

‘듯’의 정확성¹, 지속성,
잡꽃들의 축제:
최정화론

이영철

계원예술대학 교수

The Accuracy of ‘As if’¹,
Consistency, and Festivities
of Various Common Flowers:
on CHOIJEONGHWA

Lee Young Chul

Professor
Kaywon University of Art
& Design



1984. 5. 27 일출, 1984, 종이위에 연필, 73 × 103cm. May 27th, 1984, Sunny, 1984, Pencil on paper, 73 × 103cm.

빛, 별

1984. 5. 27. 한 편의 동시童詩(시인: 신언련)의 제목은 ‘맑은 날’이었고, 요일은 일요일이었다.

빨래를 걸으며 함께 걷은 흰 구름
흰 구름 따라 함께 걷힌 파란 하늘
매미 소리 뿌려 햇볕은 다시 넓고

우연의 일치인지 서정이 가득한 이 한편의 동시가 최정화가 젊은 날(23세, 군복무 중)에 그린 작품의 심상과 관련이 있어 보인다. 그림 제목도 〈1984. 5. 27, 맑음〉이다. 최정화는 빛, 별을 자신의 예술에서 가장 중요하게 여기며 작업해 왔다. 이 그림에는 시위를 진압하는 전투 경찰들과 유치원 여아들이 두 개의 병풍처럼 마주하고 있다. 경찰의 대오가 아이들의 시야들(“이게 뭐지?”)을 가로막고 그로 인해 아이들에게 별의 따가움을 가려주는 기묘한 관계로 설정된 그림이다. 1980년대 한국 사회의 집단적 ‘외상’의 풍경은 “한없이 낮은 숨결”²로 매 순간의 빛의 변화를 미세하게 축적한(1984. 5. 27, 맑음)이 2018년 국립현대미술관 서울의 미술관 마당에 놓여진, 거대한 인공보철물³인 〈민들레〉(그 꽃말은 감사, 행복)로 활짝 피어

- 1 최정화의 미학은 “그릴 듯한 깨달음이 예술인 듯하고 이 덧없는 것들에서도 그럴 듯한 깨달음을 얻으니 예술이 덧없이 하찮은 듯한 것도 깨달음이거.” “예술은 거북 털과 토끼 풀인 ‘돛’합니다”(2013)에 모두 함축되어 있다고 해도 과언이 아니다. 통약불가능성, 미결정성, 지각 불가능성은 현대인식론의 핵심이고 불교 인식론과 상통한다. 최정화의 예술은 막연하거나 그저 난해한 것이 아니라 동시대 미술의 일반화된 특성에 속해 있으며 경계와 전복을 사유하는 방식이 불교의 사유와 일치하는 그의 미학적 스타일을 우리가 독해할 필요가 있다. 그의 작업을 관통하는 사유 구조적으로 일관되어 있다. 그가 말하는 “거북의 털과 토끼의 풀”은 선불교의 저서 중의 하나인 육조단경에 나오는 사자성어의 하나인 ‘토각귀모(兎角龜毛)’의 뜻이다. 세상에 없는 것을 뜻하며 헛되이 없는 것을 찾지 않고, 세속의 일상에서 뜻을 구한다는 말이다. 세속에서 찾아 ‘변조하여’ 세속으로 되돌리는 그 과정 속에 자신과 타자(인간과 자연, 사물들 모두 포함한 평등한 차원)가 하나로 연결된다.
- 2 최정화의 작업에 영향을 끼친 이만성의 소설 제목이다. 이만성은 생살의 느낌을 정련된 시적인 문제로 드러내는 면에서 매우 탁월한 예술가이다. 최정화가 “어제는 가는 것이 아니라 오는 것이었고, 내일은 어제였다.”라는 함축적인 표현을 구사하는 것은 비선형적인 심리 표현이라는 점에서 이만성과 상통하는 면을 보여준다.
- 3 이 작품은 로봇과 인간이 합쳐진 하이브리드의 상상적 모형으로서 ‘로봇 사피엔스 토템’이라 부를 수 있다.

Light, Sunshine

May 27, 1984. A poem for children written by Shin Eon-ryun was entitled *A Sunny Day*. It was Sunday.

White clouds and I walked together
bringing in the laundry /
The blue sky brought in with
the white clouds /
The sound of cicadas scattered,
the sunshine spread widely again

This lyrical poem for children seems to be related to the imagery of CHOIJEONGHWA's work painted in his youth (when he was 23 years old, in military service). A coincidence or not, the painting is also entitled *May 27th, 1984, Sunny*. Choi has worked thinking light and sunshine as the most crucial element in his art. In this painting, kindergarten girls and combat police who suppress the demonstration are facing each other like two folding screens. It presents an odd relationship. The police in line intercept the sightline of children (who wonder “what is this?”) and protects the children from the stinging caused by the sunshine. In *May 27th, 1984, Sunny*, the scenes of the collective ‘trauma’ of Korean society were captured with the “endlessly low breath”² depicting the temporary

- 1 It is not an exaggeration to say that CHOIJEONGHWA's aesthetics is implied in his words as follows: “It seems that plausible enlightenment is art, and plausible enlightenment is gained with these fleeting things. Thus, it is also enlightenment that art seems to be supremely trivial.” “As if, art is a turtle hair and a rabbit bone”(2013). Ideas of the Non-interpretable, uncertain, and incomprehensible are at the core of contemporary epistemology and also resonate with Buddhist epistemologies. Choi's art is not ambiguous or abstruse, it belongs to a definite type of contemporary art. It is necessary to decipher his style(which is not his own only) that exists in contemporary art but also transcends it, connecting with Buddhist thoughts. The structure of reasoning found throughout his work is consistent. The expression “a turtle hair and a rabbit bone (兎角龜毛)” appears in *Platform Sutra of Hui Neng*, a Zen Buddhism text. It refers to things that do not exist in the world. It emphasizes seeking meaning in mundane secular life, not fruitlessly in things that do not exist. If one finds something in the world, ‘transforms it’, and returns it to the world, in the process, his or her self and others (in equal measure ‘man’, nature, and things) are already connected to it.

나고 있다. 한 작가에게 34년의 시간이 지나도 일관되게 존재하는 DNA가 있는 듯, 그 위에서 각자는 무언가 자기 활동성의 자국을 남기고 싶어 한다. 최정화의 전시와 공공롭게 같은 시기에 국립현대미술관 과천에서 열린 박이소의 전시를 보면, 작가의 홍익대학교 재학 시절 고민이 46세에 생을 마치는 때까지 연결되고 있음을 알 수 있다. 자기 자신에 집중한 예술가들(누구든)은 '마음자리책', 즉, 심연 속의 어떤 장소를 떠나지 않는 경향이 있다.⁴

최정화의 외상적인 이 그림은 얼굴이 효과적으로 배제되어 있다. 마치 동물 벽화가 그렇게 많아도 크로마농인이 얼굴을 전혀 그리지 않았다는 것과 무언가 통할 것이다. 그들은 얼굴을 가면으로 대신하였다. 인간은 동물과 다르게 얼굴은 늘 노출이 된 반면에 육체는 언제나 가려진다. 사람은 얼굴과 몸의 관계가 항상 불균형적이라 예술가들은 몸 없이 머리만 있는 초상화는 그릴 수 있으나 누드화에서 머리 없이 몸만 있는 사람은 잘 그려지지 않는다. 이는 종종 사체를 연상시킨다.⁵ 그 대신 경찰의 얼굴은 화면의 프레임으로 생각된 상체와 더불어 각자 손에 들려진 가면(방독면) 안으로 숨어버린다. 모든 사람은 페르소나라는 가면을 쓰고 있다.⁶ 이 그림은 실제로 존재하는 풍경이 아니라 사진 이미지를 합성하여 그려진 것이다. 인체는 파인더로 잘라졌고 빛과 별은 화면에 고르게 분포되어 있다. 그는 방독면들을 화면의 중심에 두려고 이들의 상체를 어느 선에서 잘라야 할 지 고심하였을 것이다. 페퍼포그는 아이들에게 매우 위험

4 그 자리는 최정화가 인용하는 변질한 시인의 「식기」속에서 나타난다. "황새는 날아서, 말을 뛰어서, 거북이는 걸어서, 달팽이는 기어서, 굴뚝이는 굴렀는데, 한 날 한 시에 새해 첫날에 도착했다. 바위는 얇은 채로 도착해 있었다. 얇은 채 도착해 있는 그 바위는 일상(살)이라는 휘몰아치는 소용돌이에 휘말리지 않는 나 자신이라는 단단한 바위, 마음자리에 해당하는 '현자의 돌'이다."
5 위상의 기이한 유작인 <주어진... Étant donné>에서 최미한 불빛의 '가스등'(남근을 상징)을 원 손에 든 채, 사체처럼 누워진 나체의 여성 클라스터에서 머리가 모호하게 잘라져 있다.
6 가면은 크로마농인이 남긴 동물 벽화속의 그것에서 비롯하여 우주인의 달빛에 이르기까지 인간의 생존과 직결된 유흥성의 사물이다. "유흥을 말하지 않고 인간은 깨달을 수 없다." (중세의 격언)

'뚝'의 정확성, 지속성, 잡글들의 축제: 최정화론

502

change of light delicately. Now in 2018, the painting is blooming as *Dandelion* (which means gratitude and happiness) in a giant artificial prosthesis³ placed in Museum Madang of the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Seoul. The artist seems to have consistent DNAs throughout 34 years, each of which wants to leave a trail of its self-activity. For example, in the exhibition of Bahc Yiso at the MMCA Gwacheon that happens to be held at the same time with Choi's exhibition, we can see that the questions he had while he was in the Hongik University. continue to the age of 46 when he passed away. Any artist who concentrates only on themselves tends not to leave a certain place in their inner-abyss, deep in their 'body of mind'.⁴

The traumatic painting, *May 27th, 1984, Sunny*, effectively excludes the faces of figures. It can be related to the fact that the Cro-magnon man did not depict faces at all while painting numerous cave paintings. They replaced faces with masks. Unlike animals, the human face is always exposed, whereas their body is covered at all times. Because the relation between human face and body is still disproportionate, artists can draw portraits without a body but rarely depict a headless body in nude paintings. It is reminiscent of a dead body.⁵ Instead, in the painting, the police's face hides under the gas mask held in the hands with the up-

2 This is the title of Yi Inseong's novel that influenced Choi's work. Yi is a very significant writer in the way he expresses a feeling of raw flesh in a refined poetic style. Choi's implicative expression, "Yesterday was not passing by but coming toward, and tomorrow was yesterday," resonates with Yi's literature.

3 This work could be called 'robot sapiens totem' as an imaginary model of a hybrid human and robot.

4 The place appears in lines of poetry written by Bahn Chil-hwan that Choi quotes: "A stork flew, a horse ran, a turtle walked, a snail crawled, a slug rolled, and they arrived at the same time on the first day of a new year. A rock arrived as seated. It is a stone which does not get swayed by the swirling vortex of everyday life reflecting myself, 'the stone of the wise' that corresponds to the place of mind."

5 One example is Marcel Duchamp's bizarre work, *Étant donné*, in which a plaster of naked female's head is shorn off with her left hand holding a faint light 'gas lamp'(symbolizing the penis) like a dead body.

한 화학 성분의 물질이다. 하지만 아이들의 눈에 방독면은 단지 신기한 대상일 뿐이다. 이 가면은 무언가를 ‘감추면서 동시에 드러내는’, 이를 떼면 포우의 ‘숨겨진 편지’처럼 거기에 있다. 그것은 우리의 시선과 유일하게 마주치는 인공의 껍데기 얼굴이다. 그것이 우리를 응시하나 우리는 그것의 눈을 볼 수가 없다. 그것이 모든 가면의 특징이다. 영화 <아이즈 와이드 샷> (1999)에서는 엘리스가 자신의 남편과 키스를 하면서 몰입하지 못하고 카메라를 응시하는 그녀의 눈이 거울에 비쳐진 이미지로 클로즈업되는 장면이 등장한다. 엘리스의 응시가 행위 자체에 만족하지 못하고 불안한 마음으로 무언가를 찾고 있다는 사실을, 배경 음악인 “그녀가 나쁜 일을 했 Baby Did A Bad, Bad Thing”⁷는 곡이 흐르면서 ‘사회적 규범’을 넘어서서 무언가를 그녀가 욕망한다는 것을 암시한다. 이 장면은 영화를 보는 관객의 욕망을 찌르며 파고든다. 이처럼 이 그림은 보는 자와 가면(방독면)이 교묘하게 시선을 교환하며 ‘풍크툼’을 유발한다. 롤랑 바르트가 통찰했듯이, 이미지의 생성은 이미지의 죽은 상태와 분리되지 않는 것이다. “내가 찍힌 사진에서 내가 찾고 있는 것은... 바로 죽음이다. 클리셰 혹은 사진기의 찰칵은 내 욕망이 고착되는 바로 그것이며, ‘일시중지(Pause)’의 치명적인 충위를 뚫고 나오는 돌연한 찰칵거림인 것이다.”⁷

페르소나는 원래 가면을 뜻하며, 개인은 가면을 통해 사회적 역할과 정체성을 획득하였다. 따라서 인정 투쟁은 가면을 위한 투쟁인 것이다. 그리고 이 가면은 사회가 모든 개인에게 인정하는 인격과 일치한다. 그러나 인정의 대상이 더 이상 페르소나가 아니라 지금의 세상에서는 단지 수치화된 정보로 대체되고 있다. 이 경우

7 Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 3, p. 15.
또한 ‘PAUSE’는 4회 광주비엔날레의 주제였다. ‘멈춤(pause)’의 심오한 의미를 시대사적 긴급한 사태 혹은 우리 실존의 ‘한계 상황’으로 통찰했던 박이소가 당시의 성완경 예술 감독에게 제안한 것이다.

per body cut by the frame. Everyone wears a mask called a persona.⁶ This painting does not show the actual scene, but a synthesized version of photographic images. The human body is cut by a viewfinder, and light and sunshine are evenly spread on the scene. The artist must have wondered where to cut the policemen's upper body to put the gas masks in the center of the composition. Pépper Fòg is a hazardous chemical substance to children, but gas masks are merely a curious object in the eyes of children. This mask is there, like “hidden letters” of Edgar Allan Poe, “hiding and revealing at the same time.” It is the one and only artificial shell face that meets with our gaze. It stares at us, but we cannot see it. That is the distinctive feature of all the masks. In the film *Eyes Wide Shut* (1999), there is a scene in which Alice, the female protagonist, kisses her husband with her eyes staring at the camera. Showing she cannot focus on what she is doing, a scene appears in which the eye reflected in a mirror is captured in a close-up. The scene, with its background song entitled *Baby Did a Bad, Bad Thing*, alludes to the gaze's dissatisfaction with the act itself and, with an anxious heart, searching, desiring something beyond the ‘social norm.’ The scene pierces the audience's desire. In this same way, *May 27th, 1984, Sunny*, the artwork evokes ‘punctum’ showing the elaborate exchange of gazes between the viewers and the gas mask. As Roland Barthes insightfully discussed, the generation of an image is not separated from the dead state of it. He said, “What I am looking for in a photograph of myself... is death. The cliché or camera snap is just the very one where my desire is fixed, and it is a sudden clicking coming through a deadly layer of ‘pause.’”⁷

6 A mask is a ghostly object directly related to human survival – from the cave murals by the Cro-Magnons to helmets of astronauts. “Men cannot realize without speaking of ghosts.” (Medieval Proverb)

에 인정을 받는다는 것은 과연 무엇을 의미하는 것일까. 가면은 하나의 가상像, 하나의 표면, 하나의 유예된 진실이다. 그것은 또한 타나토스(죽음 충동)를 비추는 거울이기도 하다.

인덱스

가면 속으로 모든 시간이 빨려 들어가 정지해 버린 듯, 이 그림은 드러남/은폐가 동시에 성립하는 시간의 압축, 즉 정지 동작과 초고속 노출의 방식으로만 제시되고 있다. 뒤상은 자신의 작품 <큰 유리>에 대한 착상에서 레디메이드가 시간에 대한 지속의 문제, 즉 정지된 시간 속에서 나온 것이라는 사실을 다음과 같이 말해 준다.⁸

'레디메이드'를 위한 사양Specifications

"레디메이드를 기입하기 위하여" 다가오는 어느 순간(어느 날, 어느 시간, 어느 분에)을 계획함으로써 — 그 레디메이드는 나중에 보여 질 수 있다 — 모든 지연된 시간과 함께.

그러므로 중요한 것은 오직 이 타이밍의 문제, 이 스냅샷 효과로서 그것은 말이 전달된 정황과는 상관없이 이 때 혹은 저 때의 시간만이다. 그것은 일종의 랑데뷰이다.

초고속의 정지 화상은 지시 대상을 사물로 응고시키는 것이다. 기호학자 C. S. 퍼스는 그것을 지표Index라고 하였다. 뒤상은 현대미술에 있어 지표의 파노라마

8 원전: Rosalind Krauss, "Note on the Index: Seventies Art in America", October: The First Decade, 1976, 1986, Rosalind Krauss 외 편, Cambridge: MIT Press, pp. 2-15. 번역: 이영철 역, 정성철 외 옮김, 『현대미술의 지형도-비평, 매체, 제도분석』, 시각과 언어, 93-109쪽. 또한 Joselit, D. (2007). *Feedback: Television against Democracy* (MIT Press) (우리말 제목: 데이비드 조셀릿, 『피드백 노이즈 바이러스-백남준, 앤디 워홀 그리고 이미지 정치에 관하여』, 이흥관, 연대출판, 현실문화, 2016, 82쪽) 참조. (영어 원문: Specifications for "Ready-mades" by planning for a moment to come (on such a day, such a date such a minute), "to inscribe a readymade"—The readymade can later be looked for.—(with all kinds of delays) The important thing then is just this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous.)

Personas originally mean masks, and individuals acquire social roles and identities by way of masks. Therefore, the struggle for recognition is the struggle for the mask. Moreover, this mask is consistent with the concept of personality that society uses to recognize all the individuals. However, in contemporary society, the object of recognition is no longer the persona but, rather, it has been replaced by quantifiable information. What does it mean to be recognized in this case? A mask emerges as a virtual, surface, or deferred truth. It is also a mirror reflecting *Thanatos* (the death drive).

Index

As if all of the time was absorbed into the mask and paused, May 27th, 1984, *Sunny* is presented in compressed time that leads to simultaneous revealing and concealing, in the manner of stop motion and super-speed exposure. Regarding the conception of the work *The Large Glass*, Duchamp points out the fact that the ready-made came from a question of the continuity of time, that is, a paused moment.⁸

7 Roland Barthes, *Camera Lucida*, translated by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 3, 15. Also, 'PAUSE' was the theme of the 4th Gwangju Biennale. It was proposed to artistic director Seong Wan-kyoung by Baek Yiso who insightfully considered the profound significance of 'pause' as the historical urgency or the 'critical situation' of our existence.

8 The original essay is Rosalind Krauss' "Note on the Index: Seventies Art in America," October: The First Decade, 1976-1986, edited by Rosalind Krauss et al. (Cambridge: MIT Press), 2-15. Its Korean translation is included in Lee Young Chul (ed.), *Topography of Contemporary Art: Critic, Media, and Institution Analysis*, translated by Jeong Seong-cheol et al. (Seoul: Visual and Language, 1998), 93-109.; David Joselit, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge: MIT Press, 2007). Its Korean version is David Joselit, *Feedback, Noise, Virus - on Nam June Paik, Andy Warhol, and Image Politics*, translated by Lee Hong-gwan and Ahn Dae-wong (Hyeonsilmunhwa, 2016), 82. In his "Specifications for 'Readymades'" Duchamp states that one could plan "for a moment to come (on such a day, such a date, and such a minute), 'to inscribe a readymade'—the readymade can later be looked for (with all kinds of delays). The important thing is this matter of timing, this snapshot effect, like a speech delivered on no matter what occasion but at such and such an hour. It is a kind of rendezvous."

를 보여준 예술가이다. 그는 너/나의 지시 관계, 신체의 성애화, (시간에 대한) 사진과 기성품의 관계, 물신주의로서 자신만의 고유한 영토를 형성했다. 최정화는 모더니즘에서 추상 회화의 제스처 보다는 지표적인 기호를 생산하는 사진의 특성에 관심을 보이다가 기성품의 오브제로 빠르게 이행해 갔다. 이 점은 그의 예술을 소비문화의 코드 안에서 키치와 변증법적인 관계로 읽어내는 비평들이 포착하지 못한 내용이다. 미술사의 맥락에서 사진은 제3의 눈이다. 이는 심연에 시선을 고정하는 일로서, 고대인들에게는 하늘의 독수리의 눈으로 땅에서 일어나는 일을 찍어서 보는 행위로 비유되곤 하였다.

최정화가 운영하였던 '스페이스 오존'(1989-1992)의 입구 벽에는 이렇게 새겨져 있었다: 비어 인덱스 바. '인덱스'란 키워드를 통해서 최정화가 예술을 생각하였다는 것은 그의 예술을 내시경적으로 탐사할 수 있는 작은 단서라고 여겨진다.⁹ 실제로 '스페이스 오존'이 시물라크르가 지배하는 소비 사회에서 인덱스의 생존하는 기호를 사고하는 젊은 예술가들의 유희 공간으로 기능하였다는 사실은 역사적으로 획기적인 시작이었다. 그것은 한국 미술계에서 새로운 미술의 '유희'가 성장하는 지하의 인큐베이터였다. 1992년

9 너무 오래 전 일이라 기억을 못하고 있었지만 그의 언급으로 희미하게 기억을 떠올랐는데, 매우 특이하다고 여겼고, 스페이스 오존의 벽에 있던 목각으로 만들어진 '무궁화 꽃'과 그 지표를 연관해서 생각하던 일이 떠올랐다. 최정화는 결코 키치를 예찬하는 것이 아니라 키치가 시장과 미술의 관계에 관한 지표적인 기호인 점을 가장 먼저 인지했다는 그 사실이 중요하다. '오존'은 독성물질이다. 미학자 아도르노는 미학이론에서 '키치'를 독성물질이라고 명확히 정의했다. (아도르노, 『미학이론』, 홍승윤 옮김, 문학과 지성사, 370쪽) 한국 현대미술에서 '스페이스 오존'은 젊은 예술가들이 미술의 기호경계에 눈뜨게 하는 지하 인큐베이터 구실을 하였다. 벤야민은 죽기 직전까지 파리의 아케이드 프로젝트를 통해 자본주의의 뱃속을 내시경으로 살피는 "변증법적 요청의 나라" (아카아브)를 구축하고자 했다. 아도르노의 주장과 정반대로 19세기의 키치를 눈뜨게 하여 '집결'(Versammlung)시킬 수 있는 일종의 자명종을 설계해볼 생각이다. "알레고리는 사람들의 무상함에 대한 통찰과 그 사람들을 영원 속으로 끌어들여 구제하려는 배려 속에서 작용하는 가장 강력한 모티프를 가운데 하나다."라고 밝힌다. (『아케이드 프로젝트』 제 2권, 수집 항목 참조, 13쪽) 1980년대 뉴욕 예술계의 '키치 르네상스'는 이런 취지에서 나온 것이고, 1986년 <엔드게임>전이 그 효시였다. 그에 대한 비난과 방어의 비평들(주로 옥토버 필자들)은 국내어로 번역되어 있다.

Specifications for 'Ready-mades'

"To fill out ready-made," by planning any moment (on any day, at any minute) that will come – the ready-made can be seen later – with all the delayed time.

Therefore, what matters is this issue of timing, the effect of the snapshot, meaning this or that time only, regardless of the context in verbal communication. It is a kind of rendezvous.

A paused image of super high-speed solidifies it as an object. C. S. Perth, semiotician, defined it as an 'index'. In contemporary art, Duchamp showed a panorama of the index. He created a unique territory exploring the indexical relationship between me/you, erotization of a body, relation of photography and ready-made, and Fetishism. On the other hand, Choi has focused on the characteristics of photography that produce indexical signs rather than the gestures of abstract painting in modernism but quickly moved into the object of the readymade. This is the point missed by critics who read his art in the dialectical relation with kitsch in the code of consumer culture. In the context of art history, photography is the third eye. It means fixing the gaze on the abyss. To the ancients, it was compared to the eyes of an eagle in the sky capturing scenes on the ground.

On the entrance wall of 'SPACE OZONE' 1989-1992, managed by Choi, there was engraved: Beer Index Bar. It reveals Choi's thoughts on art, with the keyword 'index,' and lets us have a little glimpse in order to explore his art endoscopically.⁹ Actually, the fact that 'SPACE OZONE' functioned as a playful space for young artists who could conceive, with vital signs, of the index in a simulacrum-dominated consumer society

에 《나카무라 마사토와 무라카미 다카시》전과 《쇼쇼쇼》는 그 효시였다.

10 질 들뢰즈, 『주름, 라이프니츠와 바르크』, 이찬웅 옮김, 문학과 지성사, 2004, 11-13 쪽.

바로크적 어둠

1987년 최정화는 〈체〉라는 제목의 작품을 제작하여 대학 재학 중에 중앙일보 미술 대전에서 대상을 수상한다. 공모전은 지금은 언급조차 하지 않는 작가 등용문이지만 중요한 것은 이 작품이 이후 그의 예술의 독해를 위한 ‘블랙박스’라고 한다면, 시간을 거슬러 이미 도착해 있는 그 ‘바위’를 열어볼 필요가 있다. (각주 5 참조) 바위는 창문이 없는 모나드이다. 최정화는 자신의 예술적 취향을 간단히 ‘원시적인 바로크’로 말하곤 한다. 빛과 어둠, 삶과 죽음, 유한과 무한의 강렬한 대비로 정의되는 바로크의 세계를 질 들뢰즈는 자신의 필치로 건축적인 도상으로 그려냈다.¹⁰ 그것은 두 개 층으로 이뤄져 있다. 위층은 창문이 없는 사적인 깜깜한 방, 곧 암실, 숨겨진 은밀한 골방이다. 주름들로 이뤄진 천이 벽을 가득 뒤덮고 있다. 반면에 아래층은 작은 열린 틈들에서 빛이 요동을 치며 오감으로 가득 채워진 공동의 방들이다. 위층은 볼 수 없지만 아래층으로부터 진동이 전달되어 소리가 울리는 무의식을 가



쇼쇼쇼, 스페이스 오존, 서울, 1992. Show Show Show, SPACE OZONE, Seoul, 1992.

was the beginning of the historical breakthrough. It acted as an underground incubator in the Korean art world where a 'larva' of a new generation of art grew. Exhibitions such as *Nakamura Masato and Murakami Takashi and Show Show Show* kicked off a fresh start.

Baroque Darkness

In 1987, during his college year, Choi's work entitled *Body* won the grand prize in the JoongAng Fine Arts Prize. Although competitions are not even mentioned in an artist's career now, it is necessary to discuss if it serves as a prototype

9 It was so long ago that I could not remember, but from faint memories of his remarks, it occurred to me that I thought of a wood-carved hibiscus figure on the wall of 'Space Ozone' (which I thought very unusual) in relation to the idea of index. It is important that Choi never praised kitsch, but recognized that kitsch is an indexical sign on the relationship between art and the market. 'Ozone' is a toxic substance. Theodor W. Adorno defined 'kitsch' as a toxic substance in his *Aesthetic Theory*. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, translated by Hong Seung-yong (Seoul: Moonji Publishing, 1994), 370. In Korean contemporary art, 'Space Ozone' served as an underground incubator for young artists to open their eyes to the economy of art. Until death, Walter Benjamin tried to build a "dialectical fairyland" (archives) with the Paris arcade project to look through the stomach of capitalism. Contrary to Adorno's claim, Benjamin said, "I will design a kind of alarm clock that will awaken the kitsch of the 19th century and allow them to gather altogether ("Versammlung"). He also mentioned, "An appreciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the strongest impulses of allegory." (*Arcade Project*, vol. 2, 13) The 'kitsch renaissance' of the New York art scene in the 1980s emerged in this context, and the exhibition *Endgame* (1986) was the beginning of it. Attacks and criticisms on this (mostly by the writers of *October*) are translated into Korean.

리킨다. 들뢰즈는 이 두개의 어긋남을 바로크적 몸 타주라고 하며 알레고리라고 정의한다.¹¹ 최정화의 1987년 작품 〈체〉는 바로크의 집에서 위층을 매우 잘 보여주고 있다. 아마도 이 방의 존재가 없다면, 그의 예술이 바로크적 특성을 지닌다고 여길 근거가 약하다고 여겨진다. 1990년 이후에 비로소 그는 아래 방에 해당하는 밝고 강렬한 빛(색)이 요동하는 작은 방들의 계열을 지금까지 만들어 왔다. 그 계열들의 행진을 그는 작품의 제목들로 일정한 질서를 부여한다.¹²

이 회화 작품은 한편의 연극, 바로크적 비애극¹³(비극과 놀이의 결합)이다. 완벽한 어둠의 바로크적 멜랑콜리가 짙게 배어 있다. 모든 연극은 어둠을 필요로 한다. 연극의 기원은 알 수 없는 심연으로 들어가 기 위해 제3의 눈을 설정한 것에서 시작한다. 그는 캔버스 대신에 붉은 천을 이용하

11 스티븐 멜빌(Stephen Melville)은 알레고리를 “비유들의 비유 (the trope of tropes)” 그리고 감춤과 은폐의 두 가지가 동시에 작동하는 간접 담론이라고 정의한다. 이영철 편저, 『현대미술과 모더니즘론: 시각과 언어』, 1995. 187-232쪽. “Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism”, *October*, no. 19 (1981년 겨울호), 55-92쪽.

12 〈로보 로보〉, 〈해피 해피 해피〉, 〈퍼니 게임〉, 〈카오스모스〉, 〈꽃꽃이〉 등의 계열이 모여서 구조적인 시스템을 형성하고 있다.

13 유령의 출현과 마찬가지로 미래를 알려주는 꿈은 바로크 극에 거의 필수적인 구성 성분이다. 꿈의 환영 그리고 유령의 활동에서 추론할 수 있듯이 밝은 커다란 역할을 한다.



체, 1987, 혼합재료, 64×184cm. Body, 1987, Mixed media, 64×184cm.

of Choi's art (Please refer to the footnote no. 5). If the work acts as a "black box" to decipher his art afterward, we have to open the 'rock.' The rock is a monad without a window. Choi simply speaks of his artistic taste as "primitive baroque." Gilles Deleuze depicted a baroque world in an architectural iconology of his own, a world defined by the intense contrasts of light and darkness, life and death, finite and infinite.¹⁰ The world is made up of two floors. Upstairs is a private, unlit room without a window, that is, a darkroom, and a secret hidden room. Wrinkled cloth covers the wall. Downstairs, on the other hand, is a common room filled entirely with five senses, rays of light filtering through the small open cracks. The upper floor is not visible but refers to the unconsciousness where the vibration is transmitted from below and makes a sound. Deleuze defines the discrepancies between the two spaces as a baroque montage, allegorically explained.¹¹ Choi's *Body* in 1987 presents Deleuze's idea of upstairs in the baroque house very clearly. If it were not for this room, it would not make much sense to

10 Gilles Deleuze, *Fold: Leibniz and the Baroque*, translated by Lee Chang-woong (Seoul: Moonji Publishing, 2004), 11-13

여 미장센 효과를 냈다. 이제 막 전개된 Ex-pli-ca-tion의 시공간
성을 강조하며 바탕 화면의 천 주름pli들이 팽팽히 퍼지다가
끝자락에서는 무대의 커튼인 양 길게 늘어뜨려져 극적인 효과
의 강렬함을 배가시킨다.¹⁴ 화면의 바탕에는 머리가 잘려 버려버은 신체 위로 검붉
은 핏자국이 이리저리 떨어져 있는 사체가 드러나 있다. 얼굴이 없으므로 단지 벌거
벗음의 형태로서 신원을 판단할 수밖에 없다. 1987년 당시에 놀라서 내가 물었다:

14 질 들뢰즈, 『주름, 라아프니츠와
바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과 지성사,
2004, 11-13쪽.



마네퀸, 연도미상, 작가 촬영.
Mannequins, Undated, Photo by the Artist.



영크 글로벌러 액트 로컬러, 국제갤러리, 서울, 1998.
Think Globally Act Locally, Kukje Gallery, Seoul, 1998.

see Choi's art as baroque. Since 1990, he has produced a series of small rooms that is Deleuze's downstairs rooms, where bright and intense light (color) shimmers. Choi assigns a particular order to the parade of the rooms with the titles of the works.¹²

On the other hand, this painting is like a play, a baroque *Trau-erspiel*¹³ (a combination of the words for 'tragedy' and 'play'). The baroque melancholy of perfect darkness is deeply felt. The entire play needs darkness. The play begins with the third eye entering the unknown abyss. Choi makes a mise-en-scene effect by using red cloth instead of a canvas. It emphasizes the spatiality and temporality of 'ex-pli-cation (just beginning to unfold)'. The wrinkle ('pli') of the background is unfolded flat and hangs down like a long stage curtain. It doubles the intensity of the dramatic effect.¹⁴ In the background, a head is cut off, and a blood-stained naked body is displayed. Since there

11 Stephen Melville defines allegories as "the trope of tropes" and an indirect discourse in which concealment and masking simultaneously function. Lee Young-chul (ed.), *Discussions on Contemporary Art and Modernism* (Seoul: Visual and Language, 1995), 187-232; Stephen Melville, "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October*, no. 19 (1981), 55-92.

12 A structural system is constructed by the works like *Robo Robo*, *Happy Happy Happy*, *Funny Game*, *Cosmos*, and *Flowers*.

13 Like the emergence of ghosts, the dream that foretells the future is almost an essential component of the Baroque drama. Night plays an essential role, as can be expected from the plethora of dreams illusions and the activities of ghosts.

14 Gilles Deleuze, *Fold: Leibniz and the Baroque*, translated by Lee Chang-woong (Seoul: Moonji Publishing, 2004), 11-13.

“이건 누구예요?” 최정화: “나예요.” (훗날 최정화는 화려한 열대 꽃으로 분장한 여자 마네킹을 배경으로 자신이 머리를 돼지 머리로 바꿔 치는 토tem적인 변신의 정체성을 사진 이미지로 남겼다) 사체 옆에는 딱딱하고 광택이 나는 플라스틱 재질의 둥근 입체적 구조물이 어둠 속에서 형체를 드러낸다. 그의 말에 따르면 ‘심장’이라고 한다. 외과적으로 심장이 꺼내지는 시술이 이제 막 끝난 듯, 끔찍하리만치 ‘날 것’의 생경함이 보는 이에게 전율을 일으킨다. 그 검붉은 심장은 찢어진 액체적인 촉각을 충분히 전달하는 강렬함으로 이제 막 신체에서 꺼내진 것이다.

하지만 이 심장은 몸 바깥으로 나오면서 등이 딱딱한 흉측하고 거대한 딱정벌레로 변하여 천 위에 누워 있다. 『변신』에서 그레고르가 악몽 뒤에 자신이 갑충으로 변해버린 기괴한 소외 상황이다. 이 작품은 사물로서의 기능을 넘어 또 다른 존재감을 드러내는 동시에 본다는 행위를 보는 이에게 즉각 되돌림으로써 그 찰나에 우리의 눈을 멀게 한다. 최정화의 내면 고백과도 같은 이 작업은 주관과 객관의 거리를 없애버린 채 독백의 상황에서 나/너의 전환이 이뤄지는 심리적 구조를 다룬다.

옆 모습

최정화는 이 작업의 표현적 발상을 뒤샹에게서 찾은 것으로 보인다. 조롱조의 몸짓을 작품으로 만든 뒤샹의 〈너의 뺨에 내 혀를 대고〉(1959)은 정신 분열의 자화상에 해당하는 작품으로 자신의 얼굴 “옆 모습”(최정화는 “옆모습이다”라며 주어가 생략된 어귀를 자신의 어록에 남겨두고 있다)을 드로잉으로 그리고, 얼굴의 뺨에 해당하는 일부를 종이로 오려낸 다음 그 안쪽을 석고로 채워 입체감을 냈다. 혀를 밀어서 생겨난 뺨의 뽳룩한 부분을 극사실적으로 그렸다. 튀어나온 뺨은 혀의 존재를

is no face, we can only identify the body in the form of nakedness. Surprisingly, at the time, in 1987, I asked the artist, “Who is this?” He said, “It is me.” (In a subsequent work, Choi photographed a totem-shaped transformation of himself that switched his own head with a pig’s head, in the background a female mannequin was dressed up as a gorgeous tropical flower). Beside the body, there appears a solid, glossy, plastic, three-dimensional, and round structure in the darkness. Choi says it is the ‘heart.’ As if cardiac surgical procedures are on the brink of collapse, the strangeness of the horribly ‘raw’ makes the viewer tremble. This dark red heart has been removed from the body with an intensity that delivers liquid tactile sensations. However, upon emerging from the body, this heart turned into a giant and gruesome beetle with its stiff back lying on the cloth. It is reminiscent of Gregor Samsa’s situation of bizarre alienation and transformation into an insect after a nightmare in Franz Kafka’s *The Metamorphosis*. The function of this work transcends a mere thing or object; it reveals another presence. At the same time, it blinds our eyes by immediately returning the act of seeing towards the spectator. As Choi’s inner confession indicates, the work deals with the psychological structure in which the conversion of ‘I’ and ‘you’ takes place via a monologue, eliminating the distance between subjectivity and objectivity.

Profile

It seems that Choi found the expressive idea of this work in Duchamp. Duchamp’s *With My Tongue in My Cheek*¹⁹⁵⁹ is a self-portrait of schizophrenia in a humorous gesture. He drew his own profile (Choi also left a note saying “Profile.” We do not know whose it is), cut out a part of the

알려주며, 따라서 이 작품에는 도상(드로잉)과 지표(부조Relief)가 나란히 중첩되어 있으며, 제목 그대로 우리가 입 속의 혀를 뺨에 갖다 댄다면 말하는 행위가 불가능해진다. 이미지와 말하기의 단절, 이미지와 언어의 단절은 뒤샹의 후기 작품에서 더욱 분명해진다. 이 작품은 심리학적으로 라캉의 거울단계에 해당하는 것으로 아이의 말 더듬기, 성인의 실어증에 관한 것으로 분석된다. 최정화는 <체>에서 가슴 속에 현존해 있지만 보이지 않는 심장은 뒤샹의 입 속의 혀(기형도의 시집인 『입 속의 검은 잎』(1989)은 원시적 바로크의 정점이다), 즉 뺨을 튀어나오게 한 현존하는 신체 일부와 정확히 일치한다. 가슴-심장: 뺨-혀의 관계가 성립한다. 뒤샹의 이 작업이 관습적인 기호 행위를 다루었다고 한다면, 최정화의 가슴-심장은 “말로 나타낼 수 없는 것”, 그러나 외과의적 표현 보다는 가슴으로 통한다는 것의 답답함, 소통의 불가능함, 진실에의 욕구를 지향하는, 즉 ‘실재’를 지시하는 기호로서 또한 인간-동물 간의 변신에 해당하는 일종의 토tem적인 기호로서 등장하고 있다. 이것은 복사의 복사인 사물라크르(상품 물신)와는 상관이 없으며, 그의 예술에 있어 토tem적인 기호의 잠재적인 등장이라 할 것이다. 뒤샹의 인덱스적 표현을 통해 무의식이 세상으로 나오려는 격렬한 몸짓, 토로를 드러내는 행위로 비춰진다.

지표라는 것은 그 기호가 외상의 기호 내지 흔적이며 지시 대상에 연결되어 있고, 그 지시 대상과 함께 움직이는 전환사로서 부분 대상 혹은 그림자이다. 이것은 최정화의 예술을 관통하는 척추이다. 최정화의 쓰러진 로봇은 무언가 전달하고 싶어 하는 그 지시적 몸짓(<로봇의 죽음/갑갑함에 대하여>(1994))을 나타내고 있다. 이는 그의 다른 많은 유사 작품들과 더불어 인덱스적인 전환사의 기능을 수행한다. (성인의 실어증 혹은 아이의 말더듬에 해당할 수 있을) 흥미로운 점은 최정화가

‘뺨’의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

510

cheek of the face, and filled it with plaster to create a three-dimensional extrusion. Duchamp drew the cheek protruded by the tongue hyper-realistically. So the cheek reveals the presence of the tongue. The incongruous signs of the icon (drawing) and index (relief) are overlapped in this work, and as the title suggests, if we put out our tongue toward the cheek, speech is impossible. The severance of image and speech, image and language, become more evident in Duchamp's later works. *With My Tongue in My Cheek* can be said to belong to the psychological mirror stage of Jacques Lacan regarding a child's stammering and an adult's aphasia. The invisible heart in the chest presented in Choi's *Body* exactly corresponds to the invisible tongue in Duchamp's mouth (Ki Hyung-do's collection of poems, *The Black Leaf in My Mouth*, 1988, belongs to the apex of primitive baroque). Chest and heart – cheek and tongue. If Duchamp dealt with acts of customary signs, Choi's chest and heart act as symbols of “something that cannot be expressed by words,” of despair and the impossibility of communicating to the heart, the desire for truth. Also, acting as a sign indicating ‘real,’ it appears as a kind of totemic sign of transformation between human and animal. It has nothing to do with simulacra (material fetishism), a copy of a copy. It could be called the potential appearance of a totem sign in Choi's art. It is thought as an act of the unconscious struggling to come into the world through the indexical expression of Duchamp.

An index is a sign or trace of a trauma, connected to an indicated object, a partial object or shadow as a converter that moves together with the indicated one. This idea is the backbone of Choi's art. Choi's fallen robot presents the directive gesture (*About Being Irritated*(1994))

그 심장을 어둠 속에서 다른 무엇으로 변신한, 벌레의 등껍질로 묘사하고 있는 점이다. 알 수 없음을 다른 것으로 신체화해서 나타내고 있다는 사실이다. 바로크에 대해 언급하면서 들뢰즈의 다음과 같은 말은 흥미롭다. “우리가 신체를 갖기 때문에 우리 안에 알 수 없는 것이 있는 게 아니라 우리 안에 알 수 없는 것이 있기 때문에 우리가 신체를 가져야만 하는 것이다.”¹⁵

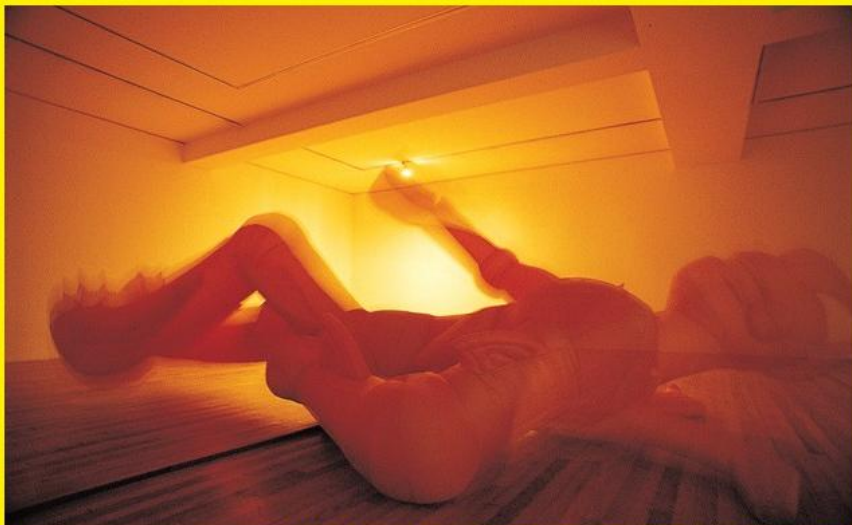
15 들뢰즈, 같은 책, 156쪽.

16 박성배, 『깨달음과 깨달음』, 윤원철 옮김, 예문서원, 2002, 10쪽.

17 박성배, 같은 책, 36쪽.

체와 용

최정화가 신체에서 다만 ‘체’라고 제목을 붙인 까닭은 형태와는 무관한 것이며, 심장과 마음의 ‘관계’를 의도한 것임에 분명하다. “동양 사람들이 체를 발견한 것은 서양 사람들이 신체를 발견한 것만큼 중요한 정신사적 사건”이라 한다.¹⁶ 불교 문화권에서 체는 용용이라는 단어와 짝으로 사용된다.¹⁷ 자동차의 엔진이 체라면 그것의



갑갑함에 대하여, 미토미술관, 이바라키, 일본, 1994. About Being Irritated, Mito City Museum, Ibaraki, Japan, 1994.

that desires to convey something. It performs the function of an indexical converter along with many similar works (that may correspond to a kid's stammering or an adult's aphasia as noted). Interestingly, Choi depicted the heart as an insect's shell that transformed into something else in the darkness. Unknowability incarnated within a body. It is notable that Deleuze remarked as follows, commenting on the baroque. “It is wrong that we have a body, so we have the unknowable inside it. Rather, because we have the unknowable inside us, we have to have a body.”¹⁵

Body and Use

Choi did not title the work *Body* to mean a physical form. It is clear that he intended a ‘relation’ of heart and mind. It is said, “Finding a body for the eastern people is as critical a spiritual event as for the western people to find the Deity.”¹⁶ In Buddhist culture, a body exists in conjunction with the word ‘use.’¹⁷ If the engine of a car is a body, the engine's starting is the use. In

15 Deleuze, Ibid, p. 156.

16 Park Sung-bae, *Buddhist Faith and Sudden Enlightenment*, translated by Yoon Won-cheol (Seoul: Ye-mun Seowon, 2002), 10.

시동이 용이다. 신체적 운동에서는 몸과 몸짓으로 비유할 수 있다. 마음에 있어서는 마음자리와 마음씀의 관계로 의미화 된다. 이 둘은 연결된 하나라는 점에서 ‘체용불이體用不二’라는 말이 있다. 고려 시대의 승려 보우가 [심요]에서 체와 용을 설명한 기록이 가장 오래된 것이다. 마음자리(체)→ 마음결(동)→ 마음씀(용)→ 마음씨(상)의 추이를 되돌려서 마음자리 ← 마음결 ← 마음씀 ← 마음씨의 되돌림의 구조에 집중하라고 한다. 마음자리(체)는 미추선악의 망심이 끌어낸 일심의 자리를 가리키며 화엄 철학을 대표하는 글귀인 “일체유심조”에서 온 것이라 한다. 즉 모든 것은 마음이 지어내는 것이라는 뜻이다. All is what comes from the mind! 인간의 타락은 육신의 문제가 아니라 마음의 문제다. 그런데 ‘너의 마음 자리는 어디에 있나?’는 종교여하를 불문하고 모든 것의 근원에 해당하는 현재적 질문이다. 동양인은 대체로 가슴, 심장을 가리킨다. 그러니까 가슴(영혼)이 찢어진다는 표현은 심장을 가리킨다.¹⁸ 아리스토텔레스 역시 심장이 마음에 우선적인 역할을 한다고 믿었다. 반면에 오늘날에는 뇌를 마음의 물리적 기반으로 당연하게 받아들인다. 두뇌 없는 마음을 상상할 수 없는 것이다. 한자어 사전에서 마음 심(心)이란 글자는 동물의 심장을 나타내는 상형자, 즉 네 개의 방으로 되어 있는 심장의 모양을 본뜬 것이라 한다. 컴퓨터가 인간의 뇌라면 심장은 “문명의 극장”이다.

카드도

사람의 심장이란 모든 것을 지배한다고 말할 수 있다. 그리스어로 심장 Apo tis kardias 이란 단어에는 ‘카드도 Cardo’라는 단어가 들어 있다. 카르도는 토지 측량 용어이며

‘뜻’의 정확성, 지속성, 갑작들의 축제, 최정화론

physical movement, it can be likened to the body and gesture. In relation to the mind, it stands for the body of mind and use of it. There is a saying ‘body and use is not two’ meaning that these two are not separate. The oldest record of this goes back to the Buddhist monk, Bowoo, in the Goryeo dynasty. His thought explains a certain transition of ideas. He asked to reverse the flow of ‘place of mind (body) → turn of mind (movement) → use of mind (figure).’ He insisted we should focus on the structure of our mind, reversing the flow. A place of mind (body) indicates an impartial seat of the mind, where the differentiation of beauty, ugliness, good, and evil is erased. It is represented by the saying of Hwaem philosophy, “All is what comes from the mind!” The fall of man is not a matter of the flesh, but mind. ‘Then, where is your mind?’ is a living question that is the source of every philosophy, regardless of religion. Eastern people usually refer to the heart. In Korean, the expression ‘one’s heart (soul) tears’ means ‘it breaks my heart.’¹⁸

Aristotle also believed that the heart played a primary role in the mind. On the other hand, today, the brain is taken for granted as the physical ground of the mind. It is not possible to image a brainless mind. The Chinese character meaning mind(心) followed the pictograph representing animal’s hearts, that is, the shape of a heart that consists of four chambers. If a computer refers to a human brain, a heart is the “theater of civilization.”

Cardo

The heart of a human being can be said to rule everything. In

18. <심장에 남는 사람>은 북한과 인기가요다. 서정성과 자연주의 창법으로 김일성을 은유한다. 아이러니하게도 박근혜 드골 공화국의 한 기관대에서는 모친의 암살 소식을 접하는 순간을 “넉카로운 칼이 심장 깊숙이 꽃힌 듯한 통증이 물려왔다”고 표현한다.
19. 조르조 아감벤, 김영훈 역, 『벌거벗을』, 인간사랑, 2014, 57쪽.

17 Ibid, 36.

18. ‘The One Staying in the Heart’ is a popular song in North Korea. It refers to Kim Il Sung with its lyricism and naturalistic singing style. Ironically Park Geun-hye, former president of South Korea, expressed the moment when she heard of her mother’s assassination at a newsstand in Charles de Gaulle airport, saying “the pain, as if a sharp knife, cut deep inside the heart.”

문의 경험(여닫이)을 뜻한다.¹⁹ 경험은 문(門)이 지탱하여 돌아가며 움직이는 부분이다. 즉 심장을 작동시키는 기능인 것이다. 경험이 있는 곳에서 전환점이 발생한다. 작품 〈체〉는 검은 기둥이 화면과 약간의 거리를 두고 설치되어 있다. “기둥은 기둥이다.”(최정화의 작품 시리즈의 제목) 그것은 “I am who I am”을 나타내는 성스러운 징표인 동시에 무언가 함부로 접근하지 못하게 제한하는 문지방, 즉 경계의 표식이다. 고대 사회(로마)에 토지 측량사는 국경이나 땅의 경계의 설정에 관여되는 일이라 매우 중요하였다고 한다. 경계를 위반하는 사람은 모두 ‘사케르’ Sacer가 되어 누가 그를 죽이든 면책 받았다. 카르도의 K는 프란츠 카프카의 『성』(1926)에 나오는 주인공, 그가 하는 일이란 경계선을 정하는(혹은 침범하는) 일이다. 눈에 보이지 않는 경계의 구성에 참여하는 일, 그것은 예술가들이 하는 일이기도 하다. 이 작품은 내면의 암실에서 발생하는 사건을 펼쳐 보이면서 경계를 정해 구역을 표시하였다. 예술은 전부가 경계 짓기와 경계에 대한 습격이다. 카프카에서 주인공 K가 신경 쇠약으로 내부에서 일어난 광폭한 야성이 사냥으로 묘사되는데, 이렇게 말을 한다. “사냥은 오로지 이미지다. 사냥은 지상의 마지막 경계선에 대한 습격이다.”²⁰ 살아있는 현대미술은 그 경계선에 대한 습격이다.

20 아감벤, 같은 책, 61쪽.

1987년

최정화의 활동이 시작될 즈음에, 한국미술은 대세였던 모더니즘과, (반모더니즘을 지향하는 모임의 중심이던) 민중미술이 격돌하는 시기였다. 서구, 유럽과 일본에서는 모더니즘과 포스트모더니즘 간의 경계에 대한 논의가 뜨거웠다. 1987년은 모더니즘과 민중미술의 경계에 포스트모더니즘 미학과 비평 논리가 습격을 가하여 최초

Greek, the word 'apo tis kardias' meaning, a heart, includes the word 'cardo.' 'Cardo' is a term for measuring land, and also refers to a hinge.¹⁹ It is the part that supports and moves a door. It has a function to activate the heart. Where there is a hinge, a conversion happens. In the work *Body*, a black pillar is installed in the distance. "A pillar is a pillar" (is a title of Choi's series). It is a sacred token of "I am who I am" and at the same time, the sign of a border, blocking access from the outside, marking the boundary. In ancient Roman society, a land surveyor was considered extremely important because he was engaged with setting a border, a boundary. Anybody who crossed the border became a *homo sacer*, and killing them was not a crime. The job of K, the protagonist of Kafka's novel *The Castle*¹⁹²⁶, is setting the border, designating (or invading) the boundary. Engaging in the construction of an invisible boundary – this is also what an artist does. The work shows the expansion of events that happen in the darkroom of a mind and designate a zone, marking borders. All art is making boundaries and attacking boundaries. In Kafka's story, K suffers from a nervous breakdown and describes the violent wildness of the inside as hunting. He says, "Hunting is only an image. Hunting is the attack on the final border of the earth." Living contemporary art is an attack on that border.²⁰

1987

Around the time Choi began his career as an artist, the contemporary art scene in Korea conflicted with mainstream Modernism and Minjung Art (which played the central role of anti-modernism). In the West, Europe, and Japan, the debate on the

19 Giorgio Agamben, *Nudities*, translated by Kim Young-hoon (Seoul: Ingansarang, 2014), 57.
20 Ibid, 61.

로 균열을 만드는 전환점이 만들어진다. 서구 모더니즘 관련 미학, 미술사의 역사적으로 중요한 주요 비평 원전 및 미국의 「옥토버」 비평가들의 포스트모더니즘론이 국내 최초로 번역 소개되었다.²¹ 이는 전후 현대미술의 원전 비평의 오랜 공백을 메우는 최초의 본격적인 시도로 사회 과학, 문학 영역 보다 몇 년 앞서 출간되었을 뿐 아니라(1989년 『포스트모더니즘론』, 1992년 『반미학』, 1999년 『도주론』 등) 1989년 이후부터 비평 논쟁에 ‘틀 박스’로 작용하였다. (「옥토버」의 30년 여파의 최초 시동이지만 이들 비평가들의 입장에 대한 비판적 수용은 여전히 무반성적이다.) 이는 이웃 나라 일본에서의 후기구조주의와 그 비평적 유행(1983년, 1984년 아사다 아키라의 『구조의 힘』, 『도주론』의 발간)에 따른 포스트모더니즘 미술의 유행과 논의의 여파가 작용하였다. 미술에서는 포스트모더니즘 1986년 『엔드게임』 전시를 중심으로 소비의 코드, 곧 상품-기호의 물신숭배를 둘러싼 시뮬레이션리즘, 네오 지오, 매개 조각, 신추상 등 그 용어가 무엇이 되었든, 상품, 디자인, 디스플레이가 곧 미술 작품으로 되는 것에 관한 국제 미술계의 뜨거운 주목을 끌었고, 그 이듬해인 1987년 한 해 동안에 베트남 전쟁 이래 예술을 둘러싼 분쟁 가운데 가장 시끄러운 사건들이 도처에서 터졌다. 쿼어 아트, 젠더 트리플, 에이즈 이슈가 사회적 이슈가 되었고 리처드 세라, 안드레아 세라노, 메이 소프의 각기 다른 공공적인 이슈로 법정 싸움이 일어났다. 미술 외 사건으로 국내는 ‘박종철 고문치사 사건’으로 반독재, 민주화 투쟁이 전국적으로 타올랐고, 개인 카드 입법화가 이뤄짐으로써 ‘부채 인간’이 탄생한다. 신용카드는 개인을 부채를 만드는 수단이자 삶을 통제하고 통화 그물망 안에서 파편화되고 기계적 노예화로 이끄는 가장 확실한 방법이다. 금융 자본주의 시스템의 편입은 사적으로 개인 카

21 이영철 편집, 홍가이 해설, 『현대미술 비평 30선』(1987)이 중앙일보에서 출간되었다.

boundary between Modernism and Post Modernism was heated. In 1987, a postmodern aesthetics and discourse attacked the boundary between Modernism and Minjung Art, leading to the first discursive cracks between them. Also, Western modernist aesthetics, art historically significant criticisms of contemporary art and the discourse on Postmodernism by the critics of *October* were introduced in translation for the first time in Korea.²¹ It was the first full-fledged attempt to fill the gap in the critical criticism on postwar modern art, published a few years earlier than similar theories in the field of social science and literature (for example, *Postmodernism* 1989; *Anti-aesthetic Essays on Postmodern Culture* 1992; and *Runaway* 1999), and it acted as a toolbox for critical argument. (*October* began to influence Korean critics for 30 years since then, but a fatuous acceptance of the discourse without critical review is an ongoing issue). Also, it was the aftermath of the postmodern trend in art, following the emergence of Poststructuralism in neighboring Japan and its fashion in criticism (see Asada Akira's books *Structure and Power* 1983-1984 and *Runaway*). In art, Postmodernism attracted attention that centered on the exhibition *Endgame* 1986. A code of Consumerism, that is, simulationism around the fetish of the commodity-symbol (regardless of the term used: neo-geo, relational sculpture, or new abstract) attracted the notice of the international art world since the commodity, design, and display itself could become a work of art. Next year, in 1987, the most controversial events in the art world since the Vietnam War happened all over the place. Queer Art, gender issues, and AIDS issues became social agendas, and court battles ensued (with various public issues) relating to Richard Serra, Andrea Serra-

21 Lee Young Chul (ed.), *Selected 30 Art Criticisms* (Seoul: Joongang Daily, 1987) was published. It included a commentary by Hong Kai.

드의 사용과 함께 일어난다. 카드 사용자는 자본 흐름의 장치 속의 토피바퀴이고, 사회-기술적 기계의 명령에 따르는 시스템의 하부 구조에 속하게 된다.

22 문혜진, 『한국 포스트모더니즘 미술 논쟁: 1987년-1993년의 미술비평을 중심으로』, 한국예술종합학교 예술전문사과정, 2009. 8. 225쪽의 각주 393. 또한 윤진성, 『전리의 부재와 미로 찾기』, 『미술평단』, 겨울 (1990), 12쪽

벌레

이런 국내외 분위기 속에서 최정화는 같은 대학 동료들과 소규모의 모임을 결성한다. (최정화, 이불, 노경애, 명혜경, 고낙범, 홍성민, 정승) 반제도적인 미술 블록들이 등장하였다. 이들은 진드기가 피의 축제를 벌이는 여름날 모여서 모든 종류의 금지를 거부하며 동물들과 벌레들처럼 무리, 패거리, 개체군을 형성해가기로 각자 맹세한다. 자연계의 동물들, 미개인의 상호 부조의 정신을 연상시키는, 강령도 규칙도 문법도 무시된 메도 형식의 연캐니한 선언이 채택된다. 이들은 프로젝트성 단발적인 이합집산, 대중문화와의 친연성의 명시적 표현, 기존 미술계의 미학에 대한 노골적인 무관심, 쾌락적이며 유희적인 창작 태도 등을 전면에 표방함으로써 신세대 미술의 최초 사례로 언급되곤 한다. 강령도 규칙도 문법도 무시한 연캐니한 선언문을 결성 후, 3년이 지난 1990년 《썸데이 서울》전시를 통하여 채택한다.

“하등 동물, 여름, 8월을 짜증나게 하는 법, 끝없는 확대, 황제에 속하는 동물, 셀 수 없는 동물, 그릇을 깨는 동물, 강제 인터뷰, 코닥지에 관한 이야기, 금지, 금지된 도시, 처음 결론으로 반복, 문드러진 감각, 명혜경 벌레, 이형주 벌레, 고낙범 벌레, 이불 벌레, 안상수 벌레, 웃 벗는 오락기...”²²

no, and Robert Mapplethorpe. In Korea, the anti-dictatorship, pro-democracy movement ignited by the 'government's torture of a student, Park Jong-cheol, causing his death.' Moreover, with the legalization of individual credit cards, a 'debt human' is born. Credit cards are the most effective way to create individual debts and manipulate their lives in a net of currency that results in a fragmented being and a mechanical slavery. The incorporation of the capitalist financial system happens by the proliferation of personal credit cards. The card user becomes like a gear wheel in the device called capital flow, and belongs to the substructure of the system, following the orders of the socio-technical machine.

Insects

In the aforementioned Korean and international atmosphere, Choi formed a small group with his university colleagues (Lee Bul, Noh Kyo-ung-ae, Myoung Hea-kyoung, Koh Nakbeom, Hong Seong-min, and Jeong Seung). An anti-institutional art group has appeared. They gathered like ticks that indulge in a festival of blood in the summer days and pledged themselves to form hordes and gangs like animals and insects defying all kinds of prohibitions. An uncanny manifesto in the form of a memo, which ignores codes, rules, and grammars – reminiscent of the spirit of nature, the mutual help of the savage – is declared. The group is often referred to as the first example of new-generation art, carrying out temporary, guerilla-like, projects that express an affinity with popular culture, and show blatant indifference to the aesthetics of existing arts. Their approach was a pleasurable and playful attitude on art. The manifesto was declared in the exhibition *Sunday Seoul*¹⁹⁹⁰.

딸꾹질을 하듯이 똑똑 끊어진 저 문장들은 팝Pop적인 한 구절 또는 노래, 각운Rhyme 같은 구절로 이뤄져 있다. 이 짧은 텍스트는 당시까지 한국어로 번역되지 않았던 미셸 푸코의 책 『말과 사물』1966에 나오는 보르헤스의 제국적 아카이브의 이야기(중국의 동물백과사전의 인용)와 카프카의 변신 이야기가 상상적으로 콜라주 되어 있다.²³ 텍스트의 중심에 ‘금지’란 단어를 반복 강조되고 있다. 이들은 공통적으로 한국미술에 있어 이념적 정체성을 신봉하는 모더니즘과 민중미술을 파라노이아(편집증)로 간주하여, 덩어리로 뭉치게 하는 성실한 질서, 규범은 금지에 기반한 것이라며 거부하였다. 따라서 각자가 다방향으로 뻗어 나간 욕망의 차이를 따라 도주하듯이 작업을 하고 현대 속에서 현대 이후를 개척하는 것, 기꺼이 그런 도주를 해내는 ‘스키조 키즈’가 되겠다는 태도를 읽어낼 수가 있다. 회원의 한 사람이던 홍성민은 말한다. “(이들의) 가벼움과 즐거움은 과거의 무거움에 대한 저항으로서의 전략적인 유희성이지만 내용 없음이나 천진함을 뜻하는 것이 뜻하는 것이 아니다,” “탈이데올로기와 자유의 구가,” “대중적 이미지의 차용”(이하 윤진섭) 등의 표현을 하였다. 이들은 시대의 막혀있음에 대한 나름의 해독제로서 건강한 분열증을 촉진하는 취지에서 자신들을 낚추어 벌레들이라고 하였지만 실은 조직화되지 않는 외로운 젊은 세대들의 일시적인 모임 같았다.

전도체 Trajectory

최정화는 같은 시기에 해당하는 1986년 말부터 4년간 한 광고 회사에서 TV CF 광고의 제작을 위하여 일하였다. 이 경험은 상당히 중요하다고 여겨진다. 상업 TV는

23 그는 1994년 이후에 방수포에 공기를 주입하여 크게 확대한 인플레이터블 작품들을 많이 제작하였는데, 당시를 회고하며 말한다. “(그 작업들은) 우리 현실에서 가장 쉽게 맞닥뜨릴 수 있는 카프카적 요소지요.”, 신정훈과의 인터뷰, 2017.12.

“A lower animal, how to create irritation in summer and August, endless enlargement, an animal as an emperor, countless number, animals breaking the bowl, involuntary interviews, stories on boogers, taboos, forbidden cities, repeating the first conclusion, dull senses, the Myoung Hea-kyoung insect, the Lee Hyoung-joo insect, the Koh Nakbeom insect, the Lee Bul insect, the Ahn Sang-soo insect, undressing game machines...”²²

The sentences torn down like hiccups are made up of phrases like a pop song or rhyming lyrics. This short text is an imaginary collage of Kafka's *The Metamorphosis* and the story on archiving by Jorge Luis Borges (which presents the classification system of a Chinese encyclopedia) discussed in Michel Foucault's *The Order of Things*¹⁹⁶⁶ that was not translated into Korean until that time.²³ At the core of the text, the word ‘forbidden’ is emphasized. They commonly denied Modernism and Minjung Art that believed in ideological identity in Korean art and regarded them as paranoia. Also, they denied the sincere order and norms because they lead to the emergence of the ‘mass.’ It was against their rules. In this, it is remarkable that they endeavored to work as they run away, following the difference of each desire spreading in all directions, pioneering the future of contemporary inside the contemporary and willing to be a ‘schizo-kid’ who succeeds in the escape. Hong Seong-min, one of the members, says, “Lightness and joy are strategic playfulness as resistance to

22 Moon Hye Jin, “Controversy over postmodernism art in Korean art criticism from 1987 to 1993” (master's thesis, The Korean National University of Art, 2009), 12.

23 Choi produced many inflatable works by injecting air into the waterproof cloth after 1994. He recalls, “(the works) were Kafkaesque elements we could most readily encounter in our reality.” Interview with Chunghoon Shin (December, 2017).

정보사회의 패러다임인 네트워크와 자본 세계의 세로 조직인 상품이 일체화된 기성품으로서 순간, 운동, 정지의 모든 것이 시간의 조작 안에서 작동된다. 상품과 소비자, 사진과 TV의 기술적 조작, 디자인/예술의 융합은 최정화 예술의 바탕을 형성하였다. 기획-스토리 보드-광고주 확인-촬영 장소 물색-모델 섭외/메이크업-촬영-편집-CF-믹싱-납품으로 이어지는 전 과정을 경험한 것이 나중에 미술 현상을 바라보는 시야를 넓혀 주었고, 디자인/예술의 경계를 자유롭게 넘나들면서 '세계상 World-as-picture'의 미래에 대해 사고하는 기회가 되었다. 그는 종이와 이미지를 커트 촬영하며 자르고 붙이는 몽타주 수법(키리카미)과 발견된 오브제에 대한 브리콜라주 실험, 세트장의 인테리어, 세련과 작위적 감각을 조절하는 법, 그리고 1960년대에 유희이 디자인 및 TV 광고 제작의 경험을 통해 이미지를 터득하듯이 세련과 작위적 감각을 조절하는 법, 그리고 호기심과 실수를 통해 더 많은 것들을 배우게 된다. TV에서 중요한 것은 '전도체 Trajective'의 개념이다. 전도체 없이 우리는 세계를 인지하는 다양한 체제를 깊이 이해할 수 없다. 전도체는 사람과 사람 사이의 거리를 부식시킨다. 사물 그 자체가 이상(理想)이 되는 소비의 세계에서, 재배치 작용은 피상적으로만 존재하는 것이 아니라 사회에 대해서도 실질적 영향력을 가진다. 그는 나중에 플라스틱의 사물을 마치 전도체를 사용하듯이 하여 '순환'을 자신의 예술 속에 도입하였다고 볼 수 있다. 이는 사물을 생각하고 이용하는 방식이 당시로서는 한국의 예술가들과 많이 달랐다. TV 무의식을 시각화하는 것, 방가 잠재워버린 사물들의 극장 속에서 최정화의 심리적 미학적인 전도체 응용 방식을 분석하는 연구가 필요할 것이다. CF 광고에서는 사물이 정보(아이들의 차이의 연속 놀이)로 확장되고 정보가 사물 속에 다시 압축된다. 이 시기의 작업과 그 경험이 1990년 이후 최

the weight of the past, not the absence of content or naivety." They were remarked on with phrases such as "de-ideology and admiration of liberty" and the "appropriating popular images" (by Yoon Jin-seop). They lowered themselves to facilitate healthy schizophrenia as the antidote to the barriers of the times, but in fact, they seemed more like a temporary group of lonely young wolves that could not be systematized.

Trajective

During the same period, for four years from the end of 1986, Choi worked in TV commercial production at an advertising company. I think this experience is crucial for his art. Commercial TV is a ready-made product in which the network – that is, the paradigm of the information society and the cell of the commodity in the world of capital – are integrated. Moments, movements, and pause are all operations in the manipulation of time. The fusion of product and consumer, photography and technical manipulation of TV, design and art, formed the basis of Choi's art. Experience of the entire production process as 'planning – storyboard – finding advertisers – searching out locations – finding models – makeup, photography, editing – CF – mixing and releasing, helped him widen the view from which to see the phenomenon of art. It became an opportunity to think about the 'future of the world-as-picture' freely crossing the boundaries of design and art. By experimenting with a montage technique (Kirikami) of cutting and pasting paper and images as well as a bricolage on top of found objects, a set of interiors, he learns to control sophistication and contrive sensation. Along with curiosity and mistakes, Choi learns it as if Andy Warhol acquired experience working with images in

정화의 작업에서 어떻게 구체적으로 적용되었는지는 아직 연구된 바가 없다.

꽃의 온도(호모사피엔스)

그가 1987년 자신의 몸에서 꺼낸 심장은 1990년에 꽃으로 등장한다. 기호학에서는 요소들이 의미를 만들어내는 것이 아니라 의미는 바로 기표의 연쇄 고리 속에서 발생한다. 심장에서 꽃이 나오는 그 방식 안에서 “심장은 숲, 생명 혹은 사랑을 나타내기도 한다.”²⁴ 여기서 꽃은 고무마 줄기처럼 연결된 의미망(누구나 어떤 식으로든 반응할 것이다)을 건드리면서 작용할 수 있는 잠재성을 띤 고정점 Anchoring point이다. 그것은 이제부터 그의 예술에서 “장식용 단추”가 될 것이다. 이는 정신분석에 이용되는 안락의자의 상체 부분에 있는 단추와 같은 것이다. 그는 소년 시절에 단추 페티시스트였다.²⁵ 살아있는 모든 것은 움직이며 뜨겁고, 느끼면서 움직인다. 원자들의

충돌로 인해 발생하는 열에 의해 과거와 미래라는 시간이 끝없이 갈라진다. 따라서 모든 유기체의 몸은 생성의 온도계라 부를 수 있다. 최정화는 1990년 <호모사피엔스>라는 작품을 발표한다. 환자 치료용 ‘보온 물주머니’ 한 개와 그 설계도면 한 장, “20개의 조화造花”²⁶ 그리고 시간을 정해놓고 ‘자신의 앉아있음’을 하나의 세트 구성한 매우 간단한 작품을 발표하였다. 그 제목이 <호모사피엔스>이다. 모종의 의식을 행하듯 흰색의 단정한 복장, 신발을 착용 하고 “앉아있음”²⁷은 ‘이’ 시간을 흐

24 아나카 로메로, 『자크 라캉』, 문예출판사, 1994, 81 쪽.
25 최정화의 회상. “들어올 때마다 원기를 들고 와서 하루에 놓고 나갔다고 어머니께 들었다. 밖에서 주워온 것들은 단추, 옷핀, 실, 줄, 책꽂이, 하얀 것들이지만 내겐 보석처럼 눈부시게 어여쁜 것이었다.” (『가슴시각개발연구소 제공』)
26 부분으로 전체를 나타낸다. 20개란 손가락과 발가락을 합한 숫자이다. 즉 한 개체를 나타내고 있다.
27 각주 4의 “바위는 앉은 채로 도착해 있었다”는 최정화의 표현을 주목하시오. 수련의 첫 단계는 ‘좌정(坐定)’으로서 일상적인 시간들을 나만의 구별될 것으로 구축하는 노력이다. 이를 위한 효과적인 자세는 ‘앉아있음’이다. 일상에서 휘돌아치는 소용돌이와 갈아서 정신을 차리지 않으면 순식간에 나를 삼켜버린다. 소용돌이에 휘말리지 않으려면 그 거센 움직임보다 더 강력한 힘이 필요하다. 그 힘이 바로 ‘나-자신’이라는 단단한 바위다.”

the design and production of TV commercials in the 1960s. What matters in TV is the concept of ‘trajective.’ Without it, we cannot achieve a deep understanding of various systems to perceive the world. Trajective corrodes the distance between persons. In the world of consumption where the object itself is ideal, this relocation not only exists superficially but also has a substantial influence on society. It can be said that Choi introduced ‘circulation’ in his art, using plastic as trajective. It is recognizable that his way of thinking and using things were different in Korea at that time. More research will be needed on visualizing the unconsciousness of TV and Choi’s psychological and aesthetic application of trajective in the theater of the things TV has quelled. In commercial films, things expand to information (a serial play of the discrepancies of differences) and the information is summarized back into the things. What has not been studied so far is how Choi’s activities and experience of this period have been applied in his art after 1990.

The Temperature of Flowers (Homo sapiens)

The heart he took out of his body in 1987 appeared as a flower in 1990. In semiotics, the elements do not produce meaning, but meaning occurs in the chain of signifiers. In the way a flower comes from a heart, “the heart signifies forest, life, or love.”²⁴ Here, the flower plays as an anchoring point that has the potential to act, touching the connected semantic net of meaning like sweet potato stalks (everyone will react to it in their own way). From now on, it will be a “decorative button” in Choi’s art. It is like a button on the upper part of an armchair used for psychoanalysis. Choi was a button fetishist when he was a boy.²⁵ All living things move feeling,



호모 사피엔스, MIXED-MEDIA: 문화와 삶의 해석, 금호갤러리, 서울, 1990. **Homo Sapiens**, MIXED-MEDIA, Kumho Gallery, Seoul, 1990.



변태이 서울, 소나무갤러리, 서울, 1991. **Sunday Seoul**, Sonamu Gallery, Seoul, 1991.

를 속에서 잠깐 구분해 내는 일이다. 굳이 하지 않아도 되는 모든 것을 싹 비워내는 명상 행위를 추가한 것이다. 이 작업에서 그가 보여주는 바는 창의성은 무얼 자꾸 하는 것이 아니다. 쓸데없는 것을 제거하고 제거하는 자신을 의식하는 일이다. 그 과정이 수련(연습)이다. 이것은 향후 지속될 것이다. 이 작품과 한 쌍이 되는 《선데이 서울》은 바로 그 무렵에, 직전에 발표한 것으로 먹거리에 해당하는 생고기 1개, 생선 1마리, 배추 3단, 그리고 보온주머니 2개를 상품을 진열하듯이 배치하여 전시했다. 보온 물주머니가 중복되어 있다. 물과 열 재질을 플라스틱인 일종의 실리콘이다. 플라스틱도 열의 산물이다. 그는 빛과 열로 작업했고 그 다음은 자신 안에서 심연을 만졌고, 이제 조화에 숨결을 불어넣는 행진을 하게 될 것이다. 1990년 〈호모사피엔스〉는 에토스를 지닌 자신이 걸어가야 할 미래성에 대한 자기와의 약속, 일종의 맹세 행위이다. 그가 보여준 조화는 곤충의 몸체가 호박琥珀 속에 손상되지 않고 보존되듯이 꽃 가게에서 파는 꽃 봉지의 이미지를 투명 아크릴 속에 넣어 이 순간을 간직하게 하였다. “호모사피엔스”에게는 먹는 것, 온도(열) 외에 꽃이 왜 필요한 것인가? 그것은 인류 진화사의 아름다운 비밀이다.

의성어

최정화는 사람들이 일상에서 많이 사용하는 단어들을 취하여 자신의 그림을 설명하는 술어로 재사용한다. 그것은 “클리세-클리크”의 의성어적 이미지다. “클리세”는 모더니즘에서 모두가 기피하고 저주받은 의성어적 비유다. 키치에 덮여 씹혀진 비유이기도 하다. 결국 사물, 의미조차 곧 버림받을 운명에 처해지는 것이다. 이 단어는 인쇄업자의 은어로 연판을 제작할 때 활자의 자모가 녹은 금속에 떨어지는 소리인

and feel moving. The heat caused by the collision of atoms breaks the time of the past and the future, endlessly. Thus, the body of all organisms can be called a thermometer of a generation. Choi showed a work entitled *Homo sapiens* in 1990. It is a straightforward work composed of a ‘hot water bag’ used for hospital patients, a sheet of its plan, “20 fake flowers”²⁶ and an act of ‘seating himself’ during a certain time. The act of “sitting”²⁷ in a tidy white outfit and shoes as if performing a certain ritual means a momentary separation of ‘this’ time from the flow of time. It means that he added the act of meditation that empties anything that is not inevitably necessary. The creativity Choi suggests in this work does not come from doing. It is being conscious of oneself erasing unnecessary things. The process is training (practice). It will continue in the future. The exhibition, *Sunday Seoul*, which forms a pair with this work, was exhibited at about the same time and was composed of a portion of raw meat, a fish, three Chinese cabbage, and two hot water bags displayed as commercial commodities. We can see the hot water bags in this work also. Its material is silicon, a kind of plastic. Plastic is also produced by heat. Choi worked with light and sunshine, touched the deep abyss of his inside after that begins his parade of breathing into fake flowers. *Homo sapiens* in 1990 is a promise of himself, a kind of oath, to the future that he has to walk with

24 Anika Lemaire, Jacques Lacan, translated by Lee Mi-seon (Seoul: Moonye Publishing, 1994), 81.

25 Choi recalls his childhood as follows, “I heard from my mother that I brought something and left it on the floor whenever I came in. The things I picked up outside were buttons, safety pins, threads, stones, colored papers, etc. They were trivial things, but to me, they were splendidly pretty things like jewelry.” (quotes provided from Ghasem Studio)

26 A part represents the whole. Twenty is the sum of fingers and toes. Therefore, it means one entity.

27 Note Choi’s expression “a rock arrived as seated.” On the other hand, the first step of training is ‘sitting,’ and it is an effort to construct ordinary time and space as my own distinctive condition. The effective posture for this is ‘sitting.’ Daily life is like a swirling vortex, and it swallows me instantly if I do not wake up. Not to get caught in a vortex, we need a more powerful force than its rough movement. The force is a solid rock called ‘I-myself.’

‘철릭Click’ 소리에서 온 것으로, 이미지의 새로운 주조의 순간과 동일하다. 최적화의 언어 습관은 그의 작업과 동일하게 이미지의 새로운 주조와 일치한다. 살뭉/살혀/살똥. 생생활활, 싱싱, 살리고 살리고, 에어 에어, 해피 해피, 빠글빠글, 와글와글, 빨리 빨리, 색색 등 유아가 엄마에게 말을 배울 때 반복해서 따라 하듯이. 그에 덧붙여 짬뽕, 날조, 엉터리, 부실 등의 부정적 의미의 단어를 맥락에서 떼어내 일상적 사용의 진부함을 벗겨내는 동시에 자신의 그림(기호)에 대한 규정적인 언어의 개입에 적절히 저항하는 미묘한 회피 방식(변경/자리바꿈)인 것이다. 이러한 변경/전위의 열쇠는 첫째, 그림을 살아 움직이는 존재이자 유사-행위자, 가짜 인간으로 다루는 애니미즘적 입장이며, 둘째, 그림을 의미가 덧씌워짐으로써만 살아갈 수 있는 수동적인 존재로 인정하는 것이 아니라 시각성의 사회적인 장에서 ‘매개자’인 동시에 희생양으로 기능하는 ‘하층민’의 은유(테이프로 감싸진, 혹은 다리가 뒤틀렸으나 빠르게 버티고 서있는 의자들, 원망과 상처를 지닌 익명의 무수한 존재들)를 담는 것이다. 셋째, 그럼 적이거나 탈 인간적인 것일 수 있다. 동물이나 기계, 사이보그의 프로토타입의 로봇-사물들, 그리고 인공 보철물이 되어 강렬한 몸짓으로 우리를 향한 그의 〈인들레〉 등)과 좀 더 근본적으로는 자신의 예술의 모델로서 ‘식물’을 근거로 하는 것이다. 그는 동물이나 벌레 보다는 식물 되기를 원하는 보인다.

최정화는 “20개의 조화” 이후에 온갖 “허접한 꽃들의 축제”²⁹ (‘雜華嚴飾’에서 온 말, 잡화경 혹은 화엄경이라 한다)를 자신의 예술에 중심으로 삼아 왔다.

28. 암수여러나 꽃가루의
 피지하는 상대 배우자를
 감지할 수 있는 인식
 물질이 있어 짝을 찾는다
 만약 이러한 인식물질이
 없어 어떤 꽃가루든지
 받아들이다면 식물의 종의
 분리는 파도처럼 모든
 식물의 구분이 불가능할
 지도 모른다.

29. 한형조, 『헤집힌
 꽃들의 축제』, 문학동네,
 2011. 저자는 이 책에서
 금강경에 나오는 구절을
 강조한다. “여래가 오지
 않는다는 것을 알 때,
 그때나 이제와 대원할
 것이다.” (若克逢非相
 即眞如矣)

ethos. The fake flowers he showed allow the image of a flower sold in a flower shop to store the moment in transparent acrylic, just as an insect's body is preserved in amber without being damaged. For "*Homo sapiens*," why are flowers needed if not for eating and temperature (heat)? It is a beautiful secret of human evolution.

Onomatopoeia

Choi takes ordinary words that people often use in everyday life and re-uses them as a predicate to describe his art. It is an onomatopoeia image of "cliché-click." Cliché is an onomatopoeic metaphor that everyone in Modernism cursed and tried to avoid. It is also a metaphor used to describe kitsch. Eventually, every object and meaning is destined to be abandoned. The word comes from the "click" sound, which is the sound that a type of a consonant or a vowel makes dropping onto the melted metal when printers make the plate. It is the moment when a new casting of an image comes into being. Choi's language habits coincide with the new casting of an image, which is the same as his work itself. As an infant repeats their mother's words when they learn to speak, Choi uses expressions including *Sal*(rice/flesh/death), life live, sing sing, revive, air air, happy happy, hubble-bubble, noisy, mixed, forged, hurried, lousy, colorful, and clumsy as a child repeats when he/she learns to speak to his mother. In addition, it is a subtle way of avoiding (changing/transposing) that appropriately resists linguistic intervention into his paintings and takes off the stereotypes of everyday use at the same time by separating negative words like mixed, forged, lousy, and clumsy from context. The first key to a change/transposition like this is the animistic position that

주지하듯 꽃은 식물의 생식 기관이다. 동물은 생식기를 신체 중에 보이지 않는 아래쪽에 감추고 있지만 식물은 가장 잘 보이는 위쪽에 드러낸다. 이는 움직일 수 없으므로 바람과 날 짐승을 유인하기 위한 것이다. 최정화가 자신의 예술에 대한 정의를 미끼와 뼈기로 하는데, 미끼는 이동하지 않으며 동물이나 벌레를 매개³⁰하여 번식하는 점에서 식물적인 성격을 지닌 반면에, 뼈기는 적극적으로 움직이며 번식을 구하는 점에서 동물적인 성격을 지닌다는 차이가 있다. 인간은 다른 동물의 생식기는 혐오스럽게 생각하지만 식물의 생식기인 꽃은 그 음액^{陰液}까지도 향기로 생각하고 코를 대 냄새를 맡는 기이한 동물이다. 식물학자 린네는 꽃을 보면서 “가운데 자리에 한 여자(암술)가 드러누워 있고 둘레에 여러 남자(수술)가 둘러앉아 서로 사랑을 하는 것”이라고 했다. (뒤샹의 <대형 유리-

30 번식을 위한 꽃이 매개하는 방식에는 충매, 풍매, 수매, 조매가 있다.

독신자 기계)의 식물적 은유)

하지만 여기서 그림의 욕망을 예술가 자신이나 보는 사람, 소유하는 사람의 욕망과 혼동하지 않아야 할 것이다. 이는 자본 세계의 메커니즘으로 인해 전문가가 가장 잘 빠지는 함정이다. 우상 숭배와 물신숭배는 우리가 사물/사태에 투사한 환상에 스스로 속아 넘어가는 바보가 되게 하거나, 다른 사람들에게도 착각적이고 냉소적으로 뒤집어씌우는 악당이 되게 한다. 실제로 그림이 원하는



스승님 의자, 연도미상, 황영 최정화,
Chair of Master, Year Unknown, Photo by the Artist

regards painting as a living thing, a pseudo-actor, and a fake human being. The second key is the view that considers painting not as a passive being that can last only with meaning, but as a metaphor of 'lower class people' (chairs with tape-wrapped, distorted legs that

stand with bones, or countless anonymous beings with grudges and scars) that acts as 'intermediators' and victims as well. Thirdly, paintings can be in-human or trans-human. They are based on the idea of the prototypes of animals, machines, and cyborgs (his robot-objects, and Dandelion that stands toward us with intense gestures as a prosthesis), or more fundamentally, the 'love of plant'²⁸ as a model of his art. Choi seems to be an artist who wants to be a plant rather than an animal or a worm.

Since "20 Fake Flowers," Choi has had the idea of "festivals of various flowers"²⁹ (*Japhwagyeong*, meaning the Avatamska Sutra) as the core of his art. As noted, flowers are the reproductive organs of plants. Animals hide the genital organs in the lower part of the body that is not seen easily, however, plants show the organs on the uppermost part that is most visible. It is to attract the wind and winged animals to get aid as an immobile being. Choi defines his art as a bait and a tout. While the bait does not move

28 There is a substance that helps plants recognize its female or male mate on the head or pollen of flowers. If any pollen is accepted without this substance, the order of the species of plants may be destroyed, and it might be impossible to distinguish one from another.

29 Han Hyoung-joh, *The Festival of Trivial Flowers* (Seoul: Munhakdongne, 2011). The author emphasizes the following phrase in the Diamond Sutra of Buddhism. "When you know that Buddha is not coming, you will face with Buddha." (若見諸相非相 即見如來)

것은 그림이 전달하는 메시지나 그림이 산출하는 효과와 동일하지 않다. 사람과 마찬가지로 그의 작품들도 (최정화가 전시한 온갖 불상, 기념상, 의자들, 로봇, 연꽃, 소쿠리, 현수막이든 뭐든) 자신이 무엇을 원하는지 모를 수가 있다. 따라서 타자와의 대화, 접촉, 교감을 통해 그것을 생각해낼 수 있도록 도움을 받아야 하는 것이다. 그의 그림은 누가 답을 더 잘 안다고 말할 수는 없는 상태에 노출되어 있는 것이다. 역사에 대한 한 가지 관점(포스트식민)으로 그의 초기 작품들에 대해서 날조, 부실, 날림이라는 '트라우마'의 기호로 단정한 것은 모더니즘 문화와 리얼리즘 미학 간의 가치 생산에 전선을 긋는 성급한 표지 행위였다. 이에 보다 정교한 언어의 도움이 필요하다. 최정화가 '날조에 날림을 더하면 완성'이라 표현한 것은 단어와 유사 단어를 연결(환유 Word to word)하여 그 미세한 차이를 감각하는 것이 해법일 수 있다는 포기하지 않는 낙관의 자세를 강조한 것이다. 이는 대답이 아니라 인접성 안에서 차이와 반복의 놀이, 그것의 정치성을 말한다. 문화산업(키치) 및 스펙터클(이미지)의 '끊임없는 자기동일성의 재생산'을 지나치게 확신할 경우에는 마찰 없는 시스템의 가능성을 무시하거나 사소한 것으로 보는 입장이다. '포이에시스'라는 것은 그 마찰에서 비롯한다는 사실, 즉 예술의 생리를 모르거나 무시하는 관점이라고 본다. 과학적 법칙뿐만 아니라 인간적 법칙은 모든 기술 과정에 항력(Drags)이 작용하고, 숨겨진 엔트로피력이 존재하는 것처럼 언제든 마찰에 대한 해결 과정 속에서 성장하였다. 최정화는 박이소의 예술적 놀이 방식과 동일하게 몰화된 폐쇄회로 내부의 채널화된 움직임이 즐거움과 정치적 목적에 방해가 된다는 것을 체질적으로 잘 알아서 대응해온 인물이다. 이는 《유지엄》에서 '스페이스 오존'으로 이어지는 초기 과정에서 생생하게 드러난다. 가장 뻥한 행위로서 거리의 가로수에 화려한 조화

and has a vegetative character that propagates itself through animals or insects,³⁰ the tout actively moves. Human beings are the bizarre animals that sense even the semen of flowers, the genital organ, as a fragrance, while considering the reproductive organs of other animals disgusting. Looking at flowers, Carl von Linné, botanist, said: "there is a woman (a pistil) lying in the center, and many men (stamen) surrounding, making love" (the botanical metaphor resonates with Duchamp's *Large Glass – The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*)

However, the desire of painting should not be confused with the desire of the artist, the viewer, and the owner. It is the most common trap that the professionals fall into because of the mechanisms of the world of capital. Idolatry and Fetishism turn us into fools who are deceived by the illusions we project on to things and events. We even become perverts or cynical villains that blame others. What a painting wants is actually not the same as the message a painting delivers or the effect produced by it. Like a human being, Choi's work (whether it is a sort of Buddhist sculpture, memorial sculpture, chairs, robots, lotus flowers, baskets, banners, and so on.) cannot know what it wants. Therefore, it needs help from conversation, contact, and sympathy with others. His painting is exposed to a situation where it cannot be sure 'who knows the answer better.' Defining his early art with signs of 'trauma' such as "naljo"(hoaxes), "bushil"(poor), or "nalim" (jerry) based on a single historical (postcolonial) viewpoint prematurely labels and draws a line on value production between modernist culture and realist aesthetics. So, we need to be guided by a more sophisticated language. The fact that Choi expressively said 'if we add "nalim"

30 The reproduction of flowers happens by insects, wind, water, and birds.

를 순차적으로 매다는(이것을 ‘화서花序’라고 말한다) 작품이 보는 이로 하여금 ‘아하!’를 유발시키거나 ‘디카’를 찍게 하는 그 ‘치밀한 영상함’ 속에 ‘돈오頓悟’의 한방이 숨어 있다면 누군들 미소를 짓지 않을 것인가?

31 사이키델릭 시각문화는 시각적 맥동의 네트워크로 사물을 융해시키는 데 몰두한다. 최정화는 사물이 아니라 자연광 및 인공 조명이 이루는 패턴에 지속적인 관심을 갖고 작업을 해왔다. 가장 초기작인 〈메이드인코리아〉는 사이키델릭 포스터와 다르지 않다.

맹인의 안대 풀기

최정화는 첫 해외 전시를 뉴욕 퀸즈 현대미술관에서 하게 된다. 〈태평양을 건너서〉1993전시에 〈메이드인코리아〉¹⁹⁹¹와 〈아이큐 점프: 나의 아름다운 20세기〉1993를 출품하였다. 〈메이드인코리아〉는 서울의 한 유흥업소의 홍보 전단 인쇄물(영동포 카바레의 각설이 품바 공연)을 4년 후에 살려낸 것이다. 1980년대 컬러 TV 색상을 보는 듯한 화질이면서 동시에 홀로그램 효과를 적용할 때 ‘사이키델릭 시각성’의 효과를 의식하며 작업을 하였다고 볼 수 있다.³¹ 그는 실내조명이 마음에 안 들 경우에 별도로 조명을 투사하여 그 강렬함을 증폭시키기도 한다. 이는 원래의 광고 이미지와는 전혀 별개일 뿐 아니라 콜라주 된 이미지들은 대형 TV 광고 비전의 영상 이미지 효과만큼도 약하기 때문에 변조된 결과를 통해 그의 의도를 읽어낼 수가 있다. 이 작품은 TV 전도체의 질감과 경쟁하듯 플라스틱의 3가지의 다른 재질(사진현상, 의자, 홀로그램 스티커)과 우리 눈의 합선Short-circuiting에서 그 차이를 구별해낼 수 없는 우리 신체(눈)의 한계를 질문하고 있다. 백남준은 필름 대성당의 스테인드글라스에서 TV 아트의 가능성(회로의 변조)을 생각해냈고, 그 결과로서의 그의 ‘전자페인팅’은 전자와 양성자 간의 전환이 순전히 재배열에 의해서 작동한다는 사실로 인해 기생적일 뿐 아니라 시스템적이다. 백남준의 ‘흔적’은 예술가가

‘듯’의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

524

(jerry) to “bushil” (poor), then it becomes completed,” emphasizes the optimistic attitude, the possibility that sensing the subtle difference of word-to-word connection may be a solution. It is not the opposition, but the play of difference and repetition within the adjacency, and its politics. Being too convinced of the ‘constant reproduction of self-identity’ of the cultural industry (Kitsch) and spectacle (image) ignores or underestimates the viability of a frictionless system. It is a viewpoint that does not know the physiology of art or neglects the fact that ‘poiesis’ originates from that friction. Human rules, as well as scientific laws, have grown in the process of solving various frictions, just as the function of drags and a hidden entropy exists in all technological processes. Similarly to Bahc Yiso, who attempted artistic play, Choi is an artist who understood that the channelized movement inside a closed physical circuit could interfere with pleasure and political purposes. It is vividly revealed in this initial period when he worked on various projects from *Museum*, the exhibition, to *SPACE OZONE*. If his plain act, hanging colorful, fake flowers on street trees (it is called ‘inflorescence’) makes viewers say “A-ha!” or shoot a photo, if sudden enlightenment is in it, who will not smile seeing it?

Unbinding the Blind

Choi had his first overseas exhibition at the Queens Museum in New York. In the exhibition *Across the Pacific: Contemporary Korean and American Art*¹⁹⁹³, he showed *Made in Korea*¹⁹⁹¹ and *IQ Jump: My Beautiful 20th Century*¹⁹⁹³. *Made in Korea* presents an advertising flyer of an adult entertainment place in Seoul (showing Youngdeungpo Cabaret’s performance of singing beggars) revived after four years. It was a piece that has the vi-

행한 제스처의 단일한 인덱스로 기능하는 것이 아니라 수신기의 정상 작동을 방해하면서 발현된다.³² 최정화는 발견한 일상 사물을 수신기로 여겨 재배열한다. 그는 사물을 변조된 TV 처럼 사용하고 있는 것이다. 따라서 최정화의 작업을 인간과 사물의 합선과 이미지 송출 방식의 변조를 계속 실험하며 사회로 개입해 들어가는 시스템적인 예술로 독해해볼 필요가 있다. 우리들 각자는 의식을 발생시키는 유기적 기관과 기술적 센서로 조합된 회로이며, 분산된 객체(사물)는 페티시를 생산하는 비유기적인 수신기이자 정보 네트워크의 회로다.

32 데이비드 조슬릿, 「피드백 노이즈 바이러스」, 안대용, 이홍관 옮김, 93쪽.



메이드인코리아, 소나무 갤러리, 서울, 1991. Made in Korea, Sonamu Gallery, Seoul, 1991.

sual quality of 1980's color TV and is made with the consciousness of the effect of 'psychedelic visuality' by applying the hologram effect.³¹ If Choi did not like the indoor lighting, he projected separate light to amplify its intensity. It is not entirely different from the original advertising image, and the collaged images are as weak as the visual image on a large TV advertisement. It lets us read the artist's intention with the modulations. The work is based on three different materials of plastic (the phenomenon of photography, chairs, and hologram stickers) competing with the texture of TV trajectory. It questions the limit of our body (eyes) that cannot tell the difference in our eye's short-circuiting. On the other hand, Nam June Paik found the possibility of TV art (the modulation of circuits) in the stained glass at Cologne Cathedral, and as a result his 'electronic painting' is not only parasitic but also systematic because of the fact that the conversion between electrons and protons works purely by their rearrangement. Paik's 'traces' do not function as a single index of the gestures performed by the artist, but rather they are realized by interfering with the normal operation of the receiver.³² Choi takes the everyday objects he finds as a receiver and rearranges them. He uses things like a modulated TV. Therefore, it is necessary to interpret Choi's work as a systematic art that intervenes in society with continuous experimentation attempting a short-circuiting between humans and objects and modulating as a way of image transmission. We are all individual circuits composed of organs and technical sensors that generate

31 Psychedelic visual culture focuses on fusing objects with a network of visual pulsations. Choi has worked with a constant interest in patterns of natural light and artificial light, not objects. The earliest work *Made in Korea* is no different than a psychedelic poster.

백화점 TV 광고용 CF를 제작할 때의 경험을 살려 콜라주된 이미지가 팝적인 이미지로 리메이크되었다. 이미지의 내용은 한국인이라면 누구나 아는 〈갈색이 품바 타령〉 공연을 보고 최정화가 직접 찍은 것도 아니며 그가 콜라주를 했다고 하지만 피카소의 〈아비뇰의 처녀〉처럼 예술가의 오리진할한 취향이 새겨진 그림도 아니다. 이 작품은 무엇을 보라는 것인가? 최정화가 관객에게 주는 의외의 감추어진 선물은 우리의 눈을 뜨게 해주는 사건, 세계 안의 평균적 가시성이라는 맹인의 안대를 풀고 근본적인 것을 향해 시야를 터주는 작은 사건이다. 그는 미술관의 바닥 면까지 그림을 낮게 내려 벽에 부착하였고, 의자 세 개를 신중하게 배치하였다. 첫 번째 의자는 그림 쪽을 향해 두 번째 의자는 액자 구실을 하는 넓은 띠의 홀로그램 스티커(환각적 색채 이미지) 앞에, 마지막 의자는 그림에서 벗어나 흰 벽을 마주하게 배치하였다. 즉 의자의 배치에 작가의 의도가 들어있는 것이다. 이는 단지 광학적 실험이 아니라 우리가 보는 것이 실체가 아니라는 사유 실험이다. 시선경이 모여 시각 정보를 뇌로 전하는 곳에는 시각세포가 없다. 그것을 맹점이라고 한다. 우리는 우리가 보지 못한다는 것을 보지 못한다. 어떤 점에서 세계 속에 있는 것을 우리가 본다고 말할 수 없는 것이다. 우리가 보는 것이 아니라 뇌가 가공한 것으로 본다고 여긴다는 것이다. 비트겐슈타인은 이러한 시각적 변칙 현상을 관찰하여 『색상에 대한 견해』(1977)를 출간했다.³⁴

최정화는 이 실험을 위하여 키가 낮은 욕실 의자를 선택하여 아이들이 볼 수 있게 고려하였고 성인은 욕실 의자를 식별하는 순간에 자신의 벗은 몸을 찰나적으로 자각하는 체험과 함께 자신만의 ‘헤도니스트적인 시간’을 완벽하게 소유할 수 있

consciousness, and a dispersed object (thing) is an inorganic receiver and a loop of information (network) that produces fetishes. Our bodies and things grew into cyborgs and fetishes, mixing with each other.³³

Taking advantage of his experience producing a TV commercial for a department store, Choi remade collaged images into a pop image. The contents of the image that shows the performance of singing beggars well known to Koreans is not a photograph taken by Choi himself, or a picture of the artist's original taste like Picasso's *Les Femmes d'Alger*. What does this work ask us to see? The unexpected gift that Choi gives to the viewers is a small event that opens our eyes – unfolding the blind eye called the average visibility in the world. It is a small event that opens the horizon of our vision toward something fundamental. He lowered the picture down to the floor of the art museum and attached it to the wall, carefully positioning three chairs. The first chair was placed toward the painting, and the second chair was placed in front of a wide banded hologram sticker (a hallucinatory color image), and the last chair was placed away from the picture facing a white wall. That is, the arrangement of the chairs reflects the intention of the artist. It is not just an optical experiment, but an experiment of thought that shows what we see is not reality. There is no visual cell at the point where the collected optical information is transmitted to the brain. It is called the blind spot. We cannot see that we cannot see. In a sense, it is impossible to say we see what is in the world. To be exact, what we see is not what we see, but what we believe we see as the brain processed it. Observing the visual anomaly phenomenon, Ludwig Wittgenstein published *Remarks on Color*¹⁹⁷⁷.³⁴

게 된다. 그 시간은 ‘미끼’로서의 그림 이미지와 함께 색채 지각과 인식의 관계라는 존재론적인 질문을 다음과 같이 포함한다.

(1) 관객이 홀로그램 스티커 앞에 놓인 의자든 사진 이미지 앞에 놓인 의자이든 앉아서 바로 앞에 마주한 색을 볼수록 자신이 보았던 것(What you have seen)과 자신이 보는 것(What you see) 사이에 간극이 있음을 발견하게 될 것이다. 당신이 이제까지 보았던 확실성은 무참히 흩어지고 만다. 빛과 색은 분리할 수 없이 ‘밝기 혼동(Brightness confound)’의 현상이 일어난다. 그 이미지가 무엇이건 그 스토리가 무엇이건 눈에 보이는 것을 확실히 말할 수가 없다. 색이 빛과 분리되지 않기 때문이다. 당신의 눈이 본 것이 아니라 뇌가 본 것이다. 이 특이한 현상으로 인해 어떤 색이건 색 표준과 맞지 않는다는 사실을 ‘깨닫게’ 된다. 이는 광학적, 철학적으로 중요한 의미를 지닌다. “모델이 없으면 답도 없다. 오로지 자기 자신을 닮을 뿐이다.” 중대한 결론은 색이란 그 본성이 끊임없이 변용을 일으키는 관계성이고 공생적이라서 색들의 동반성을 제거하면 그들은 바로 ‘공백’이 되고 만다는 사실이다. 하나의 색은 전체 스펙트럼의 변조이다. 당신은 모든 전체와 연결된 하나인 것이다.³⁵ 우리가 사물을 바라볼 때, 사물들은 특이성의 공간각적 색조를 유지한다. 사람은 보고 싶은 것, 알고 싶은 것만 보는 경향이 있는데, 시신경이 모여 시각정보

34 Wittgenstein, L., Anscombe, G. E. M., Macalister, L. L., Schättle, M., & Anscombe, G. E. M. (1977). Remarks on Colour (p. 7). Oxford: Blackwell, p. 95.

“내가 방안에 있을 때 내 주변에는 각기 다른 색의 사물들이 있다. 그것들이 무슨 색인지 말하기는 쉽다. 그러나... 내가 바라보는 바로 이 책상 위의 바로 여기 이곳이 무슨 색인지 말해보려면, 대답할 수 없을 것이다. 이 지점은 일단 책상의 나머지 부분 보다는 훨씬 밝다는 점에서 확고무량하다... 몇 가지 색변조를 주고 책상의 이 부분과 같은 색을 고르라고 하면 고를 수 없을 것이다.” B. 마수미에서 재인용. 번역서: 브라이언 마수미, 『가상계—운동, 정동, 감각의 가상불라주』, 조세훈 옮김, 갈무리, 2011, 284-287쪽. 원서: Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, (Durham: Duke University Press, 2002).

35 공간각과 색채-패치에 연구는 마수미의 같은 책, 360-441쪽 참조. 최정화가 말하는 “충전연색이 깨달음이다.”는 말은 모든 것이 이미 연결되어 있다는 불교의 ‘연기’ 개념을 지칭한다. 그는 자신의 작업을 총칭하여 “화염의 인드라망”이라 부른다.

For this experiment, Choi chose a bathroom chair with a low height to help children see the work, and adults will be able to fully own their 'hedonistic time' with the experience of sudden awakening their naked body at the moment of identifying the bathroom chair. The time, as 'bait', includes an ontological question of the relationship between perception of color and relationship of perception with pictorial images as follows;

(1) As the viewers see the chair in front of the hologram sticker or the chair in front of the photo image, the more they see the color in front of them, the more they will find that there is a gap between what you have seen and what you see. The certainty that you have ever seen is desperately demolished. The phenomenon of 'brightness confounds' is that light and color are inseparable. Whatever the image is, whatever the story is, it is impossible to say with certainty, because the color is not separated from light. It is not what your eyes see, but what your brain sees. Owing to this unusual phenomenon, we 'realize' that any color in the world does not match the standard color. This has optical and philosophical significance. "Without a model, there is no resemblance. It only resembles itself." The important conclusion is that color presents a relationship that continually transforms its nature. Also, it is in a symbiotic relationship that becomes 'empty' if we remove the accompanying colors. One color is the modulation of the whole spectrum. You are the one connected to the whole.³⁵ When we look at a thing, it maintains a multi-sensory hue of singularity. Humans tend to see what they want to see, what they want to know, but

34 Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour* (Oxford: Blackwell, 1977), 7; "When I am in the room, there are things of different colors around me. It is easy to tell what color they are. But... if you ask me to tell what color this place right here on this desk is, I will not be able to answer. This point is whitish in that it is much brighter than the rest of the desk... it will be impossible to pick that color in the sample chart of colors." Quoted from Brian Massumi, *Parables for the Visual: Movement, Affect, Sensation*, translated by Cho Seong-hoon (Seoul: Galmoori, 2011), 284-287.

를 뇌로 전달하는 곳에는 시각세포가 없다. 그곳을 맹점이라 부른다.

(2) 의자 한 개를 흰 벽 앞에 배치한 까닭: 스펙트럼의 색의 장벽과 '무색'의 장벽의 경계가 구분되지 않는다는 사실이다. 시각적 흐름의 주변 언저리에서 색은 비교가 불가능하지만 역으로 모호한 상태 속에서 색이 가장 강렬하게 보인다. 어쩌서 그렇게 보이게 되는지는 알 수 없고 뇌가 가공한 결과물을 보고 있다는 사실만 알려져 있다. "지각 작용의 과정은 무의식이고 그 산물만 의식된다." 그것이 진실이다. 실제로 있는 것을 보는 게 아니라 보인 게 본 것이라는 말이다. 보인 건 본 것이고, 보이지 않는 건 없는 것이다.³⁶ 그러므로 지각한다는 것은 어느 순간이든 상관없이 이 때 혹은 저 때의 시간을 낚는 것이다. 발화되는 말처럼, 스냅 사진을 찍듯이 타이밍을 낚는 일인 것이다. 뒤샹은 회화를 망막 미술(Retinal Art)이라 하여 혐오하였고 화가들이 인습의 감옥에 갇힌 수인들이 되고 말았다고 여겼지만 몬드리안('박동'의 기록)과 쇠라('입자'의 기록)만큼은 비단에서 면제해줄기를 바랬다고 한다.³⁷

아이큐 점프

우리가 좀 더 미세 지각을 의식하면서 눈앞에 놓인 사물들을 바라보기를 최정화는 유도한다. <아이큐 점프: 나의 아름다운 20세기>¹⁹⁹³가 그것이다. 모든 사물의 성분은 한시도 쉬지 않고 양자, 전자 운동을 하며 고대 원자론자들은 신의 존재를 믿지 않은 자연의 헤도니스트였다(오늘날의 쾌락주의와 전혀 다른) TV를 볼 때마다 신석기 시대를 상상한다는 백남준의 말을 떠올리게 하듯이 최정화의 <아이큐 점프>는 고대 세계로 거슬러 여행을 하도록 은밀히 권유한다. 새빨간 플라스틱 국산 바

36 김재인, 『한공자능의 시대, 인간을 다시 묻다』, 동아사이, 2017, 36-137쪽.
37 헬 포스터 역음, 『시각과 시각성』, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2004, 139쪽, 원본은 1988년에 출간되었고, 필자 중의 한 사람인 M. Jay가 광주비엔날레 초청으로 발제를 하였다. (1997).

there is no visual cell where the optic nerves gather and deliver visual information into the brain. It is called a blind spot.

(2) The reason why one chair is placed in front of a white wall: there is no distinguishable boundary between the field of color on the spectrum and the field of 'colorless.' Around the visually blurred area, a color is incomparable, while, conversely, color is the most intense in ambiguity. It is not known why it happens so, and only the fact is known that we see the result of the process of the brain. "The process of perception is unconscious, and only its product is perceived." This is the truth. I do not see what is in actuality, but I see what is seen. What is seen is what we see, and what is not seen is thought not to exist.³⁶ Therefore, to perceive is to capture time at this or that moment. Just as a spoken word, or a snapshot, it is catching time. It is said that Duchamp disliked painting, regarding it as retinal art that makes painters prisoners of conventions, but also hoped to exempt Mondrian (a record of 'beats') and Seurat (a record of 'particles') from the blame.³⁷

IQ Jump

Choi leads us to look at the things in front of us with more consciousness of the fine processes of perception. *IQ Jump: My Beautiful 20th Century*¹⁹⁹³ is an example of it. All of the elements of the object maintain quantum and electrical motion. The ancient atomists were the natural hedonists who did not believe in God (completely different from contemporary hedonism).

35 On the studies on synesthesia and color-patch, see Ibid, 360-441. Choi's saying, "full-color is enlightenment," indicates the idea of 'causality.' He calls his artwork as a whole "the Indra net of Hwaem (the vastness of Buddha's teaching)."

36 Kim Jae-in, *The Age of Artificial Intelligence, Re-inquiring What a Human Is* (Seoul: Dongasia, 2017), 36-137.

37 Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, translated by Choi Yeon-hee (Busan: Gyeongseung University Press, 2004), 139. The original book was published in 1988, and M. Jay, one of the writers, gave a presentation invited by the Gwangju Biennale (1997).

구니들은 무한한 햇살로 짜인 격자망들의 거대한 제단이다. 그것은 고대의 건물에서 볼 수 있는 원주Column들의 인접성에 의해 건물의 다른 부분들과 관계를 맺는다. 최적화는 자신의 바구니 작품들을 보는 전문가들에게 말을 건넨다. “왜 바구니 자체만 보고 바구니들의 틈과 결이 만들어내는 아름다움은 보지 못하는가?” 그의 원주 작품들은 이 소쿠리의 살들에서 뿜어져 나온 기호학적 환유이다. 그 위에 금색 창연한(그가 인테리어를 하였던 지하 바 올로올로 뜻) 플라스틱 트로피가 ‘양코르’를 합창하는 여신 니케들이 장엄 의식을 행하는 중이다. TV 화면의 주사선처럼 가느다란 살들은 빛의 파동과 맥동을 일으키며 한꺼번에 치켜든 백 개(백은 ‘밝’에서 온 단어다)의 트로피 여신의 손에는 왕관³⁸이 들려 있다. 누가 왕인가? 베케트의 고도우가 오지 않는다. 메시아도, 여래도 오지 않는다. (소비자가 왕인가? 정확한 표현은 이것이다, “왕은 신체를 가지지 않는다. 단지 사물이다.” *A king does not have a body. It is just a thing.*)³⁹ <아이큐 점프> 이후에 최적화의 바구니 행진은 쉬지 않고 이어진다. 플라스틱 바구니, 대체 년 누구냐? 그녀는 냉전 이후에 미국이 전 세계로부터 최고의 지위를 확보하게 되는 마셜 플랜의 일부로 플라스틱 산업이 유럽에 확산

Reminding Nam June Paik, who imaged the Neolithic age every time he watched TV, Choi's *IQ Jump* secretly invites us to travel back to the ancient world. The red plastic Korean baskets are a huge altar of mesh grids woven in endless sunshine. It is related to other parts of the construction by the adjacencies of the columns that can be seen in ancient architecture. When addressing professionals seeing his work made of baskets, Choi asks, “Why do you see only the baskets themselves, why don't you see the beauty created by the gaps and texture of them?” His work in the form of architectural columns is a semiotic metonymy drawn from the ribs of the baskets. On top of that, splendidly golden (meaning *OLLO OLLO*, the name of a bar for which he designed the interior) a plastic trophy was placed, with the goddess Nike who performs a solemn ritual chanting ‘encore.’ The thin ribs, as thin as a scanning line of TV screens, causes a wave of light and pulsation, and a crown is held in the hand of a hundred trophy goddesses.³⁸ Then, who is the king? Samuel Beckett's Godot does not come. The Messiah and the Buddha do not come either. (Is a consumer the king? The exact explanation is as follows. “A king does not have a body. It is just a thing.”)³⁹ After *IQ Jump*, Choi's march of baskets continues unceasing-

38 왕관의 두 가지 뜻: 바로크적 관점에 따르면, 왕관이 주는 무게를 이해하지 못하는 자만이 왕관을 쓰고자 한다는 뜻이 감추어져 있다. 그리스도가 왕으로서 인류의 이름으로 고통을 당했듯이 군주 역시 전적으로 그러 하다. 이 점은 그것을 지고 있는 자에게는 / 그것의 거만적인 광휘에 현혹된 자들이 보는 것과는 다르게 보인다 / 후자는 그 짐의 무게를 전혀 알지 못하지만 / 전자는 그것이 가져오는 고통을 잘 알고 있다. “군주는 왕관을 쓴 노예 이외에 그 무엇이다나” (발터 벤야민, 『독일 비애극의 원천』, 최성만, 김유동 옮김, 한길사, 2009, 106쪽. (번역 원본: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, 1974).

39 『행릿』 4막 2장, 『마르크스의 유령들』, 자크 데리다. 진태원 옮김. 그린비, 2014(재판), 31쪽. 자크 데리다는 “왕은 하나의 사물이다.” 라는 그 표현을 사용하여 역사의 종언이라는 무대에 떠도는 ‘유령론(혼물로지)’을 전개한다.



올로올로, 서울, 1990. (전경사진). OLLO OLLO, 서울, 1990. (Overview).

38 The two meanings of the crown: According to the baroque viewpoint, it means that only those who do not understand the weight of the crown are willing to take it. Just as Jesus Christ suffered in the name of humanity as a king, so does the monarch. This burden seems to those who are carrying it / different from the attracted with its deceptive splendor / the latter does not know the weight of the burden at all / but the former knows well the pain it brings. “What is he besides the slave wearing the crown?” (unknown sources)



미스 코리아, 미스터 코리아, 성형의 봄, 덕원갤러리, 서울, 1993. Miss Korea, Mister Korea, Plastic Spring, Dukwon Gallery, Seoul, 1993.

‘뒹’의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

530

ly. Plastic baskets – what are you? They are a part of the Marshall Plan, which brought the United States of America to the best position in the world after the Cold War. As the plastic industries spread to Europe, plastic has been crowned as the prime material. The plastic industries contributed to the largest part of a fund that the United States of America spent to prevent the proliferation of communism. In 1999, Philippe Starck designed the most ‘seamless’ transparent chair in history. Only plastic can realize it. It so happens that the nature of the material changes the concept. With plastic, all colors are available inexpensively. The Stark chair was designed modeling a chair that was popular in Louis XV in France. As far as human beings are concerned, plastic objects are not simply tools or means. Rather, human-centered thoughts have covered the continent, the oceans, and the atmosphere of the earth with plastic trash. However, the bio industry is also a sales gimmick. Instead, part of the task of deriving ‘bio’ from the petrochemical industry is one of the appropriate things that arts can do. For Choi, plastic is an imaginary motor. The presence of this polymeric compound, like Lego, is a “fossilized black sunshine” that was trapped in the darkness at the beginning of human life when plants died and were subjected to tremendous heat and pressure.⁴⁰ The force of life is just amazing. The plasticity of plastics that melts in water and bends freely so that it can be

39 Jacques Derrida expands a ‘discussion on ghosts (hauntology)’ that drifts in the stage called ‘the end of history’ with the expression “a king is an object.” William Shakespeare, *Hamlet*, Act 4, Scene II, Korean version of Jacques Derrida, *Specters of Marx*, translated by Jin Tae Won, (Greenbee Books, 2nd edition, 2014) p.31.

40 Jussi Parikka, “Thousands of Small Futures,” *Embracing the Parallel Worlds* (Seoul: Seoul Museum of Art, Hynsil Books, 2018), 28. It is the term of Alfred Crosby. The term is a good starting point for connecting the different types and energies that bring light and the sun that we can discuss in the practice of visual culture. Nadiz Bozak perfectly crystallized the way in which the technical images of photography and film capture, refine, and utilize the sun. It was also emphasized that the way technology brings about industrial culture is through the solar energy of fossil fuels.



양조로 양조로 양조로, 제5회 토탈미술대상전, 토탈미술관, 서울, 1997. **Encore Encore Encore**, The 5th Total Prize, Total Museum of Contemporary Art, Seoul, 1997.

된 이후부터 왕관을 쓰게 된 재료이다. 미국이 막강한 자본력을 앞세워 공산주의의 확산을 막은 역사상 최강의 자금 지원 가운데 플라스틱 산업이 당당한 일부를 차지했다. 1999년에 필립 스타크는 역사상 '이름새가 전혀 없는' 투명 의자를 개발해 냈다. 플라스틱 외에는 그것이 가능한 재료는 아직 없다. 재료의 성질이 개념을 바꾸기도 한다. 모든 색이 다 가능하고 가격도 착하다. 프랑스 루이 15세 때 유행했던 의자를 모델로 제작한 것으로, 그 이름은 '루이 류령' 의자다. 인간과 관련이 있는 한, 플라스틱 사물은 단순한 도구나 수단이 아닐 것이다. 오히려 인간 중심적인 사고가 대륙과 바다, 지구 대기를 플라스틱 쓰레기로 덮어버렸다. 그러나 바이오산업은 거짓 상술이다. 오히려 석유 화학 산업 안에서 '바이오'를 파생시키는 과업의 일부가 예술이 할 수 있는 적절한 일 가운데 하나일 것이다. 최정화에게 플라스틱은 상상의 모티프다. 고분자 화합물의 '레고'와 같은 이 존재는 인류 탄생 초기에 식물들이 죽어서 엄청난 열과 압력을 받으며 어둠 속에 갇혀 있던 "화석화된 검은 햇살"이다.⁴⁰ 그 생명의 힘은 가히 놀랍다. 물에 녹는 것, 마음껏 휘어지는 것, 2mm 두께의 투명 의자, 철 보다 4배 강한 자동차 엔진으로 사용되는 것 등 플라스틱의 가소성이란, 창조적 상상력을 불리일으키는 열역학적인 존재다. 그래서 그 으뜸인 플라스틱의 성질을 인용한 신경가소성이란 단어가 만들어졌다. 인간은 어린 시절에 뇌세포의 플라스틱 성질 Neuroplasticity이 최고조에 달한다. 뇌가 좀 더 융통성을 발휘하고, 새로운 자극을 끊임없이 받아들이기 때문이다. 하지만 나이가 들어도, 우리의 뇌는 새로운 것을 배울 수 있다. 주변 환경이 중

40 유시 파리카, <수천개의 작은 미래들>, 『광행한 세계들을 꺼내기』, 서울시립미술관, 현실문화연구, 28쪽. 알프레드 크로즈비(Alfred Crosby)의 용어. 이 용어는 — 우리가 시라문화의 실천으로 논할 수 있는 — 빛과 태양을 동원하는 특정한 다른 유형과 에너지를 서로 연결하기에 적절한 시작점이다. 나디아 보작(Nadia Bozak)은 사진과 영화의 기술 이미지가 태양을 포착, 정제, 활용하는 방식을 완벽하게 결정화시켰고, 기술미디어가 산업 문화를 동원하는 방식이 화석연료의 태양에너지에 있음을 강조한다.

used for a 2mm thick transparent chair or a car engine four times stronger than iron is a ghostly phenomenon that inspires creative imagination. So, the word 'neuroplasticity' was made up, citing the nature of plastic. In childhood, the neuroplasticity of brain cells reaches its peak. The brain functions more flexibly and constantly accepts new stimuli. However, even when we get older, our brains can learn something new. It means that the surrounding environment is crucial. If there is no mirror neuron, there is no identity. The environment determines what will be reflected in the mirror. As such, plastic is the mechanism that leads to learning. Like 'baby plastic' which is superior in plasticity, Choi uses plastic products not as a tool or means but as a living image allying with humans as the "object agency of action."⁴¹ Our cities and environments are built from oil and the fossils of the past. What should be the preparation for the post-fossil era? How will the transformations related to fossil fuels occur? Such questions should be included in the way art uses objects and brings in the world.

Market/Totemism

For Choi, a market is a treasure house for his imagination and creativity as creativity — as a subterfuge of industries lagging behind the times. It is a place where capitalism is constantly producing newness, but that newness at the same time becomes the oldest. Capitalism experiences its dialectical fate in this bare place. The paradoxical equation of 'the latest

41 Many of the "balloon works" that Choi expressed as Kalkaesque provide the decisive moment for his art to leap high, giving the wings of a goddess to plastics. Contemporary art is like a balloon fully filled with wind. It scatters all over the place or rushes in like a storm. Art floats. Since the first hot-air balloon sailed the French countryside in the 18th century, the world has ambiguous feelings about air-filled forms. Everything from children's toys to military technology explores the fears and strangeness of inflatable technology in all aspects of life. The first balloon work, Andy Warhol's 'silver clouds,' became Choi's 'fallen robot' and 'breathing lotus flower.'

요하다는 말이다. 거울 뉴런이 없다면 정체성도 없다. 무엇이 거울에 비쳐질 것인가는 환경이 결정한다. 이처럼 플라스틱은 바로 배움을 일으키는 메커니즘인 것이다. 가소성이 우수한 '아기 플라스틱'처럼 최정화는 플라스틱 제품들을 도구나 수단이 아니라 "사물 행위자"로서 인간과 동맹 관계를 맺는 살아있는 이미지로 만든다.⁴¹ 석유 및 화석의 과거들로 구축된 도시와 환경은 포스트 화석 시대에 화석 연료 다음을 이어서 어떻게 준비되어야 하는 것인지, 혹은 화석 및 화석 연료와 맞물린 또 다른 방식들과 연관되어 어떤 변화를 유발할 수 있는 것인지? 예술이 사물을 사용하고 세상을 사용하는 방식 속에 그러한 질문이 포함되어야 할 것이다.

시장/토테미즘

최정화에게 시장은 시대에 뒤쳐져 가는 업종들의 음습한 피신처로 자신의 상상력과 창작을 위한 보고지(寶庫)이다. 이곳은 자본주의가 새로움을 끊임없이 양산하지만 그 새로움이 생산과 동시에 가장 낡은 것이 되는 기이한 변증법적 운명을 겪는 발가벗겨진 장소다. 최신의 것=쓰레기라는 역설적 등식은 자본주의의 내밀한 비밀인 동시에 정상적인 역사적 경로다. 시장이 오늘날 동시대 미술 실천에서 지체가 된 이유는 시장은 끊임없이 갱신되면서 무질서하게 증식하는 복합체 내지는 집단 형식을 대표하기 때문이다. 시장은 디자인되는 것이 아니라 여러 가지 개별 기호들에 의해 구축된 통합적인 구조다. 벼룩시장의 경우에는 과거의 생산물을 재조직하는 중심지이고 다양한

41 최정화가 "카프카적 요소"라고 표현한 그의 많은 "풍선 작품들"은 플라스틱 재료에 자신의 '날개'를 달아 그의 예술이 비약하는 결정적인 계기를 제공한다. 현대미술은 바람이 가득 채워진 풍선 같다. 그것은 사방으로 흩어지거나 휘돌아치듯 물러 온다. 미술이 떠다닌다. 18세기에 프랑스의 시골을 향했던 최초의 열기구 이래 세계는 공기로 가득 찬 형태에 대해 모호한 감정을 가지고 있다. 아이들의 장난감에서부터 군사 기술에 이르기까지 모든 것들을 삶의 모든 측면에서 평창 가능한 기술로 인한 두려움과 이상함을 탐구한다. 최초의 풍선 작품인 위클의 '은색구름'이 30년 후에 최정화의 '쓰러진 로봇'과 '술 위는 연꽃'이 되었다.

thing = garbage" is both a confidential secret and normal historical path of capitalism. The reason why the market became a base in contemporary art practice is that it represents a complex or collective form that is constantly updated and reproduces disorder. The market is not a design, but it is an integrated structure built by a plurality of individual signs. In the case of flea markets, it is the center for reorganizing past products. It embodies and materializes various flows and networks that seemed to disappear due to the appearance of online shopping. It is a place where goods from a variety of origins gather and wait for a new use. However, the obvious problem that we all feel is, "If we say a human is a commodity that is distributed / death is an admirable merchant / God is the most reliable bookkeeper / grave is the customs / that can be called sealed shop / or store / of death / it is not inappropriate comments / or transgress the boundary of reasonable truth."⁴²

Making the Nakwon market (meaning 'arcade paradise') in Seoul his hideout, Choi produced his avatars and spread his virus. We call it a 'virus' because his works open a new channel in the ecosystem of images, leading not to oversetting the system but to infecting it. For this, he selects familiar but easily abandoned ready-made items (such as name plaques, trophies, items used for Buddhist events, lowbrow public artworks on streets, gifts, toys, flower pins or flower skewers). Then he amplifies and distorts the very low signals. This mode of working refers to intervention disturbances and the penetration of the art system, but the nature of the virus is unclear. It is a language and also an image! Although its individual intention is ambiguous, it cannot

42 Christoph Mannling, *Schaubühne des Todes/oder Leich-Reden* (Wittenberg: Quenstedt, 1693), 86-87, quoted from Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, translated by Choi Seong-man and Kim Yu-dong (Seoul: Hangilsa, 2009), 237.



최장화, 연도마상, 가슴사각개발연구소, 낙원아파트, 서울, CHOIJEONGHWA, Untated, Ghaseum Studio, Nakwon Apartment, Seoul.

원산지 상품들이 모여서 새로운 쓰임새를 얻고자 기다리는 곳이다. 하지만 우리가 모두가 느낄 수 있는 확실한 문제는 변함없이 이것이다. “인간은 유통되는 상품이고 / 죽음은 경탄할 만한 상인이며 / 신은 가장 확실한 부기簿記 계원이며 / 무덤은 봉인된 포목점이라 할 수 있는 / 잡화점 / 죽음의 세관이라고 명한다면 / 부적절한 언급을 한 것도 / 근거 있는 진실의 경계를 넘어서는 것도 아닐 것이다.”⁴²

최정화는 서울의 낙원상가(아케이드 파라다이스)를 아지트로 해서 자신의 아바타들을 제작하고 바이러스를 퍼뜨렸다. 여기서 바이러스는 늘 친숙하지만 금방 쓰고 버려지는 기성품(명패나 트로피, 절의 연동행사 전시품, 길가의 저급 공공미술품, 선물용품, 아이들의 장난감, 꽃핀이나 꽃코치 등)의 매우 낮은 신호를 중폭, 왜곡시킴으로써 ‘숙주’를 전복하지 않고 감염시켜 이미지 생태계에 새로운 채널을 열어 간다는 의미를 담고 있다. 이는 개입적인 교란 행위를 지칭하며 미술계의 시스템에 침투하지된 바이러스의 성질은 분명치가 않다. 그것은 언어이고 또한 이미지이다! 하지만 그것의 개별의도가 모호하다고 해서 가치의 생산성이 심사리 의심되거나 심지어 하등의 정치적 효과가 없다거나 없어진다거나 할 수는 없을 것이다.⁴³ 여기서 잠시 윌리엄 버로즈 William S. Burroughs의 선언을 살펴볼 필요가 있다. “공생에서 기생으로 가는 길

42 크리스토프 뮌팅, 죽음의 무대 또는 조사(Manning, Schaubühne des Todes/oder Leich-Reden) pp. 86-87. 발터 벤야민, 『독일 비애국의 원전』, 최성만, 김유동 옮김, 한길사, 2009, 237쪽. (재인용)

43 지난 30년 간 최정화의 작업은 산업 시대 이전과 이후의 사물들(things), 인간의 아이디어와 맘이 들어간 각종 오브제들을 생산의 도구로 사용해 왔고 극적인 노동에 기반해 글로벌화된 문화 경제의 생산시스템을 예술 영역으로 끌어들이었다. 자본세를 지속적으로 얻었던 사무엘 베케트의 연극 제국을 그대로 인용하여 열린 1986년 보스턴의 전시 앤드게임 은 1980년대 말 한국의 전시비로와, 일본의 거울 경제 이후 사회 상황을 여실히 반영하고, 소비경제와 미술의 관계를 조명한 비평적 논의를 전시켰다. 이러한 방법은 모더니즘에 본질적 측면으로서, 과거의 전통적 형식 혹은 이야기를 사용하는 것에 해당하는데, 글로벌 아트의 재현 방식에서는 자국뿐 아니라 타국의 과거와 전통과 기억을 불러 일으키는 방식으로 유행하고 있고 그것이 더욱 쉽게 물신화되고 스펙터클의 일부가 되는 경향이 있다. 작가들이 자신의 작업에 대해 신뢰를 부활시키는 방식으로 그렇게 하는 것은 ‘기억 산업’이라는 새로운 힘을 보낸 오늘날의 미술계에서 성공의 보증 수표라 할 수 있다.

be said that its production of value is easily suspected or even that there is a negligible political effect.⁴³ Here, we need to discuss the declaration of William S. Burroughs briefly. “The path from symbiosis to parasitism is not far. A language is now a virus. The flu virus may once have been a healthy cell of a lung. It is now a parasitic organism that penetrates and damages the lung. The language may have once been a healthy neuron. It is now a parasitic organism that penetrates and damages the central nerve system. Modern human beings have been deprived of silence. Try to stop the speech in your mind. Try to achieve even 10 seconds of inner silence. You will encounter a resistance organization that forces you to speak. The organization is the language.”⁴⁴

Fetishism and Totemism are modern terms and have emerged as a sort of colonial hybrid language (it includes words like taboo, mana, loot, bamboozled, and nabob). Fetish is a discovery or invention of the 17th century. It means “make” and “give burnt offerings.” Similarly, Totemism also appeared in the 19th century North American ‘wilderness’ (Canada during the American Revolution), and it entered as a term in the memoir of an English fur merchant who participated in the anti-imperialist struggle (worked as a ‘military advisor’ of the native American tribes).⁴⁵ The

43 During the past 30 years, Choi has used things before and after the industrial age as well as the various objects with human ideas and sweat as a means of his art production. Also, he brought the system of globalized culture, an economy based on accumulated labor, into the field of art. Endgame, an exhibition held in Boston in 1986, whose title quotes a Samuel Beckett’s play, that considered the capitalized age as hell, was critically controversial due to its illumination on the relation of consumer economy and art. It seemed to exactly reflect the social condition of Korean consumer culture in the late 1980s and the post-bubble economy of Japan. It uses the traditional form of the past, or stories, as the fundamental aspect of modernism. In the representation of global art, it is fashionable to bring the tradition of the past and memories of different countries as well as an artist’s own memories, and it tends to be too easily fetishized and included in the spectacle. Such a work intends to bring back faith in an artist’s work, and it became a guarantee of success in today’s art world, providing support to the ‘industry of memories.’

44 William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded* (1962; reprint, New York: Grove Press, 1967), 49-50.

은 멀지가 않다. 언어는 이제 바이러스다. 독감바이러스는 한 때 건강한 폐 세포였을지도 모른다. 그것은 지금 폐에 침투하여 손상시키는 기생 유기체이다. 언어는 한때 건강한 신경세포였을지도 모른다. 그것은 지금 중추 신경계에 침투하여 손상시키는 기생 유기체이다. 근대적 인간은 침묵이란 선택을 빼앗겼다. 자신의 마음 속 말을 중지시키려고 노력해보라. 내적 침묵을 10초라도 이루도록 노력해보라. 자신에게 말을 강요하는 저항 조직과 마주치게 될 것이다. 그 조직이 바로 언어다.”⁴⁴ 페티시즘과 토테미즘은 현대의 용어들이며, 일종의 식민적 혼성어로 대두하였다. (금기Taboo, 초자연적 힘Mana, 전리품Loot, 속아 넘어간Bamboozled, 대부호Nabob 같은 단어들도 그렇다.) 페티시즘은 17세기의 발견 혹은 발명이다. 그 뜻은

“만들다”와 함께 “번제를 드리다”의 두 가지를 포함한다. 이와 유사하게 토테미즘도 19세기 북미 변방의 ‘황야’(미국 독립 혁명 기간의 캐나다)에서 출현했고, 영국인으로 반제국주의 투쟁(미국 원주민 부족들의 ‘군사고문’으로 활약)을 하였던 한 오포 상인이 회고록을 통해 영어로 진입하였다고 한다.⁴⁵ 오포 상인이 살아 돌아온 잔혹한 실화를 통해 백인 문명이 저지른 죄악상을 드러내는 <레버넌트>라는 헐리우드 영화는 당시의 역사적 배경을 보여준다. 페티시즘이 현대미술의 신화를 만들 어낸 상인의 종교라고 한다면 토테미즘은 그렇지 않다. 그것은 인류학과 비교종교학에서 전문용어로 채택되었고 원시 종교와 사교방식에 대한 열쇠를 제공해주는 제국적인 보편 개념으로 사용되었다. 그리고 모호하게 약화된 의미에서 ‘상징적인 것’

44 William S. Burroughs, *The Ticket That Exploded*(1962; reprint, New York: Grove Press, 1967), pp. 49-50.

45 이 부분은 정적으로 W. J. T. Mitchell의 중요한 저서에서 아이디어를 빌려온 것이다. W. J. T. Mitchell, 『그림은 무엇을 원하는가』, 김진영 옮김, 그린비, 2010, 147-151쪽. 이 책은 현대미술을 포괄해 시각문화에서 “토테미즘”이 어떻게 비판적인 프레임으로 작동할 수 있는지에 대한 생산적인 질문들을 제공한다. 이미지를 찬미하거나 비방하거나 숭배하거나 파괴하는 위계 질서의 층위에서 다루지 않는 태도를 말한다. 현대미술의 역사에 백인 중심, 서구 중심의 ‘위계’의 총체적 감옥을 만든 ‘목도버’가 이제부터 무대에서 내려와야 하는 분명한 이유를 말하고 있는 것이다.

Hollywood film *Revenant* shows the historical background of the time, revealing the cruel sins of the white civilization based on a true story of a fur merchant who survived the times. While Fetishism is the religion of merchants who created the myth of contemporary art, Totemism is not. It was adopted as a term in anthropology and comparative religious studies and was used as an imperial universal concept that provides the key to understand primitive religion and thoughts. Also, in an ambiguously general sense, it is used to refer to the ‘symbolic,’ totem poles and the way totem animals became icons of popular culture, as seen in public memorials, company logos, sports teams, and mascots of men’s clubs (moose, raptors, eagles, and elks). Choi’s plastic objects are dazzlingly insignificant, so they are familiar objects to everyone from children to poor adults. Therefore, his work is far from valuable objects that ‘seem’ to have new knowledge, disguising themselves with high quality that confronts the Fetishism of things, or kitsch. Totemism is based on an innocent unity with nature without being packed with the sophisticated devices of contemporary art, and it is heroic in that it does not feel embarrassed about its unpretentious attitude, which can look childlike or naïve. It is not cunning or aggressive. While idolatry and Fetishism relate to the words of blame, Totemism belongs to a neutral category of object and object choice.

Throughout his work, Choi has been captivated by Kafka’s grotesque ‘metamorphosis’ story (magi-

45 This part entirely borrowed ideas from the important book of W. J. T. Mitchell, W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* translated by Kimjeon Yu-kyoung (Seoul: Greenbee Books, 2010), 147-151. This book provides productive questions about how “totemism” can work as a critical frame in visual culture including contemporary art. It refers to an attitude that does not treat images in the order of the hierarchy that praise, defame, worship, or destroy them. It clearly states the reason why October that made a compact prison cell of the white, western-centric ‘hierarchy’ should now step down from the stage.

을 일컫는 말로 사용되면서 공공기념물, 회사 로고, 스포츠 팀과 남성 클럽의 마스크트(무스, 랩터스, 이글스, 엘크스)에서 보트, 토템 기둥, 토템 동물이 대중문화의 아이콘이 되었다. 최정화의 플라스틱 사물들은 그것인 눈부실 정도로 하찮은 것이기 때문에 아이들에서 가난한 성인까지 친숙한, 사물과 함께 친족을 이루는 대상들인 것이다. 따라서 그의 작품들은 상품물신이나 키치에 맞서는 고급을 위장하는 새로운 지식이 배어 있는 '뒤편' 귀중품과는 거리가 멀다. 토데미즘은 현대미술의 세련된 장치로 포장하지 않고 자연과의 순진한 합일에 바탕을 둔, 어쩌면 유치하고 순박한 행위가 부끄럽지 않은 태도에 있어 영웅적이다. 그것은 교활하고 공격적이지 않다. 우상숭배나 페티시즘이 비난의 말인데 비해 토데미즘은 대상과 대상 선택에 대해 중립적인 분류에 속한다. 최정화는 그의 작업 내내 카프카의 괴기스런 '변신' 이야기(마법사, 무당, 연금술에서 프랑켄슈타인, 공각기동대의 아이디어가 되는)에 사로잡혀 있고 토데미즘의 현대예술로의 기입(inscription)을 고심하고 있다고 볼 수 있다. 그것은 자연력의 '회복'과 관련이 있다고 말할 수가 있지 않을까. 정신분석학의 가족 로맨스라는 틀에서 보면, 우상은 부친, 대타자이며(최정화는 변제의 대상으로 잘려진 돼지 머리와 사랑에 빠진다), 어머니는 어머니의 가슴 혹은 소소타자(꽃들, 과일들, 기둥들, 왕관들, 장난감들의 이미지들), 토데미즘은 그의 오누이와 친척과 같은 존재들(레이디즈앤젠틀맨, 각종 마네킹 및 총천연색 시리즈)로 혹은 이 세 개의 대상을 좀 더 단계별로, 정도별로 구분해 볼 수 있다. 최정화의 예술은 종횡들이 다르지만 하나의 거대한 숲을 이루어 번성해 가는 개방된 시스템이다. 이 때, 페티시즘은 귀엽고 자세를 낮춘 토템들이며, 우상은 부풀려지고 거대해진(신전과 트로피의 탄생, 여신, 왕관) 토템들이라 할 수가 있다.



터치메, 24회 상파울로 비엔날레, 치칠로 마타라조 파빌리온, 상파울로, 1998. Touch Me, 24th Sao Paulo Biennale, Cicillio Matarazzo Pavilion, Sao Paulo, 1998.



농담, 오운-최정화 개인전, 파크뷰 그린, 북경, 중국, 2015. *The Joke*, 'ON'-Choi Jeong Hwa, Parkview Green, Beijing, China, 2015.

'웃'의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

538

cian, shaman, alchemist, Frankenstein, and ideas of *Ghost in the Shell*). It can be said that he was struggling for the inscription of Totemism in contemporary art. Could it be said that it is related to the 'recovery' of a natural force? Seen in the framework of the family romance in psychoanalysis, an idol is a father, the Other (Choi falls in love with a pig head cut into the object of a burnt offering). A mother represents the mother's breast, the other (images of flowers, fruit, columns, crowns, and toys), and Totemism can be found in such things as siblings or relatives (for Choi: *Ladies and Gentlemen*, various mannequins and colorful series), or these three objects can be categorized in more detailed steps or degrees. Choi's art is an open system that flourishes through a vast forest intertwined with different species. At this time, Fetishism is a cute totem with a humble attitude while idols are inflated and enlarged totems (for Choi: the birth of temples and trophies, a goddess, a crown).

"Fort-da" Game

Choi wanders as a nomad changing his location or place (which is different from the idea of 'derive' of the Situationists) and temporarily repeats packing and unpacking. The way in which Choi pictures his work (it is impossible to know how successful it is exactly because it depends on the situation being psycho-political) is like a linguistic shifter play that takes the concept of the alter-ego in our memories and divides our ego into two parts, you and me. It follows a way of typical allegory that forms the temporal suture and division of heterogeneous things. Changing the location and place, it continues the game by modifying the given object (third person) to direct speech of a first and second person. In Kafka's

‘포트-다’ 게임

최정화는 위치, 장소를 바꾸어 가며 유목민으로 떠돌며(이는 상황주의자의 표류 개념과는 다르다) 일시적으로 물건을 쓰고 펼치고를 반복한다. 최정화가 그림을 연출하는 그 방식(그것이 얼마나 성공적인 연출인지는 상황 의존적이고 심리 정치적이라 정확히 알 수 없다)은 우리의 기억 속에 있는 타아Alter-ego 개념을 빌려 우리의 자아를 나와 너로 이분화하는 언어적인 전환사Shifter 놀이와 같다. 이는 이질적인 것들의 일시적인 통합과 분열의 구조를 형성하는 전형적인 알레고리 방식으로 이미 주어진 것으로서의 그것(3인칭)에서 1, 2인칭이라는 직접화법으로 변조하여 위치, 장소를 바꾸어 가며 게임을 지속하는 것이다. 카프카 식으로 말해 “나는 당신과 함께 살 수 없어. 또한 나는 당신 없이도 살 수 없어”가 된다. 미술관, 비엔날레, 아트 페어, 온갖 행사장에 팔려나 온(초청된) 그림이 관객에게 말하는 방식은 그와 같다. 그것이 협동 프로젝트로 만들어진 것이든 혼자 만든 것이든 상관없이 과거의 흔적, 기억이 오로지 파편들로 ‘모아진’ 것은 동일하다. 다만 우리의 꿈이 거짓이거나 강요된 화해일 수 있다는 것을 외면하지 않는다. 모순에 결박 당한 채 반복적인 강박의 놀이가 이뤄지는 게임의 방식은, 프로이트가 18개월 된 조카가 실패를 가지고 노는 장면을 관찰하여 생각했던 “포트-다(fort-da)” 게임에 비유된다. 엄마가 없는 공포스런 상황에서 아이는, 자신의 팔목에 감겨진 실패를 멀리 던지며 “오”라고 외치는(독일어로 ‘fort’—없다는 뜻—와 어감이 같다) 순간에 아이는 “슬프다”고 느끼는 정도가 아니라 생존이 걸린 위험이자 공포라는 것이다. 다시 잡아당겨 손에 잡고서 “다”라고 외치는 순간은 단지 “살았다!”가 아니라 감동과 안도감을 주는 사건일 것이라는 것이다. 아이의 불안은 상황을 넘겼다든 ‘환희에 찬’ 즐거움 속에서 성

way, it is saying “I cannot live with you. Also, I cannot live without you.” It is the way in which art museums, biennales, art fairs, and paintings sold (in the invited exhibitions) at all kinds of venues, communicate with the viewers. Whether it is made by a group or a single artist, it is common that they are a ‘collection’ of fragments coming from past traces and memories. His work only tries not to deny that our dreams can be false or forced reconciliations. The way of the game in which a compulsive play repeatedly continues can be likened to a “fort-da” game which Freud came up with observing an 18-month-old cousin playing with a spool. In a fearful situation without a mother, at the moment a child throws away a spool wrapped around the wrist, shouting “oh” (in German, it is the same as ‘fort’ meaning nothing is there), the child does not feel just “sad” but a deepest fear and threat of survival. Therefore, when they drag it back, hold it in their hand, and say “da,” it is not just “now I am alive!” but becomes an event of amazement and relief. The anxiety of children is successfully ‘avoided’ in a ‘great deal of jubilant joy.’ According to Freud, this repeated behavior belongs to a defense mechanism in which a being is trapped in the desire to fill the lack (principles of pleasure and death) which we all experience in our life without exception. By learning fear in advance, human beings try to mitigate the impact of the fearful moment. Here, Slavoj Žižek interprets it differently. According to him, through this repetitive play, we find not a child who overcomes the trauma of the absence of the mother, in contrast, but the one who tries to make open space for his own desire by getting away from a mother’s suffocating protection and repression. It is found that neither of the interpretations guarantees sustained comfort for the child. The child does not joyfully

공적으로 '지양'된다. 프로이트에 따르면 이 반복 행위는 누구나 예외 없이 태어나 결여를 겪음으로써 그것을 채우려는 욕망(쾌락과 죽음의 원리)에 갇혀 있는 인간이 공포를 사전 학습하여 순간의 충격을 완화시키려는 방어기제라는 것이다. 여기서 슬라보예 지젝은 다르게 해석한다. 이 반복적인 놀이를 통해 어머니의 부재라는 외상을 극복한 아이가 아니라 반대로 어머니의 숨 막히는 보호와 억압에서 벗어나 자신의 욕망을 위한 혼자만의 열린 공간을 만들려고 노력하는 아이를 보게 된다는 해석이다. 어느 쪽도 아이에게 지속적인 편안함을 보장해 주지 못한다는 것을 알 수 있다. 아이는 "포르트"와 "다"를 즐겁게 반복하는 것이 아니라 "포르트-다"라는 두 극 사이에서 불안정하게 진동한다. 엄청 큰 입으로 희심찬 미소를 짓는 돼지 머리의 행진과 그것을 축하하듯 장식된 가짜 꽃들로 구성된 〈So Far, So Good〉, 그리고 돼지끼리 서로 입을 맞추며 "그래 우리는 한편이야!", "아무도 모를 거야," "대박이야!," "이게 웬 행운이야"를 긍정인지 부정인지 알 수 없게 그러나 누구나 공감하며 교감할 수 있는 회로를 열어주는 것이다. 일단 태어났으니 살아내야 하는 경쟁적 삶 속에서 오늘도 무사히 살아가며 언젠가 해가 뜰 날을 기대하는 우리 자신을 향해 뚝뚝한 비너스(살피는 것을 공포스러워 하는 현대 여성에 대한 방어법)가 준비된 왕관을 들고 높은 기둥에 올라서 '앙코르'를 외친다. "자 이걸 누가 차지할까?" 감옥에 갇힌 죄수와 간수가 이 작업을 볼 때, 각자 어떤 감정을 가질 것인가? 감옥의 상황을 미술이 바꿀 수 있다고 여겨야 하는가? 나는 그렇다고 여긴다. 위반은 결국 부실과 날림의 차이에서 해법이 구해지는 것일 것이다. 두 단어가 결합하면 더 빨리 크게 망한다고 여기는 변증법적인 도덕주의자와 그 차이(검침)에서 길을 찾는 것이 답일 수 있다는 실용적인 낙관주의자의 차이인 것이다.

repeat "fort-" and "da" but oscillates unstably between the two extremes. With his works, Choi opens the circuit that anyone can empathize and respond to it, if not clearly saying whether it is positive or negative. This can be seen in *So Far, So Good*, which consists of a parade of smiling pig heads and celebratory fake flowers. The pigs seem to talk to each other, "Yes, we are one team!" "Nobody would know," "It is a jackpot!" "How lucky!" In a competitive life that we have to live once we are born, we shout 'encore' with a chubby Venus crown (the irony of a modern woman who is fearful of gaining weight), for ourselves, living day-by-day waiting for a sunny day. "Who will win this?" How will each prisoner and correctional officer feel when they see this work? Should we think that art can change the situation of prison? I consider we should. The violation will ultimately find its way in the difference of 'nalim' and 'poor'. It is the difference between a dialectical moralist who thinks that the combined two are a bigger failure and a practical optimist who thinks answers can be found in the discovery of the difference between the two.

New Public Art

'Spectacle' is often cited as a very negative term by intellectuals. According to Guy Debord, it refers to capital being objectified as an image of accumulation beyond a certain critical point. Everywhere in the world, museum visitors are intensely accumulating digital photographs, and our daily lives themselves are continually transformed into a lethal form of spectacle. In this pessimistic prospect, many works of Choi appear to be part of the trend or perpetuating it. He says, "Rather than trying to explain difficult and complex contemporary art to viewers (I show them)

새로운 공공미술

‘스펙터클’은 지식인들에게 매우 부정적인 어휘로 자주 인용된다. 기 드보르에 따르면, 그것은 자본이 특정 임계를 넘어 축적의 이미지로 사물화된 것을 지칭한다. 전 세계 어디서나 오늘날 미술관을 찾는 관객들은 사정없이 디지털 카메라를 찍어대며 축적을 축적하고 있으며, 결국 우리의 일상은 치명적인 형태의 스펙터클로 전이될 것이다. 이러한 비관적 전망 속에서 최정화의 많은 작업들이 그것에 나오되거나 그것을 더욱 부추는 것으로 비춰질 수 있다. 그는 말한다. “나는 작업을 통해 어렵고 난해한 현대미술을 관객들에게 설명하려 하기 보다는 숨을 쉬는 꽃들과 플라스틱들 그리고 건물을 둘러싼 오방색의 천과 같이 보자마자 누구나 아무나 알 수 있도록 하여 익숙하지만 화려한 풍경들로 하여금 당당들이 눈을 ‘번쩍’ 뜨이게 해 시각을 매혹시키고 입을 ‘활짝’ 벌려 웃음 짓게 합니다.” 이 마음이 중요한 것인지 스펙터클의 눈에 보이는 현상이 중요한 것인지 굳이 따질 이유는 없을 것이다. 우리가 눈에 보이는 것을 평가하기 보다는 ‘사물(이미지)’은 우리에게 무엇을 대채 원하고 있는가? 그것이 문화산업을 위한 상품 물신인가?를 우리 자신에게 물을 필요가 있다. 일본 기리시마 예술 공원에 있는 설치된 최정화의 작품인 <당신이 예술입니다> 2000을 예로 살펴보면 좋겠다. 그는 그 지역에서 발견한 소형의 아주 일상적인 둥근 사진 액자를 크게 확대하여 영구 설치용 환경 조형물을 제작하였다. 외관상 그것은 어디서나 흔히 보게 되는 환경조형물에 다를 아니다. 나는 그 작품을 보고서 루시리파드의 말을 떠올렸다. “진정한 공공미술은 유의미한 것이 되기 위해 굳이 ‘새로울’ 필요가 없다는 것을 이해하게 되었다. 왜냐하면 공공미술의 형성에 그렇게 결정적인 사회적 문맥과 관객은 항상 변화하기 때문이다.” 나의 공공미술 기획의 경험

works, with easily recognizable items like breathing flowers, plastics, five-color cloth surrounding a building, that are familiar but splendid views, I attract the spectator's eyes, open their eyes 'shockingly' and let them smile with their mouth 'wide' open." There will be no reason to wonder if this mind or the phenomenon of spectacle is important. Rather than evaluating what we see, we should ask what 'objects (images)' request from us. It is necessary to ask ourselves if his work is a commodity fetish for a cultural industry. For example, in *You Are the Art* 2000 installed in the Kirishima Art Forest in Japan, Choi enlarged a found round picture frame and produced a piece of environmental art that would be installed permanently. Visually it is not different from any environmental sculpture that is often seen everywhere. Seeing the work, I recalled the saying of Lucy Lippard and understood his idea that true public art does not need to be 'new' to be meaningful. It is because the social context and audience that are so crucial to the realization of public art always change. I agree with this idea through my experience in cu-



당신이 예술입니다, 기리시마 오픈 에어 뮤지엄, 가고시마, 2002.
You are the Art, Kirishima Open Air Museum, Kagoshima, Japan, 2002.

을 통해 이 말에 동감한다. 최정화의 공공미술 작업들은 진기함에 대한 상업주의적 요구와 사실 무관하다. 세상을 채우는 귀중품으로서의 미술을 거부하는 것은 중요하다. 예술에 대한 그의 이론은 특별한 작품을 생산하는 것이 아니라 이미 세상에 너무 많이 넘쳐나고 있는 이미지와 사물들을 새롭게 바라보거나 새롭게 보는 과정, 그리고 그것에 이름을 부여하고 그것들을 지시하는 과정을 통해서 주변의 것들을 미술로 전환시키는 방식의 문제, 즉 코드를 간단히 바꾸는 것이 진정한 새로운 것이다. 리파드는 지난 20여 년간 이뤄졌던 생태학적 미술을 되짚어보면, 그것의 다양함에 고무되는 한편으로, 그것이 가진 소통의 한계에 실망하였다는 불편함을 토로한 것이다. 헬렌 마이어 해리슨의 “우리는 강이 내는 소리를 내지 듣지 못하고 겸손함을 키우지 못했다”⁴⁶는 언급에 귀기울일 필요가 있다. 1990년대 후반부터 공공미술 작업을 많이 해온 최정화가 “숲에는 고요한 나무가 있고, 흐름을 멈춘 냇물은 없네”라고 한 말의 진의는 온통 도처에서 개발 붐으로 망가져 가는 환경 안에서 우리가 지켜야 하는 가치를 언급한 것이다. 이는 이미지를 제작하고 보여주는 예술가로서 그것의 이용자의 마음에 무엇을 심어야 하는가에 집중해온 작가로서 〈당신이 예술입니다〉라는 제목의 직접적인 의미와 통하는 ‘살아있는 이미지’를 어떻게 구현할 것이냐의 문제이다. 이는 오히려 구현이 아니라 발견을 제자리에서 긍정하는 일이다. 최정화의 “아줌마, 올바른 편견과 주관적 강인함으로 객관적인 실천을 한다,” “예술가는 아무나, 누구나 중의 한 사람이 아닌가,” “나의 예술이 당신의 가슴이 되는 것!”으로 충분한 일이다. 이것이 최정화의 예술이 철저히 사용자의 예술이 되고자 하는 이유이며, 작품은 추구해야 하는 세련되고 숭고하고 멋진 예술적 귀중품의 클리셰가 아니라 내 곁에 늘 있던, 혹은 내 기억

46 수잔 레이서, 『새로운 장르, 공공미술: 지형그리기』, 문화과학사, 2010, 175쪽.

rating public art. Choi's public artworks are irrelevant to the demand of commercialism that pursues the only newness. It is important to reject art as valuable that fill the world. His notion of art is not a production of a particular work, but rather a process of seeing images and objects that are already overflowing in the world in fresh eyes and turning them into art by naming and indicating them differently. It means simply changing the code, which is new in a real sense. Looking back to ecological art for the past two decades, Lippard expressed disappointment at its limitations of communication while inspired by its diversity. It is worth to note that Helen Mayer Harrison said “we are not listening to the sound of a river. We did not develop the humble mind in us.”⁴⁶ Working on numerous public art projects since the late 1990s, Choi also said: “there are calm trees in a forest, and no stream has stopped its flow.”

In this, he commented on the values we have to cherish in the natural environment destroyed by development in many places. As an artist producing and showing images, he focuses on what should be planted in the minds of its users. Related with the title phrase “You are the Art,” it deals with the issue of how to realize a ‘living images.’ To be exact, it is rather an issue of discovery positively affirmed in its place, not the realization. Choi said, “Ajumma, with their right prejudice and subjective toughness, they make objective practice,” “Isn't an artist anybody or one of anybody,” “My art is your heart,” It is why Choi's art is art for users thoroughly, and the works are not a cliché of sophisticated, sublime, and wonderful artistic valuables to pursue. His art means returning to the state where things and we become friends with the everyday objects around us or in

46 Suzanne Lacey, Mapping the Terrain: New Genre Public Art, translated by Lim Young-wook and Kim In-kyu (Seoul: Munhwa Kwahaksa, 2010), 175.



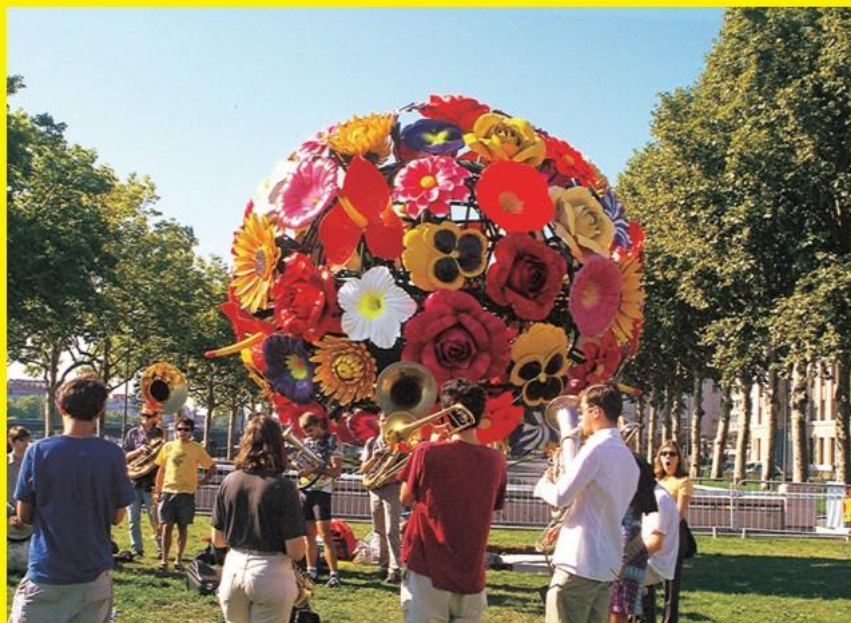
세한도, 일, 온양민속박물관, 아산, 2014. **Sehando**, With, Onyang Folk Museum, Asan, 2014.

543

The Accuracy of 'As if', Consistency, and Festivities of Various Common Flowers: on CHOIJEONGHWA



장밋빛 연생, 서울시립미술관, 서울, 2012. **La Vie En Rose**, Seoul Museum of Art, Seoul, 2012.



꽃나무, 리옹 비엔날레, 앙토냉동세 광장, 리옹, 프랑스, 2003. **Flower Tree**, La Biennale de Lyon, Place Antonin Poncetm, Lyon, France, 2003.

'꽃'의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

544



태양의 선물, 세토우치 트리엔날레, 쇼도시마, 일본, 2013. **Gift of the Sun**, Setouchi Triennale, Shodoshima, Japan, 2013.

속에 있던 일상품이 어느 날 내 앞에 다른 모습으로 나타나서 그 '놀람'의 체험을 제공하는 그 무엇이 되어 사물과 내가 친구가 되는 상태로 돌아가는 것을 말한다. 이로써 무지막지하게 소모되는 이미지는 '역엔트로피'의 작용으로 시간은 일시 멈춤이 되고 이용자가 그 제어를 하는 예술 개념의 새로운 탄생인 것이다. 따라서 그의 사물들은 여러 개가 무리를 지어 활동 속에 놓이는 경향이 있다. 액자들 가운데 어떤 것, 혹은 기둥들 가운데 어떤 것을 이용자가 선택함으로써 사물과 이용자가 공진화를 하는 방식, 그것은 이용자가 대상을 스코어링(알아서 사진도 찍고 포즈도 취하여 작품의 진정한 내용이 그 순간 완성되는)하는 열린 회로 안에서 자신의 작품이 기능하도록 작가의 '에고'를 비우는 일이다. 이러한 과정은 현재의 닫힌 축적(스펙터클)에 틈을 벌여 개방적 형태의 축적을 가능하게 함으로써 이용자의 퍼포먼스에 의해 '생생한 기호 Vital sign'로 전환되는 작은 사건이다. 굳이 설명을 하지 않더라도 오랜 관습으로 인해 액자에 익숙한 관객들은 그것을 기념이나 놀이의 대상으로 여기며 스스로 학습하는 체험을 갖게 된다. 우리가 미술에 대해 가지고 있는 전문화된 지식과 고정된 의미라는 것은 액자에 끼워 넣은 혼란스런 공간감에 불과한 것이다. 그 이데올로기를 비워냄으로써, 사물적 존재가 버티어낸 그것의 삶의 부분 집합으로 내가 무대화되는 것이다. 그의 작품은 그저 사진을 찍기 위한 배경이 아닌 것이다. 무한한 수의 미래의 퍼포먼스를 가능하게 하는 몇 개의 '악보 Score'라는 의미에서, 또는 20세기 중반 이후 미술에서 확산되어온 퍼포먼스 스코어와 같은 종류의 개념을 지속시킨다는 점에서 그의 공공예술은 상품 페티시의 함정에 빠지지 않게 된다. 그의 거의 모든 공공미술 작품은 그 이용자들의 참여를 통해 그들이 시간을 표지 Marking하고 정동 Affect을 저장하는 과정이 기존의 자본-권력에 의해 작동하는

our memories that emerge in a different appearance providing with experience of 'surprise.' It is a new birth of the concept of art, which lets a user control art, with a pause of time due to the effect of 'reverse entropy.' Therefore, his things tend to be in action forming a group. It is a way in which a user selects which of the frames, or the columns to take and evolves with the objects. Creating an open system in which a user can do their own scoring (completing the work by taking photos or posing), Choi empties the artist's 'ego' to activate his work. This process is a small event that is transformed into a 'vital sign' by the user's performance enabling the accumulation of open forms to make a gap in the currently closed accumulation (spectacle). The viewers who are accustomed to the existence of frames take it as a memorial or a play and experience self-learning. The specialized knowledge and fixed meanings we have about art are just the confusing sense of space we have put into our frames. By emptying the ideology, 'I' am staged as a part of what the object beings held up. His work is not just a background for taking pictures. In the sense that it is a few "scores" that enable an infinite number of future performances or a kind of concept such as a performance score that has spread in art since the mid-20th century, his public art will not fall into the trap of commodity fetish. Almost all of his public artworks can be said that its process of marking time and affect by the viewer's participation goes beyond those spectacles operated by existing capital-power and scores the viewer's experience.⁴⁷ Choi's work shows an effective strategy that weakens the power of kitsch (toxic substances) in which consumption is the production itself while the world of capitalism wears our senses. I consider the way of his public art as a notable model. Choi's

스펙터클을 넘어 경험을 스코어링한다고 말할 수 있다.⁴⁷ 최정화의 작품은 소비가 곧 생산이면서 자본 세계가 우리의 감각을 마모시키는 키치(독성물질)의 위력을 약화시키는 효과적인 전략을 구사하는 것이다. 나는 그의 공공미술의 방식을 검토해 볼만한 좋은 모델이라 여긴다. 기존의 예술을 특정한 장소의 의미와 시간적 사건의 생성을 위한 수단으로서 재사용하는 최정화의 방식은 매체를 통해 각자의 페르소나(가면)가 인격 Person이 되는 시대를 드러내는 것이기도 하다. 위홀은 미디어에 비쳐진 자신의 이미지가 곧 자신이라고 말하였다. 살아있는 이미지라는 관념은 인간의 의식과 제도적 통제를 벗어난 하나의 단순한 구상, 즉 더 이상 문학적인 은유가 아니다. 벤야민이 예술작품에 아우라—말 그대로 ‘숨결’—를 부여하는 것은 바로 역사와 전통이라고 여긴 것이라는 사실을 상기할 때, 한때 살아있었고 다시 살아 있을 수도 있음을 암시하는, 이른바 전문가들의 가정 하에서 잠시 ‘죽은 은유’이던 것의 부활을 오늘날 일상에서 확인하게 된다는 사실을 외면할 수가 없다.

총천연색

최정화는 자신의 플라스틱을 “불의 꽃”이라 부른다. 미세한 ‘온도’들이 살아 움직이는 이 “잡꽃들의 축제”(‘화염’은 잡화업식의 줄임말로 그 해석)는 모든 감각이 하나의 총체를 이루는 보들레르의 시 「만물조응」과 일치한다. 신전, 기둥, 숲,

47 David Joselit, 'Marking, Storing, Scoring and Speculating (Time)', in *Painting beyond Itself*, eds. Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burchard, (Germany: Strenberg Press, 2016), pp. 11-20.

조소릿은 전통적인 매체로서 회화가 시간에 대해 가질 수 있는 새로운 개념적 가능성을 열어준다. 정동(Affect)과 시각적인 자극이 압축되어있는 한 점의 회화는 관객과 접촉하자마자 ‘실황 중(On the Air)’에 놓인 고갈되지 않는 ‘시간 배터리’가 된다. 이는 비단 회화에만 해당하는 것이 아닐 것이다. 스펙터클에 대한 대안적 가능성으로서 기존의 작업들을 새롭게 읽어낼 수 있는 가능성은 창작자가 아니라 미술 이용자들의 자발적인 참여(놀이)에 달려있음을 말해준다. 최정화는 대중에게 매우 익숙한 방식에 미시감을 개입시켜(전혀 지적인 제스처가 없이) 작업의 미래성을 추측(Speculation)하는 점에 그의 예술의 특이점이 있다.

way of reusing existing art as a means to generate meanings of a specific place and a temporal event also reveals the times when an individual's persona (mask) becomes the person. Andy Warhol said that the image reflected in the media is himself. The notion of a living image is neither a simple concept beyond human consciousness and institutional control nor a literary metaphor. When we remind of Walter Benjamin's idea that it is the history and tradition that confer the aura on the works, it is undeniable that we see the rebirth of the thing temporarily taken as a 'dead metaphor' by the premises of so-called experts.

Full-color

Choi calls his plastic "flowers of fire." This "festival of trivial flowers," (abbreviated in a Buddhist term 'Hwaeom' that means to decorate with various flowers) in which minute 'temperatures' are alive, corresponds with Charles Baudelaire's poem Correspondences in which all senses form a unity. It can be said that the poetic motives such as a temple, a column, forest, flowers, color, sound, scent, victory, light, joy, and children correspond excellently with Choi's works including *Blooming Matrix*, *Happy Happy*, and *Natural Color*, *Multiple Flower*. It is a utopian world possible through synesthesia.⁴⁸ "Flowers of Evil is a hell of the 19th century. However, Baudelaire's despair far surpasses Dante's anger."⁴⁹ The world of a well-known poem *Correspondences* in *Flower of Evil* now became

47 David Joselit, 'Marking, Storing, Scoring and Speculating (time)', Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burchard (eds.), *Painting beyond Itself* (Germany: Strenberg Press, 2016), 11-20. This article opens up new conceptual possibilities for painting on time. A piece of painting in which affect and visual stimuli are compressed becomes an inexhaustible 'time battery' placed 'on the air' as soon as it comes into contact with the audience. This will not only apply for paintings. As an alternative to spectacles, it says the possibility of re-reading the existing works depends on the voluntary participation (play) of the art users, not the artist. The art of Choi is particular in that he intervenes jamais vu in a very familiar way of the public (without any intellectual gestures) and speculates the future of his work.

꽃, 색채, 음향, 향기, 승리, 광명, 환희, 어린애 등은 최정화의 〈총천연색〉, 〈꽃·숲〉, 〈해피 해피〉 외에 많은 작업들과 탁월하게 조응한다고 말할 수 있다. 그것은 공감각으로 가능한 유토피아 세상이다.⁴⁸ 『악의 꽃』은 19세기의 지옥이다. 그러나 보들레르의 절망은 단테의 노여움을 훨씬 더 넘어선다.”⁴⁹ 『악의 꽃』에 나오는 유명한 시 “만물조응”의 세계는 이제 TV 연속 드라마인 〈웨스트 월드〉가 되었다. 보들레르가 살던 시대가 정원사의 시대였다면 지금은 사냥꾼의 시대이다. 최정화는 최근 TV 시리즈물인 〈웨스트 월드〉를 나에게 보라고 권유하였다. 그것이 인간의 모습이라며, 인간은 돈과 잔혹한 욕망 충족을 위하여 인공지능 인간들을 ‘호스트’로 만들어 경영하는 테마 파크를 만든다. 세상에 유행하는 행복 신화는 우리를 소비 사회의 노예 상태로 붙들어 놓는 대중적인 마법이 된다. 〈웨스트 월드〉는 사냥꾼이 되느냐 사냥감이 되느냐, 죽느냐 죽이느냐의 ‘엔드게임’의 지옥을 그린다. 인간이 만든 사물들(기호들)이 인간을 숙주로 삼아 펼쳐지는 사건을 다루는 이 가상현실은 사실은 인간이 인간을 사냥하는 그런 시대인 것이다. 이탈리아 칼비노는 “우리는 날마다 지옥에서 살고 있고, 함께 지옥을 만들어 가고 있다”고 말한다. 근대의 정원사에게 유토피아가 길의 끝이었다면, 사냥꾼에게 유토피아는 길의 과정이다. 지칠 줄 모르며 펼쳐지는 “인공낙원”은 도처에 이미 있다. 하지만 지옥으로 가는 길은 항상 최선의 의도로 포장되는 법이다.⁵⁰

48 예술의 유토피아적 차원은 시장에 그 근원을 가지며 예술 자체가 왜곡된 시장 전략의 하나가 된다. 유토피아를 시장에 대한 대안이 아니라 시장 전략의 특정한 연속으로 보는 급진적인 독해에 대해서는 다음을 보시오. Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, 특히 55-66쪽.
49 앙드레 쉬아레스의 말, 『악의 꽃』 서문, 파리, 1933. XIII 쪽.
발터 벤야민의 『아케이드 프로젝트』 2권 「보들레르의 파리」, 101쪽. (재인용).
50 파울 페르바에헤 저, 장해경 역, 『우리는 어떻게 괴물이 되었는가-신자유주의적 인권의 탄생』, 반비, 2015, 134쪽.

that of *West-world*, a TV serial drama. If Baudelaire's world was the age of a gardener, it is now that of a hunter. Choi suggested me to watch a recent TV drama *Westworld* saying it depicts what a human is like. For money and achievement of cruel desire, humans create a theme park making the beings of art-fificial intelligence as a 'host' and manage them. The myth of happiness that is prevalent in the world becomes popular magic that keeps us in the slavery of the consumer society. *Westworld* shows the hell of the 'endgame' in which they have to decide to be a hunter or a game, to kill or to be killed. This virtual reality presents the events which human-made objects (signs) cause taking the humans as their host. Italo Calvino said, "We are living in a hell every day, and making it together." If a modern gardener was the end of the utopian way, for a hunter, utopia is the process of the road. The "artificial paradise" that tirelessly unfolds itself is already everywhere. However, "the way to hell is always paved with the best intentions."⁵⁰

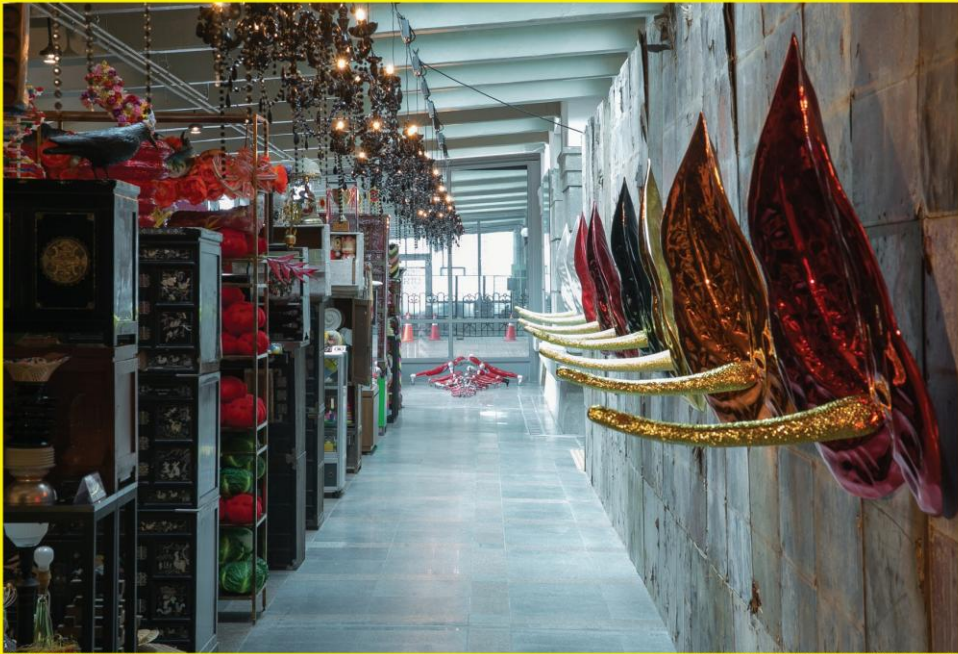
Happy Industry

The growing happiness industries spread a new form of violence caused by the positive affirmation of the world. This violence is inherent in the system itself, and it is necessary to think about the dangers of new diseases in this age. What we see is not a thing, but the pattern of a wave made by photons. As 4' 33" by John Cage is not music or meaningful sound but a wave of notes, Choi's objects are not telling a story as if asking too

48 The utopian dimension of art has its origins in the market and art itself becomes a distorted market strategy. For a radical reading that regards utopia as a specific sequence of market strategies rather than an alternative to the market, see Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 55-66.

49 Andre Suarès said so. See "Introduction," *Les Fleurs du Mal* (Paris, 1933), XIII, quoted from Walter Benjamin, "Baudelaire's Paris," *Arcade Project*, vol. 2, 101.

50 Paul Verhaeghe, *What about Me?: the Struggle for Identity in a Market-based Society*, translated by Chang Hye-kyoung (Seoul: Banbi, 2015), 134.



행복산업

점증하는 행복산업은 세계의 긍정화가 빚어내는 새로운 형태의 폭력을 퍼뜨린다. 이 폭력은 시스템 자체에 내재하는 것으로, 이 시대가 처한 새로운 질환의 위험을 생각해볼 필요가 있다. 우리가 보는 것은 사물이 아니라 광자의 파동이 이루는 패턴이다. 존 케이지의 〈4분 33초〉가 음악이나 의미 있는 소리가 아니라 음의 파동 이듯, 최정화의 사물들은 찰나의 것을 느끼라고 무리한 부탁을 하듯이 스토리를 풀어놓는 것이 아니라 그 자리에 놓여 있다. 우리의 감각은 알 수 없는 그 문턱에 영향을 받아 결코 단순하지 않다. 그것은 언제나 어떤 느낌을 가진다는 느낌으로 인해 이중적일 수밖에 없다. 그것은 허공에 복잡한 무늬를 만들어내는 공명 혹은 간섭 Interference이다. 0.5초 그 안은 소용돌이이고 슬픔이다. 감사와 행복을 암시하는 최정화의 작품 〈민들레〉(또한 박이소의 유작인 〈우리는 행복해요〉)는 행복 신화를 파는 시대에 대한 다른 방식의 반응이다. 현대적인 것은 이미 낡은 것이다. 지금 이 시대는 공격과 방어라고 하는 부정성의 행동 양식, 즉 안과 밖, 친구와 적, 남과 남 사이에 뚜렷이 그어진 연역학적 도식이 무너지거나 거의 흐려진 시대인 반면에, 새로운 신경성 질환들 예컨대, 우울증, 주의력 결핍과 경계성 장애, 소진증후군이라는 21세기형 병리학적 상황에 처해져 있다. 이는 부정성이 아니라 긍정성의 과잉으로 인한 질병을 가리킨다. 이 사회의 주민은 복종적인 주체가 아니라 각자 창업을 해서 성공을 이뤄야 하는, 성과 주체로 구조 조정 당하고 있다. 행복은 긍정성이지만, 우리가 성과 주체로 다시 태어나기를 종용당하는 사회 제도적 시스템에서는 각자가 자기 자신을 경영하는 기업가의 이미지를 강요받는다. 한국에서 행복 전도사로 일해온 사람의 자살이 전해주는 슬픈 소식과 함께 과잉 가동, 과잉 소통이 초래되는

much to feel the momentary things, but they are just there. Our senses are never simple, affected by the unknown threshold. It always has to be double-layered because feeling always accompanies a sense of having a certain feeling. It is a resonance or interference that creates complex patterns in the air. It is a swirl and sadness in 0.5 seconds. Choi's work, *Dandelion*, that implies thanks and happiness is another way of responding to the times selling the myth of happiness. A work of Bahc Yiso, *We Are Happy* is also one of the ways. What is modern is already outdated. Now is the time when the behavioral way of negativity like aggression and denial, that is, inside and outside, friends and enemies, and self and others are collapsed or blurred. Meanwhile, a new kind of neurotic diseases such as depression, attention deficit, borderline disorder, or burnout syndrome has appeared. They are the illness caused by excessive positivity, not negativity. The inhabitants of this society are pushed not to be an obedient subject but forcefully restructured into the performance subject, each of whom must acquire success by starting a business. Happiness accompanies positivity, however, in a social, institutional system in which we are endorsed to be reborn as a performance subject, each person is forced to assume the image of an entrepreneur who manages themselves. There was sad news of a celebrity's suicide who has promoted happiness in Korea, and the violence of positivity caused by over-operation and over-communication leads not to the resistance of immunity but to the reaction of denial pleading "Please stop." The violence of positivity leads to saturation rather than deprivation. It takes a way of exhaustion, not of exclusion. Therefore, "Today, matter and happiness are inseparable. The richness of modern civilization brought stereotypical happiness.

긍정성의 폭력은 면역 저항이 아니라 “제발 그만 좀 해주세요”라는 거부 반응을 유발시킨다. 긍정성의 폭력은 박탈하기 보다는 포화시키며, 배제하는 것이 아니라 고갈시키는 것이다. 그러므로 “오늘날 물질과 행복은 불가분의 관계에 있습니다. 현대 문명의 풍요로움이란 어떤 정형화된 행복을 가져다 주었지요. 현대 사회에서는 행복해지기 위해 전적으로 ‘모던’해져야 합니다. (.....) 실비와 제롬이 행복하고자 하는 순간, 자신들도 모르게 벗어나 할 수 없는 사슬에 걸려 듭니다. 행복은 계속해서 쌓아 올려야 할 무엇이 되고만 것이지요, 우리는 중간에 행복하기를 멈출 수 없게 되고 말았습니다.”⁵¹

세월호 참사 이후에 최정화는 그림자 작업을 시작했다. 그늘 속에 눈에 띄지 않고 누워있던 그림자들이 일어나기 시작한다. 이 사물들은 단지 아름다운 물건이 더 이상 될 수 없다. 사물들의 마디마디가 이어진 이 탑들을 살아있는 유기체로 본다면, 파편화된 세상의 추상적인 조각이거나 힙스터들의 실내 장식용 빈티지가 아니라 이 시대의 ‘부서진 척추’로 독해될 수도 있을 것이다. 러시아의 시인 오시프 만델슈타ムの「세기」¹⁹²³라는 시는 시인(예술가) 자신의 일생과 집단적 역사의 시간이 어떻게 산산이 부서졌는가를 보여준다.

나의 시대, 나의 짐승이며
누가 너의 동공을 바라보고,
두 세기의 척추를
피로 붙일 수 있을까?

In contemporary society, we have to be totally 'modern' to be happy. [...] Therefore, when Sylvie and Jerome want to be happy, they get caught in a chain that they cannot escape without knowing. Happiness has become something that needs to be piled up constantly. We cannot stop being happy in the middle.”⁵¹

After the Sewol Ferry Disaster, Choi started the work of shadows. The shadows that had laid invisible in the shade began to rise. These objects cannot be just beautiful things anymore. If we see these towers as a living organism connecting things piece by piece, it should be interpreted as a 'broken spine' of these times, not an abstract sculpture of a fragmented world nor a hipster vintage for interior decoration. The poem *The Age*, written by the Russian poet Osip Mandelstam in 1923, shows how the life of a poet (artist) and the time of collective history shattered into pieces.

My age, my beast, who will ever
Look into your eyes
And with his own blood glue together
The backbones of two centuries?

He paid his life for his contemporaneity. A poet should fix his gaze in the eyes of the beast of the age and combine the broken backbone of his time with his own blood. Here, according to Giorgio Agamben, 'the age' refers to the time of an individual life and collective history concerned with the way in which an individual leads a life in their age. The backbone of the 20th

51 조르주 페렉.
『사물들』, 김명순 옮김,
평원출판스튜디오, 2011,
134쪽

51 Georges Perec,
(Les) Choses: une
Histoire des Années
Soixante, translated
by Kim Myoung-
soon (Seoul: Penguin
Classics Korea, 2011),
134.

그는 동시대성 때문에 그의 목숨을 지불했다. 이 시인은 ‘세기’라는 야수의 눈 속에 시선을 고정하고서 자신의 피로 조각된 시대의 척추를 결합시켜야 한다. 여기서 세기는 아감벤에 따르면, 개인이 속한 시대를 살아내야 하는 방식에 있어 한 개인의 일생과 집단적 역사의 시간을 말한다. 20세기의 척추는 산산조각 났다. 동시대인으로서 시인은 바로 이 조각이다. 시간의 이어짐을 저지하는 존재이며, 동시에 단절과 상처를 피로 불합해야만 하는 존재이다.⁵²

생물의 시간과 척추는 그리고 세기의 시간과 척추 사이의 평행이 시의 본질적인 주제 중의 하나가 된다.

“저 생물은 살아있는 한 / 끝까지 등뼈를 지고 가야하고 /
파도는 보이지 않는 / 척추로 춤을 춘다 /
어린 지구의 시대는 / 아이의 부드러운 연골과 같다.”⁵³

2014년 4월 16일 304명을 수장시킨 4월은 바다에서 꽃이 된 아이들을 기억하는 달이다. 세월호 참사에 바쳐진 작품 〈어린 꽃〉²⁰¹⁶⁻²⁰¹⁸에서 최정화는 아이들의 놀이용 완관들이 실날 같이 연결되어 공중에 매달린 채 간단한 기계적 장치에 의해 수직, 수평으로 조금씩 움직인다. 부서질 듯 연약한 그것들은 오르락 내리락하면서 눈부신 기적 같은 삶의 순간들에 대한 간절함 속에서 ‘바스락거림’ 소리를 반복적으로 내는 키네틱 설치 작업이다. 이 움직이는 조각은 시간이 지나면서 슬픔을 슬픔으로 공포를 공포로 고통을 고통으로 증폭시킴으로써 살아있음의 순간을 더 생생하게 느

52 조르조 아감벤, 같은 책, 25쪽. 오시프 만델슈탐은 1934년 스탈린을 풍자한 시로 체포 당해 3년간의 유형을 마치고 모스크바로 돌아왔지만, 1938년 다시 체포 당해 수용소에서 목숨을 잃었다.
53 페레, 같은 책, 25쪽.

‘꽃’의 정확성, 지속성, 잡꽃들의 축제: 최정화론

552

century is broken into pieces. As a contemporary, a poet is that piece. It is a being that inhibits the continuity of time, and at the same time, it is a being that should suture disruption and wound with the blood.⁵²

The time of living organism, the backbone, and the parallel between the time of the age and the backbone become one of the essential themes of the poetry.

“That living creature as long as it lives /
has to carry the spine by the end /
the wave dances with invisible backbone / the age of young earth /
is like the smooth cartilage of a child.”⁵³

After the Sewol Ferry Disaster that caused the death of 304 lives, April is the month to remember the youth who became flowers in the sea. In *Young Flower*²⁰¹⁶⁻²⁰¹⁸, a work devoted as a memorial of the disaster, the crowns hung in the air, made initially as a children's toy, slightly move vertically and horizontally by a simple mechanic device. It is a kinetic installation that repeatedly makes a 'rustling' sound in the earnestness of these fragile things for the splendidly miraculous moments of life moving up and down. This moving sculpture makes the viewers more vividly feel their moments of life, amplifying sadness to sadness, fear to fear, and pain to pain as time passes. On that non-verbal voice like the rustling of things, Barthes said, "The sound of rustling is that of plural pleasure." Depending on the "community of bodies," ghosts live on.

52 Agamben, *Ibid*, 25. Osip Mandelstam was arrested in 1934 for writing a satirical poem on Stalin. After three years of the sentence, he was returned to Moscow but was arrested again in 1938 and died in the camp.
53 Perec, *Ibid*, 25.

끼게 해준다. 사물의 바스락거림과 같은 저 비언어적 목소리에 대해 바르트는 “바스락거림은 다원적인 기쁨의 소리”라 하였던가. 몸들의 커뮤니티에 기대어 유령들이 살아간다.

포스트휴먼 시대를 준비해온 도나 해러웨이의 말로 이 산만한 글을 이제 마무리하자. “모든 지구 생명이란 가장 깊은 의미에서 ‘친족’이며 공동의 ‘살’과 ‘숨’을 횡적으로, 기호론적으로, 계보학적으로 공유한다.”⁵⁴ 그것이 최정화가 1987년 이후 지금까지 일관되게 걸어온 길이다. 비유적으로 우리는 꽃의 온도를 조절하는 법을 다시 배워야 할 것이다. 우리가 누구이고 무엇이 되었든, 우리는 함께 만들어야 하고, 함께 되고, 함께 구성해 가야 한다. 예수는 미래를 위한 정신적인 총연습이기 때문이다.

54 Haraway, D. "Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin." *Environmental humanities* 6.1 (2015): 159-165.

I am concluding this essay that is scattered as it can be quoting Donna Haraway who has been preparing for the post-human era. "Every life on earth is a 'kin' in the deepest sense and shares the common 'flesh' and 'breath' horizontally, semiotically, and genealogically."⁵⁴ This is the way Choi has consistently come since 1987. Figuratively we have to learn how to control the temperature of flower again. Whatever we are and we have become, we have to make together, be together, and construct together. It is because art is a total rehearsal of our mentality for the future.

54 Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental humanities* 6.1 (2015), 159-165.