

문명文明과 예술藝術:
최정화 설치언어設置言語를
중심으로

이동국

예술의전당
수석큐레이터

Civilization and Art:
On the Installation Language
of CHOJEONGHWA

Dong-guk Lee

Senior Curator
Seoul Arts Center

문제제기

예술에 있어 창조/전위(前衛)/미래라는 것은 무수한 역사의 재현/반복을 통한 미의 원형질 내지는 질서를 현대적으로 재해석한 결과물이다. 즉 전통자체에 내장된 초월(超越)態(態)가 현대/외래를 만나 새로운 전통을 만들어낸 것이다. 인류문명을 '도구'관점에서 보면 '칼 → 붓/펜 → 키보드'로 전개되었다. 신화(神話)시대 상형문자(象形文字)/그림문자가 칼 '새김'으로 구현되었다면, 동서문명이 나누어진 역사시대(歷史時代)에는 붓/펜이 발명되면서 글씨 '쓰기'가 되었다. 오늘날 기계(機械)시대에 들어서는 급기야 동서구분조차 없이 키보드 '치기'의 문자영상언어(文字映像言語)를 날리고 있다. 이런 관점에서 문명과 예술의 역사궤적을 다음과 같이 정리한다.

Introduction

In art, the act of creation/the avant-garde/the future results from a modern reinterpretation of the protoplasm or order-of-beauty through the continuous representation/repetition of history. In other words, the transcendental-state of tradition meets the modern/foreign to create a new tradition. Taking the development of 'tools' in human civilization as an example, we could trace a lineage from knife → brush/pen → keyboard. In each case, the more 'eternal' aspect of tradition is transfigured into a new mode. If a picture was 'carved' into stone, in a pre-historic and the Age of Myth, letters are 'written' by brushes and pens. Today, in the period of the Age of Machine, with no division between East and West, a plastic keyboard is 'hit' and information is stored digitally. The historical trajectory of the relationship between civilization and art could be expanded in the following way:

좀 더 미시적으로 서화書畵 미술美術, 즉 시각視覺예술입장에서 우리 시대를 보자. 양 의 동서東西나 장르를 막론하고 피카소의 큐비즘이나 뒤샹의 설치, 추사의 추사체秋史體, 익명의 민화民畵작가들의 판타지와 다시점多視點언어, 치바이스의 신문인화新聞文人畵, 백남준의 비디오아트, 김종영의 불각不刻의 미美와 같은 새로운 조형언어나 미학창출은 한결같이 오직 전통과 역사와의 대화에서만 가능했다. 그것도 동북과 서서, 고리와 금수, 음陰과 양陽과 같은 정반대의 요소들이 충돌衝突하고 화해하면서 제3의 조형언어가 전개된 결과였다.

최정화의 플라스틱/냄비와 같은 물질로 언어행위를 하는 ‘설치미술’은 전통시대 미술사에서 없었던 장르다. 재료에서부터 조형언어까지 낫설기 짝이 없다. 설치設置, 그 중에서 특히 ‘쌓기’라는 언어 자체가 그렇다. 돌탑과 같은 종교적인 아름다움을 구가한 언어나 제방 쌓기와 같은 거대한 토목공사와 같은 원초적인 언어가 있긴 하지만 그리기와 쓰기가 주류였던 전통미술에서는 주목되지 않았다. 플라스틱이라는 물질物質자체도 우리 시대에 와서까지도 예술계에서는 주류가 될 수 없었다. 모두가 예술의 주변이고 하찮은 행위이자 보잘것없는 존재들이다. 그런 만큼 그리기/쓰기언어에 익숙한 우리가 쌓기언어와 직통할 리는 만무하였다. 더욱 현대라는 우리의 세상은 식민지 남북분단이 말해주듯 모든 것이 서양기준으로 판이 짜여 돌아가고 있는 실존에 비추어 봐도 주목될 수 없었다.

그래서 최정화 설치언어의 역사적 맥락이나 뿌리가 어디인가 하는 문제가를 제기되어왔다. 서구화, 산업화, 민주화의 산물인 모더니즘도 아니고 민중미술도 아닌 이상한 존재라는 세평이 그것이다. 전통적인 미술사와 맥락과도 무관하다고 간주되어왔다. 같은 미술이라는 유화油畵입장에서 보아도 최정화 설치에 대해 고

Tradition and history inform the creation of new aesthetics and new formal languages as can be seen in the visual arts of painting and calligraphy. Practices as varies as Picasso's Cubism, Marcel Duchamp's installation works, 'Chusa,' Kim Jeong-hui's Chusa style calligraphy秋史體, the fantasy and multi-viewpoint visual language of anonymous folk painters, new literati paintings of Qi Baishi齊白石, Nam June Paik's video art, and Kim Chong Yung's beauty of 'not to carve' all exemplify this point. Another way of thinking of the development of alternate forms and aesthetics is via the collapse of dichotomous terms and the emergence of third options between East and West, past and present, yin and yang.

Choi's 'Installation Art' uses plastic or pots as a language that did not exist in the history of traditional art. In fact, both the material and the formal language are unfamiliar. In particular, the visual language of 'piling,' characteristic of these installations, is new. Although there are resonances with stone pagodas and massive engineering projects such as dams, the physicality of installation exceeds the traditional art categories of painting and writing. The materiality of plastic itself eludes the conventions of artistic media. The notion of piling, new forms, and materials are on the periphery of art, and they appear trivial and insignificant and difficult to connect to for those versed in the traditional modes of drawing and writing as art-making. It is also worth pointing out that since colonial times and the division of South Korea from North Korea, up to the contemporary situation, existence itself is shaped according to western standards, further complicating the relationship to history.

Thus, there has always been a problem of the historical context, or root, in Choi's installation language. It is often said that Choi's art is not

개를 가우동하는 판에 필묵(筆墨)이라는 도구재료를 다루는 서화(書畵)입장에서 설치언어에 대해 고개를 절레 절레 흔드는 것은 당연한 풍경이었다. 그만큼 다분히 전통의 중심이 아니라 현대미술에서조차도 주변부(周邊部)/소수자로 취급되었다.

1980-90년대를 전후한 2-30대의 일련의 최정화 작품을 ‘키치’로 평가한 것이 그 단적인 사례다. 키치는 한마디로 가짜/사이비/짜구려/냉소와 같은 메시지를 담고 있는 미술장르다. 좌우지간 최정화 설치가 미술의 주변부에서 왔고, 대중/상업/일상에서 배태되고 있다는 입장에서 당연히 키치적이다. 당시 민중미술도 아니고 모더니즘도 아닌 제3의 길을 걷고 있는 측면에서 보아도 당연히 어느 쪽도 환영받지 못한 존재였다. 하지만 그러한 궤적을 거쳐 온 지금의 2018년도 50대 중반의 현재진행형인 최정화 설치가 근원적으로는 키치로 다 설명되지 않을뿐더러 키치와는 절이나 성격, 질이나 바탕, 지향 자체가 근본적으로 다르다.

최정화 설치를 키치로 평가하는 것은 표피적인 일면만 본 결과다. 현재 진행형이기는 하지만 최정화 설치언어의 지금의 의의는 마치 치바이스가 미술변두리인 농민화(農民畵)를 일생에 걸쳐 신문인화(新文人畵)의 반열로 끌어올림으로써 중국화를 세계 현대미술의 중심으로 격상시킨 경우와 비교된다. 지금 우리에게는 물질화되어버린 필묵의 세계를 다시 필묵전통으로 현대를 녹여낸 경우가 치바이스다. 요컨대 최정화의 설치언어는 문명사적(文明史的) 시각에서 역사(歷史)와 선사(先史), 미술(美術)과 일상(日常), 동쪽과 서쪽, 물질(物質)과 정신(精神), 서화(書畵)와 미술(美術)과 같이 이분법적(二分法的)인 패러다임 자체를 뛰어넘지 않으면 해독할 수 없는 다층적(多層的)인 구조를 가지고 있다는 말이다. 이런 맥락에서 오히려 키치적이라는 최정화의 설치가 키치에만 머무르지 않고 키치를 근원적으로 뒤집고 격상시켜 오고 있다는 점에서 역설적

part of Modernism (that is, the product of democratization, industrialization, and westernization), nor is it folk art, but rather it occupies an alternate position, it is a strange being. It is tempting to regard Choi's work as irrelevant to the history of traditional art and to the cultural context in which it exists. The work bears no apparent relationship to oil painting, nor can it be understood from the point of view of Asian painting and calligraphy that use inks and brushes as tools. As such, Choi's work appears as peripheral/outsider/minor and not part of either traditional, mainstream, or even in contemporary art.

One of the critical misunderstandings is to see Choi's work in his 20s and 30s, around the 1980s and 1990s, as 'Kitsch.' The category of Kitsch relates to fake/pseudo-/cheap/cynical art-production. The appearance of Kitsch is related to the peripheral position of his art and its origin in the popular/commercial/everyday life. He did not belong to Minjung Art or Modernism. Fast-forwarding a few decades to 2018, it is now impossible to see Choi's work in his 50s as Kitsch, since it differs fundamentally in character, quality, background, and orientation.

The evaluation of Choi's installation art as Kitsch is a result of seeing the work superficially. The significance of Choi's installation art is comparable to the case of Qi Baishi, who brought the peasant painting that was on the periphery of art to the new literati of painting and moving Chinese painting to the center of international contemporary art. It was Qi who revived the world of ink and brush, integrating these historical materials into modern life. From the historical perspective of civilization, Choi's installation art has a multi-layered structure, decipherable only when we go beyond the dichotomous notions of history and prehistory;

이다. 그 오늘의 결과가 현대미술의 심장부인 국립현대미술관에서 벌어지고 있는 《MMCA 현대차 시리즈 2018: 최정화-꽃·숲》이다. 하지만 최정화 설치언어의 미래는 계속해서 역사 문명의 원점/원형/심원으로 정반대의 방향으로 돌진하면서 진화하고 변화하고 있다. 이 점에서 의미심장하기에 지속적인 주목을 요한다.

그림언어에서 설치언어로

최정화 작가는 이미 그림언어에 있어 잘 그리고 못 그리고 하는 문제에 대해 초탈해있다. 이러한 태도는 그가 그림언어를 구사하지 못해서가 아니다. 이미 그는 중앙미술대전에서 그림으로 1986년, 1987년 연거푸 대상없는 장려상과 대상을 탄 이력의 소유자다. 1984년, 그러니까 23세 공군복무시절 중앙미술대전 가작 〈1984.5.27, 맑음〉하나만 봐도 최정화 작가의 대상의 재현으로서 그림언어 구사능력은 이미 달통하고 있다. 상반신을 잘라 내버린 군화 발의 전투경찰 집단의 하반신을 상단에 배치하고 역으로 유치원 아이들이 소곤대며 등을 돌리고 있는 모습을 하단에 배치한 공간 경영에 가서는 보는 사람으로 하여금 눈물이 핑 돌게 하고 만다. 여기에는 어떤 고발의 붓질도 없다. 대신 살벌한 현실에서도 희망을 그려내는 작가의 따뜻한 마음과 시선이 녹아있다. 정적靜寂의 공간이 어떤 함성 구호보다 더 크게 들린다. 예술의 진정한 힘은 시궁창 속에 피는 한 송이 연꽃임을 이 그림에서 본다. 기실 지금 장황하게 말하고 있는 최정화의 설치언어라는 것도 '그리기'에서 '쌓기'로의 전환일 뿐이지 근본 지점은 마찬가지다. 더구나 어린이와 전투경찰 사이에는 어떤 철책선도 없다. 그냥 텅 빈 여백뿐이다. 그러나 서로는 말을 걸 수도 말할 수도 없다. DMZ보다 더 삼엄하다. 그러니 아무 일 없이 〈맑음〉이지만 그림의 이면에는

art and daily life; East and West; material and spirit; and painting/calligraphy and fine arts.

In this context, it is paradoxical that Choi's art called Kitsch does not remain kitsch but surpasses it. It does not stay in it but has overset it fundamentally and upgraded. The present efforts have yielded the exhibition *MMCA Hyundai Motor Series 2018: CHOIJEONGHWA-Blooming Matrix* in the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. However, Choi's installation language continues to evolve and change into the future as it is rushing profoundly in the opposite direction toward the origin and prototype of historical civilization. This point makes Choi's art more meaningful and calls for our constant vigilance.

From Picture Language to Installation language

It is clear that Choi's work exceeds our abilities to evaluate it within the framework of drawing. It is worth noting, however, that his artistic style is not the result of a lack of skill in the language of drawing or painting. For his painted works, Choi was awarded the second place in the 1986 JoongAng Fine Arts Prize which didn't have a Grand Prize winner, the following year he was awarded the Grand Prize in the same competition. The first work, entitled *May 27, 1984, Sunny* painted while in Air Force service at the age of 23, clearly shows his eloquence in the language of drawing. The painting creates great pathos by its depiction of a group of combat policemen wearing military boots painted in the upper space and kindergarten children talking with their backs turned around depicted below. There is no brushing of any accusation here. Instead, the painter's warm-hearted perspective finds hope in a bloody reality. The space of

이른 여름 장마 비가 주룩 주룩 내리는 것이다. 이 장면에서 2018년도 최정화 작가의 설치기간 한 가운데에서 지어진 자작시 「그림자들의 역사」가 오버랩 된다.

희망을 잉태한 어둠의 역사다
미래는 어둡지만, 그 어둠은
무덤의 어둠인 동시에 자궁의 어둠이다
침묵의 소리를 듣자,
침묵을 지키며, 침묵으로 앉아서
듣는 침묵, 비뚤한 침묵, 빛나는 침묵, 내뿜는 침묵, 흐르는 침묵,
무기질의 침묵, 유기적인 침묵,
무심한 침묵

〈말음〉에는 민주화에 대한 어떤 구호도 울부짖음도 들리지 않는다. 침묵의 침묵이다. 그야말로 '희망을 잉태한 어둠의 역사를' 시로 그려낸 것이다. 민주는 투쟁으로 쟁취할 수 있어도 투쟁의 천 배 만 배를 넘는, 상대를 품는 마음과 실천 없이는 결코 쉽게 성취할 수는 없음을 다시 우리가 경험 중이다. 요컨대 최정화의 〈1984.5.27, 맑음〉에서 보는 1980년대 한국 사회의 문제가 지금 읽는 신문 사회면보다 더 큰 울림으로 들려온다.

그럼에도 불구하고 최정화 작가가 그림언어를 버리고 설치언어를 구사하게 된 과정은 의외로 간단하다. 1987년 중앙미술대전 대상과 1986년 대상이 없는 장려상(수상작)을 불을 태우면서 중단했다. 그 이유에 대해서는 “내 그림을 내 스

silence is louder than any shouting slogan. I see the true power of art in this painting; it is like a lotus flower blooming in a ditch. Although I am giving a lengthy account of the installation language of CHOIJEONGHWA, it is merely a transition from 'drawing' to 'piling.' Of course, the drawing contains spatial elements as well. For example, there is no fence line between the children and combat police, and there is nothing but a blank space. Still, they cannot speak to each other. The boundary is stricter than the DMZ. The title is *May 27, 1984, Sunny*, but the early summer rain is pouring. The emptiness in the scene reminds me of *The History of Shadows*, a poem Choi wrote while working on an installation in 2018.

It is a history of darkness that conceives hope.
The future is dark, but the darkness is
that of the grave and that of the womb
Let's listen to the silence,
Keeping silence, sitting as silence
Listening to silence, extraordinary silence, shining silence, emitting si-
lence, flowing silence,
inorganic silence, organic silence,
the silence that does not care

There is no motto or crying for democratization in this painting. It is the silence of silence. Choi painted poetry of 'the history of darkness that conceives hope.' We are now experiencing again that democracy cannot be achieved only through struggle, but it desperately needs the mind, it needs to embrace others and its actual practice in our lives. In short, the

로 잘 그리고 못 그리고만을 따지며 너무 기교적으로 흘러가는 것이 두려웠다”고 말한다. 그래서 그림을 그 자리에서 당장 화장해버렸다는 것이다. 너무 기교/손가락 기술로만 흐르는 작가 자신의 그림언어를 차단하기 위해 미리 일찌감치 작가 스스로 손목을 자른 것이다. 여전히 잘 그리고 못 그리고를 문제삼고 있는, 손재주 기예^{技藝}일변도로만 평가되는 예술세대에 자신이 안주하지 못하도록 스스로를 거세시킨 것이다.

하지만 그 이유를 뒤집어 생각하면 팔뚝으로 온 몸으로 가공되지 않은, 본래 그러한 미의 원형을 무^무과 서^書와 같은, 현대문명과는 이질적인 인류문명의 근저를, 순수예술이 아니라 일상의 물질, 즉 플라스틱을, 그것도 쓰레기통에서 건져 올려 내기 위한 것이라고 할 수 있다. 이런 맥락에서 최정화 설치작업은 일종의 문명 고발과 치유가 함께 내장된 다큐멘터리 시리즈다.

결국 ‘그림과 같은 미술로 더 이상 현대문명을 구원해낼 수가 없다’는 자각이 설치언어를 구사하게 된 이유로 필자는 결론을 낸다. 지극히 단적인 사례이지만 불길하게도 부지불식간에 우리는 쉴 새 없이 미세 플라스틱 우유를 들어 마시고 있는 인류세^{人類世}에 살고 있다. 다시 말하면 최정화의 설치언어는 기존 그리기/쓰기라는 전통적 조형언어를 포기하고 결별할 때만이 플라스틱이라는 물질을 자기 작업의 도구/재료로 ‘쌓기’라는 새로운 21세기 설치언어를 창출 구사할 수 있다는 결단의 산물이다.

물질物質과 정신精神

역으로 말하면 최정화가 플라스틱으로 설치언어를 구사한 이유는 현대 물질문명을

social issues implied in *May 27, 1984*, *Sunny* resonate with our times and create a more profound echo than any current newspaper.

Choi's move from pictorial language to the language of installation is surprisingly simple. He quit painting by burning the awarded pictures. He said, "Regardless of skillfulness in painting, I was afraid of being only technical." As soon as he felt that way, he cremated the works right away. Meaning, he figuratively cut his wrist to avoid resting in an art trend, which is evaluated only by the dexterity of craft. He "cut his wrist," that was the beginning and end of skillfulness.

This turn away from a conventional idea about technique perhaps opens up avenues toward trying to find the original form of beauty and the foundation of human civilization. Like Shamanism and the act of writing in everyday materials, Choi found plastic, moreover, in a trash can. In this context, Choi's installation is a serial documentary on the healing possibilities of our civilization.

In conclusion, there is certainly an awareness that painting as a form of art could not save modern civilization. This sentiment led to the language of installation, although it is a straightforward case. Unfortunately, we are living in the Anthropocene in which plastic permeates our world to such an extent that microplastics are even found in the milk we drink. Choi's work is the result of his determination that it is possible to create a new installation language of 'piling,' for the 21st century, that uses plastic and abandons the formative language of drawing/writing.

Material and Spirit

To reiterate, Choi chose plastic for his language of installation because of



인류세 (人類世), Hello City, 대전시립미술관, 대전, 2017. **Anthropocene**, Hello City, Daejeon Museum of Art, Daejeon, 2017.

살고 있는 작가 이전의 한 인간으로서 그 물질 시대의 근저를 담아내자면 물질 자체로부터 근본 언어 하지 않으면 안 된다는 통찰과 자각에서부터 비롯되었다. 요컨대 필묵筆墨이라는 물성物性이 역사시대 쓰기문명의 정신精神까지 담보해냈다면, 현대 물질 시대 근간인 플라스틱이라는 물질이 우리 시대 정신을 본원적으로 가장 잘 담아낼 수밖에 없다는 것은 당연하다. 물론 이러한 인식이 받아 들여 질 때까지 과정에서 격렬한 문명사적 갈등이 늘 있어왔다.

예컨대 상형문자象形文字가 만들어진 이래 3,500여년을 넘게 헤아리는 서획의 역사에서 도구 관점에서 가장 큰 변혁은 서한西漢시대 붓의 발명이다. 이것을 계기로 글씨가 비로소 예술藝術로 영역이 확장되고 미학적美學的으로도 논의가 본격화되었지만 칼과 붓의 격렬한 논쟁 또한 피할 수가 없었다. 당시 조일趙壹의 ‘비초서’非草書 논쟁이 그 대표적인 사례다. 그는 칼의 산물인 전서篆書에서 붓의 산물인 초서草書의 등장이 필연적이지만 외형外形의 모방에만 급급한 초서유행 행태를 신랄하게 비판하였던 것이다. 이것은 마치 오늘날 키보드 ‘치기’의 자판字板문화로 인해 필묵筆墨의 ‘쓰기’의 가치가 여지없이 평가 절하되는 현실과 흡사하다.

최정화의 설치언어 역시 한가운데에 있다. 마르셀 뒤샹이 변기를 들고 나온 지 100년이 지난 지금도 설치언어가 대중들에게 낯설기는 마찬가지다. 요컨대 먹이 없었다면 플라스틱도 없었다. 당연히 칼이 없었다면 붓/펜도 있을 수 없다. 다시 말하면 최정화 설치언어는 먹이라는 물성의 한계로 필묵筆墨시대 그림언어로는 다 담아내지 못하는 기계시대 조형과 정신을 플라스틱 ‘쌓기’언어로 말하고 있는 것이다.

이런 맥락에서 플라스틱 시대 최정화의 설치언어는 다른 조형언어로 번역될

the realization that the material itself should be reconsidered to express the foundation of the material era. In short, if the material properties of pen and ink embody the spirit of a writing civilization, plastic, which is the foundation of our material era, is rightly noted as the matter conveying the spirit of our times. Of course, historically, there ensue civilizational conflicts before any such idea is accepted.

For example, since the creation of hieroglyphics, the most significant transformation regarding tools in the history of writing, which has been in existence for more than 3,500 years, is the invention of the brushes of the West Han era in China. After that, writing expanded into art, and the aesthetic debate began—the intense discussion between the sword and the brush was inevitable. The controversies over ‘Zhao-Yi趙壹’s ‘Feicaoshu非草書’ is a representative example. From his perspective, moving to cursive characters as products of a brush was inevitable from the previous seal script produced with a knife. He argued it should be criticized if this transformation obsessed with the superficial imitation of the character. This transformation focuses on the superficial imitation of the end appearance of the characters, in the same way, the value of ‘writing’ with pen and ink is underestimated when simply ‘replaced’ by the ‘hitting’ of the keyboard.

We are only in the middle of a transition into the language of installation, a position occupied by Choi. Although a hundred years have passed since Duchamp brought a urinal into the art scene, the language of installation art is still unfamiliar to the public. The previous regime lays the groundwork for what is to come: if it were not for ink, there would be plastic; without a knife, there would be no brush/pen. In other words,

수 없다. 영어공부로 치자면 네이티브 스피커 내지는 원어민이다. 그래서 새로운 조형언어의 창출이라는 입장에서 보면 서화미술의 쓰기와 그리기 언어를 넘어서 전개되는 최정화의 플라스틱 '쌓기'언어는 세종대왕이 소리언어인 우리말을 시각언어인 '훈민정음'이라는 문자언어로 창제한 경우와도 다르지 않다. 소리언어, 즉 소리의 떨림인 우리말을 시각언어/조형언어/문자언어, 즉 자음과 모음의 결합체로서 음소(音素)문자인 한글의 우리말 구조(계슈탈트)로 만든 경우와도 같은 맥락이라는 말이다.

다시 말하면 기계시대 조형언어의 혁명이 최정화의 플라스틱 설치다. 이것은 한국의 현대미술언어 특장을 설치언어로 각인시키면서 미술언어의 세계시장 지평을 무한대로 넓혀가는 경우다. 그 선구가 백남준의 비디오아트다. 앞서 본대로 최정화의 설치언어는 결과론적으로는 모더니즘과 민중미술의 적자(적자)이다. 같은 맥락에서 백남준의 비디오아트나 최정화의 설치는 결국 20세기 그리기 중심의 전통과 현대 내지는 동서미술의 적자로 제3의 기계시대 미술의 선구가 된다. 동서(東西)가 하나 된 기계(機械)시대 현대미술의 향후를 최정화 설치언어가 말하고 있기까지 하다.

이미 100년 전 마르셀 뒤샹이 번기를 들고 나와 그림의 종언을 선언한 이래 백남준과 같은 많은 거장들이 도구 재료를 무한대로 가져가면서 설치와 같은 컨셉으로 세계 현대미술의 지평을 넓혀오고 있는 오늘날이다. 더 이상 그리지 않아도 미술이 된다는 이런 맥락에서 20세기 미술은 천지개벽의 시대다. 회화와 건축이 미술의 전부에서 다시 미술의 부분으로 재설정되고 역전되었고, 설치언어가 미술의 지평을 무한대로 넓혀가고 있는 시대가 지금인데, 최정화의 설치언어가 바로 그 당사자다. 하지만 최정화의 설치언어는 뒤샹, 백남준, 추사, 민화와 같은 대상을 스승 삼아

Choi's installation speaks in the language of 'piling' plastic, expressing the formality and spirit of the Age of Machine which cannot be represented with the pictorial language due to limitations in the physical properties of the ink.

Choi's installation language in this plastic era cannot be translated into another formal language. He is the native speaker of his own language. Therefore, beyond writing/drawing/calligraphy/painting his language of 'piling' is no different from the way King Sejong invented 'Hunminjeongeum' 訓民正音, the Korean written language based on the sound of speech. Putting it plainly, Choi's installation could be related to the creation of the structure(Gestalt) of Korean written language as a combination of phonemes composed of consonants and a vowel. It is a visual/formal/textual language based on its sound.

A revolution of the formal language in the Age of Machine is evident in Choi's installations made of plastic. He expands the horizon of art language by incorporating features of Korean modern art. The video art of Nam June Paik was foundational. As we discussed above, Choi's installation language is a legitimate successor to Modernism and Minjung Art in the result. In the same vein, Paik's video art or Choi's installation eventually became the exemplar of the alternative machine era and an inheritor of the 20th century tradition centered on painting as well as the contemporary or the art of East and West. We can even say that Choi's installation discusses the future of contemporary art in the Age of Machine at a speculative moment when East and West are united. Since Duchamp exhibited the urinal and declared the end of painting 100 years ago, many great masters including Paik have been expanding the

오면서도 이제는 동이나 서 어느 한 쪽에 무게중심이 주어진 것이 아니라, 동과 현대, 서와 고대와 같이 문명을 대각 지르면서 동서고금(東西古今) 예술의 융복합 융해물로서 제3의 현대예술 지점을 개척해나가고 있다. 이 점에서 여타 다른 설치작가들의 언어와 뚜렷이 구분된다.

선례와 시화

요컨대 최정화는 현대문명을 고발/치유하기 위해 플라스틱을 캔버스에 그리는 것이 아니라 캔버스를 뒤흔치거나 플라스틱 자체를 지구와 우주를 무대 삼아 그냥 설치를 해버리는 것이다. 이런 맥락에서 일종의 선문답식(禪問答式) 언어가 최정화의 설치(設置)언어다. 이런 직관(直觀)의 세계로 논리를 타파하는 최정화의 조형언어는 시(詩)언어와도 직통한다. 2018년 최정화 작가의 「우리는 모두 꽃」이라는 시다.

씨. 싹
싹. 씨
나타난다. 나타난다. 나타난다.
쏟아진다.
모든 것이 쏟아진다.
모든 것이, 모든 것처럼 쏟아진다
우리 모두
먼지로 빛어진 별 . 별 . 별뿔별
당신 모두

horizon of contemporary global art, pushing the possibilities of a tool or material to infinity. The art of the 20th century underwent a cataclysmic change in that artists does not necessarily paint anymore. Painting and architecture were repositioned to be a part of art and not constituting the definition of art — instead, the language of installation expanding the horizon of art to unfathomable possibilities. Choi's art is positioned here. Although Choi learned from the art of Duchamp, Paik, Chusa, or folk painting, he is not biased to East or West but combines and integrates the two, as well as the past and the present. He is traversing these two ends and pioneering the third point of contemporary art. In this respect, his language of installation is distinctly different from other artists.

Zen and Poetry

To accuse/heal modern civilization, Choi does not paint plastic on a canvas but rushes out of the canvas and installs plastic itself on a stage comprising the earth and the universe. In this regard, a kind of Zen language of questioning and answering is the language of Choi's installation. His formal language undermines logic with the aid of the world of intuition and is related to poetry. He wrote a poem entitled *We Are All Flowers* in 2018:

Seeds, Buds.
Buds, Seeds.
They appear. Appear. Appear.
They pour.
Everything pours.

만물이 태어나는 자궁

이미 모두

씨. 꽃

시詩를 읽어나가자 머릿속에 바로 그림이 그려진다. 시중유화詩中有畫이자 화중유시畫中有詩다. 일즉다一即多 다즉일多即一, 곧 하나가 전부이고 전부가 하나이자 생생활生生活를 씨 - 먼지 - 별 - 자궁을 관통하면서 그려낸다. 다시 최정화의 언어로 이야기 하자면 “아무리 작은 부분에도 전체가 투영되는 방식으로, 우주가 전체운동을 하고 있다. 셀 수 있는 무한이 아니라 셀 수 없는 무한으로 이루어져 있다”는 것이다.

이렇게 고차원 내지는 다차원Multi dimension에서 노는 유희遊戯하는 최정화 작가의 설치언어 스케일이나 지향점으로 보자면 마치 안중근 의사가 1910년 3월 사형집행을 앞두고 여순 옥중에서 쓴 이백의 시를 연상케 한다.

五老峯爲筆	오로봉을 붓으로 삼고,
三湘作硯池	삼상을 연지硯池로 삼고서
青天一丈紙	푸른 하늘만한 큰 종이에
寫我腹中詩	내 배속의 시를 쓰리라.

최정화 작가는 오로봉 삼상과 같은 지구상 모든 플라스틱/냄비/스티로폼 부표浮標같은 쓰레기나 용도폐기물을 가지고 하늘/땅 캔버스에 마음속의 시詩, 즉 문

Everything, like everything, pours.
We all.
Stars, Stars, Shooting stars. Formed by dust.
You all.
The womb where everything is born.
Already, all are.
Seeds, Flowers.

When I read the poem, a picture quickly emerges in my mind. It is a picture in a poem詩中有畫, as well as a poem in a picture畫中有詩. One is all, and all is one一即多多即一. The poem draws the message through the series of seed - dust - star - womb. Speaking in Choi's language, "The universe is making the whole movement in such a way that the whole is projected even in the smallest part. It consists of numberless infinities, not countable infinities."

The scale and orientation of Choi's installation language that freely floats in high dimensions or multi-dimensions remind me of Li Po's poem that Ahn Jung-geun, who fought for the independence of Korea from Japan, recited in prison before his execution.

With Orobong as a brush
Taking three rivers as a pond
On a paper of blue sky
I will write poetry of my mind

Choi is installing the poem in his mind, a form that problematizes the

명 고발의 조형언어를 설치하는 것이다. 2016-18년만 해도 개인전과 단체전으로 한국의 국립현대미술관, 국립민속박물관, 은평역사한옥박물관, 핀란드 헬싱키 키아스마 현대미술관, 스위스 로잔 올림픽뮤지엄, 일본 나라, 중국 베이징 중간미술관, 일본 교토 니조성, 하와이 호놀룰루 비엔날레, 프랑스 랭스, 미국 보스턴 등 지구를 캔버스 삼아 설치언어를 무한대로 구사하고 있다. 요컨대 문명의 패러다임 전환자체를 그대로 받아들이면서 플라스틱 같은 만국공통의 물질을 가지고 설치언어로 재해석하여 새롭게 구사해낸 것이다.

오늘날 플라스틱이 없는 물질문명사회를 생각할 수 없다. 현대사회를 조형으로 언어 한다면 플라스틱은 그 조형언어의 음소^{音素}내지는 유전인자 같은 존재가 될 수밖에 없다. 역사시대가 종이와 붓이고, 신화시대가 돌이고 칼이듯 기계시대는 플라스틱인 것이다. 플라스틱이라는 새로운 물질이 만들어진 플라스틱 시대에는 플라스틱이라는 물질의 물성이 아니고는 근본적으로 이 시대 일상과 문명을 표출할 수 없다. 다만 여기서 유념할 것은 초월태를 내장한 역사전통으로서 칼 새김과 붓/펜 브러시의 '쓰기'와 '그리기' 문명을 간과하면 안 된다는 사실이다. 새김과 쓰기언어 바탕 위에서 플라스틱을 '그리는' 것과 플라스틱 그 자체를 '쌓는' 것은 근본적으로 같고도 다른 지점이 확보된다.

동아시아 전통서화에서 먹이 단지 물질만이 아니라 정신이자 유전인자^{DNA}이고 점체성 그 자체인 것과 같은 경우다. 동아시아 서화미술에서 먹이 없다면 선묵^{禪墨}, 선필^{禪筆}, 선화^{禪畵}도 기본적으로 존재할 수 없다. 먹이라는 물질^{物質}자체가 동양정신의 표상이듯이 플라스틱이라는 물질 자체도 현대 문명과 현대정신의 표상이 된다.



부표(제작 과정), 호놀룰루, 하와이, 미국, 2017. Buoys(Working process), Honolulu, Hawaii, USA, 2017.

예술의전당 서예박물관 재개관전 《통일아!》에 내보인 최정화 작가의 설치 미술 〈총 꽃〉(2016)도 이런 맥락에서 이해된다. 플라스틱 총으로 총천연색의 꽃을 만들어 무력武力을 무력화無力化시킴으로써 궁극적으로 총이 평화平和의 상징이 되고 만다. 플라스틱이라는 물질이 없으면 정신 생각 마음도 없는 것이다. 그 역도 마찬가지다.

“생각이 총보다 더 위험하다. 우리가 적에게 총을 갖는 건 허용하지 않으면서 생각을 갖는 건 왜 허용하겠는가.”

최정화는 스탈린의 이런 생각을 이렇게 반전시켜 물질로 〈총 꽃〉을 만들어 내고 있



총 꽃, 통일아!, 통일 전명대, 파주, 2016. Flower Gun, Tongill, Unification Tower, Paju, 2016.

civilization, with the plastic/vessel/Styrofoam buoys or other trash on the canvas of sky/earth. He is prolific. From 2016 to 2018 alone, he participated in solo and group exhibitions at multiple venues including: The National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea; The National Folk Museum of Korea; Eunpyoung History Hanok Museum; The Museum of Contemporary Art Kiasma in Helsinki, Finland; The Olympic Museum at Lausanne, Switzerland; Nara in Japan; Inside-Out Art Museum in Beijing, China; Nijo Castle in Kyoto, Japan; Honolulu Biennale, Hawaii; Reims in France; and Boston, USA. In all of these locations, Choi is commanding his language of installation possibilities with the earth as his canvas. In short, accepting the conversion of the paradigm of civilization as it is, he has newly interpreted a conventional material of the world, namely plastic, into a language of installation.

Today, we cannot think of a material society without plastic. If we speak of modern society in form, plastic is bound to work as a phoneme

다. 먹이 있기 때문에 동양정신이나 마음도 있는 것이다. 유물론적 입장에서 먹이라는 물질의 본성 때문에 선^선이나 노장^{老莊}은 물론 성경^{聖經}이나 인^仁을 요체로 하는 유가^{儒家}와 같은 동아시아 정신의 중핵적 요소들이 조형언어로 표출되는 근거가 마련된다.

원형^{原形} 오리진

설치라는 쌓기언어는 손가락놀림의 기교 없이도 마음/내면/정신이 동^動하는 대로 기존의 물질덩어리를 그대로 어떤 변형/가감도 없이 설계된 대로 놓기만 하면 된다. 여기서 피카소와 뒤샹의 근본적인 차이점을 발견한다. 피카소가 그림을 그렸다면 뒤샹은 그리지 않았다는 것이다. 여기에는 입체물 자체를 간단히 들어다 놓으면 될 일을 수고로이 평면에 입체물^{立體物}을 그리는건 냉소 내지는 험담^{謠言}까지 워린다.

호모사피엔스 사피엔스가 이 땅에 발을 들여놓을 때부터 시작된 그림언어와 쓰기언어 위에 설치언어가 새로운 문명세계를 그리기 시작한 것이다. 이런 맥락에서 최정화의 쌓기언어는 아이러니하게도 인공지능 시대 로봇과 같은 기계언어의 선구가 된다. 하지만 역으로 생각하면 최정화의 설치언어는 기존 '존재' 그 자체의 물질덩어리를 손기술이라는 인위적인 어떤 기교도 배제한 채 그대로 화면공간에 구축한다. 이것이야말로 가장 원초적이고 근원적인 조형언어 행위가 된다. 마치 조각가 김종영이 불각^{不刻}의 미를 천명하고 작가 자신의 작업실을 '불각재^{不刻齋}'로 내건 경우와도 같다. 조각가가 '조각을 안 하겠다'고 선언하고 이미 조물주가 만들어 놓은 자연물에서 미의 질서를 찾아내서 돌, 나무 따위를 전시실에 배치하는 일이나

or genetic factor. According to the lineage previously outlined, the era of history is represented by paper and brushes, the Age of Mythology is defined by stone and knife, and the age of the machine is expressed in plastic. If we accept that this material is integral to this new era, it is not possible to represent the daily life and civilization of this era without the materiality of plastic. It should be noted, however, that we should not too hastily overlook 'writing' and 'drawing,' in civilizations of the brush, pen, and engraving. There are ways that Choi's work embodies historical tradition. 'Drawing' plastic, based on the language of engraving and writing, secures a difference from the characteristics of 'piling.'

In East Asian traditional calligraphy and painting, ink is not only the substance, but also the spirit, the DNA, and the identity itself. Just as ink is the symbol of the Eastern spirit, plastic becomes the symbol of modern civilization and contemporary spirit.

Choi's installation *Gun Flower*²⁰¹⁶, shown in the exhibition entitled *Tongil*(reunification)!, the re-opening exhibition of the Seoul Calligraphy Museum in Seoul Arts Center, is also understood in this context. By making a full-color flower with a plastic gun, the weapon is neutralized and ultimately becomes a symbol of peace. Without plastic as a material, there is no spirit, thoughts, or mind of our time. The reverse is also true.

"Ideas are far more powerful than guns. We don't let our enemies have guns. Why should we let them have ideas?"

Choi reversed Stalin's statement above, making it into a physical thing, *Gun Flower*. The material nature of ink becomes the ground for core ele-

화가가 그림을 안 그리고 기성물을 그림자리에 얹히는 행위는 그래서 다르지 않다
는 것이다.

이런 맥락에서, 일상마저도 포기하고 내버린 쓰레기/주검 더미에서 순수조
형언어를 캐내는 최정화의 설치언어야말로 일상은 물론 순수예술까지도 넘어서고
있다. 앞서 본대로 1912년 마르셀 뒤샹과 같은 작가가 그림에 사형선고 내지는 용
도폐기를 선언하고 1917년 변기라는 이미 만들어진 물건을 전시실에 들여놓았다.
그리지만 않으면 그림도 미술이 아닌 고전적인 입장에서 보면 있을 수 없는 일이다.
그림은 오직 미술관이라는 공간 안에서만 생명력을 얻고, 더욱 예술은 일상과 철저히
분리되면 될 수록 순수 그 자체로 예술이 되는 시대였다. 그래서 큐비즘 언어를
만든 피카소마저도 지금에 와서 패러다임이 바뀌는 문명사적 시각에서 보면 뒤샹과
같은 설치언어 개창자가 등장한 시점에선 과거가 될 수 밖에 없는 것이다.

하지만 최정화 설치언어는 미술관 율타리를 넘어 도시라는 일상 공간 자체
를 무대로 캔버스로 하고 있을 뿐만 아니라 동서문명의 시원을 뽑아내 현대문명을
녹여낸다는 점에서 여타 선각자들의 작업태도/방향/지향/스케일과는 차이가 난
다. 앞서 본대로 오로봉 삼상 하늘이 지필묵이 되어 플라스틱으로 홍중의 시표를 쓰
는 것이 아니라 설치하는 것이다. 여기서 다시 최정화 작가의 설치작품 〈민들레〉
를 보면 국립현대미술관의 미술관 마당을 ‘청천일장지’ 삼아서 용도 폐기된 냄비/
그릇 7,000여개를 전방위로 ‘쓰’ 것이 아니라, ‘쌓아서’ 설치한 시표이다. 여기서 냄
비/그릇은 우주의 빛이 되고, 그 광선光線은 다시 나를/우리를/만물을 낳은 어머니
에게로 직획直劃/직통直通된다. 마치 채호기의 시 「해질녘」을 설치언어로 그려 놓은
착각에 빠진다.

ments of the East Asian spirit such as Confucianism, which is based on
sincerity, respect, and generosity, as well as Zen or Taoism.

The Original Form, Origin

The language of installation, in particular, piling is based on using mate-
rials without any distortion/adjustment, just as mind/inside/spirit moves
without the skill of hands. It is the crucial difference between Picasso and
Duchamp. If Picasso painted, in Duchamp's readymade, he did not. Fol-
lowing this logic, one might begin questioning the necessity of three-di-
mensional objects, when confronted with the possibilities of space.

An installation language began to draw a new civilization on the
ground of the text and pictorial languages that had started from the
moment a *homo sapiens* stepped on this land. In this context, Choi's lan-
guage of piling ironically pioneers the machine language used by robots
in the era of artificial intelligence. However, when considered another
way, Choi's 'given form' takes the place of the construction of images,
thus excluding craft. It, in turn, is the most primitive and original act of
formal language. It is as if the sculptor Kim Chong Yung proclaimed the
beauty of not-carving and named his studio 'a house of not-carving(*Bul-
gakjae*).⁹ There is no difference between a sculptor who declares 'I will not
carve' and try to find the order of beauty in God-made nature, exhibiting
stone or a piece of tree in a gallery and a painter who does not paint and
instead uses existing objects.

In this context, Choi's installation lang-uage, which extracts the
pure formal language from the garbage aban-doned by everyday life
goes beyond our daily life as well as fine arts itself. As I discussed above,

태양이 한 마리 곤충처럼
밝게 둥구는 해질녘
세상은 한 송이 꽃의 내부

태양이 한 송이 <민들레> 꽃으로 치환되는 마당인 것이다. 이런 맥락에서 '칼 → 붓/펜 → 키보드'로 패러다임이 뒤바뀌는 문명사적 차원과 시각에서 최적화 설치를 해독하지 않으면 풀리지 않는 이유가 여기에 있다. 재차 말하지만 앞서 본대로 플라스틱/냄비/식기/밥상/술 등과 같은 하찮기 그지없는 물질이 미술재료가 되고 있다. 우리 일상에서는 지극히 익숙한, 그러나 미술 안에서는 이질적인 물질 재료 도구들이다. 기존 미술을 더 당황/황당하게 하는 것은 '그림'언어가 아니라 '쌍기'언어를 들고 나와 말을 건내고 있다는 점이다. 이것은 단지 한국 사람이 중국어, 독일어와 같은 외국어라 이해하지 못하는 차원이 아니라 아예 외계언어를 구사하는 경우에 비견될 수 있다. 미술언어에 접어있는 현대인이 서예언어와 불통하는 경우와도 다른 문제이다.

481



운주시, 연도미상, 전남 화순, 작가촬영. Unjusa, Undated, Jeonnam Hwasun, Photo by the Artist.

Duchamp declared the death sentence to the painting in 1912, bringing a ready-made, a urinal, into a gallery. The traditional perspective that requires manual painting to be considered as a work of art does not work at that point. Paintings get vitality in a space called a museum, and the more thoroughly art becomes separated from everyday life, the more art became pure, or art in-itself. So Picasso, who invented the language of Cubism, belongs to the past when considered against artists like Duchamp, a pioneer of installation language. It is this installation art that is shifting the paradigm of civilization.

However, Choi's installation is not just about taking the city itself, or a space of everyday life, as the canvas and material beyond the barriers of museums, but his work also indicates a difference in the attitude, purpose, or scale. He drills into the origin of the Eastern and Western civilization and marries it with modern culture. With the Orobong, three rivers, and sky as his paper, brush, and ink, Choi is installing the poetry of his mind rather than writing. To return to *Dandelion*, he did not 'write' but 'built' the poem in the Museum Madang at MMCA, Seoul, as 'a paper

그래서 그 설치언어가 전위적/실험적이고 낯설다고 평가한다. 하지만 낯설다는 것은 기실 도구재료/설치라는 언어가 기존 미술에서 못 보던 것이지 그 자체는 우리 일상에서 부지불식간에 녹아있는 지극히 익숙한 것이다. 특히 최정화의 설치언어에 가서는 이미 선사와 역사에서 실현된 것들을 모델로 재해석했다는 점에서 점에서 주목을 요한다. 최정화 설치나 공간 경영에 있어 아이디어를 시각화 하는 설계단계만 해도 인류 고대문명의 시작지점에서 논다. 단적인 예로 최정화의 설치언어는 페루의 무유-우라이Muyu-uray의 원형圓形극장, 균류菌類번식과 같은 마녀의 고리라 불리는 잠비아 목축마을, 중국 호남성·감숙성·산서성·협서성 등 황토지대 지하도시와 촌락은 물론 공동묘지, 이집트, 시와Siwa의 혈거穴居는 물론 불교사원의 '돌탑'과 같이 시원/태고/역사에서 다 구사되고 있었던 언어를 재해석하면서 시작한다.

또한 최정화 설치에선 서화미술은 물론 건축 조각 조경과 같은 장르와 노래와 춤까지도 다 하나로 통한다. 최정화 작가는 없던 것을 만들어 '새롭다'기보다는 이미 태고 때부터 '스스로 그려왔던' 미의 원형을 드러내 보이고 있다. 그래서 최정화의 설치언어는 당연하지만 창조라기보다 난지도 쓰레기통을 뒤지듯 역사 심연을 찾아서 묵고 삭힌 물질과 언어를 발견發見 해내는 데 방점이 찍힌다.

이것은 마치 추사체秋史體가 전형轉形의 왕법王法을 넘어 서한에서 거슬러 올라가 재해석한 결과물이라는 사실과도 비견된다. 행초의 리드미컬한 필획과 결구장법을 전예의 구축적/건축적인 필획/결구/장법으로 공간 경영을 해낸 현장이 추사체秋史體라는 것이다. 근본적으로는 선線이 아니라 획획을 곡曲에서 직直으로 뒤집어 낸 것이다. 그 창신의 근거/뿌리가 어디냐고 물으면 고예古隸라는 역사/고전이다.

of blue sky' using around 7,000 pieces of abandoned pots/vessels. The pots/vessels become a light of the universe, and the ray is directed to the mother who gave birth to me/us/all the things. The work leads me to the illusion that *Dusk*, a poem by Chae Ho-ki, suggests in a language of installation.

The sun is like an insect
Rolling brightly at dusk
The world is the inside of a flower

In this case, the flower *Dandelion* replaces the sun. Choi work takes on mythic proportions that resonate with ancient civilization. Choi begins his idea by reinterpreting the existing language of historical precedents. These include the circular theater of Muyu-uray of Peru; the Zambian farming village called *Witch's Ring*; the underground cities and village of yellow soil zone like Hunan, Gansu, and Shanxi in China; cemeteries in Egypt; cave dwellings in *Siwa*; and the language commanded in the history of stone pagodas in Buddhist temples.

As well as these historical relationships, Choi's installation also connects to multiple disciplines including architecture, sculpture, landscape design, singing a song, dance, as well as calligraphy and painting. But his work is none of these; it is a new form, an emerging prototype of beauty that relies on found materials and spaces, relishing in what 'has been as it is,' rather than the 'newly made.' Therefore, Choi's installation language is closer to excavating its material and language in the abyss of history than creating anew.

그래서 최정화의 설치언어 또한 추사와 다르지 않다는 것이다. 추사의 첩학에서 비학으로의 갈아타기 내지는 비첩(非帖)혼용은 최정화 설치의 그림에서 쌓기로의 도약/전환과 같은 맥락이다. 미술계에서는 이를 궤도이탈/탈선의 시각으로 보지만 더 본원적으로는 미의 질서 근원으로 회귀/시추/복귀를 통한 패러다임의 전환/혁명/혁신이다. 일종의 21세기 르네상스다.

민화언어와 서화언어

최정화 설치는 늘 현실과 역사, 문명의 대척점에서 벌어지고 있는 전쟁의 현장이다. 다시 말하면 순수미술이 방치(放置)내지는 내버려두거나 포기(抛棄)하고 거리를 두어왔던 우리 시대 일상의 물질/재료/도구에서 빨대를 쫓고 조형미의 근원이나 사상적인 기저를 찾아내고 있다. 칼 ‘새김’의 신화시대를 거쳐 붓글씨 ‘쓰기’의 새로운 문자문명이 전개될 때 나온 서론(書論)의 〈제1조〉격에 해당하는 말은 “서화는 자연(自然)에서 비롯되었다(書肇於自然)”는 것이다. 다시 역사를 거쳐 문자영상이 주도하는 과도기의 기계시대를 우리는 살고 있다. 그리고 키보드 ‘치기’의 새로운 문명의 토대가 플라스틱이라는 물질이다. 플라스틱이 없는 현대문명을 우리는 더 이상 생각할 수 없다. 역사시대 일상의 무대가 자연이었다면 기계시대 일상의 무대는 플라스틱이다. 자연의 자리를 플라스틱이 대체한 것이다. 그만큼 물질의 터전인 일상에서 최정화 설치언어가 탄생되고 자라나고 열매 맺고 있다는 것은 지극히 당연한 일이다. 서가 자연에서 비롯되었다면 설치는 플라스틱에서 비롯되었다.

그런데 여기서 주목할 점은 최정화 설치언어가 조형미학이나 사상의 원형은 앞서 본대로 모두 그 이전 신화시대 역사시대 문명의 근저였던 그림이나 건축, 그림

With regards to the relationship to calligraphy, it should be noted that the calligraphy of *Chusa* is also the result of a reinterpretation of the tradition of Chinese calligraphy, going beyond the standard style. *Chusa* style took the rhythmic brush strokes of the cursive and semi-cursive writing and managed it in space with a sensibility that includes the constructive/architectural brushstroke/balance of each character's elements/structure. More fundamentally, it is not a line, but a stroke that is turned from a curve to a straight line. The foundation/root of the innovation is a history called Go-ye(古跡).

Choi's installation language is not so different from that of *Chusa*'s style. The transition of *Chusa* from Cheop-hak(帖學) to Bi-hak(碑學), or the combination of the two, happens in the same context as the leap from painting to piling in Choi's art. In the art world, it is viewed as a deviation, but in the end, it is a transition/revolution/innovation of the paradigm through regression/excavation/return to the order and the origin of beauty. It is a kind of the 21st century Renaissance.

The Language of Folk Painting and Calligraphy

Choi's installation is always a battlefield between reality, history, and civilization. In other words, the artist is finding the origin of aesthetic beauty or the ground for thought, using the daily materials and tools of our age. Writing in our era is not related to brushes or engraving but instead 'hitting' a keyboard, an object made of plastic. The introduction of *Essays on Calligraphy* which appeared when a new civilization of 'writing' with brush appeared after 'engraving' with knives says calligraphy originated from nature. Through the Age of History, we are now living in the Age of Ma-

문자, 그리고 문자와 같은 조형언어에서 배태되고 있다는 사실이다. 구체적으로 이런 사실을 우리 미술 역사에서 좀더 말하면 서훈언어나 민화언어 구조의 원형을 최정화의 설치가 해체하고 있다는 것이다. 잘 알고 있다시피 서훈나 민화입장에서 20세기 한국미술을 보면 암흑기다. 전통시대 예술의 장자방을 늘 차지하고 있었던 서훈언어와 동서문명의 대전환기 세상이 바뀌면 당연히 사람 생각이 바뀌고, 조형언어도 바뀔 수밖에 없음을 문명사적으로 증명한 민화언어는 일찌감치 우리의 조형언어 역사인 미술책에서 죽었다. 최정화 작가는 민화의 미덕에 대해 다음과 같이 말한다.

“민화는 살아있는 야생의 사고로서, 현재에도 활발한 활동을 하고 있다.
민화는 소멸되지 않고, 해체되지 않는다.”

최정화 작가는 ‘무한집합으로서의 무의식 사고 The unconsciousness as infinite set’, 즉 공동의 꿈이자 환영幻影을 민화언어의 조형구조에서 찾아낸다. 조선이 망하고 또다시 식민지가 되는 처절한 실존 한 가운데에서도 민화가 회구하는 세상/시대는 바로 하늘이 아니라 바로 이 땅임을 민화가 언어하고 있다. 함경도부터 제주도까지 민토이 주인이 되어 ‘효제충신예의염치孝悌忠信禮義廉恥’라는 집단의 꿈이 현현된 마당이 민화현장이다.

〈문자도〉 병풍이 잔치날도 초상집에도 어김없이 펼쳐지는 마당은 바로 이 땅에서 회노애락喜怒哀樂을 다 보듬는 이데아가 실현된 현장이다. 민화는 바로 이 땅이 낙원임을 증거하고 있다. 그래서 최정화 설치언어는 이 땅에는 불멸不滅, 자

chine led by character images, and the foundation of this new civilization of 'hitting' a keyboard is a material called plastic. We can no longer imagine modern civilization without plastic. If the stage of everyday life in the Age of History was nature itself, today in the Age of Machine, it is plastic. Plastic replaced nature. So it is quite natural that Choi's language is born, grows, and has fruit in everyday life. If calligraphy originated from nature, contemporary installation is fundamentally tied to plastic.

However, as was already pointed out, the basis of Choi's installation language is also the previous mythical and historical civilization. More specifically, if we discuss Choi's work in the context of Korean art history, his work entails the reinterpretation of prototypical structures of calligraphy or folk paintings. From the standpoint of calligraphy or folk paintings, Korean art in the 20th century is a dark age. The language of calligraphy and folk paintings witnessed a transition. When the world changes, human thoughts changes naturally, and the formal language changes. In the period of great transition in the civilizations of East and West, this mode seemed to die early. However, on the virtue of folk painting, Choi commented as follows.

“Folk painting is thoughts of alive wildness, and it is still active.
Folk painting does not disappear, nor will it be deconstructed.”

Choi digs up 'the unconsciousness as an infinite set,' that is, a common dream and illusion, in the formal structure of folk language. In the midst of a desperate existence, where the Joseon Dynasty is ruined and colonized, folk painting verbalizes the world/age it pursues, and it is not heavy-

생생, 자유由는 물론 인간, 신, 동물들이 한 동네에서 같이 살고 지고한 현장인 우리 시대 민화가 된다. 후술하겠지만 최정화 설치언어의 사상적인 시원/발원은 선사 시대/신화시대 무뫼/샤머니즘이다. 필자가 최정화 설치를 3차원의 서쪽이자 최정화 작가를 기계시대 무당/샤먼이라고 부르는 이유다.



제주문자도, 20세기 전반, 종이에 채색, 70×22cm(8). 개인 소장.
Ideographs of Jeju (Jeju Munjado), Early 20C, Color on paper, Each 70×22cm (Eight-panal folding screen). Private Collection.

en but rather this land. It is the site of realizing the dreams of the public all over the country, a life that manifests 'filial piety, brotherhood, loyalty/faithfulness, politeness, righteousness, and a sense of honor.'

The garden in which people opened a folding screen of *Munja-do* 文字圖 for a feast or funeral is a site where this Platonic idea is realized, caressing all the emotions of a human being. Folk painting testifies that this very land is a paradise. So Choi's installation language becomes the folk painting of our age, where immortality, self-generation, freedom, as well as human beings, God, animals live in one town together. As will be discussed later, the ideological origin/source of Choi's installation language is the shamanism of prehistoric/the Age of Myth. It is why I call Choi's installation as three-dimensional calligraphy and the artist as a shaman of the Age of Machine.

Choi always says his installation language is rooted in calligraphy and folk painting, following a classical logic of the deployment of

이렇듯 최정화는 자신의 설치언어 뿌리를 늘 서예書藝와 민화民畵라고 이야기 한다. 서훈언어와 민화民畵언어에서 설치 철학과 공간 경연을 본받았다는 것이다. 플라스틱 바구니 하나는 점획이다. 그것을 쌓는다는 것은 필묵으로 한일자를 종횡劃하는 것이다. 그리고 플라스틱 기둥이 모여 카발라가 만들어 지는 것은 글자 한 자가 만들어지는 것과 같은 맥락이다. 쌓기언어에는 필시 서예미학의 근본인, 사실 모든 예술의 근본원리인 필획의 장단長短, 태세太細, 고저高低 는 물론 용묵用墨에서의 윤潤, 갈渴, 농담濃淡과 같은 질質, 감感, 색감色感과 같은 원리가 응용/도용/차용/활용된다.

서예書藝에서 현완법縣腕法이라 하여 손가락의 기교가 아닌 팔뚝으로 글씨를 쓰는 운필법運筆法을 철칙으로 삼고 있는 사례와 같다. 그래서 최정화의 설치언어는 마치 지게차가 물류창고에 박스/컨테이너를 쌓듯 구축적이고 건축적인 미감을 근원으로 하고 있다. 마치 팔뚝으로 글씨를 쓰는 격이다. 아니 로봇이 춤을 추듯 두벌 두벌 걸어가듯 운필運筆을 하고 있다. 그래서 인간적人間的이라기 보다는 기계적機械的인, 그래서 가장 현대적인 미감이자 동시에 미의 절대 근원지점과 직통하고 있다.

극과 극은 통한다고 했지만 일체의 기교나 손재주를 거부한 미의 원형질, 즉 태박太朴내지는 고박古朴함을 내장하고 있다. 최정화 작가의 생각대로 말하자면 ‘상입相入,’ ‘상즉相卽,’ ‘사사무애事事無礙’다. 상입相入은 서로 겹침이 없이 융합함이다. 상즉相卽은 두 가지 사물이 원래 서로 하나인 관계다. 사사무애事事無礙, 모든 존재들이 막힘없이 융화하여 자유롭게 서로 존재하는 것이다. 아이 업고 아이를 찾는다고나 할까, 업은 아이 삼년 찾는다고나 할까만은 우리 역사에서 그 아름다움을 찾다면 추사체秋史體의 기괴奇怪, 고졸古拙과 통한다. 추사와 최정화를 연결시키는 것이 지

space. One plastic basket is analogous to a painted dot. Piling follows the writing of a Chinese character [一] vertically. And the plastic pillars are gathered together to make a Kabbalah in the same way one character is made. The language of accumulation necessarily applies/steals/appropriates/utilizes a principle of calligraphy aesthetics, including the length, strength, the height of a stroke as well as the qualities of dry and wet, light and shade, texture, and color.

It is worth remembering a technique of calligraphy that writes characters not with the skill of fingers but with the forearm. Choi's installation language ties to the structural and architectural aesthetics of a forklift piling boxes or containers in a warehouse. It displaces the site of the skill from one part of the body to another. Choi moves his stroke like a robot that dances or walks in sure-footed steps. Therefore, it is more mechanical than human. While showing modern sensibilities of beauty, it directly connects itself to the absolute origin of beauty at the same time. Throughout this work, we see the meeting of extremes and a simple reconciliation that constitutes the protoplasm of beauty. Following Choi's comment, it is 'Sang-ip相入,' 'Sang-jeok相卽,' and 'Sasamuae事事無礙.' 'Sang-ip' means fusing without a hitch. 'Sang-jeok' means the relation in which two objects are originally unified. 'Sasamuae' means mutual existence in harmony and freedom. Paradoxically, it meets the strange, antique, and minimal beauty of Chusa calligraphy style. It may seem challenging to link Chusa and Choi, but their artistic trajectory is common in that they represent the transcendence inherent in tradition.

In the history of the East Asian calligraphy until that time, the style of character that was highly respected was that of 'Seo-seong' Wang

나치다고 생각할 수도 있지만 최정화 설치언어나 추사체의 창출궤적은 전통에 내재된 초월태를 현재화하고 있다는 점에 같은 일맥상통한다.

당시까지 동아시아 세계에서 역사에서 글씨의 전형으로 떠받들던 인물은 서성^{書聖} 왕희지이다. 하지만 추사는 왕희지에 머무르지 않고 왕법^{王法}을 넘어 글씨의 근원을 그 이전으로 거슬러 찾고 또 찾아 올라가 서한^{西漢}시대 예서^{隸書}인 고예^{高悝}에서 찾아냈다. 즉 칼에서 붓으로 도구혁명^{道具革命}이 일어날 때의 글씨를 근본모델로 재해석하여, 지금으로부터 150여 년 전, 조선이 망해가는 19세기 끝자락에서 이미 현대미술의 시작을 알린 ‘추사체^{秋史體}’를 만든 것이다.

이 경우는 김종영과 같은 추상조각가가 자기예술의 토대를 추사의 ‘유희삼매^{遊戲三昧}’와 일체화^{一體化}시켜, 서구 현대 추상조각을 동아시아 미감과 정신으로 세계화 한 것과 비견된다. 현대미술에서 김종영은 어느 누구도 추사와 대화조차 시도하지 못할 때 이미 추사의 조형언어를 바로 서양 현대 추상미술과 직통해낸 인물이다. 가장 고박한 추사체의 미감을 가장 현대적인, 구축적이고도 기하학적인 추상미로 통찰해서 세진과 피카소와 바로 맞비교한 장본인이다.

그런데 여기서 문제가 되는 것은 최정화 설치의 속도^{速度}와 방향^{方向}이다. 서와 미술, 즉 ‘쓰기’와 ‘그리기’의 근본 차이는 필획의 방향과 속도다. 서^書에서 일필휘지^{一筆揮之}와 화^畫에서 덧칠/적묵^{積墨}이 근본적으로 신화시대 그림언어에서 배태된 언어이지만 두 장르 간 차이점이기도 하다. 서는 필순^{筆順} 즉 문자구조에 따라 일정한 궤적^{軌跡}이 형성된다. 문자^{文字}는 사회적 약속이기 때문에 어길 수가 없다. 그래서 서를 서구시각으로는 극단적으로 미술도 예술도 아닌 것으로 취급하지만 필획^{筆劃}의 움직임에 포커스를 맞추면 흥미고 노래다.

Xizhi^{王羲之}. But Chusa did not stay in this style, but went beyond Wang's way to search for the origin of writing, and found a clue in Go-ye, an ornamental seal characters in the West Han era. In other words, by reinterpreting calligraphy within the model of the revolutionary transformation of writing tools from knives to brush 150 years ago from now, at the end of the nineteenth century when the Joseon Dynasty was close to its end, Chusa created his own style, 'Chusa che.'

A related case is the abstract sculptor Kim Chong Yung who integrated the foundation of his art with Chusa's 'free-play in Buddha's dimension' ^{遊戲三昧} and the internationalized western contemporary abstract sculpture with the East Asian aesthetics and spirits. As a contemporary artist, Kim Chong Yung is the only one who directly connected the aesthetics of Chusa style with Western contemporary abstract art. He is the one who compared the simplicity of the aesthetic sensibilities of Chusa style with Cézanne and Picasso, insightfully exploring the beauty of the most contemporary, constructive, and geometric abstraction of Chusa style.

However, what matters here is the speed and direction of Choi's installation. The fundamental difference between calligraphy and art, that is, 'writing' and 'drawing,' is the direction and speed of a stroke. They are languages born from the pictorial language of the mythical age, but 'writing with one stroke of a brush' ^{一筆揮之} in calligraphy, and the 'layering of ink' in painting is different. In calligraphy, the order of writing—that is, a structure of a character—forms a particular trajectory of the brush stroke. The letters are social promises, and these promises cannot be broken. So, from the Western point of view, it is not considered fine art crucially,

이렇게 보면 문자文字를 소재로 하는 서書는 시/문학/그림/디자인/춤/노래/모든 예술의 토대가 된다. 미술은 구상/추상을 통 틀어서도 화면 경계에 있어 방향과 속도가 문자처럼 정해져 있지 않다. 요컨대 ‘쌓기’라는 최정화의 설치언어가 구축적이라는 점에서 3차원의 서이지만, 속도와 방향의 문제에 가서는 여전히 그림이다. 글자와 글자 간의 짜임새를 무보舞譜처럼 글자의 필순筆順과 시문詩文의 흐름으로 여하히 전개시켜나가는 점은 최정화 설치언어의 향후 과제라고 생각된다.

어머니

누차 이야기 한대로 최정화 설치언어의 조형미학과 사상적인 기저는 인류문명의 원점 내지는 원형으로 되돌아가서 찾을 수 있다. 가장 비정신적인 쓰레기라는 물질덩어리를 가지고 인간정신의 근원/근저/원형인 무뎌를 우리 시대에 불러내는 것이 그 단적인 사례다.

최정화의 ‘쌓기’언어는 내다버린/죽은/무질서한/카오스상태의 플라스틱/냄비 따위와 말 걸기로 시작된다. 오히려 플라스틱 주검들이 최정화라는 인간에게 말을 건다고 하는 것이 더 정확한 표현이다. 최정화라는 인간과 플라스틱이라는 일상의 물질이 서로 소통/공감한 결과로 결국에는 질서정연하게 미의 원형을 드러낸다. 이제 우리 앞에 다시 나타난 플라스틱은 더 이상 플라스틱이 아니라 제 3의 ‘몸’으로 ‘체面’로 주어진 공간을 완벽하게 경영해낸다.

그리고 ‘민들레,’ ‘까발라,’ ‘인류세’ 따위로 명명된다. 완전 죽은 물질덩어리/주검이 전혀 다른 생명체로 탄생한 것이다. 최정화 작가의 말대로라면 생생활活生生生活 이고 카오스가 코스모스로 재편되는 경우다. A→A' 가 되는 재생이나 재할

but if we focus on the movement of brushstrokes, it becomes a dance and a song.

From this perspective, calligraphy based on characters becomes the foundation of poetry/literature/painting/design/dance/song and in fact all art. Unlike Calligraphy, fine arts such as figurative or abstract art has no fixed direction and speed in the arrangement of. But Choi's installation language of 'piling' becomes three-dimensional calligraphy in that it is constructive, but its speed and direction relates more to the layering of painting. I think that it is the future task of Choi's installation language to develop something like a choreography, a temporal organization of the balance of 'letters' or objects, flowing with the order of writing and the sentences of poetry.

Mother

As I mentioned before, the formal aesthetics and ideological basis of Choi's installation can be found by returning to the origins of human civilization. In our times, calling Shamanism, that is the origin, foundation, and prototype of the human spirit, using the mass of the most non-spiritual garbage, is an extreme example. Choi's language of 'piling' begins by a shamanistic talking to the objects such as plastic/pots that are abandoned/dead/disordered/chaotic. But perhaps it is more accurate to say that the plastic carcasses speak to a human being called CHOIJEONGHWA. Beauty emerges as a result of the communication/empathy between Choi and daily material, plastic. The plastics that appear in front of us are no longer just material. Choi arranges space perfectly, designating it as the third 'body體.'

용이 아니라 A→Z가 되는 리질리언트다. 그래서 궁극적으로는 지구온난화와 기후 변화 지구오염 등과 같은 전지구와 인류가 오늘 지금 직면하고 있는 환경문제와 같은 현대 물질문명의 폐해를 경고 고발하고, 치유 구원하는 메시지를 던져준다. 요컨대 쓰레기와 같이 가장 낮은 곳에서 지고지순_{至高至純}의 가치를 발신해내는 것이 최정화의 설치언어다. 이런 원리에 대해 최정화 작가는 다음과 같이 ‘닭이 위계질서를 정하는 행동’을 들어 설명한다.



즉 A가 B를 쪼고, B가 C를 쪼고, C가 D를 쪼아대고, D는 A를 쪼아댄다. A는 최상 위이면서 최하위가 된다. 요컨대 ‘깨끗한 것은 더러우며, 더러운 것은 깨끗하다’는 것이다. 하지만 메시지를 발신하는 그 방식은 매우 우회적이다. 신문의 사회면이나 방송의 고발 프로그램처럼 전혀 직설적直說的이지도 않다. 작가는 〈민들레〉에서 보듯 그의 설치에서 단 한마디도 환경문제를 꺼내지 않는다. ‘자연을 사랑하자’고 환경단체 주장처럼 주장하지 않는다. 오히려 전혀 엉뚱하게 ‘모이자 모으자’하고 못 쓰는 냄비, 플라스틱 병뚜껑 따위를 가지고 창작의 마당에 동참하게 한다. 그리고 ‘당신이 주인입니다, 기념비입니다’하고 작가의 자리를 기꺼이 내준다.

The material is personalized in the titles including ‘dandelion,’ ‘Kabbalah,’ and ‘Anthropocene.’ A carcass is reborn as a different creature. As Choi himself said, it is *Life Live*, and Chaos is reorganized into Cosmos. Also, it is not the regeneration of A→A’, but a resilience as A→Z. So, ultimately, the work warns of the harmful effects of modern material civilization such as global warming, climate change, global pollution, and environmental problems that the whole world and human beings are facing today, and delivers a message for healing and salvation. In short, it is the language of Choi’s installation to send out the values of high nobility and purity from the lowest part of our life, namely garbage. On this principle, Choi explains, ‘a chicken’s behavior to set the hierarchy.’



A is pecking B, B is pecking C, C is pecking D, and D is pecking A. A is both the top and bottom. In short, ‘clean things are dirty, and dirty things are clean.’ But the mode of sending messages is very roundabout. It is not at all straightforward like a society section of a newspaper or a television documentary program. As seen in *Dandelion*, the issue of environmental pollution is not mentioned at all. He does not insist ‘we love nature,’ or ‘we have to protect it.’ Rather, he whimsically asks to ‘gather together’ people and make them participate in his creation of art with the pots and plastic bottle lids which they do not use any more. He willingly gives them the seat of an artist saying ‘You are a master and a monument.’



날조에 날림을 더하여 완성한
서로의 가슴과 가슴, 느낌과 울림
삶이 꽃이고, 사람이 꽃이고
내가 모으는 컬렉션들은 다 나의 아이디어예요.
다 나의 스승님들이고 영감의 원천이에요.
당신의 마음이 나의 예술이에요.

이렇게 정반대의 요소를 하나로 모아서 보는 사람들에게는 미/아름다움의 원형질/결정/궁극/질서를 무한대의 냄비반복으로 창출하는 축제마당으로 전환시켜간다. 하지만 필자에게 <민들레>가 마냥 즐거울 수 없는 것은 7,000여개의 냄비가 꽃으로 치환되면서 기계문명시대 쓰레기가 지구를 멸망케 할지도 모른다는 섬뜩한 경고문이 되기 때문이다.

이것을 최정화 작가가 가장 기피하는 단어인 '예술'이라는 단어로 말해보자. 역설적이게도 최정화의 설치는 작가 스스로 가장 예술과 거리가 먼 곳에 있다고는 한다. 하지만 생각을 뒤집으면 순수예술이라고 하는 예술의 한복판/심장부에서 놀고 있다. 미술이 예술이 아니라고 내버린 곳에서 미의 원형을 발굴한 것이다. 여기서 최정화 예술의 지평은 무한대임을 알 수 있다. 일상과 예술을 넘나드는 것을 넘어 일상과 예술의 구분조차 무의미한 지점에 있다. 그곳은 마치 이 땅에서 처음 그림언어가 실현되었던 반구대/천천리 암각화 현장과도 같다. 선사예술의 주인공인

Spectacular, Yet Trivial

Nalim (jerry) added to Naljo (fabrication) makes completion
Heart to heart, communion, resonance.
Life is a flower; a human being is a flower
My collections are all my ideas, mentors and sources of inspiration.
YOUR HEART IS MY ART.

As we can see in his poem, Choi collects and unifies contradictory elements, setting in motion a festival where a protoplasm/crystal/essence/order emerges from the infinite repetition of a pot. What still haunts *Dandelion*, however, as 7,000 pots are replaced with flowers, is a frightening warning that the garbage of the machine-made era may destroy the earth.

Let's explain this using 'art,' which is the word Choi avoids most strictly. Paradoxically, Choi says that his installation exists most far from art. But if we overturn his thoughts, he is playing in the heart of the art scene. He discovered art in the place that fine arts left and abandoned. Here we can see that Choi's horizon of art is infinite. Beyond crossing the boundary of daily life and art, his work is at the point where even the distinction between everyday life and art is meaningless.

It is like the site of the petroglyphs of *Bangudae* or *Cheonjeon-ri*, where pictorial language was in use for the first time on this land, in the Age of Myth and prehistory when a shaman, the main character of the times, practiced stone engraving with a sword. It is the origin of civilization, a moment without distinction between daily life and art. Words/

사면/무당/제사장이 둘에 칼 새김을 실친하던 선사시대 신화시대다. 말/그림/춤/노래언어가 하나로 실친/구사되는 현장에서 일상과 예술의 구분이 어디 있었으며, 동쪽과 서쪽조차 문화가 없었던 문명의 원점이다. 그들이 집단 구성원의 다산/풍요/영생을 기원하듯 새로운 신화시대 가운데에서 최정화라는 사면은 기계문명의 잔해인 쓰레기더미에서 지구의 영생을 구하고 있는 것이다. 그것도 작가 혼자가 아니라 “Your Heart is My Art”라 노래하면서 참여자/관객 모두가 창작의 주체자이자 감상자가 되는 방식으로 풀어나간다.

마치 조선민화가 만들어지는 동네 현장에 온 것 같은 착각에 빠진다. 마을 사람이 모두 모여 작가와 혼연일체가 되어 구성원 모두의 박수와 환호 속에 탄생되는 ‘효제충신예의염치孝悌忠信禮義廉恥’라는 문자도는 조선이라는 공동체의 환영이나 꿈/무의식이 현현되는 마당 그 자체다. 그렇다, ‘효제충신예의염치’는 유가조선이 임금, 양반, 평민, 천민 모두가 500년이나 불러온 노래다. 그래서 앞서 본대로 최정화 설치의 뿌리/지향은 집단창작이라는 방식/태도라는 점에서 민화와 같은 맥락에서도 풀이된다는 것이다. ‘효제충신예의염치’와 같은 문자도는 500년 조선의 유가 이데올로기가 왕실 → 문인사대부 → 민간에까지 그림문자/문자그림으로 집단적으로 확산되면서 사회 구성원들의 공동의 꿈/환상/이념/바람/지향점이 작가와 관객이 혼연일체가 되면서 만들어 진 것이 아닌가. 냄비 또한 우리 시대 모든 사람들의 밥이고 입이고 어머니다. 급기야는 최정화 작가는 냄비라는 물질과 말을 주고받는다. 바로 시화로 터진다.

drawing/dance/song were all practiced as one, and even the division of East and West did not happen yet. Just as a people wished for fertility/abundance/eternal life, in the middle of a new mythical age, a shaman called CHOIJEONGHWA is seeking the eternal life of the earth in the rubbish piled in the machine civilization. Furthermore, he is not doing it alone. Singing “Your Heart is My Art,” he invites the participants/viewers as both subjects and appreciators of creation.

Choi lets me fall into the illusion that I am in the middle of a town where a folk painting in the Joseon period is being painted. The villagers have gathered all together and are absorbed in an artist's painting. A *Munja-do*, ‘filial piety, brotherhood, loyalty/faithfulness, politeness, righteousness, and a sense of honor孝悌忠信禮義廉恥,’ is born in the applause and cheers of all the members of society. The painting is itself a place where an illusion or dream/unconsciousness of a community called Joseon is realized. Yes, the qualities mentioned are a song that all the people in Joseon had sung for 500 years regardless of their social rank. Therefore, the root/orientation of Choi's installation can be discussed in direct relation with folk paintings because they are the same regarding the creation and the attitude towards group-creation. As the ideology of Confucianism spread from the royal family and scholars to people, the *Munja-do* like *Filial piety, brotherhood, loyalty/faithfulness, politeness, righteousness, and a sense of honor* was made. It was the result of the unification of a painter and a viewer, sharing a common dream/fantasy/ideology/wish/orientation of the members of society. A pot also can become the food, mouth, and mother of everyone in our times. Choi even reaches out to converse with the pots. It bursts into poetry.

텅
빈

내가 먹던 그릇, 너를 먹이던 그릇.
네게 힘을 나누어 주고, 남과 더불어 살라는
밥 그릇.
땅과 하늘 사이 찬란한 빛이 되었습니다.
먹이고 먹는 일을 돌보시는
어
머
니
당신에게 이 빛을 바칩니다.

그런데 사람이 죽은 물질과 대화를 하다니. 물질 그 자체에 물질을 넘어서 정신 영혼 마음 따위가 없다면 시가 나오지 못한다. 돌덩이 플라스틱 알루미늄 고철 따위가 그냥 주검의 물질로서 존재하고 있다면 그 주검 자체가 먼저 말을 할 수가 없다. 최정화 작가는 냄비와 냄비는 최정화 작가와 이렇게 노래하고 있는 것이다.

이런 맥락에서 최정화 플라스틱 설치언어는 기계시대 새로운 말이고 춤이고 그림이고 문자언어의 선구가 된다. 또한 이것은 인류세^{인류世}로 접어든 지구촌 사람 모두의 노래가 된다. 인류세는 홀로세(현세)중 인류가 지구 환경에 큰 영향을 미친 시점부터를 독립된 별개의 세^세로 분리한 비공식적인 지질시대 개념이다. 지질학자

Empty

The bowl that I ate with and I fed you with
To share energy with you and live alongside others
The bowl
It has become a splendid light between earth and sky
Taking care of eating and feeding
Mother
I devote this light to you.

It is surprising that he is talking to dead material. But if there is no soul or mind in the substance itself, it is impossible to write a poem. If a substance like stone, plastic, aluminum, or steel are simply matter, or even a carcass, it cannot speak first. Yet, in his work, the pots are singing together with Choi.

In this context, the language of Choi's installation made of plastic is a new language, dance and painting in the Age of Machine and becomes a pioneer of a written language for our time. It is also the song of all the people of the world who have entered into the Anthropocene. This unofficial designation of a geological age points to the period when humanity began to have a significant influence on the global environment. Geologists note that radiation, carbon dioxide, plastic, and concrete represent the Anthropocene of today. Viewers living in the Anthropocene unconsciously admire *Dandelion* and take photographs with it. However, seeing *Dandelion*, I hear the groan of the earth suffering from a fever. Choi's installation work is a warning saying that 'the earth might become

들은 작금의 인류세를 대표하는 물질들로 방사능, 이산화탄소, 플라스틱, 콘크리트를 꼽고 있지 않는가. 부지불식간에 인류세를 살고 있는 관객들 또한 마찬가지로 탄성을 지르며 만들레를/만들레와 하나 되어 연신 기념사진을 찍어댄다. 하지만 필자는 〈만들레〉 앞에서 열병을 앓고 있는 지구의 신음소리를 듣는다. 최정화 작가의 설치작품 그 자체가 '이대로 가다가는 지구라는 존재가 펄펄 끓는 이런 냄비가 될지도 모른다'는 경고문이다.

기계문명시대 사면

우리는 인공지능(人工知能)/디지털/로봇/기계가 주도하는 21세기 현대사회에 살고 있다. 시간은 점점 더 우리에게 인간이 될 것인가 기계가 될 것인가를 물으면서 달려오고 있는 절체절명의 시대다. 이런 시대 삶/일상/사회/인류의 폐해를 문명사적 차원에서 고발/구원하는 언어가 최정화 설치라는 것이다. 다시 말하면 물질(物質)과 정신(精神)의 일체, 즉 플라스틱의 물성(物性)과 영성(靈性)을 신화시대 애니미즘 토tem(토템) 사마니즘(샤머니즘)과 같이 천지자연과 인간과 신이 하나 되는 지점으로 되돌려 일체화시키고 있다. 이를 통해 신화시대와 역사시대를 넘어 인공지능이 주도하는 기계시대로의 문명 대전환기 예술의 대안을 최정화 설치언어가 제시하고 있는 것이다. 그 직접적인 증거는 앞서본 대로 지금까지 최정화 작가가 지구를 캔버스 삼아 누빈 작가이력(『최정화-짓, 것』, 서울: P21, 2018, 576-581쪽 참조)을 말해주고 있다. 이런 맥락에서 패러다임 대전환기인 21세기 문명과 예술의 향방이라는 화두를 가지고 최정화의 설치언어를 제대로 볼 필요가 있다.

특히 최정화 설치미술에 있어 '물질과 정신 일치문제,' '전통과 현대 맥락문

a boiling pot when it continues to be like this.'

Shaman in the Age of Mechanical Civilization

We are living in the 21st century society led by artificial intelligence/digitalization/robotics/machinery. It is the critical era for questioning if we will be human or machine. Choi's installation becomes a language that both accuses and saves our life/every day/society/humanity on the level of civilization. In other words, his work brings back and unifies the physical and the metaphysical being, that is to say, the materiality of plastic and human spirituality, to the point where Mother Nature, human beings, and God meet. We see the same spirit in the Animism, Totemism, and Shamanism of the Age of Myth. Through this, Choi's installation language suggests an alternative art in this changing moment of civilization that moves beyond the Age of Myth and the Age of History into the Age of Machine. Choi's artistic career all over the world manifests this. (Refer to CHOIJEONGHWA—Origin, Originality, Seoul: P21, pp.576-581). It is necessary to see Choi's installation language in the context of civilizational paradigm-shifts in the 21st century and its relation to the direction of art.

In particular, it is a time when we should consider, on a global scale, the fundamental questions of human history such as 'unity of material and spirit,' 'tradition and contemporaneity,' 'unification of daily life and art.' The framing of the discussion concerning East and West no longer reveals or captures the full set of questions and answers that arise in Choi's art. The traditions of art, whether painting or sculpture in the West or painting and calligraphy of the East, cannot be applied directly to Choi's art. The existing language presented in the art history of East and

제,’ ‘일상과 예술의 하나문제’와 같은 근원적인 질문과 해답이 전지구적 차원에서 인류사적으로 구해져야 할 시점이다. 더 이상 예술에 있어 동북과 서북의 문제로만 접근해서는 최적화 설치가 제기하는 질문과 해답의 전모가 드러나거나 포착되지도 않는다. 기존의 동서미술, 즉 회화 조각 중심의 서구미술의 실천방식과 메시지를 봐도 그렇고 서화중심의 동아시아 미술을 보면 더욱 그렇다. 동서의 서화미술사에서 제시된 기존 언어만으로는 우리 21세기 현대문명이 직면하고 있는 미증유의 인류사적 문제를 담아낼 수도 풀어낼 수도 없다.

누차 말한대로 이미 세상은 패러다임 자체가 뒤바뀌고 있다. 예컨대 다시점 多視點의 조선민화 언어, 즉 동시대 서구미술의 입체파立體派와 같은 역사가 증명해오듯 세상이 바뀌면 사람의 생각이 바뀌고, 거기에 따라 조형언어의 새로운 창출은 너무나 당연한 이치다.

최정화의 플라스틱이라는 물질을 중핵으로 하는 설치언어의 구사는 이상한 것이 아니라 지금이 당연하고도 자연스러운 일이다. 그래서 현대 물질문명의 총아 總아/기저/바탕/유전인자를 이루고 있는 플라스틱이라는 물질을 자신의 설치미술의 도구재료로 불러들이고 있는 것 자체부터가 조형언어 역사전통의 계승이자 또 기존의 여타 예술과 최적화 예술의 차별점이자 스케일/지향/크기까지도 다른 점이다.

세상 예술은 물질로부터 시작/비롯된다는 것을 최적화 설치언어를 해독하면서 절실하게 깨닫는다. 하지만 도구/재료로서 물질 자체는 예술창작에 있어 물질 자체나 수단으로 끝나는 것이 아니다. 오히려 물질 자체가 작가의 정신/사상/마음을 그대로 담아낸다. 물질이 없다면 정신도 없는 것이다. 이런 맥락에서 작가의 정

West alone cannot involve or solve the problem of the unprecedented changes in human history facing the 21st century civilization.

As I explained repeatedly, the paradigm of the world itself is changing. As illustrated by the invention of the multi-view Joseon folk painting, which is similar to Western Cubism, it is natural that changes in the world lead to the evolution of thoughts, and finally to the creation of a new formal language.

Choi's use of installation language with plastic at its core is not strange but happens very naturally. Adopting plastic—which constitutes the base/background/DNA of contemporary material civilization—as the tool of his installation art connects the artist to a lineage in the development of formal languages while marking Choi's uniqueness and the differences in scale/direction/size characteristic of his work.

Deciphering Choi's installation language allows us to come to the almost obvious realization that art begins/originates from the material. However, the material is a tool/resource, not an end in itself. Instead, the material delivers the spirit/thoughts/mind of the artist. Without matter, no spirit. In this context, the artist's mind is directly related to the question of materiality. That is, material and spirit are not split but are one.

To reiterate, the mental aspect of Choi's installation cannot be abstracted away from the material. As we have seen, the plastic age is an era of a new mythology. In other words, it is the age of a new shaman/priest who deals with the plastic civilization/material at hand. The era of keyboard hitting is no different than the other realms infiltrated by plastic manufacturing. All we can do is select and make use of what exists in our time and circumstances. It is no longer necessary to ponder the formal

신은 어떤 물질을 다루느냐 하는 문제와 직결된다. 물질과 정신이 둘이 아니라 하나라는 것이다.

특히 최정화 설치의 정신적 측면은 물질을 떠나서는 해독해낼 수 없다. 앞서 본대로 플라스틱 시대는 새로운 신화시대다. 다시 말하면 플라스틱 문명/물질을 자유자재로 다루는 새로운 사면/무당/제사장의 시대다. 키보드 치기 시대는 플라스틱 찍어내기 시대와 다르지 않다. 모든 것이 이미 만들어진 것을 선택해서 사용/활용하기만 하면 된다. 더 이상 글자 한자를 붓/펜으로 쓰기 위해 빠르게/느리게, 굵게/가늘게, 길게/짧게, 곡직의 획/선으로, 압력을 무겁게/가볍게는 물론 먹물의 농/담, 질/삽과 같은 전통서화미술의 조형언어 내지는 미감의 원형질적 요소를 머릿속으로 고민하지 않아도 된다.

공이 용불용설用不用을 거론하지 않더라도 결국 키보드를 치면 칠수록 기계가 되고 붓 글씨/펜 글씨를 쓰면 쓸수록 인간이 될 수밖에 없는 절체절명의 시대가 오늘날이다. 인공지능 로봇이 일상을 주도하는 문자영상/디지털/가상현실의 시대가 오늘날이다. 그래서 애니미즘, 토템신앙은 물론 고등종교라 칭하는 공자, 부처, 노장老莊, 신선神仙, 예수, 알라를 넘어 다시 물질이 신神이 되는 물신物神의 시대를 살고 있다.

이러한 우리 시대 문제 또한 더 이상 동쪽, 서쪽 어느 한 문명이 책임지고 해결해 나가야 하는 문제가 아니다. 동서東西모두의 동서를 넘어서는 문제다. 오컨대 최정화 설치언어는 물신物神의 시대 기계인간機械人間이 주도하는 오늘날 지구/인류의 구원문제를 하늘과 땅/인간과 자연, 해와 달을 하나로 내통하는 무뽀가되어 사머니즘으로 풀어내는 꽃이고 노래다.

language of traditional painting and calligraphy or the prototypical aesthetic qualities of writing fast/slow, thickly/thinly, long/short, in smooth stroke/simple line, with heavy/light pressure, as well as the density or quality of ink.

Even if I do not explain Theory of Use and Disuse, it is a desperate moment today that you become a machine as you hit the keyboard or a human while practicing calligraphy. The contemporary situation is led by the digital, textual-visual saturation, virtual reality, and robotics coupled with artificial intelligence. We are living in the age of materialism that moves beyond/outside of Animism, Totemism, Confucianism, Buddhism, Taoism, Christianity, Islam, or any other form of spirituality.

This issue of our age is no longer a problem for which only one civilization is responsible. It is a problem that goes beyond East and West. In conclusion, Choi's installation language acts as the Shaman that communicates secretly with the sky, the earth, human beings, the sun, and the moon, and offers salvation for the earth, for human beings, and for all of nature which is dominated by mechanization in this material world. Finally, it becomes a flower and a song to release.