는. 이때만 해도 저는 팔리고 안 팔리는 것도 상관없고 마구 던질 때니까. 그런 시스템과의 약간의 전투태세도 있고.
신 선생님 혹시 제일 먼저 구매가 된 작품이 무엇이었는지 기억하세요?
최 이 때니까 <메이드인 코리아>겠네요.^[34]
신 아, 그게 일본에서 전시되었으니까 후쿠오카 미술관 구로다 라이지 큐레이터에게요? 그러니까 1994년. 제일 먼저 판 것이 해외였네요.
최 국내에서는 아직 판적이 없었죠.
신 '설거지', '이런 미술', 이런 제목이요 신기한 감수성인 것 같아요. 문학적 감수성인 것 같기도 하구요. 선생님 이 제목 어떻게 나온 거죠? 또 선생님은 종종 이인성 문학의 영향을 말씀하시기도 하구요.
최 이때도 (이인성 선생을) 만날 때니까.
신 지금 돌이켜 생각하면 이인성 문학에 왜 끌리셨나요?
최 음... 일상이죠. 그리고 '들숨', '날숨', 이인성의 '한없이 낮은 숨결' 같은 표현. 그런 지점이 너무

[34]
<메이드인 코리아>,
<제4회 아시아아트쇼>
전시전경,
후쿠오카미술관,
1994

and there was nothing special to them, but they twisted and consumed the readers. Such a literary style was unique.
S Had you previously been interested in literature?
C Yes. I wanted to become a poet for a while. And I quit because I thought I wouldn't be able to make it. (Laughs)
M I heard this before, but when we had conversations about Hongik University and Sinchon area, you mentioned the influence of dancers and the body. I thought you would mention the culture around the time when cafes were opening in those areas. But I was surprised because you told me about the body gestures of dancers.
C Ahn Eun-me came into play as I created OLLO OLLO and Ozone. I also directed the visual of Aliral-Alario. I had a chance to experience the stage and saw the body of dancers. Right, those were also related. And I was interested in things that were beautiful and smooth and not academic. I see that there was an influence from that, too.
M The bodies that resemble the raw stuff, the bodies that are like lumps of flesh — You had something about them.
C Right, and when was the Sampoong Department Store accident?
S That happened in '95 and Seongsu Bridge collapsed in '94. Those accidents actually entered into your visual vocabulary.
C You're right. Also put them in the literary magazine *Munhak Chongsin* (Literary Mind). Because I could see them [coming].
S Your interest seems to be in 'the strong stuff' that you often mention. It's about a certain strong stimulation. Your body also gives a sense of strength when seen in person.
M That's possible in terms of senses. That applies to the notions of bio and raw stuff.
C Well, it's about something strong, powerful, and remaining till the end. In reverse, I had rotten and decomposed bodies appear in my works.
S According to a recent essay by Lee Young-wook, it is also read as a sensibility about

매력적으로, 크게 느껴졌어요. 무용하는 애들에게도 물어보라 권했었죠. 저는 너무 충격을 받았었으니까. 이렇게 평이하면서 아무것도 아닌데 사람을 비비꼬면서 잡아먹잡아, 막. 그런 문제가 독특했죠.
신 문학에 대해서는 예전부터 관심이 있으셨구요?
최 예, 잠깐 시인이 되고 싶었고. 안되겠구나 싶어서, 그만두었고. (웃음)
민 예전에 들은 이야기인데, 흥대, 신촌, 이런 이야기를 선생님과 할 때 그 영향에 대해서 무용가, 몸 이야기 하셨잖아요. 카페를 생길 때 그 문화를 말할 것 같았는데 무용하는 이들의 몸짓을 말해서 놀란 적이 있었어요.
최 울로올로하고 오존을 만들면서 안은미가 등장했 해요. <알리알 알리알>도 제가 미술연출을 했죠. 그러면서 무대경험도 하게 되고 무용수들의 몸을 보고. 그러네, 그런 것도 관련이 있구나. 그러면서 아름답고 매끈하고 아카데믹한 무용이 아닌 것들에 관심이 있었고. 그 영향도 있네.
민 날 것 같은 몸. 살덩어리 같은 몸, 이런 것에 대한 뭔가가 있던거죠.
최 그렇지, 그리고 살통이 언제라고 했죠?
신 그게 95년, 성수대교가 94년이요. 그 사건들이 사실 선생님 시각어휘 속으로 들어오거든요.
최 그렇죠. 『문학정신』에도 실고. 저는 그게 보였으니까.
신 선생님의 관심을 선생님도 종종 언급하는 '강한 것'에 대한 것으로 보는데요. 뭔가 강한 자극이라는 것. 몸도 사실 앞에서 실제로 봤을 때 강하다, 라는 느낌도 있고.
민 감각 면에서는 그럴 수도 있죠. 바이오, 생것이니 날 것이니 하는 것도 그렇구요.
최 그게, 강한 것, 썩 것, 끝까지 남아있는 것, 이라는 말인데. 거꾸로 그러면서 썩어문드러진 신체도 등장시키고.
신 최근 이영욱 선생 글을 보면 오래가는 것, 견고한 것, 지속되는 어떤 것, 이런 것에 대한 감각으로 읽기도 하구요.¹⁴

14. 이영욱, 박찬경, 『읽는 법: 전통 그리고 미술』, 『읽는 법』, 인디프레스, 2016, pp. 38-40.

something that sustains long, something solid, and certain things that continue.¹⁴

C I think it's about something like a rock.

S Life is something like that. Power is also something like that. It's something like an interest in power. Like an interest in the physical power by which something is materialized.

C That's where the notion of the great root emerges.

S Kitsch is indeed powerful. It's powerful because it draws immediate reactions. Of course, I think that it comes from something deeper than a deceivable sense which you usually denote as being kitsch.

C I often say that my work is primal baroque. Are they related?

S I think we can say that your work is close to being primitive.

M For example, it is true that you stage things and have strong sensibilities. I say this because your works give the strongest feelings when I go see exhibitions. And they are immediate.

S So, if it becomes strong, it can basically enter into being something kitsch. But I think your works are not humorous. So, the key to understanding your work is to think about why they are not funny despite having overt sensibilities.

C I think the questions are getting better — I guess we need to think a little bit more.

M But the works are also humble at the same time.

S Yes. I consider it in two ways. The first is that there is a tendency to describe your work as being nostalgic with regard to the fact that it conjures up memories of things of the past. But I think it is related to things that are solid and sustained. I think it is not about things of the past but things that are solid and sustained. Baskets made of bamboo were once used in place of plastic baskets. In that regard, I think it's difficult to describe your work as being nostalgic. Or I think it can be regarded in that way, but that's not the end.

C Well, there's a term called "Jamais vu." It's a reverse of "Déjà vu," meaning that familiar things look fresh. Isn't that the root of primitive art? Now it's a similar story

14. Lee Young-wook, Park Chan-kyong, "Ways of Sitting Down: Tradition and Art," *Ways of Sitting Down*, Indipress, 2016, pp. 38–40.

to something that resembles a rock.

- S Yes. It's a similar narrative. Related to something solid are things that many people unconsciously practice. This is what is called anonymous design. It's something that is not unnatural but comes out of necessity since it's autonomously created by one's need, such as when you talk about the poor neighborhoods or the use of art.
- C It's not something that is forced or played with.
- S I think that you sense those things as strong forces.
- C Yes. I feel them as durable and something familiar.

1995

- S Yes, I will move on in any case. (Laughs) I think we should continue to the year 1995. At the end of 1994, there was a picture of you rotting cabbages or bananas in preparation for an exhibition in the next year.
- C Oh, that process. Where did you get this picture by the way?
- S It appears in an article published in *Lady Kyunghyang* magazine.¹⁵ I think you were preparing for *Rotten Art, Rotting Art*. The work was exhibited in *Visions of Happiness* exhibition curated by Toshio Shimizu. Well, I have to talk about what had happened before. The reason the year 1994 is important is that foreign curators started inviting you in that year. The first was the exhibition in Fukuoka by Raiji Kuroda (*The 4th Asian Art Show*, September 10–October 16, 1994) where you presented *Made in Korea* and *A Room with a View* as well as a model of meat you had exhibited in the exhibition *This Kind of Art — Dish Washing*(1994).^[35, 36]
- C Yes, *A Room with a View* was a stack of tables and trophies.
- S Making a tower by piling things up — There is a well-known photo of you standing together with your work. You said that you sold *Made in Korea* to the Fukuoka Art Museum. I'm not sure if this question is okay, but do you remember the price of the

15. "Choi Jeong Hwa's Undoing of Masks or Makeup," *Lady Kyunghyang* (December 1994), pp. 270–271.

회 바위 같은 것. 그런 것 같구요.

신 생명도 그런 거고. 힘도 그런 거고. 힘에 대한 관심. 뭔가 발현되는 물리적인 힘에 대한 관심 같은 것이요.

회 그래서 거대한 뿌리가 나오는 거구요.

신 사실 키치가 싸요. 왜냐하면 키치는 즉각적인 반응을 불러일으키거든요. 물론 선생님 작업이 보통 키치라 말할 때 지시하는 속일 수 있는 감각이라기보다 더욱 깊은 것으로부터 오는 것 같구요.

회 저는 제 작업을 원시 바로크라고 말할 때가 있어요. 관계가 있나?

신 원시적인 것에 가깝다고 말할 수 있는 것 같아요.

민 예를 들면, 연출하거나 감각이 센 것은 맞잖아요. 전시장에 가면 선생님 작업은 제일 강하게 와 닿으니까요. 즉각적이고.

신 그러니까 강해지면 기본적으로 키치적인 것으로 들어갈 수 있어요. 그런데 선생님 작업이 우습지 않다는 생각이 들어요. 그러니까 감각이 센데 우습지 않은 이유가 뭐냐, 이게 선생님 작업을 이해하는 문고리 같다고 할까.

회 예 질문이 좋아지는 것 같은데, 조금 더 생각을 해볼 필요가 있는 것 같아요.

민 근데 또 동시에 허름한 것도 있잖아요.

신 예, 저는 그걸 두 가지로 생각하는데요. 하나는 선생님 작업을 예전 것을 불러일으킨다는 점에서 노스탤지어로 말하는 경향이 있어요. 그런데 저는 지속되고 견고한 것과 연관된다고 생각하거든요. 예전 것이라기보다 지속되고 견고한 것에 대한 것이라고. 플라스틱 바구니도 예전에는 대나무로 만든 소쿠리였으니까. 그런 점에서 저는 노스탤지어라 말하기 어렵다. 혹은 그렇게 볼 수 있지만, 그게 끝이 아니라고 생각해요.

회 그제, 미시감이라는 단어가 있어요. 기시감인 데자뷰를 뒤집어서 뷰자데라하는데. 익숙한 것이 새롭게 보이는 거. 이게 원시미술의 근본 아닌가? 지금 비슷한 이야기인데. 바위 같은 것.

신 예, 비슷한 이야기인데. 견고한 것과 연관된 것이 뭐냐면 많은 사람들이 무의식적으로 그렇게 하고 있는 거. 이게 익명의 디자인, 그런 말인데. 달동네 이야기하거나 용도이야기를 할 때, 자기가 필요에 의해 만들어낸 것이기에 작위적인 것이 아니라 필연적으로 나오는 것 같은 거요.

회 억지로 하거나 장난하거나 하는 것이 아닌 것.

신 저는 그런 것에 대해 선생님이 강한 힘으로 느끼는 것이 아닌가 하는 생각이 들어요.

회 예, 지속성, 익숙한 것.

1995

- 신 예, 아무튼 진도를 뛸겠습니다. (웃음) 1995년으로 넘어가야 할 것 같습니다. 1994년 말 선생님이 이듬해에 열리는 전시를 준비하면서 배추나 바나나를 써는 사진이 있습니다.
- 회 아, 그 과정. 근데 이거 어디서 구했어요?
- 신 『레이디 경향』에 선생님 기사에 나옵니다.¹⁵ 『색은 미술, 색은 미술』을 준비하고 있는 것 같은데요. 이듬해 1995년 시미즈 토시오 큐레이팅의 《행복환상》전에 출품됩니다. 아, 그런데 여기서 이전 이야기를 해야 하는 데, 1994년이 또 중요한 이유가 외국 큐레이터에 의해 초대받는 일이 시작됩니다. 시적이 구로다 라이지의 후쿠오카 전시였구요. 《제4회 아시아미술전》, 1994년 9월 10일–10월 16일. 여기에 《메이드인 코리아》와 《전망 좋은 방》, 그리고 《설거지》전에 나왔던 고기 모형이 출품됩니다.^[35, 36]
- 회 예, 〈전망 좋은 방〉은 밥상과 트로피를 쌓아올린 거죠.
- 신 쌀고 올려서 탑을 만드는 것이요. 같이 찍힌 사진이 잘 알려져 있습니다. 그리고 이 전시를 통해서 후쿠오카 미술관에 〈메이드인 코리아〉를 파셨다고 말씀하셨고요. 그런데 질문이 어떨지

15. 「최정화의 가면 벗기기 또는 화장치우기」, 『레이디경향』 (1994년 12월), pp. 270–271.

- work?
- C I cannot remember. (Laughs)
- S Did you meet Raiji Kuroda in Korea at first?
- C Yes, I guess I met him at Ozone.
- S Were you introduced to him by anyone?
- C I think so. At that time, probably because the scene was too small, so someone had a conversation with him and told him to visit Ozone, so he came and saw the space, and so on.
- S How old were you two?
- C We were born in the same year — 1961.
- S After the exhibition in overseas in 1994, you started having exhibitions in Japan the following year. First, you participated in *Visions of Happiness* (Japan Foundation ASEAN Culture Center, February 25–March 26). Then, Toshio Shimizu, the curator of the exhibition, organized another exhibition *Territory of Mind: Korean Art of the 1990s* (July 29–October 10) at Art Tower Mito where he was working as the director. You presented gold-framed photos of rotting organic matter and intact plastic models, which were *Rotten Art, Rotting Art*. They were featured on the cover of *Munhak Chongsin* (Literary Mind, December 1994 issue) that you had been designing.^[36]



[35]

- 모르겠는데, 혹시 금액은 기억나세요?
- 회 기억이 안나요. (웃음)
- 신 구로다 라이지는 한국에서 처음 보셨나요?
- 회 예 '오존'에서였던 것 같은데요.
- 신 소개를 받고 만나셨나요?
- 회 그렇다고 봐야죠. 당시 아마도 판이 좁으니까 서로 이야기하다가 거기 가봐라, 그래서 와서 전시도 보고 공간도 보고 그랬던 것 같아요.
- 신 연배가 서로 어떻게 되시죠?
- 회 1961년 저랑 동갑이에요.
- 신 1994년 해외전을 하고 이듬해인 1995년 본격적으로 일본에서 전시가 이어집니다. 우선 『행복환상』(幸福幻像) (재팬파운데이션 아시안 문화센터, 2월 25일–3월 26일)에 참여합니다. 그리고 그 전시의 큐레이팅을 맡았던 시미즈 토시오(清水敏男)가 자신이 디렉터로 있던 미토아트 갤러리에서 『마음의 영역』(こころの領域) (7월 29일–10월 10일)을 개최합니다. 우선 『행복환상』에는 생물이 썩는 것과 플라스틱 모형이 썩지 않고 있는 것이 함께 있는 사진들



[36]

[35]
Sketch for *A Room with a View*

[36]
Exhibition view,
The 4th Asian Art Show, Fukuoka Art Museum, 1994

[35]
스케치

[36]
〈제4회
아시아아트쇼〉
전시전경,
후쿠오카미술관,
1994

- C Real and fake. It was a piece that showed the two at the same time.
- S Yes. And in *Visions of Happiness*, you installed a showcase where food had rotted and had maggots crawling out of it.
- C That's the *Museum Collection* (1995). It was basically to let things rot in food containers for a party.
- S That was in early 1995. And in the middle of that year, there were the exhibitions *Ssak* (May) and *Ppyeo* (July 7–21).
- C 'Ssak' (sprout) and 'Ppyeo' (bone), both of which are important words. (Laughs)
- S Right. *Ssak* was opened in May. It was an exhibition to prepare for the inauguration of Art Sonje Center, right?
- C Yes, it was an exhibition to let the land know what would happen there in the coming days.
- S What's interesting about the exhibition *Ssak* was that two different trends met in that exhibition. I'm not sure how it might sound, but 'sensation' and 'concept' met there.
- C You're right.
- S It feels like two things are juxtaposed — Ahn Kyuchul and Bahc Mo, and Choi Jeong Hwa and...
- C Kong Sung-hun.



[37]



[38]

금박액자 처리를 하고 출품되고요. 그것이 〈썩은 미술 썩는 미술〉입니다. 그리고 그 썩는 음식 사진의 일부는 당시 디자인을 맡고 있던 『문학정신』 표지(1994년 12월호)에 등장하기도 하구요.^[37]

- 회 진짜와 가짜. 동시에 보여주는 작품이죠.
- 신 예, 그리고 〈행복환상〉에는 또 실제 음식이 썩어 곰팡이가 나오는 그런 진열장을 설치했습니다.
- 회 그게 〈유지엄 콜렉션〉(1995)이죠. 파타용 그릇에 썩게 놔두는.^[38]
- 신 이것이 95년 초의 일입니다. 그리고 95년 중순으로 가면 〈썩〉(5월 19일부터)과 〈뼈〉(7월 7일–21일)전이 열립니다.
- 회 '썩'이고 '뼈'고, 둘 다 중요한 말인데 (웃음)
- 신 그렇죠. 〈썩〉이 5월에 먼저 열리구요. 그 전시는 아트선재 개관을 준비하는 전시였죠?
- 회 예, 그 땅에다 앞으로의 일을 알리는 전시였죠.
- 신 95년 〈썩〉전이 흥미로운 게, 여기서 두 경향이 만난다고 할까요. 이렇게 말하면 어떨지 모르겠는데, '감각'하고 '개념'하구요.
- 회 맞아요.
- 신 둘이 병치가 되어 있는 것 같은 느낌인데요. 안규철과 박모, 그리고 최정화와...
- 회 공성훈.
- 민 기획은 어떻게 진행된 건가요?

[37]
Rotten Art, Rotting Art, Visions of Happiness, Japan Foundation ASEAN Culture Center, Tokyo, 1995

[38]
Museum Collection, Visions of Happiness, Japan Foundation ASEAN Culture Center, Tokyo, 1995

[37]
〈썩은 미술, 썩는 미술〉, 〈행복환상〉, 재팬파운데이션 아시안 문화센터, 도쿄, 1995

[38]
〈유지엄콜렉션〉, 〈행복환상〉, 설치전경, 재팬파운데이션 아시안 문화센터, 도쿄, 1995

M How was the exhibition planned?

C Kim Sunjung asked for my help when she was planning it. So I helped her, abundantly so.

S Did you do the design as well?

C Yes, I did.

S What about the commissioning of essays? There's an essay by Kim Suki.

C That part was done by Kim Sunjung.

S If the *Ssak* exhibition was a little gentle, *Ppyeo* was...

C A mess. (Laughs)

S That's why the media was more interested in *Ppyeo* than *Ssak*. The exhibitions were highlighted under phrases such as a 'rebellion against established art'.¹⁶ What's interesting in the exhibition *Ppyeo* is that it was held at a house in Seogyo-dong (351-10, Seogyo-dong, Mapo-gu, Seoul).

C Yes, I organized the house that had been empty at that time.

S How? Whose house?

C Oh, that's an exact question. Whose do you think it was?

M I'm not sure.

C It was the old house of Kim Sunjung. Well, I didn't know you would ask this. (Laughs) Yes, so *Ssak* and *Ppyeo* — the two are the same. What was the first?

S *Ssak* was in May and *Ppyeo* was in July.

C It's just two months difference. Then I was thinking about them at the same time.

S Then, did you receive the proposal first?

C Not exactly. I did the *Ppyeo* exhibition with Kang Kyung-a, the daughter of Shin Sung-il. She had a great sensibility and made good works. It was when she was at the San Francisco Art Institute. She said, "Let's do something together, something interesting." So I said, "Let's make it happen." and "Where should we do it?" Then, she said, "Sunjung is not living in her old house." She was in the same year at school with Kim Sunjung.

16. "Choi Jeong Hwa, Passionate Revolt against the Established Art," *The Chosun Ilbo*, July 13, 1995.

최 김선정씨가 하면서 도와달라고 해서 제가 도와준 것이죠. 풍성하게.

신 그러면 도록도 선생님님이?

최 예, 제가 했죠.

신 글 의뢰는요? 김수기 선생의 글이 있는데요.

최 글은 김선정씨가 맡았고.

신 《씩》전이 약간 점잖은 거였다면 동시기에 《빠》전은...

최 그건 난장판. (웃음)

신 그래서 매스미디어는 《씩》보다는 《빠》에 관심이 많았죠. '기성미술의 반란' 이런 식의 제목까지였죠.¹⁶ 그런데 《빠》에서 흥미로운 게, 서교동 단독주택(마포구 서교동 351-10)에서 전시를 했다는 거였는데요.

최 예, 그 당시에 비어있는 집을 제가 섭외를 했죠.

신 어떻게요? 누구 집인데요?

최 아, 정확하네. 누구집일 것 같아요?

민 글썽요.

최 김선정씨 예전 집이었어요. 아, 이걸 질문할 줄은. (웃음) 예, 그러니까 《씩》과 《빠》, 둘은 같은 거예요. 어떤 것이 먼저죠?

신 《씩》이 5월, 《빠》가 7월입니다.

최 한 두 달밖에 차이 안 나는구나. 그러면 내가 동시에 생각을 하고 있었네.

신 그러면 먼저 제안이 온 거였어요?

최 아니지. 《빠》전도 강경아랑 같이 한 거예요. 신성일씨 딸. 감각도 좋고 작업이 좋은 친구였어요. 경아가 샌프란시스코 아트 인스티튜트 다닐 때니까. '오빠 같이 좀 해, 재미있는 거', 그래서 '만들어보자', 그런데 '어디서하나' 그러니까, 이 친구가 '선정이 살던 집 안인데' 그러더라고요.

16. 「최정화, 기성미술에 뜨거운 반란」, 『조선일보』, 1995년 7월 13일.

S At which school...

C The arts high school. Seoul Arts High School. So I contacted Kim Sunjung, and she asked me how I knew that. And I said I had heard that the house had been empty, asking her to show me the place. And she said, "Yes, go take a look." And when I asked her if I could use the house, she said, "Yes, use the house." So I used it.

S What about the furniture in the house?

C I took it all out. And it was in fact almost empty.

S The title is interesting.

C "Ppyeo (bone) and American Standard."

S So, were they two separate exhibitions? *Ppyeo* and *American Standard*?

C No, they were the same exhibition. *Ppyeo* and *American Standard* is the title of the exhibition. American Standard is the name of a company which makes toilet bowls. I added the word Ppyeo to that name. It was not two but one exhibition.

S To talk about the works in the exhibition, in *Ssak*, you showed *A Plausible Awakening* where pig heads were facing with each other on a table made of mother-of-pearl.^[39]

C And there was *Miss Korea*, *Mister Korea*, and there was a work with a sofa was under a small bulb.

S Oh, in the photo, it's the work titled *The Use of Contemporary Art-Ssak*, placed on bathroom tiles.

C Right. That work was done in the bathroom.

S And in *Ppyeo*, you had an inflatable 'finger' titled *The Thinker*.^[40]

C That work and another work featuring many artificial waterfalls. Those were brilliant works.

S Yes, the one with kitsch paintings of the Niagara Falls. *Instant Niagara*.^[41]

C That and the dead trees.

S And a toilet bowl with capsule pills inside. That piece is titled *Health Supplement*. So these are

[39] *A Plausible Awakening, Ssak*, Art Sonje Center, 1995



[39]

둘이 동기니까.

신 동기라 하면...

최 예고 동기. 서울예고. 그래서 김선정씨에게 연락했더니, 어, 어떻게 알았냐고. 그래서 그 집 비어있다고 들었다고 하면서 좀 보여 달라고 했죠. '예, 보세요' 그러고. 또 써도 되냐고 하니까. '예, 쓰세요'. 그래서 썼지.

신 안에 가구들은요?

최 다 뺐죠. 그리고 사실 거의 비어있었고.

신 흥미로운 게 제목인데요.

최 《빠와 아메리칸 스탠다드》.

신 그러니까 플러스인건가요? 빠전 따로 있고, 아메리칸 스탠다드전 따로 있고.

최 아니 같은 전시예요. 그게 전시이름이죠. 아메리칸 스탠다드(American Standard)는 화장실, 변기회사 이름이구요. 거기에 빠를 붙인거죠. 두 개가 아니고 하나의 전시였어요.

신 작품이야기를 하려면. 선생님 작품이 《씩》에는 〈그럴듯한 깨달음〉, 자개상 위에 돼지머리가 서로 마주보고 있는 것이 나오구요.^[39]

최 그리고 〈미스코리아 미스터코리아〉가 있고. 또 그 다음에 전구 밑에 작은 소파가 있는.

신 아, 사진에 보면 목욕탕 타일 위에 있는 작업 〈현대미술의 쓰임새-씩〉인데요.

최 그렇지. 그게 화장실 자리에서 한거죠.

신 그러면 《빠》에서는 선생님 작품이, 〈생각하는 사람〉이라 제목이 붙은 '손가락' 인플레이터블하고.^[40]

최 그 작품하고 또 인공폭포가 여러 개 나오는 것, 너무 좋은 작업인데.

[39] 〈그럴듯한 깨달음〉, 《씩》, 아트선재센터, 1995

- the three works.
- C And the poster was good. And in fact the word “American Standard” was a reference to Duchamp’s toilet bowl, too.
- S What about the banner work outside the house?
- C This — I started collecting banners since then.
- S With regards to the exhibition *Ppyeo*, the year 1995 is an important year for you since you made an inflatable, balloon piece. You had important transitions in every year. Let’s say 1993 was the year for stacking plastic objects.
- M Yes, it was.
- S Many people explained the inflatable as referring to the modernity of Korea, which is the deficiency of deflation after inflation.
- C Yes, I talked about that from the start. It’s the same with the crown (the work titled *The Joke*). I said it was the Kafkaesque element that we encountered in our everyday life.
- S Well, about the inflatable piece with an air pump. I read an interview you did elsewhere, and you mentioned that you saw the device in a catalogue of the Printemps Department Store.

[40]
The Thinker, Bone and American Standard, Instant Gallery, 1995

[41]
Instant Niagara, Bone and American Standard, Instant Gallery, 1995



[40]



[41]

- 신 예, 그 나이가가라 폭포 키치 그림 있는 거. <인스턴트 나이가가라>[41]
- 최 그것과 죽은 나무들.
- 신 그리고 변기 안에 알약 캡슐 넣은 것 까지, 그 작품은 <건강식품>인데요. 이 세 작품이네요.
- 최 그리고 포스터 좋았잖아. 그리고 아메리칸 스탠다드란 말은 사실은 뒤상의 변기도 같이 건드린거죠.
- 신 이 집 외부에 걸린 현수막 작업은요?
- 최 이것은, 이때부터 현수막 모아서 짜집기 했죠.
- 신 <뼈>전과 연관해서요. 95년이 선생님한테 중요한 해인 것이, 처음으로 인플레이터블, 풍선 작업이 나와요. 년도마다 중요한 전환이 있습니다. 93년이 플라스틱 쌓는 작업이라구요.
- 민 예, 그렇네요.
- 신 부풀려진 것도 많은 분들이 한국의 근대성을 말하는 것으로, 부풀려졌다 꺼지는 그런 부실함을 말하는 것으로 설명했어요.
- 최 예, 그건 제가 처음부터 이야기했어요. 완강(<농담>)도 마찬가지고, 우리 현실에서 가장 맞닥뜨릴 수 있는 카프카적 요소라고요. 제가 어디선가 이야기했어요.
- 신 선생님, 유압장치가 부착된 인플레이터를 작업이요. 그런데 제가 선생님의 다른 인터뷰를 보니까

[40]
<생각하는 사람>, <뼈 아메리칸스탠다드>, 일회용품갤러리, 1995

[41]
<인스턴트 나이가가라>, <뼈 아메리칸스탠다드>, 일회용품갤러리, 1995

- C Right. I saw it in front of the department store. And I went to the factory.
- S Did you ask the staff of the department store then?
- C Yes, I asked where they made it. And when I went to the factory they told me about and I worked with that factory for about ten years.
- S Where was the factory?
- C It was in Seongnam.
- M And now you work with another company that produces inflatable figures.
- S Then, that was the first time you established a relationship with the factory like you do now, right? So it’s been twenty years since you have been producing works through factories.
- C Yes, that was the first time.
- S You didn’t need to commission anything from factories before then. You could just buy silicon models and plastic objects.
- C So, inflating and making things bigger and such things had begun around then, I thought that it was the easiest material for me to express my thoughts whether it was contemporary art, staging something, or installation.
- S Seo Dongjin wrote about the *Ppyeo* exhibition at that time, raising suspicions: Wasn’t it nostalgic to the Park Chung-hee era? Wasn’t it rather unethical, aestheticizing the period or being nostalgic toward fascist customs.¹⁷ Did you know that?
- C Wow. I never knew. It’s interesting.
- S To talk about factories once again, when you visited the factory, did you take a look at catalogues and asked them to give you such and such things?
- C Yes, I did.
- S Then, the works that were identical to objects on the catalogue were *Artificial Evolution* and *Super Flower* at Art Tower Mito. Were they produced in such a way?^[42, 43]
- C Yes, the two of them were exactly taken from the catalogue. Well, what was

17. Seo Dongjin, “Nostalgia of the Customary, and Fascist Camp — On *Ppyeo* Exhibition, a Significant Trend of Cultural Mechanism in Art,” *Munhak Chongsin*, September 1995, pp. 109-113.

이걸 프랭크 백화점 카탈로그에서 보셨다고 해서요.

- 최 맞아요. 그 백화점 앞에서 본거죠. 그리고 공장에 찾아가서.
- 신 그럼 백화점에 물어보셨어요?
- 최 예, 어디서 만들었냐고 물어봤죠. 그리고 알려준 공장에 찾아가서 그 공장이라 한 10년 일하다 헤어졌어요.
- 신 공장은 어디에 있었나요?
- 최 성남.
- 민 지금은 만드는 회사가 따로 있구요.
- 신 그러면 지금처럼 공장과 선생님의 관계가 시작된 것이 이때가 처음이었네요? 그러니까 공장을 통해 작품을 제작하는 일이 20년이 되었네요.
- 최 예, 그때가 처음이죠.
- 신 이전에는 공장에 의뢰할 일이 없었으니까요. 실리곤 모형, 플라스틱은 구매하면 되는 물건이구요.
- 최 그러니까 부풀리고 커지고 그런 것이 이때부터 시작되는데, 제가 볼 때 현대미술은 연출이든 설치든 가장 쉽게 제 뜻을 표현할 수 있는 재료라고 생각했어요.
- 신 당시 <뼈>에 대한 평에서 서동진 선생이 박정희 시대에 대한 향수가 있는 것 아닌가? 다소 비윤리적인 것 아닌가, 심미화 혹은 파시즘적 풍속에 대한 향수가 아닌가 하는 평이 있었어요.¹⁷ 혹시 알고 계셨어요?
- 최 와우. 전혀 몰랐어요. 재미있네요.
- 신 다시 공장 이야기로 가면요. 공장에 가서 거기 있는 카탈로그를 보시고 이것, 이것, 이것 가리키며 달라고, 이렇게 주문하셨어요?
- 최 예, 그랬죠.
- 신 그럼 그 카탈로그에 있는 것을 그대로 나온 작품이 미토예술관 현대미술갤러리 <인공의 진화>와

17. 서동진, 「풍속의 향수, 그리고 파시즘적 캠프—미술 속 문화장치의 그 의미상장한 경향, 『뼈』전에 관하여」, 『문학정신』, 1995년 가을호, pp. 109-113.

- completely different was that I designed the operation.
- S Ah, so there was no air pump originally.
- C No, there was an air pump from the start, but I added a switch to turn the device on and off. The owner of the factory was kind of a scientist and inventor. When I saw an inflatable flower there, I asked, "Can I turn this on and off?" He then said, "You can." So, from there came the work with an on and off switch. It made the flower move. We both acknowledged each other. Both of us were surprised and got along well with each other. And we continued working together.
- S So, was the finger piece in *Ppyeo* from the catalogue?
- C It was outside the factory when I went there.
- S At that time, we didn't have moving balloon figures that we see now in front of mobile phone shops.
- C I think that's true. (Laughs)
- S Then, likewise, you ordered a robot in *About Being Irritated — The Death of a Robot*, which was presented in the exhibition *Territory of Mind*, right?^[42]
- C Yes, that's what I ordered. I chose and changed the design and photos. I chose a model and asked them to make it. And they said there was a problem with the copyright, so I changed it a little bit.



[42]



[43]



[44]

- 〈슈퍼플라워〉 모두가 그런 건가요?^[42, 43]
- 최 예, 그 두 개는 카탈로그에 있는 것을 그대로 가져다 쓴 거죠. 아, 그런데 전혀 다른 게, 작품을 제가 다 시켰죠.
- 신 아, 그러면 원래 유압장치가 있었던 건가요?
- 최 예, 유압장치는 있었고 온 오프를 넣은 거죠. 공장 사장님은 거의 과학자고 발명이 수준인데. 거기에 있는 꽃을 제가 막 보자마자 '이거 켜다 켜다 되요?' 하니까, '되요.' 그때부터 온 오프해서 작품이 나온 거죠. 이 사람도 놀란 거죠. 꽃이 움직이니까. 서로 인정을 했고, 서로 놀라서 죽이 맞았죠. 계속 같이 하게 되고.
- 신 그럼 《배》의 손가락도 카탈로그에 있던 거구요?
- 최 거기 갔더니 그건 밖에 놓여 있던 거였어요.
- 신 사실 그때는 지금 핸드폰 매장 앞에 있는 일여섯다 앉았다 하는 풍선 인형은 없었잖아요.
- 최 그런 것 같아요. (웃음)
- 신 그러면 마찬가지로 《마음의 영역》에 나온 로봇작품 〈갑갑함에 대하여—로봇의 죽음〉은 따로 주문하신거구요?^[44]
- 최 예, 그건 제가 주문한 거예요. 디자인하고 사진도 고르고 고치고. 이런 걸 하겠다고 이대로 만들어 달라 했더니 저작권 문제가 있다고 해서 조금 고친 거예요.
- 신 아, 그래서 생긴 게 조금... (웃음)
- 최 근데 괜찮아요. 이 작품을 통해서 후미오 난조(南條史生, 1949~)도 만나게 된 거구요. 자기가 본

[42]
Artificial Evolution,
Territory of Mind,
Contemporary Art
Gallery, Art Tower
Mito 1995

[43]
Artificial Evolution,
Territory of Mind,
Contemporary Art
Gallery, Art Tower
Mito 1995

[44]
About Being
Irritated — The
Death of a Robot,
1995

[42]
인공의 진화, 《마음의
영역》, 미토예술관
현대미술갤러리,
1995

[43]
슈퍼플라워: 나도
너에게로 가서 꽃이
되고 싶다, 《마음의
영역》, 미토예술관
현대미술갤러리,
1995

[44]
갑갑함에 대하여,
로봇의 죽음
제작광근, 1995

- S Oh, so that's why it looks a little... (Laughs)
- C But it was fine. And I came to meet Fumio Nanjo (南條史生, 1949~) through this work. He said it was the best contemporary art piece he had ever seen.
- S Then, the plant models must have been in the catalogue.
- C Yes. But where did I mention about them being in the catalogue?
- S Yes. I think I saw that in an interview somewhere. (Laughs) *Super Flower* has a subtitle, which is, "I, too, want to go to your side and become a flower."
- C There's a syndrome called kleptomania. All humans have it, appropriating things that they have seen and known and claiming other people's things as theirs. If that's the case, I'm the most serious case of kleptomania. Appropriating existing things is a very universal human symptom. I'm a serious case.
- S Is that mentioned in this book? (Pointing to the book *Originals*, brought to the interview by the artist)¹⁸
- C Yes, this book is interesting.
- S But it's difficult for people whose things are taken away. And I think you must have such experiences, too.
- C Right, I do. I thought about that, too, since all the scenes I saw in the market were things to take away. In fact, I didn't even know about the term kleptomania. I thought, well, this is my story. It's another narrative to say that there's no new thing under the sun.
- S One of the products from the catalogue also developed into your work titled *Artificial Evolution*. You seem to have been totally captivated by inflatable objects in that year. It might be possible to say that the biggest discovery of the year 1995 for you was the inflatable object that could be turned on and off...
- C Yes, that's right.
- S There's a well-known photo of *Super Flower* at Art Tower Mito, right? Were the kids wearing undershirts Japanese children?
- C Yes, they were Japanese children.

현대미술 중 최고라고.

- 신 그러면 카탈로그에 있던 것은 식물모형들이었네요.
- 최 예 그런거죠. 근데 카탈로그에 있던 거라는 것은 제가 어디서 이야기를 했었어요?
- 신 예, 제가 어딘가 인터뷰에서 본 것 같은데요. (웃음) 〈슈퍼플라워〉는 부제가 있는데요. '나도 너에게 가서 꽃이 되고 싶다'고 되어 있습니다.
- 최 절도망각증이라고 있어요. 인간 누구나 갖고 있는 건데, 알고 있는 것 보던 것도 갖다 쓰고 남의 것도 내꺼라 그러고. 그럼 난 절도망각증의 최고 환자죠. 이미 현재 있는 것들을 갖다 쓰는 게 인간에 있는 아주 보편적인 증상인데. 저 같은 경우는 심한 케이스죠.
- 신 이 책에 나오는 거예요? (작가가 가져온 책 『오리지널스』를 가리키며)¹⁸
- 최 예, 이 책 재미있어요.
- 신 그런데 절도를 당한 쪽에서는 힘들잖아요, 자기 건데. 그리고 선생님도 그런 경험이 있으신 것 같은데요.
- 최 예, 아요. 그 부분도 고민을 해봤는데. 저한테는 시장의 모든 풍경이 그 대상이었으니까. 사실 절도망각증, 그런 말이 있는지도 몰랐어요. 어 이거 내이아인데, 했죠. 태양 아래 새로운 이야기가 없다는 말을 어떻게 풀더라고.
- 신 그 카탈로그에 있는 상품 중에 하나가 또 〈인공의 진화〉로 등장하구요. 완전히 이 해에는 인플레이터블에 꽃하신 것 같아요. 95년은 선생님의 제일 큰 발견은 유압장치가 있는 온 오프가 가능한 인플레이터블이라고 말해도...
- 최 예 그렇죠.
- 신 〈슈퍼플라워〉와 관련해 잘 알려진 사진은 미토 예술관에서 찍힌 거죠? 옆에 런닝셔츠를 입은 아이들은 일본아이들이구요?
- 최 예, 일본아이들.

18.
Adam Grant,
*Originals: How
Non-Conformists
Move the World*,
Translated by Hong
Ji-soo, The Korea
Economic Daily,
2016

18.
에덤 그랜트, 홍지수
옮김, 『오리지널스:
어떻게 순응하지
않는 사람들이
세상을 움직이는가』,
한국경제신문사,
2016

- S About Super Flower and other such works, you say something like 'both sides are right and wrong at the same time'.
- C My ideas on "Mikki" (bate) and "Ppikki" (tout) were originated from there. And the work was invited to the Asia Pacific Triennial. It was held in Australia. Artists from around the world came to the exhibition, and the opening event was held in front of my work. The work really did a job as Mikki and Ppikki. So I thought that I shall get rid of the nobleness.
- S I think the reason your work is being so talked about is that it doesn't lack nobleness. In short, it was strange to discover the sacred within the worldly. I wonder what your secret is in making these works. This is in fact a similar comment that I have already made earlier.
- C That's right.
- S Regarding the year 1995, you happened to work as an art director of a movie. It was 301 302.
- C Oh, that was important.
- S You talk a lot about this work. What's the significance of it?
- C It was the first time when a professional visual artist worked on a movie in Korea. There was art directing before then, but I think it had usually been just to arrange things in display before I worked on it. I came up with the title 301 302. The original title was *A Woman from House No. 301 and a Woman from House No. 302*. This is from a poem by Jang Jung-il. There are many overlaps. How I came to work on it was I did an interview with the director Park Chul-soo when I was making *Munhak Chongsin* and the publisher of the magazine was Kim Soo-kyung.
- M She is the CEO of Yeuleum Publishing and also a poet.
- C Yes. And the director Park Chul-soo directed

[45]
Bad Movie,
Directed by Jang
Sun-woo, 1997



[45]

- 신 〈슈퍼플라워〉도 그렇고 이런 작품과 관련해서 이런 것이 양시쌍비, 뭐 둘 다 맞고 둘 다 틀리다, 이런 식으로 선생님이 말씀하셔서.
- 최 또 '미끼요 뽀끼'라는 말이 이런 말도 여기서 나왔어요. 그리고 이 작품이 아시아 퍼시픽 트리엔날레에 초대가 되었. 그곳이 호주인 말이야. 전 세계에서 많은 트리엔날레 작가들이 왔는데 제 작품 앞에서 오프닝을 했어요. 정말 미끼 뽀끼 역할을 제대로 했어요. 그래서 정말로 고귀함을 없애보자 그렇게 생각했지.
- 신 저는 선생님 작품이 회자되는 것이 고귀함이 없지 않아서라는 생각이 들었어요. 즉 속(俗)에서 성(聖)을 발견하니까 이상해서요. 그 비결이 무엇인지, 사실 앞에서 한 것과 비슷한 말인데요.
- 최 그렇죠.
- 신 1995년을 말하면 이야기할 수 있는 것이 이 해에 영화미술을 담당하게 되잖아요. 〈301 302〉요.
- 최 아, 중요하죠.
- 신 이 작품에 대한 말씀을 많이 하시는데요. 어떤 의미가 될 수 있나요?
- 최 한국 영화에서 처음으로 전문가 아티스트가 영화미술을 했다는 것. 그 전까지 영화미술이 있었지만 디스플레이에 머문 것이 아닌가 해요. 〈301 302〉의 제목을 제가 지었어요. 원래는 '301호 여자 302호 여자'인데, 이 제목은 장정일 시에 나오는 표현이구요. 여러 가지로 겹쳐져요. 제가 왜 이 일을 하게 되냐면, 『문학정신』을 만들면서 박철수를 인터뷰를 했고, 문학정신을 발행한 분이 김수경씨예요.
- 민 열음사 사장이고 시도 쓰시고.
- 최 예, 근데 김수경씨의 영화 공부하는 딸이 시나리오를 쓴 것을 박철수 감독이 연출하게 되고

[45]
나쁜영화
지하철광고 디자인,
장선우감독, 1997

a movie with a scenario written by Kim Soo-kyung's daughter who had been studying film and I was appointed to lead the visual direction. Because Kim Soo-kyung dearly trusted me. When we had a meeting then, Mr. Park was astonished. He was like, where has this kind of person been? I put all the stuff from my office in there. The set and space were depicting things happening really in two rooms. I did interior design for that, and I designed everything from the poster to leaflets. My work *Rotten Art, Rotting Art* also appears in there. After that, I was offered jobs for Korean movies constantly.

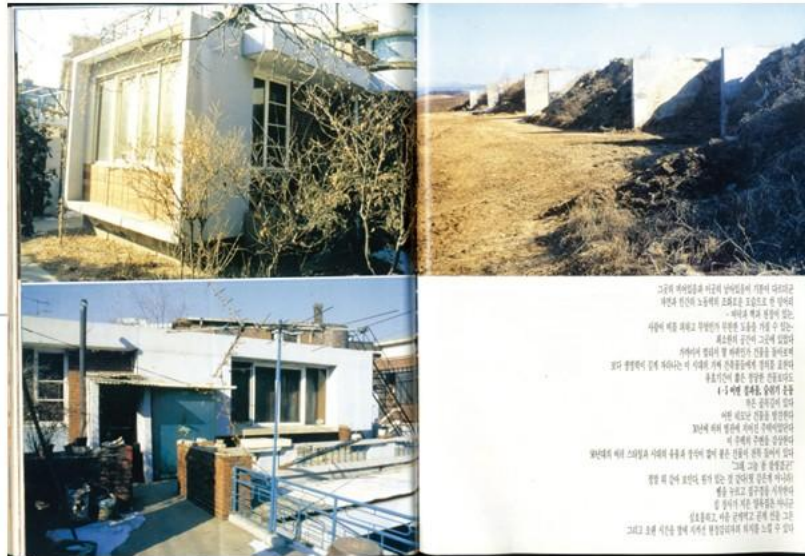
- S Yes. You continued to work on *Holiday in Seoul* (1997, directed by Kim Ui-seok), *Motel Cactus* (1997, directed by Park Ki-yong), and *Bad Movie* (1997, directed by Jang Sun-woo).^[45]
- C I kept doing what I was doing, and interesting things were happening in the Korean film history.
- S Like you did in the movie 301 302. And you worked on CI (corporate identity) projects around the same period.
- M It's a kind of total design.
- S Yes. I looked into your files, and there were countless contracts. The down payment ranges from eight million to thirty million Korean Won. Wasn't it hard work?
- C They were done by senses and presented as they were.
- S Perhaps they might want to buy your visual culture.
- C Exactly.
- S Yes. The year 1995 is also important because you started regularly contributing to the magazine *Interiors*. So that your images and words were released, at least in a regular manner to a certain extent. Then it became a bit sporadic. These are good materials to read your thoughts. The urban images of poor hillside villages, Nanjido landfill, and cities in Japan and South East Asia were released on these pages. I could see your world in a consistent manner through these.^[46]
- C I have not been able to sort them out, but I think I showed tremendous things.

비주얼 디렉션은 최정화가 하는 것으로 하게 되었죠. 김수경씨는 저를 전적으로 믿으니까. 그래서 만나보니 박철수씨가 깜짝 놀랬어요. 이런 사람이 있었나, 하고. 우리 사무실에 있는 것들 다 갖다 놓았으니까. 무대와 공간은 정말 두 방 안에서 일어나는 일이니까. 그 인테리어를 했고, 영화포스터부터 피자시 모든 걸 했어요. 거기에 '썩은 미술' 작품도 나와요. 그리고 이후에 한국영화계에서 일이 계속 들어왔어요.

- 신 예, 〈홀리데이 인 서울〉(김의석, 1997), 〈모텔 선인장〉(박기용, 1997), 〈나쁜영화〉(장선우, 1997)로 계속 이어지는.^[45]
- 최 저는 하던 것을 계속 한 거고, 한국영화사에선 흥미로운 일이 벌어진 거고.
- 신 〈301 302〉도 그렇고. 또 시기에 좀 전에 말씀하신 'CI'를 하시죠.
- 민 일종의 전체 토탈 디자인 같은
- 신 예, 선생님 파일을 뒤지다 보니 수많은 계약서들이 나오더라고요. 계약금이 800에서 3000에 이르는. 그 일이 힘든 일은 아니었나요?
- 최 그냥 감각적으로 하고 던지는 거니까.
- 신 아마도 선생님의 시각문화를 사고 싶은 거겠죠.
- 최 정확히.
- 신 예 또 95년에 중요한 게 이 해부터 월간 『인테리어』지에 정기적으로 기고를 하게 되죠. 그래서 선생님의 이미지와 말들이 방송되죠. 그리고 90년대 말까지 계속되죠. 어느 정도까지는 정기적으로, 그러다 간헐적으로 나오구요. 선생님의 생각을 읽을 수 있는 좋은 자료가 되는 것 같아요. 여기서 달동네, 난지도, 일본, 동남아 도시 이미지들이 방송되고. 선생님의 세계가 일관적으로 그려지게 되더라고요.^[46]
- 최 저도 정리를 해보긴 않았는데, 어마어마한 것을 보여준 것 같아요.
- 신 세련된 건물도 있고 아닌 것도 있고, 특히 철거할 때 건물과 상물리에. 그리고 공장이미지도

- S There are some sophisticated buildings as well as other unsophisticated ones. In particular, there were images of buildings being demolished and chandeliers. There were also images of factories. I also saw an image of a seawall being built along the coast. (Looking at the essays written by Choi Jeong Hwa) What I thought as the most important words you have mentioned are "architecture without architects," "sturdiness," and "sustainability."
- C That's right. Are these all available in the library?
- S Yes, you wrote these. As in the monthly *Interiors* kept at the National Library of Korea. (Laughs) You might be the one that wrote the most at the time among Korean artists.
- C They were just idle talks, so to say.
- M No. I enjoyed your writings then.
- S At that time, monthly *Interiors* was published by Park In-hak.

[46]
Article by Choi Jeong Hwa in *Interiors* March, 1996



[46]

있구요. 해안에서 방파제를 만드는 광경도 있고, (최정화의 글을 보면서) 여기서 제가 중요하게 생각했던 것이 선생님이 쓴 말들 중에서도, '건축가 없는 건축', 그리고 '견고함', '지속성' 등에 대한 언급이 나옵니다.

- 최 그러네. 이게 다 도서관 가면 있는 거예요?
- 신 예, 선생님이 쓰신 거죠. 국립중앙도서관에서 월간 『인테리어』에 보편요. (웃음) 아마도 당시 한국 미술가들 중에서 글을 제일 많이 쓰셨을 걸요.
- 최 잡설이죠, 뭐.
- 민 아뇨. 당시에도 재미있게 읽었는데요.
- 신 그때 월간 『인테리어』 발행인이 박인화이라는 분이셨는데요.
- 최 예, 저를 너무 좋아했어. 무조건 제가 뭘 한다고 하면, '다 알아서 하세요', 했어요.
- 신 기고도 의뢰로 시작한 거구요?

[46]
월간 『인테리어』
최정화 연재물,
1996년 3월호

- C Yes, he liked me so much. When I said that I would do something, he said, "Do as you wish."
- S And you also contributed to the magazine by request?
- C Yes. And no one could edit my pages. He told me to do as I wanted. (Laughs)
- S Wasn't it difficult to do everything by yourself? It seems like you don't trust other people so much.
- C But I like it that way. I don't trust people much... But I don't work like that nowadays. (Laughs)
- S That was the year 1995, and you moved Ghaseum Studio from Cheongdam-dong to Nakwon Arcade around the end of that year.
- C Yes, that's an interesting story.
- S So, your office was featured in the March 1996 issue of *Haengboki gadeukan jib* (Home Living & Style). Your office in Nakwon Arcade and a number of props. And there was a blanket made with the patterns of military drill uniforms at school.^[47, 48]
- C Oh, really? It was featured there?
- S The concept of the article was about nostalgia. It was a special feature for "Nostalgia of the 60s," and the article was titled "The 60s Seen from Choi Jeong Hwa in the 90s."¹⁹ And Nakwon Arcade was also a building that represented that period.
- C Yes, but that context is weak. It's not 'nostalgia' but 'jamais vu'.
- S What was so particular was that the office in Cheongdam-dong was reminiscent of a poor hillside village and the one at Nakwon Arcade felt more refined.
- C Yes, they were somewhat in balance.

[47, 48]
Ghaseum Studio,
Nakwon APT, 1995

19.
"6090: The 60s Seen from Choi Jeong Hwa in the 90s," *Haengboki gadeukan jib* (A House Full of Happiness) (March 1996), pp. 66-73.



[47]



[48]

- 최 예, 그리고 페이지도 제 페이지는 아무도 못 건드렸어요. 최선생이 알아서 하세요, 했죠. (웃음)
- 신 모든 걸 다 하시면 힘들지 않으세요? 남들을 믿지 못하시는 것 같기도 하고.
- 최 전 근데 그게 좋죠. 못 믿기도 하지만...근데 요즘은 그렇게 안해요. (웃음)
- 신 이게 95년 일인데, 이 해 말에 청담동에서 낙원상가로 가sum 사무실을 옮기게 되죠.
- 최 그러네, 재미있는 이야기네.
- 신 그래서 1996년 3월 『행복이 가득한 집』에 선생님 사무실이 나옵니다. 낙원상가 사무실이 나오고, 많은 소품들이 나오고. 또 고려복 문양으로 만든 이불도 있구요.^[47, 48]
- 최 아, 그러네. 이런 게 있었구나.
- 신 『행복이 가득한 집』 기사 콘셉트는 노스탤지어예요. '60년대의 향수'라는 특집에 '디자이너 최정화가 90년대에 바라본 60년대'라는 제목입니다.¹⁹ 낙원아파트가 워낙 그 시절을 대표하는 건물이기도 하고요.
- 최 그러네, 근데 그건 약하지. 노스탤지어가 아니라 미시감인데.
- 신 절묘한 것이 청담동 사무실에서는 밀동네가 연상되고, 낙원상가에서는 보다 세련된 느낌이 나요.
- 최 예 뭔가 균형을 잡는.

[47, 48]
가sum 스튜디오,
낙원아파트, 1995

19.
"6090: 디자이너 최정화가 90년대에 바라본 60년대의 향수", 『행복이 가득한 집』 (1996년 3월), pp. 66-73.

1996

- S Moving on to the year 1996, 'chairs' appear in your work. In the June issue of *Interiors*, there are chairs you called "elderly chairs." It was in the article titled "Bitter Sugar, Sweet Salt."^[49]
- C Oh, this is important. I was curious about this part.
- S It's one of the important images for you. There are notable events in every year of your career. You stacked plastic baskets in 1993, the inflatables in 1995, and 1996 saw the chairs.
- C Back to the basics. It also came with sturdiness.
- S Yes. I assume that it was a result of the continuation of concepts that had appeared in 1995. You depict these with expressions such as "beautiful fossil," "persistent," and "anonymous design." And you created a yellow FRP chair based on these concepts and had a photo of it along with the essay. And you placed it inside Sal, the bar you designed and opened in May 1996.^[50]
- C That's right. Yes, I remember.
- S And you presented the old chair as it was at the exhibition *Development Restriction Zone* at Kumho Gallery, which was co-organized by the museum and the Reality Critique Institute. You mentioned, "It feels like an archetype that does not disappear over time."^[51]
- C That's what I said. "Beautiful fossil," I like this expression. (Laughs)
- S And since you moved to Nakwon Arcade, starting from that period, I think you mentioned a lot, for example, Nanjido landfill, Moran Market, Cheonggyecheon stream, and so on. And you also started mentioning the difference between Gangbuk (north of Han River) and Gangnam (south of the river). I think it's related to the relocation of your office.



[49]

1996

- 신 1996년으로 넘어가면요. 중요한 것이 '의자'가 등장합니다. 월간 『인테리어』 6월호에 '늙은 의자'라 부르는 의자들이 등장합니다. 「쓴 설탕 달콤한 소금」이라는 제목의 글에서요.^[20] [49]
- 최 아, 이거 중요하죠. 저도 이 부분이 궁금했는데.
- 신 저에게는 이게 중요한 이미지 중 하나거든요. 선생님 이력에서는 각 해마다 특별히 주목되는 사건이 있는데요. 93년 플라스틱 소쿠리 쌓는 작업이 나오고, 95년에는 인플레이터블이 나오고, 그리고 96년에는 바로 이 의자입니다.
- 최 근본으로 또 견고함이 나오죠.
- 신 예, 1995년에 나온 그 개념들이 이어진 결과가 아닌가 하구요. 선생님은 이것을 '아름다운 화석', '끈질기다', '익명의 디자인'이라는 표현으로 묘사합니다. 그리고 이것에 근거를 두고 노란색 FRP로 만들어서 이 글에도 그 사진을 실고요, 또 1996년 5월에 선생님이 디자인하고 오픈한 '살'바에 갖다 놓죠.^[50]
- 최 그렇죠. 그래네, 기억나요.
- 신 그리고 96년 금호갤러리와 현실비평연구소가 개최한 《개발금지구역》(금호갤러리) 전시에도 이 늙은 의자를 그대로 전시합니다. '시간이 흘러도 사라지지 않는 원형 같은 느낌'이라 언급하면서요.^[51]
- 최 그렇게 이야기 했죠. '아름다운 화석', 표현 좋네요. (웃음)
- 신 그리고 낙원상가로 옮긴 후부터, 이 시기부터, 연관된 다른 키워드들, 예를 들면 난지도, 모란시장, 청계천 등에 대한 이야기가 많이 나오기 시작하는 것 같아요. 또 강남과 강북의 차이에 대한 이야기도 이때 나오기 시작하구요. 이사 간 것과 연관된 것 같아요.

20. 「쓴 설탕, 달콤한 소금」, 『인테리어』 (1996년 6월), pp. 178-185.

[49] Aged Chair

20. 「쓴 설탕, 달콤한 소금」, 『인테리어』 (1996년 6월), pp. 178-185.

[49] 늙은 의자

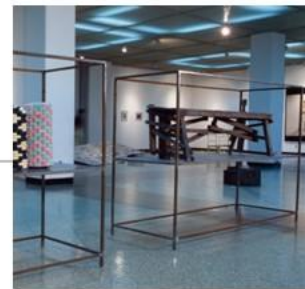
- C Oh, that's amazing. (Laughs) Well, I had been visiting Nanjido landfill since I was a university student.
- S Yes, but interestingly, the mid-90s was also the period when the landfill was abolished. It was when the meter-rate system was implemented in the garbage disposal policy.
- C It's interesting to see that in this way.
- S Do you remember where you acquired this chair?
- C In the Dongdaemun area. In front of the market.
- S Was it for sale?
- C I bought what they sold. The price was 10,000 Korean Won. (Laughs)
- S If you bought it earlier, the work could have been created sooner?
- C Well, no, it was just discovered at that time.
- S In fact, ambitious architects design at least one chair of their own.
- C That's right. For me, that's this. In the exhibition at P21 (*Origin, Originality*, September 22-October 22, 2017), the most popular piece was this chair. I was also surprised to see that happening. The product does not follow the artist's intention but the reaction of the audience. I think it's the same in art.
- S The yellow FRP chair is not a copy of this one, right? [52]
- C No, it's not. It's a different one. One that's more handsome.
- S You revered this old chair as your so-called 'sabu' (master). You call these

[50] Sal bar, Daehakro, 1996

[51] *Development Restriction Zone*, Kumho Gallery, 1996



[50]



[51]

- 최 아, 신기하네. (웃음) 그런데 난지도는 대학 때부터 가긴 했어요.
- 신 예, 그런데 흥미롭게도 90년대 중반 난지도가 없어지는 때기도 하구요. 쓰레기 종량제하면서.
- 최 이렇게 보니가 재미있네.
- 신 이 의자 어디서 구했는지 기억나세요?
- 최 동대문. 시장 앞.
- 신 파는 것이요?
- 최 파는 것 사온 거죠. 만원. (웃음)
- 신 더 일찍 샀으면 더 일찍 나왔겠죠?
- 최 음, 아니, 이때 발견된 거지.
- 신 사실 의자라는 것이 아심 있는 건축가들이 다들 하나씩 디자인 하는 거 같아요.
- 최 그렇죠. 전, 이거죠. 이번 P21전시(최정화 개인전 《짓, 것》, 2017년 9월 22일-10월 22일)에서 제일 인기 있던 것이 이 의자였어요. 저도 놀랐는데. 제품은 작가의 의도가 아니라 관객의 반응이다. 아트도 그런 것 아닐까 생각해요.
- 신 FRP 노랑색 의자가 이 의자를 쓴 것은 아니죠? [52]
- 최 아니죠. 다른 것이죠. 좀 더 잘 생긴 것.
- 신 이 늙은 의자를 소위 '사부'로 모신 거구요. 선생님은 이런 원형 같은 것을 사부라 부르고. 또

[50] 뮤지엄살바, 대학교, 1996

[51] 《개발금지구역》 전시전경, 금호갤러리, 1996

- archetypal objects masters. And you still have them sitting in your office. You say that you are aging them. This chair has that stature.
- C Yes, this chair is made only with nails. I formed a sense of respect toward such a sense of beauty since then. But you can see that right away, that it is important.
- M You can see that because it's you. For us it's just a chair. (Laughs)
- C When I go abroad and have some free time nowadays, I ponder on things like, what I have done, what I am doing, and where I am going. Then, things like this emerge in my mind.
- S When you were preparing for the exhibition *Development Restriction Zone*, you wrote a book review for the magazine *Architect*. It was about John Milner's *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde* (1983, translated into Korean in 1996 and published by Reality Critique Institute). The title of the review was "Get Up, the Voyage of Black Hours!"²¹ It seems that you wrote the review because of your relationship with the translator of the book Cho Kwon-seob.
- C Yes, he was actively asking me to write it, regardless.
- S Wasn't it the first time that you wrote a book review? Did you have any interest in Tatlin?
- C Sure, I did. That's why I wrote it. And I still like Tatlin.
- S What, for example?
- M There was a talk of Tatlin in Korea in the mid-90s, right?
- S Yes. The exhibition *Papers and Concrete* (September 1, 2017 ~ February 18, 2018) at MMCA showed that there was interest in the Russian constructivism in the 1990s in Korea. Reading this book review you wrote in 1996 on Tatlin, I thought that you were a modernist. It's a somewhat moralist aspect or an attitude that's truthful to materials.



[52]

- 그것을 작업실에 가만히 놓아두고요. 그것을 속성시킨다고 말씀하시죠. 이 의자는 그런 위상을 갖는 물건이구요.
- 최 예. 이 못만 가지고 만든 나무의자. 이때부터 이 미감이랑 이런 것에 대한 존중이 생긴 거죠. 그런데 보자마자 알잡아요. 딱하고, 이게 중요하다는 걸요.
- 민 선생님이나까 아는 거죠. 저희에겐 그냥 의자죠. (웃음)
- 최 요즘 해외에 나가서 시간이 나면 고민하는 게, 나는 뭘 했고 뭘 하고 있고 어디로 가는지. 그러면 이런 것이 생각이 나죠.
- 신 선생님께서 《개발금지구역》을 준비하던 시기 서평을 하나 쓴 것이 있어요. 잡지 『건축가』에 존 밀너(John Milner)의 책 『타틀린: 문화정치가의 초상화(Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde, 1983)』(현실비평연구소, 1996)에 대한 서평입니다. "일어나, 검은 시간의 항해야!"라는 제목인데요.²¹ 아마도 역자였던 조권섭이라는 분과 관계로 인해서인 것 같은데요.
- 최 예. 이 사람이 적국 부락을 해서. 무조건 써 달라고 하니까.
- 신 서평을 써 본 건 처음이시죠? 타틀린에 대한 관심이 있으셨나요?
- 최 그럼요, 있었죠. 그러니까 했죠. 타틀린 지금도 좋아하고.
- 신 예를 들면 어떤 점이?
- 민 1990년대 중반 한국에서 타틀린이 회자됐었죠?
- 신 예. 이번 국립현대미술관에서 하는 《종이와 콘크리트》 전시에 가면 러시아 구축주의에 대한 관심이 90년대에 있던 것으로 나오던데요. 저는 이 96년 타틀린 서평을 읽으면서 선생님이

[52]
Yellow FRP chair

21. 최정화, "일어나, 검은 시간의 항해야!" 敵territorial, 再territorial, 그리고 막간의 약기, 『건축가』(1996년 6월), pp.

[52]
FRP 노란의자

21. 최정화, "일어나, 검은 시간의 항해야!" 敵territorial, 再territorial, 그리고 막간의 약기, 『건축가』(1996년 6월), pp.

- Things like your thoughts on the combination of materials and appearances.
- C Right. Oh, my God. But I was insisting on not writing essays by request but I was pushed until the very end. (Laughs) Really, I didn't want to write that review. What was the title. "Get Up, the Voyage of Black Hours!" It's actually not bad. But I really want to hide it.
- S But for me this writing is connected to your other works, such as concrete, cement, and exposure (of things beneath the surface).
- C That's right. The exterior shell, inner shell, and compressing, these stories are all the same.
- S Yes. So I thought that the 'post-modern' label that's often attached to you might not be appropriate.
- C Yes, it's absolutely inappropriate. That part, I cannot understand it even now. Since I don't know what's modern.
- S The 90s in Korea in the architecture scene was also a period when people were getting to know about modernism, too.
- C I did not expect you to even find this, really.
- S And about Gangbuk area, around 1997, you talked about the area as a comfortable place with a human touch while Gangnam was like a maze where you could not find your way.²² In around 1998, you said that it didn't actually make sense to compare Gangnam and Gangbuk. And you said that comparing the two areas was a traditional way of thinking since any place was a familiar place for people living in that neighborhood.²³
- C Did I change like that? (Laughs) Because I had lived on both sides. But I was talking backwards about the inconvenience of the grid. Gangbuk was not organized in a grid system but was pretending to be so. It must be mentioned in my other writings then. Something about the vein, artery, and small veins. Gangbuk was made of small veins...²⁴
- S Yes. It's mentioned in an essay comparing Gangnam and Gangbuk. There is actually

- 모더니스트다, 그런 생각이 들었습니다. 뭔가 도덕적인 면모, 아니면 재료에 충실한 태도 같은 것이요. 재료와 외양이 붙는 것에 대한 생각 같은 것이요.
- 최 맞아요. 오 마이 갓. 그런데 그 글은 청탁으로 안한다 하다가 정말 마지막에 몰려서. (웃음) 정말 그 글은 쓰기 싫었어요. 제목이 뭐야. '일어나 검은 항해야', 나쁘지 않네. 이걸 정말 제가 감추고 싶은 글인데.
- 신 저는 근데 이 글이 선생님의 다른 작업과 연결이 되었습니다. 콘크리트, 시멘트, 노출 같은 것들요.
- 최 그렇죠. 겹겹데기, 속겹데기, 압축시키기, 다 같은 얘기예요.
- 신 예. 그래서 저는 선생님에게 종종 붙여지는 '포스트모던'이라는 말이 어울리는 것인지 잘 모르겠다는 생각을 했습니다.
- 최 예, 절대 아니예요. 그 부분은 지금도. 모르겠어요. 제가 모던을 모르니까.
- 신 90년대 건축계는 사실 모더니즘을 막 아가던 때기도 했으니까요.
- 최 이거까지 찾은 줄은 몰랐다. 진짜.
- 신 그리고 강남 강북이야기인데, 97년쯤에는 강북은 편안하고 인간의 냄새가 나고 강남은 길을 못 찾겠다, 이런 이야기가 나오는데.²² 98년쯤에 강남과 강북을 비교하는 게 사실 말은 안 된다. 그러면서 둘을 비교하는 것은 고전적인 생각이고, 어디든 동네사람들에겐 어디든 친숙한 곳이지 않은가, 이런 말이 나오거든요.²³
- 최 그렇게 변해요? (웃음) 왜냐하면 양쪽에 다 살아봤으니까. 근데 저는 그리드의 불편함을 거꾸로 얘기한 거죠. 강북이 그리드는 아니지만 그리드 인척을 하는 거고. 근데 그때 제 다른 글에 그게 있을 텐데. 정맥과 동맥, 실타래에 대한 것. 강북은 실타래이고...²⁴
- 신 예, 강남과 강북을 비교하는 글에서 그런 이야기가 나옵니다. 직관적으로는 실타래 같은 골목길에 대한 선호가 사실 많았어요. 그리고 강남에 대한 무의식적인 반감 같은 것이 있을 수 있고. 그런데

22. Choi Jeong Hwa, "Is Tap Water the Safest Water?" Naljo+Nalim+Jjambong+Jjaga," Plus (March 1997), pp. 162-164.

23. Choi Jeong Hwa, "Report, Which I Don't Want to Report — Is It Mine? Yours?", Plus (July 1998), pp. 80-85.

24. Choi Jeong Hwa, "Is Tap Water the Safest Water?" Naljo+Nalim+Jjambong+Jjaga," Plus (March 1997), p. 162.

22. 최정화, 「수도물이 가장 안전한 물입니다? 날조+날림+원형+짜가」, 『플러스』(1997년 3월), pp. 162-164 참조.

23. 최정화, 「보고서, 수도물이 실은—내꺼니? 니꺼니?」, 『플러스』(1998년 7월), pp. 80-85.

24. 최정화, 「수도물이 가장 안전한 물입니다? 날조+날림+원형+짜가」, 『플러스』(1997년 3월), p. 162 참조.

an intuitive preference for small pathways resembling small veins. And there can also be an unconscious animosity against Gangnam. So I thought that you had such a way of speaking and changed to another person as the 90s were drawing to a close.

- M Actually, people don't really know that Choi Jeong Hwa lived in Gangnam. He is known as a person residing in Gangbuk.
- C They don't know that well. And they don't know that I did interior design in the Gangnam area.
- M You went to Gangnam to do 'Gangbuk stuff' and moved to Gangbuk to do 'Gangnam stuff.' (Laughs)

1997

- S To move on to another issue, you had many overseas exhibitions in 1997. For example, you participated in the exhibition *Promenade in Asia* in Tokyo in March that year. The exhibition ran for about a year, and you were invited to the section titled "Sur-everyday life-ism" (March 14 - April 5, 1997) curated by Toshio Shimizu.
- C Yes, it was at the Shiseido Gallery.
- S The key work you presented in the exhibition was *Sugar Sugar / Dangerous Relationship*, which was a pile of sugar biscuits constructed like an altar. The sugar biscuits first appeared in the exhibition *Development Restriction Zone* in



[53]



[54]

선생님이 이런 어법을 갖고 계시다가 1990년대 말로 가면서 넘어서서 다른 분이 되었구나 하는 그런 생각을 했습니다.

- 민 사실 최정화가 강남에 살았던 것을 잘 모르잖아요. 강북에만 있는 분으로.
- 최 요즘 애들은 잘 모르죠. 제가 강남 일대의 인테리어를 했다는 것도.
- 민 강남가서 '강북질'하고 강북에서 '강남질'하고. (웃음)

1997

- 신 예, 다른 이야기를 하면, 97년에 해외 전시가 많았습니다. 예를 들면 3월에는 동경에서 열린 《아시아산보(亞細亞散步)》전에 초대받아 출품했구요. 약 1년 동안 열린 전시인데, 선생님은 시미즈 토시오 기획의 '초일상주의'라는 제목의 파트(3월 14일-4월 5일)에 초대를 받았습니다.
- 최 예, 시세이도 갤러리.
- 신 주요작품이 〈슈가 슈가/위험한 관계〉인데요, 설탕과자를 제단처럼 쌓아 놓은 것입니다. 설탕과자는 앞서 이야기한 1996년 《개발금지구역》 전시에 처음 나온 것인데요, 1997년에는

[53]
Sugar Sugar,
Promenade in Asia,
Shiseido Gallery,
1997

[54]
Sugar Sugar,
Promenade in Asia,
Shiseido Gallery,
1997

[53]
〈슈가슈가〉,
설치전경,
〈아시아산보〉,
시세이도 갤러리,
1997

[54]
〈슈가슈가〉,
〈아시아산보〉,
시세이도 갤러리,
1997

1996. In 1997, it was created in the shape of an altar, and there is a photo of people performing a bow to the piece. [53, 54]

- C Yes, I had people bowing in front of sugar biscuits.
- S Really? How?
- C I made people bow in front of the sugar candy, and on the stage where the sugar candy was placed, a mirror was attached, and the image was repeated.
- M The mirror appeared for the first time in your work then.
- C Yes, it did. There was no mirror until then. And it is important that there was an altar. An altar made of fake sugar biscuits.
- S Oh, it was made of plastic.
- C Of course. It was fake plastic. Sugar biscuits are Asian and Korean, but there is also a derogatory expression in Korean that something is 'covered with sugar.' And it's consisted of the continued action of stacking, which is not sacred. I was thinking that I would build an altar made of fake sugar biscuits. It was a kind of hypocritical sweetness where hypocrisy became the sacred. I think I wanted to show that. That's why I intentionally made people perform a bow. It was a bit of a joke. And isn't that the reason why people invite me, right? (Laughs)
- S And the exhibition *Plastic Paradise* was held at Gallery OZ in Paris. A work with the same title is well known. [55]
- C It was my first solo exhibition in Paris, and I did such a thing. What more could I do? I just took it there.
- S It's a fairly large amount of plastic baskets. Didn't they have to be moved by trucks?
- C If you stack them on top of each other, it's not that much.

제단으로 되어 당시 사진보면 절을 하고 있는 사진도 있습니다. [53, 54]

- 최 예, 설탕과자 앞에서 사람들이 절을 하게 했어요.
- 신 진짜요? 어떻게요?
- 최 설탕과자 앞에서 절을 하게하고 설탕과자가 설치된 단에는 거울이 붙어 있어서 이미지를 반복시켰습니다.
- 민 거울이 이때 처음 등장하죠.
- 최 예, 그렇죠. 이전까지는 미러가 없어요. 그리고 제단이라는 게 중요하고, 가짜 설탕과자로 된 제단.
- 신 아, 이게 플라스틱이었군요.
- 최 당연하죠. 가짜 플라스틱이죠. 설탕과자는 아시아적이고 한국적이지만, 또 설탕발림이라는 말도 있고. 또 쌓고 쌓음의 연속인데, 성스러움이 아니잖아. 가짜 설탕과자 제단을 만들겠다, 이런 생각이었어요. 일종의 위악적인 달콤함. 위악이 성(聖)이 되는. 그런 것을 보여주려 했던 것 같아요. 그래서 일부러 절을 하게하고, 약간 창난했어요. 그러니까 부르는 거 아닌가, 나를. (웃음)
- 신 또 파리의 갤러리 OZ에서 《플라스틱 파라다이스》전이 열립니다. 같은 제목의 작품이 잘 알려져 있구요. [55]
- 최 파리에서 처음하는 개인전인데 이런 것을 한 거예요. 내가 할 게 뭐 있었어요. 이걸 갖고 갔죠.
- 신 상당히 많은 양의 플라스틱 바구니인데요. 트럭으로 옮겨야할 정도 아니예요?
- 최 포개고 포개면 얼마 안되요.



[55]

[55]
Plastic Paradise,
Choi Jeong Hwa
Solo Exhibition,
Gallery OZ, 1997

[55]
〈플라스틱
파라다이스〉,
〈회정화개인전〉,
오즈갤러리, 1997

1998-2000

- S You had a solo exhibition in January 1998. It was at Kukje Gallery. Wasn't this in fact your first solo exhibition in Korea after your work had changed? It seems that the exhibition was held somewhat late in your career.
- C It was too late. But I was still young at that time.
- S You were about thirty-seven, thirty-eight years old then. Well, as you had done a lot of work by then... You must have invested a lot of effort since it was your first solo exhibition.
- C I did. I did so.
- S You had a lot of artworks.
- C That's why I tried to present many things. (Pointing to the installation view of *Funny Games*) But I thought that this was showing the state of Korea.^[56]
- M And this image has been a representative image of Choi Jeong Hwa for a while.
- C I thought, 'This is Korea and this is also Choi Jeong Hwa.'
- S When was the first time you found this police mannequin?
- C Before, it was before then. I saw it repeatedly on the road. It was put there so that drivers would not drive too fast.
- M But there were accidents since drivers were too surprised to see the mannequins, so they were discarded. Was it around that time that you picked them up?
- C Yes. It was when I was preparing for my solo exhibition.
- S Then, did you buy them? How many did you get?
- C I got about 19 or 20 of them.
- M He dug them up from a puddle.
- C Like the Terracotta Warriors. You haven't seen it. (Laughs)
- M You bought each piece for about 700,000 to 800,000 Korean Won.
- C I said the price was too high.
- M It certainly paid off. You showed it all around the world.

1998-2000

- 신 98년 1월에 개인전을 열죠. 국제화랑에서. 이 전시가 사실 선생님의 작업이 변화하고 한국에서 첫 번째 개인전이죠? 다소 늦은 개인전인 것 같기도 하구요.
- 최 너무 늦었죠. 근데 이때만 해도 젊었죠.
- 신 서른일곱, 서른여덟. 아이고, 젊었을 텐데 이미 많은 일을 해 놓으셔서... 첫 전시라 신경을 많이 쓰였겠습니다.
- 최 썼어요. 많이 썼는데.
- 신 작품이 많았잖아요.
- 최 그래서 여러 가지를 보여주려 했죠. <<퍼니게임>> 사진을 가리키며) 그런데 저는 이제 한국을 보여준다고 생각했으니까.^[56]
- 민 그리고 이 이미지가 한동안 최정화를 대표하는 것이 되었죠.
- 최 이것이 한국이기도 하고 최정화이기도 하다. 그렇게 생각했죠.
- 신 처음 이 경찰인형을 발견한 때가 언제였나요?
- 최 그전, 그전이지. 길가다가 계속 보이니까. 과속하지 말라고 세워놓은 거죠.
- 민 그런데 이걸 세워놓으니까 더 놀라서 사고도 나고 그래서 폐기처분된 거죠. 그래서 주워온 것이 이때였나요?
- 최 그렇죠. 개인전 준비하면서.
- 신 그림 구입을 하셨나요? 몇 개나 하셨어요?
- 최 한 19개 20개.
- 민 웅덩이에 묻혀 있는 걸 파낸 거예요.
- 최 병마충. 그 사진을 못 봤구나. (웃음)

- C Yes, it became my representative image.
- S So, you asked around after you first saw it on the street?
- C Yes, I did. I went to every corner. I went to Hwajeon. And to Susaek. I went there to dig up the ground and remove them. So I cleaned them up and repainted them.^[57]
- S The factory you visited did not just produce this mannequin.
- C It was just a regular FRP factory. I cleaned and repainted them before I put them in the exhibition space.
- M How many are there still?
- C Not that many at all.
- S Speaking of which, what would be the historical narrative between you and the factories? The inflatable structures factory in Seongnam was the first one, but what about after that?
- C There were several individual factories.
- S Then, when does Chur-In(哲人), the factory that you run, appear?
- C It started in 2008. Before then, I did the work through friendship and connections. Team members at Chur-In previously worked in the interior design field, so they knew the scene and materials. I tried them and they were good, so we came to work together.
- S Wasn't there any problem installing a police mannequin at the time of the

[56]
Funny Games,
Dislocation-
Relocation, Kukje
Gallery, 1998

[57]
Moving of police
mannequins



[56]



[57]

- 민 그것을 하나의 7-80만원에 샀죠.
- 최 너무 비싸게 불렀어.
- 민 충분히 그 값을 했죠. 그걸 갖고 전 세계로 돌리고.
- 최 예, 제 이미지가 됐어요.
- 신 그러면 처음에 도로에서 보고 수소문을 하신 거예요?
- 최 예 그랬죠. 구석구석까지 찾아갔죠. 화전까지. 수색 위. 찾아 가서 땅을 파고 꺼냈죠. 그 장면을 찍은 게 있어요. 그래서 깨끗하게 닦고 새로 칠하고.^[57]
- 신 그곳이 이것만 만든 공장은 아니었죠.
- 최 그냥 FRP 공장이었죠. 깨끗하게 닦고 칠을 다시하고 그래서 전시장에 갖다 놓았죠.
- 민 지금 얼마나 남았죠?
- 최 몇 안 남았지.
- 신 말이 나와서 그런데요. 선생님과 공장의 역사를 쓰면 어떻게 되나요? 아까 성남의 인플레이터를 공장이라고 시작인데, 이후는 어떻게 되시죠?
- 최 여러 개별 공장들이죠.
- 신 그러면 언제부터 선생님이 운영하는 공장 '철인'이 등장하지요?
- 최 2008년이었죠. 그 전에는 알음알음 알아서 했지. '철인'은 인테리어를 하던 친구들이고 이 바닥을 알고 재료도 알고. 시켜봤는데 잘해서 같이 일하게 되었죠.
- 신 전시 당시 경찰인형을 놓는 게 문제가 있지 않았나요?

[56]
<퍼니게임>,
<디스로케이션
리로케이션>,
국제갤러리, 1998

[57]
경찰관 마네킹
이동광경

- exhibition?
- C There was. The National Police Agency was against it and ordered the removal of artwork, so we put all of them inside the building. So they were not visible from the outside. They said the work was damaging the dignity of the police agency. I was held for a day and half in the police station.
- S On what charges?
- C For the corruption of public morals. (Laughs) So I collected the evidences of my exhibitions overseas through faxes to tell them that I was doing such and such things.
- S To the detective?
- C Yes, so I barely got myself out. That was a fun day.
- S And in 1998, there was the Taipei Biennale. It happened under the title *Site of Desire*, taking place between June 13 and September 6 that year.^[58] Another Korean artist who participated in the biennale was Bahc Mo (Bahc Yiso). This is an interesting point. According to Jung Hunyee's writings, Korean art in the 1990s are categorized into two directions - one that consists of Choi Jeong Hwa and Lee Bul and another around Bahc Yiso, which are explained through mania and depression.²⁵ Did you have any personal relationship with Bahc Mo (Bahc Yiso)? Since when have you known him?
- C Yes, I was really close to him.
- S Since when? You were with him in the *Ssak* exhibition, right?
- C Oh, when I first went to the United States in 1993, Bahc Mo gave me a tour around New York. That's right. Imagine what kind of serious and interesting places he showed to me.
- S How did you get in touch? Who was it through?
- C I don't remember much. Anyway, someone gave me his contact so I called him. I said, this is Choi Jeong Hwa. And I met him. His studio was very huge. It was in Queens. I saw many of his works

[58]
Encore Encore
Encore, Taipei
Biennial, Taipei
Fine Arts Museum,
1998

25.
Jung Hunyee,
"Art," *An Outline of
Korean Art History:
1990s VI* (Sigong
Art, 2005), p. 265.



[58]

- 최 있었죠. 경찰청에서 반대해서 철거하러 그래서 몽땅 실내로 들어갔죠. 밖에서 보여주지는 않게. 경찰청의 위신을 추락시킨다고 해서요. 하루 반을 경찰서에서 있었어요.
- 신 무슨 혐의로요?
- 최 풍기문란. (웃음) 그래서 조사받으면서 해외에 전시한 자료를 팩스로 받고, 이 사람 이런 거 한다, 이렇게 이야기해서.
- 신 형사한테요?
- 최 예, 그래서 겨우 나왔어요. 그날 재미있었어요.
- 신 그리고 1998년에는 타이페이 비엔날레가 있었습니다. 《욕망의 영역(Site of Desire)》이라는 타이틀로 6월 13일부터 9월 6일까지 열렸는데요.^[58] 여기서 같이 참여한 한국작가 중에는 박모가 있었습니다. 흥미로운 것인데요. 정현이 선생님의 글을 보면 1990년대 한국미술을 회정화와 이불, 그리고 박이소 이렇게 둘로 구분하고 조종과 울증으로 설명하거든요.²⁵ 개인적으로 박(이소)모와의 관계가 있으셨나요? 관계는 언제부터 있으셨나요?
- 최 예 정말 친했어요.
- 신 관계는 언제부터 있으셨나요? 《썩》전에서도 같이 하셨잖아요?
- 최 아, 1993년 제가 미국여행을 처음 할 때 뉴욕 투어를 박모가 시켜줬어요. 그러네. 그러니 얼마나 걸쭉한 데를 시켜줬겠어요.
- 신 어떻게 연락이 되셨나요? 누구를 통해서였나요?
- 최 기억은 잘 안 나는데. 아무튼 누가 연락처를 줘서 연락을 했죠. 최정화입니다. 하고 만났어요. 그때 작업실이 굉장히 컸어요. 펜즈에 있는. 그때 작품 많이 봤고.
- 신 이미 선생님을 잘 알고 있었어요.
- 최 예 그랬어요. 그러면서 자기가 작업하려다 포기했는데, 최정화 거를 보고 '이 부분은 최선생이

[58]
〈앙코르 앙코르
앙코르〉,
《타이페이비엔날레》,
타이페이미술관,
1998

25.
정현이, 「미술」,
《한국현대미술사
대계: 1990년대 VI》
(시공아트, 2005),
p. 265.

- then.
- S He already knew you well.
- C Yes, he did. And he told me that he gave up on what he was working on after he saw my work and said "Mr. Choi, you are good at this part, so you do it." So I asked him "You know what I'm doing?", and he already knew everything.
- S It was in the early 1990s. What kind of works did he know? Works like *Made in Korea* and *Sunday Seoul*.
- C Yes, he knew those works. It was the year 1993... Yes, it was around that time. It was when I went to New York for the first time. I did not have much interest in New York really. But Bahc Mo took me to all those deep and rich places. So I said, "Wow!"
- S Did you only visit New York at that time? You also visited LA or San Francisco, right?
- C Yes, I went there.
- S What was the reason?
- C There was something happening then...
- S If it was in 1993, was it because of the exhibition *Across the Pacific*?
- C Right, it was at that time.
- S Oh, then you must have been connected through Lee Young Chul.
- C Yes, I think so.
- S Your travel essay was published in a magazine.
- C It was? Where?
- S The title of the essay was "Finding Hidden Pictures." You mentioned the stars and stripes of Jasper Jones and Robert Gober's works.²⁶
- C Did I? I guess I wrote it. Anyway, I met Bahc Mo at that time and I was influenced by him very much.
- S And you kept in touch with him afterward...
- C Yes. After he came to Korea, he started teaching at the Samsung Art & Design Institute (SADI). And he contacted me to come visit him. I had a drink with him. That's how it unfolded.

26.
Choi Jeong Hwa,
"Picture Puzzle -
A Rose of Sharon
Bloomed, A Rose of
Sharon Bloomed,"
Munhak Chongsin
(March 1993),
pp. 139-149.

- 잘하니가 최선생이 하셔' 이런 뉘앙스로 이야기했죠. 그래서 제가 뭐 했는데요, 하니까 다 알고 있어.
- 신 1990년대 초인데요. 무슨 작품을 알고 계셨나요? 〈메이드인 코리아〉나 〈선데이 서울〉 같은 거.
- 최 예 그런 거였죠. 93년도...에 맞아요, 그때. 뉴욕을 처음 갔으니까. 뉴욕 쪽은 사실은 관심이 별로 안 갔어요. 그런데 박모씨가 온갖 걸쭉한 데는 다 데리고 다녔어요. 그래서 내가 와! 했죠.
- 신 그때 뉴욕만 가신 건가요? LA나 샌프란시스코도 가셨죠.
- 최 예 갔다 왔어요.
- 신 연유가?
- 최 그때 뭐가 있었는데...
- 신 1993년이면 혹시 《태평양을 건너서》 때문인가요?
- 최 그렇지 그때.
- 신 아, 그러면 연락이 이영철 선생님을 통해서 되었겠네요.
- 최 그렇게 그런 거 같네.
- 신 선생님, 그때 미국여행 기행문이 잡지에 실렸었어요.
- 최 예? 어디에?
- 신 「숨은그림찾기」라는 제목으로요. 재스퍼 존스 성조기, 로버트 고버 작품도 말씀하시구요.²⁶
- 최 그랬나요? 쓴 거 같기는 한데. 암튼 그때 박모씨를 만나서 저는 영향을 많이 받았어요.
- 신 그러면 그 이후에도 계속 연락을...
- 최 예 한국에 와서. 삼성디자인스쿨(SADI)에 들어가잖아요. 그리고 연락이 왔어요. 놀러오라고. 갔다가 또 한잔 먹고. 그랬죠.
- 신 그러면 1998년 타이페이에서 같이 상당기간 같이 계셨겠네요.
- 최 그렇죠. 오래 같이 있었죠. 오랜 동안. 태양을 보면서, 이야기를 하면서.

26.
최정화,
「숨은그림찾기-
무궁화 꽃이
피었습니다. 무궁화
꽃이 피었습니다」,
《문학정신》(1993년
3월), pp. 139-149.

S So you were together in Taipei in 1998 for a considerable amount of time.
 C That's right. We were together for a while. For a long time. Watching the sun, talking to each other.
 S At that time, you mentioned expressions such as "making poor construction" regarding Bahc Mo's work. You mentioned it in your essay.
 C Yes. I was passionate about it. That his work was good. I was influenced by him.
 S But you were also making similar works from before. In fact, your works resembling structures at construction sites were also similar.
 C Yes. Bahc Mo mentioned the expression "making poor construction" to me. He completed what I had been thinking.
 M You must have shared something with each other.
 C A hundred percent. People usually think that Bahc Mo and I are distant from each other, but you just made a good point. Bahc Mo was... I don't know. I think he also liked me.
 S In the exhibition *Ssak*, you presented your work with Bahc Mo.
 C Oh, that was a good work. The one with a triangle, square, and circle. (*The Weight of Cezanne*, 1995)
 S Did you have an immediate reaction that it was good when you saw it?
 C I did. There were, I think, three layers. Though there was (a reference to) Cezanne, triangle, square, and circle are the fundamentals of mandalas. And they are also the fundamentals of pagodas. That's what I said. Bahc Mo was in any case a very special person. He had his good friends and also other good friends. I must have been one of the other good friends.
 M A relationship out of mutual respect.
 C We respected each other. It was so exciting. I was excited whenever he saw my work.
 S Did Bahc Mo mention any particular work of yours?
 C Bahc Mo appeared in Yokohama Triennale (September 2–November 1, 2001) as

well as Taipei Biennale. Fumio Nanjo invited him there because he did the Taipei Biennale. He invited us together. And we talked a lot there. He said he gave up (ideas for) many of his works because of Choi Jeong Hwa. He meant the 'pop' images.
 S Oh, maybe that's why Bahc Mo's work developed toward a less pop art direction.
 M You avoided each other.
 C Yes, it was clear. I remember it very well. We gave something good to each other. I remember exactly what he said. "I gave up everything I have done because of you, Jeong Hwa."
 M So that he could progress toward something more conceptual.
 S Yes. He could go into a more 'pop art' direction. He had that early in his career.
 C That's what we had talked about in Taipei in 1998 and confirmed in Yokohama together. "How come you do so much better than me?" (Laughs) Then he said, "Well, I can't do that."
 S But he was few years older than you. Also your senior in college.
 C We didn't care about our age gap. He was my senior but one that was not like a senior. And that was what made it good. I have a good memory of it.
 S Well, we are almost done. I think we need to talk about public art. In 1998, you created *A Column is Columns*, a work where you decorated a pillar of the Hakata Riverain building with your works. Finally in 2000, *The Present of Century* was installed at Jongno Tower in Seoul.^[59, 60]
 C Oh, we are almost done, but this can be the longest one to tell. (Laughs)
 S Yes. In that period moving on to the 2000s, what made your name known in Korea was not the art shown in exhibition venues but *The Present of Century*. And you often mention about these works that many people appreciate and like them. If you have any thoughts on public art, it would be good to talk about it.
 C Well... That's not really an elaborate question. If you can elaborate a little more, we might come up with something to discuss.
 S Yes, then, you had a public art project in Japan first.

신 이때 선생님이 박모 작품에 대해 '부실건설하기' 이런 말들도 하고 그러셨는데요. 쓰신 글에서도.
 최 예 열변을 토했죠. 좋다고. 제가 그분에게 영향을 받았죠.
 신 근데 사실 선생님도 비슷한 작업을 예전부터 하고 계셨잖아요. 사실 공사장 구조물 같은 것도 그렇구요.
 최 예, '부실건설하기'라는 표현을 박모가 해 준거죠. 제가 생각하던 것을 완성을 시켜준 거죠.
 민 교감이 있었다고 봐야죠.
 최 백 프로. 사람들이 박모와 나를 멀리 놓는데요, 근데 지금 잘 있었어요. 정말 가까웠죠. 저는 박모를 좋아했어요. 박모는... 몰라. 박모도 저를 좋아했다고 생각하고.
 신 《박》에서요. 박모와 함께 출품했잖아요.
 최 아 그 작품 좋은 거였죠. 세모, 네모, 동그라미(《세찬느의 무게》, 1995)
 신 그때 그 작품을 보았을 때 곧바로 좋다, 이런 인상을 받으셨나요?
 최 받았죠. 그거는, 저는 한 세 겹이 있다고 보는데요. 세찬도 있지만. 세모, 네모, 동그라미는 만다라의 근본이예요. 그리고 그건 또 탑의 근본이고. 저는 그런 이야기를 했죠. 박모라는 친구는 아무튼 되게 특별한 친구였으니까. 개들끼리 좋고 다른 친구들도 좋고. 저는 다른 친구들에 속했겠죠.
 민 서로 존중하는 그런 사이.
 최 서로 존중했어요. 되게 신났었어요. 이 친구가 제 걸 볼 때 마다.
 신 박모 작가가 선생님 작품 중 어떤 것을 특별히 지칭해서 한 말이 있었나요?
 최 타이페이에서보다 〈요코하마 트리엔날레〉(2001년 9월 2일-11월 1일)에 박모가 등장해요. 거기에 후미오 난조가 불려서. 왜냐하면 난조가 타이페이를 해봤으니까. 같이 불려서. 거기서 많이 이야기를 했죠. 자기가 많은 작품을 포기한 게 최정화 때문이라고 했어요. '팝'적인 이미지들.

신 아, 그래서 오히려 훨씬 더 박모의 작업이 덜 팝적인 것으로 간 건가 보내요.
 민 서로 피한 거네.
 최 예. 명쾌해요. 너무 기억하고. 서로에게 좋은 것을 준거죠. 말이 되요. 정확히. 그 말을 기억해요. '정화씨 때문에 내가 했던 거 다 포기했어'.
 민 그래서 보다 개념적인 것으로 더 나아가게끔.
 신 예, 정말 더 '팝'적으로 나갈 수도 있었거든요. 그런 것이 초기에 있었고.
 최 그제 98년도 타이페이에서 이야기하고, 요코하마에서 서로 확인한 거였어요. '최형은 어떻게 그렇게 나보다 잘해'. (웃음) 그러고 나서 '아휴 난 못해'.
 신 연배는 조금 위시잖아요. 대학 선배기도 하구요.
 최 우리는 나이 상관없이 만났으니까. 선배인 한테 선배 같지 않은 선배. 그래서 좋은 거. 그런 기억은 확실해요.
 신 선생님 이제 거의 마지막입니다. 공공미술에 대한 이야기를 해야 할 것 같아요. 1998년 후쿠오카 하카타 리버레인 건물 기둥 하나를 선생님 작품으로 꾸민 〈기둥은 기둥이다〉이 등장하고 결국 2000년 서울 종로타워에 설치된 〈세기의 선물〉이 나옵니다.^[59, 60]
 최 아 마지막인데, 제일 길수도 있겠네요. (웃음)
 신 예, 사실 2000년대로 전환하는 시기에는 이제 전시장 미술이 아니라 한국에서 선생님 이름을 각인시킨 게 〈세기의 선물〉이기도 하고. 선생님은 종종 이런 작품들에 대해 많은 사람들이 즐기고 좋아한다. 이런 말씀을 하시구요. 혹시 공공미술에 대해 갖고 계신 생각이 있으면 이야기하면 좋을 것 같습니다.
 최 아... 그건 질문이 좀 그런데. 조금만 더 물어보면. 얘기를 해보면 나올 수 있을 것 같아요.
 신 예, 그럼 일본에서 먼저 공공프로젝트가 있었죠.
 최 〈기둥은 기둥이다〉이 그렇죠.

- C A Column is Columns was one such a project.
- M Then, what was your first public art project in Korea?
- C The Present of Century was the first one. At Jongno Tower. One that recreated Gyeongcheonsa Pagoda using FRP.
- S Yes, I think that will work. While we were discussing the 1990s, we covered all the others including CI (Corporate Identity), interior design, art, art direction for films, and book design. I think that public art stands on the way from the late 1990s to the 2000s.
- C Okay, about A Column is Columns in Fukuoka - The material for the work was ceramic. The person who arranged it was Fumio Nanjo. They asked for ceramic, rather than FRP or other materials. And that was the first time in my life that I signed a 100-year contract.
- S A hundred-year contract means that you are still...
- C It's still active. The contract was with Kyocera (京セラ株式会社), the Kyoto Ceramic Company. The company wanted to prove the technical skills of Japan, so they said to me, "Choi Jeong Hwa, do not use materials that you've been using but do it properly with good materials." It looked good and was successful enough. That was made of ceramic. I came to know Fumio Nanjo around that time and happened to install a few more in Japan. But the reason why Nanjo appears here is, Samsung

[59]
A Column is
Columns, Hakata
Riverain Project,
Hakata Riverain,
1998

[60, 61]
The Present of
Century, Jongno
Tower, 2000



[59]



[60]



[61]

- 민 그러면 한국에서 한 최초의 퍼블릭은?
- 최 <세기의 선물>이 처음이죠. 종로타워. 경천사지 10층탑을 FRP로 만든 것. 오케이, 여기서 시작하면 될 것 같은데.
- 신 예, 그렇게 하면 될 것 같은데요. 1990년대 동안 CI, 인테리어 디자인, 미술, 영화미술, 복디자인 등 다른 것들은 다 통과가 된 상태고요. 1990년대 말에서 2000년대로 넘어가는 길목에 공공미술이 있는 것 같아요.
- 최 오케이, 후쿠오카의 <기둥은 기둥>, 이것은 재료가 뭐냐면 세라믹이예요. 그걸 누가 기획했냐하면 난조 후미오(南條史生, 모리미술관 관장)예요. 세라믹은 그쪽에서 요구한 거고. FRP나 어떤 재료들보다요. 내 평생에 백년짜리 계약한 것은 처음이요.
- 신 백년계약이라 함은 지금도...
- 최 지금도 남아있고. 그 계약은 교세라(京セラ株式会社). 교토 세라믹이라고. 자기 나라의 기술력을 증명하려했고, 그래서 '최정화, 네가 했던 거 말고 좋은 재료로 제대로 해라' 했죠. 보기 좋고 충분히 성공했고. 그게 세라믹이란 말이에요. 그때 난조 후미오를 알게 되서 일본에서 몇 개를 더 하게 됐죠. 근데 여기서 난조가 왜 나오나하면, '모마'(MoMA: 뉴욕 현대미술관) VIP에 삼성이

[59]
<기둥은 기둥이다>,
<하카타리버레인
프로젝트>,
하카타 리버레인,
1998

[60]
<세기의 선물>,
종로타워, 2000

must have been on the VIP list of MoMA, and Nanjo must have also been on the list. And this team of VIPs did a tour around Japan. And a team from Samsung saw the piece commissioned by Kyocera. And they saw many of my works that had been installed in Japan. Then I immediately received a message from Nanjo. "Choi Jeong Hwa, Samsung wants something and what they saw is A Column is Columns. They don't know what they will do but they want to have your work to save their faces." What this means is, they heard the name Choi Jeong Hwa for the first time. They heard the name for the first time in Japan, though they were also from Korea. Nanjo thus told me that they would look for me once they come to Korea. Then I got contacted right away. It was from Samsung Life. So I wanted to make a fake Gyeongcheonsa Pagoda plated with gilding. It had a good meaning and result. I think it was good.^[61]

- S It is said that you wanted to have it upside down at first.
- C Right. Standing upside down like this. I proposed it. (Laughs) They were definitely against the idea. But they told me nicely that the Cultural Heritage Administration said no to the idea. It was a good excuse. If it was realized, it could have been more powerful. So I painted it with gold color. Since then, I've been doing activities of "Mikki (bate) and Ppikki (tout)," which was disposable public art. Many different things come together to make my present practice of public art. My idea of being public is seen in Gather Together And also in Happy Happy. It happened that many people made many of my works together. Well. And in response to many weird 'public (art)' in Korea, I showed things like flowers and fruit trees.
- M These works tell about Choi Jeong Hwa in the 2000s. That Choi Jeong Hwa has worked closely with the 'public.'
- C I was thinking, 'What should I do?' Then I thought all of a sudden, 'That's right.' And I studied how I should do public (art). The '90s has made me what I am today. For me, yesterday was not to go past but something to happen in the future. Tomorrow was yesterday. It is like a Möbius strip or labyrinth.

들어있겠죠, 그리고 난조도 들어있겠죠. 그러면서 이 팀이 일본을 여행해요. 여행하면서 삼성팀이 일본을 다니다가 교세라 작업을 본거야. 그리고 일본에 있는 제 작품들을 여러 개 봐요. 그러고 나서 곧바로 난조에게서 메시지가 와요. '최정화, 삼성이 뭔가를 원하는데 애네가 본 것은 기둥이 기둥인데, 뭘 할지는 모르는데 애들이 쪽팔려서 니 것을 하고 싶어해'. 이 말이 뭐냐면, 최정화란 이름을 처음 들었네요. 같은 한국 사람인데 일본에서 말이지. 그래서 오자마자 너를 찾아 가야 하더라고. 그리고 바로 연락이 왔어요. 삼성생명에서. 그래서 하려했던 것이 가짜 경천사 금박 탑. 의미와 결과가 좋았잖아요. 난 좋다고 생각해.^[61]

- 신 처음에는 거꾸로 세우려했다고.
- 최 그렇지. 이렇게 거꾸로 세워 기울여서. 제안을 했는데. (웃음) 당연히 반대했죠. 그런데 그 사람들 표현이 좋아요. 문화재청에서 안 된다, 그렇게 말하더라고. 좋은 핑계지. 그렇게 했으면 더 썩겠지. 그래서 금메끼로 간거죠. 이때부터 '미끼요 빠끼', 일회용 퍼블릭도 있고. 많은 것들이 모여서 저의 현재 퍼블릭 작업을 만드는 거죠. 저의 퍼블릭이라는 것은 '모자 모이자'. '해피해피'. 여러 작품을 사람들이 만드는 것이 되었죠. 왜 작가 작품은 작가가 만들어. 그러면서 여러 질문들이 등장하구요. 또 한국에서 보는 이상한 '퍼블릭'에 대한 대응으로, 꽃나무 과일나무 같은 것을 보여주구요.
- 민 그것들이 2000년대의 최정화를 말하는 거네요. 그러니까 최정화가 '퍼블릭'과 긴밀하게.
- 최 내가 뭐해야하지. 그러다 갑자기 맞아, 했죠. 그리고 퍼블릭은 어떻게 해야 하나, 공부를 했죠. 90년대는 지금의 저를 만든 거예요. 어제는 가는 게 아니라 오는 것이었고. 내일은 어제였고. 외비우스, 라비린스 같은 것.
- 민 삼성건물 작업하고 나서 말도 많았잖아요.
- 신 작품이 지금은 그 자리에 없죠?
- 최 건물이 팔렸으니깐. 지금은 삼성문화재단에서 관리하고 있을 거예요. 그렇게 '퍼블릭'이

- M There was much talking about your work after you had done the work for that building owned by Samsung corporation.
- S The work is no longer there anymore, right?
- C Because the building was sold. I think that the work is managed by the Samsung Culture Foundation now. As I started working on 'public (art),' I mainly worked in Japan and also in Korea. It is a bit embarrassing to say this, but I was asked to do things in Korea only after I was recognized outside the country. It was by a few people, most of them from museums. I created permanent public pieces as well as disposable ones. When Kim Hong-hee became the director of the Seoul Museum of Art a few years ago, I was commissioned to produce *La Vie En Rose*. I removed the signpost for the museum and installed that work. I did such works at the Gyeonggi Museum of Modern Art. I also participated in public programs and education programs at museums.
- S Yes, to talk about the beginning of your participation in education programs, we might mention your participation in a project at Kirishima Open-Air Museum in 2002, right?^[62]
- C Yes. When that happened, I was getting contacts from overseas. No, I started making proposals since I've done things overseas.
- M Was there an initial occasion for that? From a certain point, your exhibitions always had public programs. 'Gather Together'
- C There was such an occasion. Firstly, it was a program to invite the most popular artist. The primary condition was that I had to do a workshop. I did it since I liked the neighborhood, since the hot spring there was good. And so I was thinking about recycling all the plastic I gather from places I had visited during the research. Then no, I decided that each participant would bring plastic pieces instead of the entrance fee. That happened at first. I think, my interest in doing public (art) has matured and amplified since then without noticing. While doing

[62]
Kirishima Artist
in Residence,
Kirishima Open-Air
Museum, 2002

시작되면서 주로 일본에서 일을 하고 또 한국도 하게 되죠. 이런 말은 민망하지만, 해외에서 인정받으니 한국에서 의뢰가 들어와요. 몇 사람 안 되지만, 대부분 뮤지엄이죠. 퍼블릭 퍼머넌트와 퍼블릭 일회용을 하고. 몇 년 전에 김홍희 선생이 서울시립미술관에 가면서 <장밋빛 인생>도 하게 되고. 간판자리에 간판을 떼어내고 설치했죠. 그리고 그 전에는 경기도 미술관에서 했고, 또 제가 건드려 게 미술관 퍼블릭 프로그램, 교육 프로그램이죠.



[62]

- 신 예, 교육 프로그램의 시작이라 하면 아마도 2002년도 기리시마였죠?^[62]
- 회 예, 그때부터 그게 되면서 해외에서 연락이 오는 거야. 아니, 해봤으니가 내가 제안을 하게 되죠.
- 민 계기가 있었어요? 언제부터가 최정화 선생님 전시를 하면 항상 퍼블릭 프로그램이 같이 진행되더라고요. 같이 '모으자 모이자!' 하는.
- 회 있었어요. 우선 제일 인기 있는 작가를 초대하는 프로그램이었어요. 워크숍을 해달라는 것이 첫 번째 조건이었어요. 그래서 그 동네를 내가 좋아하고, 온천이 좋으니가. 그러면서 리서치할 때 다니던 모든 장소를 다니면서 플라스틱 재활용을 하자, 이렇게 생각하다가, 아니 각자 가지고 오는 것으로 하자, 그렇게 입장료 대신에. 이게 처음에 생긴 것이죠. 그때부터 아마도 저도 모르게 퍼블릭에 대한 관심이 있어서 증폭되었다고 할까, 그래요. 그러면서 밖에는 인플레이터를 놓고, 안에는 플라스틱 놓고, 퍼블릭 프로그램을 하고, 이렇게 하는 것이 최정화 공식이 되었죠. 그리고 점점 진화하는데, 서울역에서는 <최정화—충천연색>, 2014년 9월 4일-10월 19일) 노숙자와 함께 그 일을 했죠.
- 신 줄 전에 김홍희 선생님이 이야기가 나와서요, 잠시 1998년 이야기로 돌아가서, 쌈지스포츠 이야기기도하면 좋을 것 같은데요. 제가 보기에 직설적으로, 온전히 선생님 어휘가 다 등장한 것

[62]
<기리시마 아티스트
인 레지던스>,
기리시마
오픈에어뮤지엄,
2002

- it, I installed inflatables outside, arranged plastic pieces inside, and did public programs, which became Choi Jeong Hwa's formula. And it evolved, so I did it with homeless people for *Natural Color, Multiple Flower* exhibition (September 4–October 19, 2014) at Seoul Station (Culture Station Seoul 284).
- S Since you mentioned Kim Hong-hee a while ago, I think it would be good to go back to 1998, talking about (your collaboration with) Ssamzie Sport company. From my point of view, to be frank, it showed all your vocabulary intact. It featured a tent whose color could be that of a multicolored sleeve or of circus. Kim Min-soo wrote about (your work with) Ssamzie Sport.²⁷ [63]
- C I think he wrote well about me.
- S Yes. It seems that he indicated in his writing that Ssamzie Sport was avant-garde that advocated kitsch, and André Kim shops around Ssamzie Sport stores were kitsch that insisted avant-garde.
- C Yes, that seems to be correct. But in fact interior design or architecture is also 'public' work. That's why I worked on 'public' projects for a long time.
- S This question is also related to the notion of 'public,' which is about the 'political' or 'critical' art that emerged in the late 1990s. I think there is an interesting relationship. You participated in the inaugural exhibition of the alternative space Pool (currently Art Space Pool). It was the exhibition *Permeate* (April 2–13, 1999), a dual exhibition by Chung Seoyoung and you.^[64] And you also presented your image

[63]
Ssamzie Sport,
1998

[64]
Inaugural
Exhibition: Chung
Seoyoung, Choi
Jeong Hwa,
Alternative Space
Pool, 1999

27
Kim Min-soo,
'The Charm of
Omnivorous
Appropriation in
Choi Jeong Hwa's
Works,' *Kim Min-soo's Cultural
Design* (Dawoo
Publication, 2002),
pp. 130–136.



[63]



[64]

- 같은데요. 색동일 수도 있고 서커스의 색일 수도 있는 천막, 태극기도 등장하구요. 쌈지스포츠에 대해서 김민수 선생이 글을 썼는데요.²⁷ [63]
- 회 좋게 써준 것 같은데요.
- 신 예, 쌈지스포츠가 '키치'를 표방한 '아방가르드'라고, 그리고 주변의 앙드레길 매장은 '아방가르드'를 표방한 '키치'라는 취지로 글을 쓴 것 같고요.
- 회 예, 그 말은 맞는 것 같아요. 근데 사실 인테리어나 건축도 '퍼블릭'이예요. 그러니까 제가 '퍼블릭' 작업을 오래한 거죠.
- 신 '퍼블릭'과 연관된 질문이기도 한데요, 90년대 말에 부상한 '정치적' 혹은 '비판적' 미술과 관련한 것입니다. 관계가 흥미로운 것 같아요. 선생님은 대안공간 풀 개관 기념전에 참가하셨죠. <스머들다>라는 제목의 <정서영, 최정화 2인전>(1999년 4월 2일-4월 13일)에요.^[64] 또 '풀'과 포럼a분들이 조직한 2002년 <제4회 광주비엔날레> 초청 워크숍에 참여해서 이미지 슬라이드 발표도 하고요.
- 회 예, 기억나요. 그때 이영준 씨도 있었고.
- 신 예, 전용석, 박찬경 선생도 있었어요. 소위 말해서 '포스트-민중'적 흐름과 선생님과의 관계라 할까요, 거리라 할까요, 어떨까요?

27
김민수, 「최정화의
감각적 사유의
매력」, 『김민수의
문화 디자인』
(다우출판사, 2002),
pp. 130–136.

[62]
쌈지스포츠, 1998

[63]
<정서영, 최정화
2인전 : 스머들다>,
대안공간 풀, 1999

- slides at the invited workshop of the 4th Gwangju Biennale in 2002, which was organized by Pool and Forum A.
- C Yes, I remember that. Lee Young June was also there at that time.
- S Yes. Jeon Yongseok and Park Chan-kyong were there, too. Your relationship or your distance with the artistic trend of the so-called 'post-Minjung,' how is it?
- C We just help each other over a glass of drink. It was like that then and it still is so. When I helped 'pool,' it was done in that way. When it moved from Insa-dong to Gugi-dong and designed the interior, I peeled the skin off of the interior space. FlyingCity worked on it before me. I took apart the closed space and opened it. I think that it vitalized the space.
(Choi answers a phone call.)
- C That's right. You just understood it very well. The late 1990s can be considered kind of formative years. It was a period to move on to the 2000s.
- S About public (art) projects, you said you like that people appreciate those projects and take photos. But for some, with regards to the so-called publicly-minded art or public art, they might question whether your practice was the best effort.
- C Of course they could. That option should be open, too. What I do is one way of doing public art, and I am just one of the millions and billions of grains of sand. But that creates development and contributes to the next step.
- S Yes, that's right. But one can think that something should be connected to other political things if it is to be meaningful.
- C Right. There are too many such thoughts. Although I don't have them that much. I recently produced a work where I made the Olympic rings with children for the Olympic Museum in Switzerland, and the people there were so satisfied by doing such a thing and the result was beautiful. The title of the project was *Happy Happy Project*. Everyone is happy. Children are happy, the museum is happy, and participants are happy...
- S To be more straightforward, one can also think that expressions 'happy' and

- 회 한잔 베풀음, 막걸리 한잔 줘, 이러면 되지. 그때도 그렇고 지금도 그렇고. 제가 '풀'을 도와줄 때는 그런 거였죠. 인사동에서 구기동으로 옮기고 건물 실내를 디자인할 때 저는 실내의 껍질을 벗겼죠.. 제가하기 전에는 플라잉시티가 했고, 닫힌 공간을 뜯어 열어버렸어요. 제 생각에는 공간이 살게 된 것 같고요.
- 회 그렇죠. 지금 잘 읽었는데요. 1990년대 후반이 일종의 형성기라고 생각할 수도 있어요. 2000년대로 넘어가는.
- 신 공공프로젝트에 대한 이야기인데요. 선생님께서 사람들이 좋아하고 사진 찍고 좋다고 하셨는데, 어떤 분들은 소위 공공적인 미술, 혹은 공공미술이라 부르는 것에서 그런 것이 최선인가, 하는 생각을 할 수도 있잖아요.
- 회 당연히 있죠. 그것도 열어놔야죠. 저는 공공미술의 한 방법이고, 수 억만 가지 모래알 중 하나가 저고. 그런데 그것이 발전을 해서 그 다음 단계에 보탬이 되잖아요.
- 신 예 그렇죠. 그런데 공적인 것에 대해 뭔가 의미가 있으려면 정치적인 무엇인가와 연관되어야 하는 것 아닌가, 라고 생각할 수도 있잖아요.
- 회 그렇죠. 너무 많아요. 제 쪽은 별로 없지만요. 제가 이번 스위스 올림픽 유치업에서 오통기를 어린이들과 만든 작업이 있는데, 이 사람들은 이런 걸 생전 처음해보고 재미있고 결과가 아름다우니까 너무 만족해요. 제목이 <해피 해피 프로젝트>예요. 다 행복해요. 아이들 행복해, 유치업 행복해. 참여자 행복해...
- 신 좀 더 직설적으로 말하면요, '해피', '행복', 이라는 표현이 다소 순진하다, 이런 식의 생각을 할 수가 있잖아요. 좋은 게 꼭 좋은 건가, 하는 생각이죠.
- 회 예, 그렇죠. 다 받아들여요. 열려있고. 당연히.
- 신 그런데 혹시 더 생각은 없으신가요? 그냥 안다, 받아들인다 하고 끝나면 좀... 혹시 뭔가 정치적인 것인데 행복인데 다 포괄하는 선생님의 생각이 있으실 것 같아서요. 즉 너희들의 말이 맞을 수는

- 'happiness' are somewhat naive. It's suspicion about whether being good is necessarily good.
- C Yes, right. I accept all of them. I'm open, for sure.
- S But don't you have any deeper thoughts? It's just a bit too simple to end your remarks by saying that you know, you accept... I think you have ideas that encompass whatever is political or happy. In other words, I think you have an idea you're presenting, telling people that they might be right but they also need to push themselves to think about such an idea nevertheless.
- C That's right. There are layers. And it is to say that a program or system I create can have multiple layers. It's a matter of how to speak about it... Of course I receive that question first. Indeed.
- S Yes. People can think, "Does happiness make it all fine?"
- C I get questions. And I get this as the first one. But then, how would I answer it?
- S Are you actually worried about it?
- C Of course. I am concerned. Always. These thoughts come together. But at some point, it happens that I come to take one question out and put another one in.
- S What I think as related to this issue is, Choi Jeong Hwa in the 1990s was a very ambiguous figure. Before becoming public, you seemed to have a great potential and be lighter, but you were actually serious if one thinks about your practice. And for some people, your work was received as being critical enough. And there were many messages that you presented. As you moved onto the 2000s with public art projects, I might say that your insightful thoughts from the '90s such as 'something that survives,' 'solidity,' and 'sustainability' are a bit less obvious... No, I might be just picking on you. (Laughs)
- M No, it's an important question. Indeed, Choi Jeong Hwa's work in the 1990s is sharp, serious, and avant-garde. But works that came out after 2000 look relaxed from the outside.
- S And Choi says that once again.

- 있는데 그럼에도 불구하고 너희들이 이 생각까지 해볼 필요가 있지 않아, 하고 던지는 생각이 있을 것 같아서요.
- 회 그렇죠 막이 있죠. 내가 만들어내는 프로그램, 시스템 자체에도 막이 여러 개일 수 있다는 말이지. 그럴 어떻게 말하는가의 문제인데....당연히 그 질문을 첫 번째 받아요. 그렇죠.
- 신 예. 즐거운 게 다야? 이렇게 생각할 수 있잖아요.
- 회 질문이 나와요. 첫 번째로 받아요. 그런데 그럼 제가 어떻게 할까요?
- 신 실제로 고민이 되세요?
- 회 그럼요. 고민이 되죠. 항상. 같이 가요. 근데 어느 순간에 하나 지우고 하나 올려, 이렇게 되죠.
- 신 제 생각에는 이게 뭐와 연관이 되어있는 것 같나면요, 90년대의 최정화는 굉장히 모호한 존재였던 것 같아요. 공공으로 나가기 전의 최정화는 가능성이 많고 가벼워보이는데 생각해보면 무겁고. 그리고 어떤 이들에게는 충분히 비판적인 작업으로 받아들여졌어요. 던지는 메시지도 여러 개이고요. 그런데 2000년대로 넘어가면서 공공프로젝트를 진행하면서, 90년대의 '살아남은 것', '견고함', '지속성' 등의 인사이트를 통한 생각들이 잘 드러나지 않는 점이 아쉬울 수 있을 것 같아요... 아뇨, 제가 그냥 면지를 거는 것일 수 있습니다. (웃음)
- 민 아니, 중요한 질문이에요. 실제로 1990년대 날카롭고 묵직하고 아방가르드적이고, 그런데 2000년대 이후 겉으로 편한 듯 보이니까요.
- 신 선생님께서 또 그렇게 말씀하시고요.
- 민 그리고 마치 모든 걸 내려놓은 것처럼 말들을 하시고. 어느 순간 이후 최정화는 착한 작업을 하는 것처럼 보여 지는 면이 있고요. 선생님은 공공미술이라는 말을 좋아하세요?
- 회 오케이, 마음이란 말이 제일 먼저고, 공공은 그 다음이고. 나는 언제나 공공이란 것에 대한 질문을 던지는 거예요. 나는 공공을 건드릴 뿐이에요. 작가가 무엇을 해야 한다고 생각해요? 질문하고 건드리는 거 말고. 작가가 그걸 어떻게 만들어? 작가가 만드는 그 세상은 그렇게 될 수가 없어요.

- M And Choi also talks as if he has put down everything. Choi Jeong Hwa in part seems to produce nice and good works after a certain point. Do you like the term public art?
- C Okay, the term mind comes at the very beginning, and the public comes next. It is that I always ask questions about the notion of public. What do you think an artist should do other than questioning and working on things? How on earth can an artist create them? The world that an artist creates can never become like that. Never. I don't know, but that's how I see it. Some artists might be able to make it, but I see it that way.
- S Since you said that, what comes to my mind is something you said in an interview in 1992. You said that you wanted to make a certain kind of world. In other words, you said you wanted to keep the balance. It was between the Daewoo Building and a stall in the underground passage nearby.²⁸ When I read that, I thought, 'Oh, this person has some dream, and he is not dreaming something on a personal level but has a dream that is related to the world. But isn't it possible to think that you become pleased, appreciated, and happy, somewhat diminished in a petty bourgeois manner.'
- C You see. You have to tell such a story.
- S I think I saw you as a kind of utopian. I thought so when you wrote the review of that book on Tatlin.
- C I was, too. I have been saying I am uber-positive, but I was really a utopian when I wrote the Tatlin piece.
- S Yes, it could have been a power that came from positivism, an idea to construct the world somehow. I think this is not necessarily related to public art projects, but I don't think there appear expressions to do something about the world in your work. Of course, it is awkward to have the same idea in a constant manner and it seems completely natural to have different thoughts than when one was younger.
- C Yes, we should cover this. Well, at a critical clinic, it's not like "You're so beautiful."

28. The exact expression is, "It's a world with visual balance. We have many places that are imbalanced. For example, places such as a gigantic building near Seoul Station and a stall in a passage under the building." Kim Mi-sook and Choi Jeong Hwa, "There's My Work, Too: Contemporary Art and Materials." *The Works of Choi Jeong Hwa*, Gain Design Group, 1995, p. 185.

The story should be about why you have done it wrong. So from now on, I think what we now need is stories like "Choi Jeong Hwa lived this life." "Okay, compliment that he has lived." "But why have you missed this perspective?"

- C What I have done is when someone laid vinyl sheets under an African sculpture over there, I said, "That's not good. Fur matches better." And I placed the fur. Everything that I have done such as film, dance, design, and graphic was like that. It was just that I had changed a chip in the existing world. In fact, I did nothing.
- S Indeed, when you were talking about 'interferer,' 'mediator,' and 'balance' in the 1990s, I think it was a time when the Korean society did not develop that much of a system. So, such an attitude as yours could actually have an influence. But now that a certain system is established, and the system has become strict, it might be possible to say that such an attitude might easily be assimilated, used without giving any shock, or codified...
- C Right, the situation has changed now. In any case, I think it would be good to keep discussing critical perspectives on my work somehow.
- S From the standpoint of those who study Korean art, Choi Jeong Hwa seems to be two. One would be Choi Jeong Hwa on a personal level. It is to examine what kinds of concerns you have experienced while working on your practice. The other is Choi Jeong Hwa on an official level. It is about your position in describing the history of Korean art in the 1990s and 2000s. For the latter, you must remember as much as you can and narrate your memories. And you should provide materials, too. (Laughs) Thank you for your talk today.

- 절대로. 몰라 난 그렇게 생각해요. 어떤 작가는 만들 수 있지만, 난 그렇게 생각해.
- 신 그 말씀을 하니까 생각이 나는데요, 1992년 인터뷰에서 어떤 말이 나오나면요, 나는 어떤 세상을 만들고 싶다고 말해요. 즉 균형을 맞추고 싶다고 말이지요. 대우빌딩과 지하도 가판대 사이에서요.²⁸ 그걸 읽으면서, 아 이 사람은 뭔가 꿈이 있다, 그것도 개인적인 차원이 아니라 세상과 연관된 꿈이 있다고요. 그런데 이후 즐겁고 좋아하고 행복하고, 무엇인가 이후 소시민적으로 작아져버린 것이 아닌가, 생각을 할 수 있잖아요.
- 최 있죠. 그런 이야기는 하셔야해요.
- 신 저는 선생님을 일종의 유토피아주의자로 보았던 것 같아요. 타들린 서평을 썼을 때에도 그랬고요.
- 최 저도 그래요. 저는 초 낙관적이라고 항상 말해왔는데, 타들린 글 썼을 때는 정말 유토피아주의자였어요.
- 신 예, 낙관으로부터 나오는 힘일 수 있는데요, 뭔가 세상을 직조해보겠다는 생각이요. 그런데 공공미술프로젝트와 꼭 연관된 것은 아니지만, 이후에는 세상을 어떻게 해 보겠다 하는 표현이 등장하지 않는 것 같아요. 물론 계속 같은 생각을 갖는 것도 이상하고, 또 절을 때와는 다른 생각을 하게 되는 것도 당연한 듯하지만요.
- 최 예, 이런 건 건드려 줘야 해요. 그래요, 크리티컬 크리닉에서는 '유아 소 비티플'이 아니에요. 당신은 이래서 잘못된 거 아냐, 이런 이야기가 등장해야 해요. 이제부터는요. 최정화는 이렇게 살았어. 오케이, 살아온 것은 칭찬해. 그런데 왜 이런 관점은 놓쳤나, 지금은 이런 말이 필요한 것 같아요.
- 최 제가 한 일은 저기 있는 아프리카 조각에 비닐을 깔았을 때, 저는 아니야 털이 더 어울려, 털을 깔아 준거죠. 제가 했던 영화고 무용이고 디자인이고 그래픽이고 인테리어고 다. 그것은 있던 세상 속에 칠 하나 바꾼 거예요. 사실 저 아무것도 안했어요.
- 신 사실 생각해보면, 선생님이 1990년대 '간섭자', '중재자', '균형' 이야기를 할 때는 한국사회가

28. 정확한 표현은 "시각적 표현이 있는 세상이고 균형을 원합니다. 우리는 균형 잡혀 있지 않은 곳을 많이 가지고 있어요. 예를 들면, 서울역 근처의 여아미마하게 큰 빌딩과 그 빌딩의 지하 최관대 같은 곳이 되죠." 최정화, 김미숙, 「저기도 내 작품 있네: 현대미술과 재물」(1995), p. 185.

아직 그렇게 시스템화 되지 않았던 때였던 것 같아요, 그래서 선생님의 그런 태도가 실제로 효과를 발휘할 수 있던 때였던 것 같아요. 그런데 이제 뭔가 체계가 잡히고, 시스템이 무서워져서, 그런 태도가 쉽게 동화된다고 할까, 충격 없이 이용된다고 할까, 코드화 된다고 할까...

- 최 그렇죠, 지금은 상황이 바뀌었죠. 암튼, 뭔가 저의 작업에 대한 비판적인 관점을 앞으로 계속 이야기해 보면 좋을 것 같아요.
- 신 한국미술을 공부하는 사람들의 입장에서 최정화는 둘 인 것 같습니다. 하나는 사적인 최정화가 있겠죠. 선생님이 어떤 고민 속에서 작업을 했는지 살펴보는 것이고요. 다른 하나는 공적인 최정화죠. 1990-2000년대 한국미술의 역사를 서술하는 데 있어서 선생님의 자리에 대한 것입니다. 후자를 위해서는 선생님은 최대한 많은 것을 기억해내고 말씀하셔야합니다. 그리고 자료도 제공하셔야하고요. (웃음) 오늘 말씀 감사합니다.