

최정화
탄생, 죽음, 환생의
무한 순환

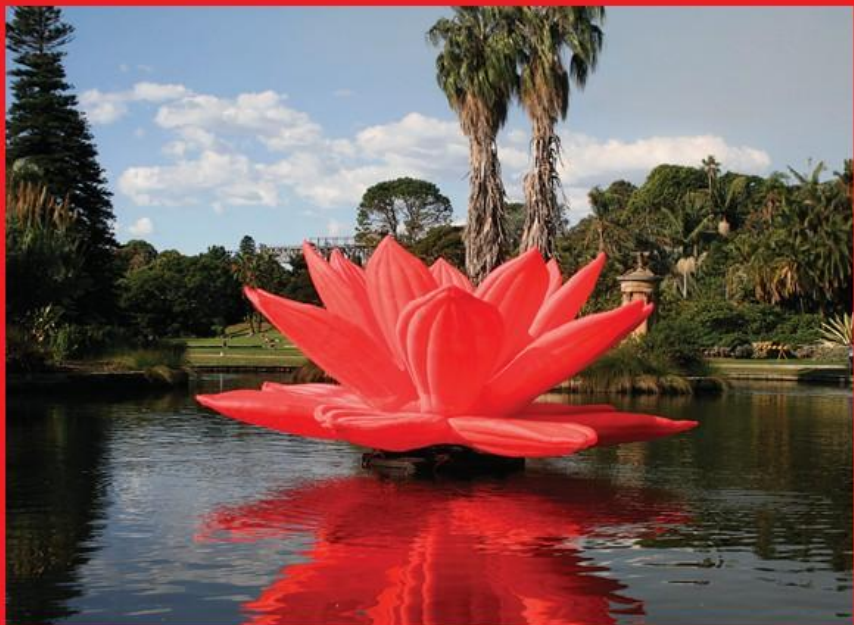
데이빗 엘리엇

중국 광저우
레드토리 미술관
부관장·선임큐레이터

CHOIJEONGHWA
An Endless Cycle of Birth,
Death and Rebirth

David Elliott

Vice-Director
& Senior Curator
Redtory Museum of
Contemporary Art
Guangzhou



숨쉬는 꽃, 시드니 비엔날레, 호주, 2010. *Breathing Flower*, 7th Biennale of Sydney, Australia, 2010.

최정화: 탄생, 죽음, 한생의 무한 순환

380



허블버블, 시드니 오페라 하우스, 시드니 비엔날레, 호주, 2010. *Hubble Bubble*, Sydney Opera House, 7th Biennale of Sydney, Australia, 2010.

최정화는 내가 아는 예술가 중 가장 널리 읽고 여러 곳을 여행한 사람으로 매우 겸손하다. 그는 한국어에 능통하고 약간의 영어와 일본어(또한 다른 언어도 재빨리 배웠다)를 할 수 있으며, 무엇보다도 자신의 카리스마 있는 육체적 존재감으로서 자신을 가장 잘 표현한다. 그는 이를 본능적으로 아는 듯하며 자신을 본보기로서 보여준다. 예를 들자면, 나는 영국의 '포스트-브레히트 post-Brechtian' 경향의 펑크 밴드인 '타이거 릴리스 Tiger Lillies'의 음악을 최정화가 서울에 위치한 그의 작은 집 옥상에서 들려주었을 때 처음 알았다. 그것은 무척이나 인상적이었고, 나는 후에 그들에게 내가 큐레이터였던 17회 시드니 비엔날레 '거리의 아름다움 The Beauty of Distance'를 위한 오페라를 만들어 달라고 부탁했다. 최정화 역시 이 전시를 위해 식물원과 오페라 하우스에 장소특정적 작품을 설치했다. 그는 권력이 반드시 유전적이거나 선택적 양육에 의한 것이 아니라는 재레드 다이아몬드 Jared Diamond의 1997년 풀리처상 수상작인 세계사 책 『총, 균, 쇠: 인간 사회의 운명』의 통찰을 내게 소개했다. 한국 작가인 이수경 역시, 미술대학 학생이었을 때, "많은 젊은 작가들이 최정화가 있는 곳에 모이곤 했습니다. 그는 실험 영화나 최신의 미술책과 잡지들을 젊은 작가들과 아낌없이 공유했습니다"라고 회고한다.¹

최정화는 예술가뿐만 아니라 사상가, 건축가, 디자이너, 구루 Guru, 조력자, 교사, 사회 공학자이기도 하다. 2001년부터 나는 그와 함께 도쿄, 시드니, 키예프, 대구에서 여러 미술, 건축, 디자인 프로젝트를 위해 일했다. 그는 미술관의 닫힌 세계로부터 멀어지려는 자신의 타고난 성향에 따라 이동을 결코 멈추지 않는 것처럼 보였고 작품은 전 세계에 전시되었다.

현재와 미래에 깊이 들어와 있지만 최정화의 개성과 일은 세계를 무대로 활

1 이수경, 필자에게 보낸 이메일 중, 2012년 7월 14일.

CHOIJEONGHWA is one of the most widely read and travelled artists I know yet he is extremely modest. He expresses himself fluently in Korean, a smattering of English, Japanese (and quickly learned words in other languages) but most actively through his charismatic, physical presence. He seems to know things by instinct and he teaches by example. Here are some instances of how this works: I first discovered the music of The Tiger Lillies, an English, "Post-Brechtian" punk band when he played it on the rooftop of his small house in Seoul — I was extremely impressed and subsequently contacted them to write an opera specially for The Beauty of Distance, the 17th Biennale of Sydney of which I was curator — where Choi also made site-specific works for the Botanic Gardens and Opera House. He also introduced me to the insight that power was not necessarily genetic or a function of selective breeding in Jared Diamond's 1997 Pulitzer Prize winning world history book *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, which he also used as a title for one of his works. When she was an art student, Korean artist, Yeesoekyeong also recalls that "lots of young artists used to gather in CHOIJEONGHWA's place. He generously shared experimental films and up-to-date art books and magazines with younger artists."¹

Choi is not only an artist but also a thinker, architect, designer, guru, facilitator, teacher and social engineer. Since 2001, I have worked with him on several major projects of art, architecture and design in Tokyo, Sydney, Kiev and Daegu. He seems never to stop moving and, following his natural inclination to gravitate away from the enclosed world of museums, his work has been exhibited across the whole world.

1 Yeesoekyeong, email to the author, July 14, 2012.

동하는 예술가의 상투성에 순응하지 않는다. 그는 휴대전화를 사용하지 않으며, 어디서든 걸어 다니는 것을 좋아하고, 플라스틱으로 만들어진 “지극히 사소한” 물건을 좋아하며,² 종종 몸짓으로 의사소통하며, 자신을 예술을 활용하는 “침입자,” “간섭자”라고 여긴다.³ 게다가, 그의 민머리와 개성적인 패션감각으로 마치 불교 승려와 팝 스타 사이의 누군가로 보이기도 한다.

한국의 맥락 밖에서 최정화는 팝 아트라는 세계적 흐름의 후발주

2. 최정화, 필자에게 보낸 이메일 중, 2013년 1월 17일.

3. 최정화, Creators' Project interview, <http://the-creatorsproject.com/creators/choi-jeong-hwa>, (2018. 8. 19. 확인본).



모란시장, 1990년대, 작가 촬영, Moran Market, 1990s, Photo by the Artist.

자로 여겨질 수도 있다. 그는 1950년대와 1960년대에 유럽, 미국, 일본에서 젊은 예술가들을 끌어들이던 대중 이미지, 인공물, 장식품을 류에 강한 관심을 가지고 있지만, 이와 같은 소재들에 대한 그의 접근에는 차이가 있다. 그의 설치작업을 많은 경우 서울의 한강 북쪽에 위치한 강북 지역 노동자 계층의 길거리 시장에서 발견한, 값이 싸고, 눈부시도록 화려한 색의 일상용품이다. 의심의 여지

382

Yet, although deeply plugged into the present and future, Choi's personality and work do not conform to the global cliché of a cosmopolitan artist. He refuses to use mobile phones, prefers to walk everywhere, likes “spectacularly trivial” things made of plastic,² often communicates by body language, and sees himself as an “intruder” or “meddler” with art.³

What is more, with his shaven head and individual fashion sense, he looks half way between a Buddhist monk and a pop star.

Outside the Korean context, Choi could be regarded as a late-comer to the international conventions of Pop Art but, although he maintains a strong interest in the kind of popular images, artefacts and bric-a-brac that attracted young artists in Europe, America and Japan in the 1950s and 1960s, his approach to this material is different. Many of his installations are stacked out of cheap, dazzlingly colorful, everyday materials found in the street markets of working-class neighborhoods such as Gangbuk on the north bank of Seoul's Han River. His sympathies are

2. CHOIJEONGHWA, email to the author, January 17, 2013.

3. CHOIJEONGHWA, Creators' Project interview, <http://the-creatorsproject.com/creators/choi-jeong-hwa>, Last accessed, August 19, 2018.

없이 그의 공감대는 대중문화와 그것을 만든 이들에게 뿌리내리는 동시에 그는 타인이 아닌 자기 자신의 생각과 경험을 반영하는 진정성과 진실성을 자신의 작품에 확립하는 것에 주목한다. 이를 위해 그는 미술학교에서 배운 많은 가르침을 지우고 스스로 미술을 익혀야 했다.

최정화의 아버지와 큰아버지는 모두 독실한 불교신자였다. 다섯 아이 중 장남으로서 그는 모든 사람들이 불성佛性의 잠재력을 지닌다는 믿음을 포함하는 불교의 윤리 규범에 따라 엄격하게 살도록 배웠다. 그와 같은 평등주의적이고 포괄적인 불성의 개념은, 이후 모든 사람들이 예술가로서의 능력을 타고났다는 최정화의 신념에 영향을 주었다. 이것은 독일 작가 요제프 보이스가 비슷한 결론에 이른 1970년대 유럽의 낭만주의적 사상과는 매우 다른 길이다.⁴

최정화의 초기 관심은 주로 지역적인 것이었다. 그는 한국 민속예술의 풍부하고 사머니즘적인 이미지와 밝은 색의 전통적인 패치워크 천으로 만들어진 조각보에 관심을 가졌다. 특히 그는 학자이자 서예가, 수묵화가인 추사 김정희(1786-1856)의 작품에 이끌렸는데 김정희는 작품을 만드는 것만큼이나 세계 내에서의 관계들의 전체성을 사유했던 이였으며 이것은 현재의 최정화와 유사한 방식이다. 최정화는 화가 박성광(1904-1985)의 작품에도 관심을 두었는데, 박성광의 활기 넘치는 후기 작업들은 전통적인 민속 신앙에서의 사머니즘과 불교의 혼성을 탐구했다. 그는 플럭서스의 도발, 한국에서 태어나 유럽과 미국에서 생의 대부분을 보낸 세계적 작가 백남준(1932-2006)의 로봇 조합과 비디오 설치작업에도 이끌렸다.⁵

undoubtedly rooted in popular culture and with the people who create it, but he is concerned also to establish an authenticity and truth in his work that reflects his thoughts and experience rather than those of others. To achieve this he has had to unlearn many of the lessons he learnt at art school and educate himself in art.

Choi's father and eldest uncle were both devout Buddhists; the eldest of five siblings, he was taught to live strictly according to the Buddhist ethical code that included the belief that everyone had the potential for Buddhahood. Such an upwardly egalitarian, inclusive idea of grace certainly influenced Choi's later conviction that everyone has an innate capability for being an artist. This is a very different path to the strand of European romantic thought which, during the 1970s, led the German artist Joseph Beuys towards a similar conclusion.⁴

Choi's early interests in art were primarily local: the rich, shamanistic imagery of Korean folk art, or jogakbo, brightly colored traditional patchwork cloths and quilts. He was particularly drawn to the work of scholar, calligrapher and ink painter Chusa Kim Jeong-hui(1786-1856), a man who contemplated the totality of relationships within the world as much as making art, rather in the same way that Choi does now; to the painter Park Saeng-kwang(1904-1985), whose exuberant late works explored the fusion of shamanism and Buddhism in traditional folk religion; and to the Fluxus provocations, robotic combines and video installations of Nam Jun Paik(1932-2006), a world-famous artist born in Korea who spent most of his time in Europe and the

4 1970년대 초, 독일 작가 요제프 보이스(1921-1986)는 독일 낭만주의 시인 노발리스(Novallis, 1772-1801)의 감성과 통하며 "모든 사람이 예술가다."라고 말했다. 이 사상은 보이스의 사회적 조각 이론의 바탕 중 하나였으며 스위스의 문화 역사가인 야코부 부르크하르트(Jacob Burckhardt, 1818-1897)의 전통을 따라 사회의 전체 유기체를 하나의 커다란 작품으로 보았다.

4 At the beginning of the 1970s, German artist Joseph Beuys (1921-1986), echoing the sentiments of the German Romantic poet Novalis (1772-1801), stated "Everyone is an artist." This idea was one of the founding tenets of Beuys's theory of social sculpture that, in the tradition of Swiss cultural historian Jacob Burckhardt (1818-1897), regarded the whole organism of society as one large artwork.

1980년대 초 학생이었던 최정화는 “미술에 대한 모든 종류의 학술적인 과업과 정보에 대해 무관심했다. [...] 당시의 나에게는 생계를 유지하는 것보다 더 중요한 것은 없었다”라고 회고한다.⁶ 그는 자신을 “재주 있는 장인” 정도로 여겼으며 그가 배워온 것이 협소하여 점점 더 좌절했다. 강사들은 로버트 라우센버그, 앤디워홀이나 요제프 보이스—그 소재, 형상, 사회적 사상의 선택에 있어 최정화의 이후 작업과 통하는—에 대해서는 유창하게 이야기했지만 최정화에게 그들은 멀고, 역사 속 식민주의 모습으로 보여 관심을 갖지 않았다.⁷ 당시 극렬했던 일본의 미니멀리스트 모노하 그룹도 그는 단지 “이해하지 못했다.”⁸ 그는 학생들에게 미술대학 시험을 위한 버락치기 준비를 가르치면서 살아갔고 1982년 대학을 떠나 군에 복무했다. 군복무에서의 시간은 그에게 반드시 필요했던 생활할 여유를 가져다주었다.

1985년 제대 후, 그는 처음으로 일본을 여행하게 되었다. 그가 즉각적으로 매료된 것은 도쿄의 미술이나 유명한 길거리의 스타일, 또는 당시 그 질적인 면과 제작에 있어 전성기였던 망가(Manga)가 아니었다. 이세이 미야케, 요지 야마모토, 고크데 가르송과 같은 패션 디자이너들의 혁신성이 그의 눈을 끈 것이다. 디자인은 그것을 사용하는 사람 없이 존재할 수 없고, 그가 일본에서 마주친 새로운 형식과 응용은 그에게 세상이 보이는 방식을 바꾸어 놓았다.⁹

일본으로의 이 여행이 각성의 계기가 되어, 최정화는 이제 현재에 연결되었다고 느끼기 시작했다. 그는 예술이 어떻게 현대 사회의 필수적인 부분이 되는지 알게 되었고 전세계의 폭넓은 문화에 참여하기 시작했다. 그의 성장에 있어 가장 핵심

5 최정화, 각주 2 참조.
6 알의 글.
7 알의 글. 최정화는 이와 같은 작가의 존재를 희미하게 알고 있었으나, 그 자신의 상황과는 관계없이 보였고 언어와 흥미 부족의 이유로 그 아이디어에 대해 이해하지 못했다고 말한다.
8 알의 글. 한국 작가 이우환(1936-)이 일본 모노하의 대표 인물 중 하나였으며 모노하는 여전히 한국에서 인기적이다.
9 알의 글.

United States.⁵

As a student in the early 1980s, Choi remembers that he was “indifferent to all kinds of academic work and information about art ... there was nothing more important [for me then] than to earn a living.”⁶ He regarded himself as little more than “a skillful artisan” and started to become increasingly frustrated by the narrowness of what he was being taught. Although his lecturers talked eloquently about the work of Robert Rauschenberg, Andy Warhol or Joseph Beuys—artists who in their choice of materials and imagery or social ideas could be regarded as kindred with Choi in his later work—they then seemed remote, historical, colonizing figures to him and he showed little interest.⁷ Even the minimalist *Mono-ha* group of Japanese artists who were then all the rage he simply “did not understand.”⁸ He supported himself by teaching students cramming for art college exams; in 1982 he left university and did national service in the army. This gave him the breathing space he so obviously needed to think things through.

In 1985, after coming out of the army, he made a first trip to Japan and was immediately attracted not by Tokyo’s art, famous street-style, nor even by its manga, then at the highpoint of its quality and production. The radical innovations of such fashion designers as Issey Miyake, Yoji Yamamoto and Comme des Garçons are what caught his eye. Design cannot exist without people to use it, and the new forms and applications he encountered in Japan changed for him the way the world looked.⁹

With this trip to Japan as epiphany, Choi now started to

5 CHOIJEONGHWA. See note 2.
6 Ibid.
7 Ibid. Choi wrote that although he was vaguely aware of the existence of such artists, they seemed irrelevant to his own situation and for reasons of language and his lack of interest he did not understand the ideas underlying their work.
8 Ibid. Korean artist Lee Ufan (b. 1936) was one of the leading figures of Japanese Mono-ha, which remains very popular in Korea.
9 Ibid.

적인 것은 매일 그가 사는 서울의 홍제동에서 대학의 작업실까지 걸어가 10 앞의 글.
 11 최정화, 앞의 글.
 는 동안 보게 된 것이었다. “걸어서 학교를 가면서, 나는 학교가 아닌, 그 밖에서 미술의 가르침을 발견했다. 나는 뒷골목과 전통 시장, 공사 현장에서 본 다양한 것들, 험겨운 생활을 살아낸 ‘아줌마’들, 평범한 중년 여성들의 삶으로부터 감흥을 느끼고 흥분했다. 나는 그들의 공격적인 긍정성에 감탄했다.”¹⁰

미술대학에 돌아오자, 최정화는 가능한 빨리 그리고 고통 없이 대학을 졸업하기로 결심했다. 그는 미술 강사의 가치에 등을 돌리고 ‘일러스트레이션’을 만들기 시작했다. 크레용과 아크릴을 혼합된 스타일로 사용하여, 당시 유행이었던 일본 미니멀리즘과 유럽에서 인기였던 구상적 표현주의 사이의 작업이었다. 왜 그렇게 행동했는지에 대한 작가의 설명은 계산된 것 처럼, 심지어 냉소적으로 들린다. “1986년과 1987년의 작품들은 상을 받기 위한 것이었습니다.”¹¹ 이제 그는 미술계의 시스템이 어떻게 작동하는지를 완전히 이해했으며 그 너머에서 더 큰 기회를 만들기 위해 그 약점을 이용할 준비가 되어있었다. 1987년, 그는 권위 있는 중앙미술대전에서 대상을 수상했다.

이후 최정화는 곧 대학을 졸업했으며 이전의 모든 작품을 불태우고 ‘작품’ 만들기를 중단했다. 그는 이후 인테리어 디자인에 뛰어들어 한국의 신생 브랜드였던 쌈지 인테리어 작업을 하고, 책이나 포스터, 극장과 무용 프로덕션의 디자인 작업을 했다. 이와 같은 활동은 모두 가습식각연구소에서 이루어졌다. ‘가습’은, 그가 자신의 작업과 연계하여 만들어낸 용어 중 하나인데, ‘마음,’ ‘심장,’ ‘숨’을 의미하는 한글로부터 유래했으며 이를 모두 포함시키면, ‘느낌의 원천,’ ‘감정’이라는 뜻을 함축한다. 최정화에게, 예술은 이제 그 안에서 사람들이 자신의 취향을 만들어가고 이

feel related to the present. He could see how art could be a vital part of contemporary society and began to engage with a broad swathe of culture from all over the world. But, most critical for his development now was what he saw around him as he walked every day from Hongje-dong in Seoul, where he lived, to his studio at the university: “Going to college on foot, I discovered that art was not taught in school but outside it. I was impressed and excited by the different things I saw in back alleys, traditional markets and construction sites, as well as by the lives of ‘azoom-ma’, ordinary middle-aged women who have survived hard lives. I admired their aggressive positivity”.¹⁰

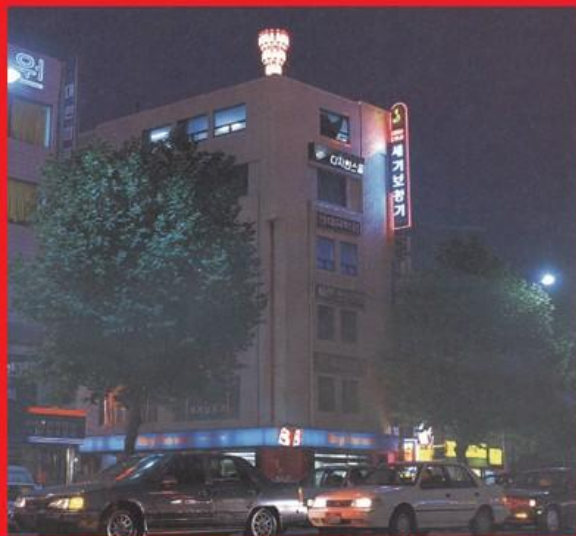
Returning to art school, Choi made the decision to graduate as quickly and as painlessly as possible. He turned his back on the worthiness of his art instructors and started to make “illustrations” using crayons and acrylic in a hybrid style, somewhere between the then-fashionable Japanese minimalism and the new wave of figurative expressionism becoming popular in Europe. His description of why he decided to do this sounds calculated, even cynical: “The works I created in 1986 and 1987 were made to receive prizes.”¹¹ He had by now fully understood how the art system worked and was prepared to exploit its weakness to create a more open opportunity beyond it. In 1987, he was awarded the prestigious JoongAng Fine Arts Prize.

Choi graduated from university immediately after this, burnt all his previous work, stopped making “art,” and threw himself into interior design, working on interior for Ssamzie, a new Korean fashion brand, as well as on designs for books, posters, theatre and dance productions. This was all done under the umbrella of the

10 Ibid.
 11 CHOIJEONGHWA, Ibid.

전에 생각해내지 못했던 미학적 꿈과 욕구를 실현하기 시작할 수 있는 보호막과 틀을 창조하는 프로젝트가 되었다.

1990년대 초에, 최정화는 그의 첫 번째 창조적 공간을 디자인하기 시작하는데 이곳은 곧 많은 젊은이들을 매혹시켰다. 그의 '스페이스 오존'에서 열린 초기 전시 중 하나는 그와 같은 세대인 다카시 무라카미와 마사토 나카무라의 2인전이였다. 최정화도 그들과 마찬가지로 그들이 가르침 받은 편협하고 가식적인 예술에 불만을 가지고 새로운 매체와 이미지로 작업하길 원하고 있었다. 그 후 몇 년간, 서로가 어떻게 생각하는지를 모른 채로, 최정화와 무라카미는 둘 다 공기를 주입해 부풀린 플라스틱과 흔히 볼 수 있는 일반적인 꽃 이미지로 실험을 하게 되지만, 그 작업 동기는 극단적으로 달랐다. 그 때, 무라카미는 일본 문화의 '디즈니화(Disneyfication)'에 비판적이었으며 미스터 도브(Mr. Dob)의 형상에서 슈퍼 사이즈의 부풀린 하이브리드, 자화상과 악의에 찬 미키 마우스 중간쯤의 형상을 보여주었



나카무라 마사토, 이발소 마크, 서울, 1992. (나카무라와 무라카미전 오존 건물 옥상설치). Nakamura Masato, Barbour Shop Mark, Seoul, 1992. (Rooftop Installation at Nakamura Masato and Murakami Exhibition).



나카무라와 무라카미 전시 포스터, 1992. Nakamura and Murakami Exhibition Poster, 1992.

Ghaseum Studio: *Ghaseum*, one of many neologisms he has created in relation to his work, was derived from the Hangul characters for "mind," "heart" and "breath" that, when taken together, connote the sense of "source of feeling" or "emotion". For Choi, art now became a project for the creation of a protective shell or framework within which people could develop their own taste and begin to realize aesthetic dreams and desires that they had never before suspected.

At the beginning of the 1990s, Choi began to design his first creative spaces in Seoul that immediately attracted a huge following of young people. One of the first exhibitions at his *SPACE OZONE* was a two-man show of the work of Takashi Murakami and Masato Nakamura, young Japanese artists of the same generation as Choi who were also dissatisfied with the blinkered artiness of what they had been taught and wanted to work with new materials and imagery. Over the next few years, unaware of how each other were thinking, both Choi and Murakami were

다. 1990년대 중반 그가 시작한, 의인화되어 그려지거나 플라스틱으로 만들어진 꽃 연작에서, 무라카미는 그가 '슈퍼플랫(Superflat)'이라 설명하는, 전통 일본화의 평평한 공간과 현대 일본 사회에서 무차별적으로 이루어지는 상업화의 혼합을 탐구하고 있었다.¹²

최정화는 늘 대중문화에 대해 우호적인 태도를 견지해 왔으며 무라카미에게 강한 영향을 끼친 일본 '오타쿠'의 어두운 취향에 대해서는 상대적으로 멀리해 왔다. 1992년 최초로 만들어진 공기 주입식 제작물은 거리에서 볼 수 있는 꽃 모양의 광고 풍선에 기반한 것이었다. 최정화는 광고 풍선 제작자들에게 비슷한 것을 만들되 부풀고 가라앉으면서 숨을 쉬는 것처럼 보이도록 부풀기를 켜고 끌 수 있는 타이머를 장착해 달라고 부탁했다. 기본적으로, 이것이 현재까지 그의 모든 공기 주입식 제작물을 만드는 방식이다.

최정화에게 중요한 것은 그의 작품 자체의 매체이기보다는 가식이나 '인위성'에 방해받지 않고 단순한 정신의 에너지로 분명한 방향을 갖는 것이다. 이와 같은 접근에서 최정화는 다음과 같은 초기 중국화의 윤리에 귀 기울이고 있다. 구 카이즈(c. 344-406)는 회화의 정신은 보이는 것보다 중요하다고 글을 쓴 칭송 받는 미술가였으며 그의 생각은 200년 후에 시에 후의 매뉴얼 『중국화의 여섯 법칙』에서 더욱 발전되어 영향력을 가졌다.¹³ 최정화는 1980년대 후반부터 유럽의 다양한 사상과 영향을 흡수하기 시작했다. 프리드리히 니체의 취향, 판단, 느낌에 대한 신비주의적 저작은 최정화의 미학적 생각을 발전시키는데 힘을 준 한편 매일의 삶이 그

12 Murakami Takashi, *Superflat*, Madora, Shuppan, Tokyo, 2000.

13 구 카이즈의 이론서로는 다음과 같은 것이 있다. *On Painting (畫論), An Introduction of Famous Paintings of Wei and Jin Dynasties (魏晉秘流畫贊), Painting Yuntai Mountain (雲臺山記)*. 시예(Xie)의 가장 근본적인 법칙은 '기운생동'이다. Kim Hee Jin, "Choi Conveys the Spirit of Life," unpublished essay, 2009, CHOIJEONGHWA archive.

both to experiment with plastic inflatables and trashy, generic images of flowers, yet their motives for doing so were radically different. At that time, Murakami was critical of the "Disneyfication" of Japanese culture and in the figure of Mr. Dob presented a super-sized inflatable of a hybrid somewhere between a self-portrait and a malevolent Mickey Mouse. In the series of painted and plastic images of anthropomorphic flowers he started in the mid-1990s, Murakami was exploring what he described as "Superflat," a conflation of the flattened spaces of traditional Japanese art with the indiscriminating commercialization of contemporary Japanese culture.¹²

Choi has always maintained a more celebratory attitude towards popular culture and kept relatively clear of the dark taste of the Japanese 'Otaku' that strongly influenced Murakami. His earliest inflatables in 1992 were based on floral advertising balloons seen on the street: he asked their manufacturer to produce a similar product but with an on and off timer so that the balloons would appear to breathe by inflating and deflating. Essentially, this is how all his inflatables have been produced to the present.

It is not so much the material of his work itself that is important to Choi but its possibility to resound clearly with simple spirit energy, untrammelled by pretension or "artfulness." In this approach Choi is harkening back to the ethics of early Chinese painting—to the writings of Gu Kaizhi(c. 344-406), a celebrated artist who claimed that the spirit of a painting was more important than its appearance, ideas that were further developed two-hundred years later by artist Xie He in his influential manual *Six Principles of Chinese Paint-*

12 Murakami Takashi, *Superflat*, Madora Shuppan, Tokyo, 2000.



슈퍼꽃무늬, 미토미술관, 이바라키, 일본, 1994. *Super Flower*, Mito City Museum, Ibaraki, Japan, 1994.

자체로 예술품이 되어가고 있다는 사회주의 사회학자 앙리 르페브르의 혁명적인 신념은 그의 포용적 감성에 적용될 수 있었다.¹⁴

최정화의 작품은 장난스러워 보이지만, 한편 견장을 수 없는 물질만능주의와 무분별한 도시화와 이로 인한 자연으로부터의 소외에 대해 강하게 비판한다. “나는 이상한 기분이 듭니다,” 그가 다음과 같이 장난스럽게 말한 적이 있다. “내가 진짜 나무나 꽃을 볼 때, 진짜 자연이 요즘 한국에서는 아주 드물어서 진짜 자연과 마주치면 사실 두렵습니다. 나는 ‘진짜의 것’을 두려워해요. 아마도 내가 다룰 수 있는 것은 파괴되지 않는 자연의 개념인지도 모릅니다. 그래서 보고 즐길 수 있는 인공적인 것을 만드는 것입니다.”¹⁵ 최정화는 플라스틱을 사용하기를 선택한 이유가 “지속적이면서도 재활용 가능하기 때문”이라고 기억한다.¹⁶ 아마도 그는 이 소박하지만 오래 가는 재료로부터 탄생, 죽음, 환생의 불교적 순환에 상응하는 것을 발견했을 것이다. 그는 자신의 작업을 자연과 인공, 진짜와 가짜 사이의 차이를 지우게 하며 동시에 사람들로 하여금 불안정, 소외, 아름다움의 이질적인 감정을 투영하게 할 수 있는 포함과 변성의 상호반응적 과정으로 여긴다.

유머 있고, 무모하며, 가끔은 도발적인, 최정화의 작업이 때로 한국을 불편하게 한다는 것은 놀랍지 않다. 그의 작업은 전례 없는 것이었으며 가식 없이 비판적인 ‘반-미술’의 입장은 같은시기에 영국에 충격을 주기 시작했던 YBAs의 미술과 크게 다르지 않았다. 그러나 최정화를 불편하게 한 것은 기존의 예술이 아니라 전방

14 Park Samcheol, “I play ‘well’ therefore I am,” unpublished essay, 2009, CHOJEONGHWA archive. 이 글에서 필자는 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(1883-85)에 나타난 쾌락과 취향에 대한 니체의 사상과 함께 취향에 대한 최정화의 개념과의 관련성을 논한다. 필자는 일상이 예술이 되는 방식에 대한 앙리 르페브르의 생각을 언급하는데 이것은 르페브르의 저서 *Art and Everyday World* (1968)에 나타난 바 있다.

15 최정화, interview with James B. Lee, “Film-flam and Fabrication: an Interview with CHOJEONGHWA,” *ArtAsiaPacific*, vol 3, no 4, 1996, p.66.

16 각주 2 참조.

ing.¹³ From the late 1980s Choi had also begun to absorb influences and ideas from many different European sources. Friedrich Nietzsche’s mystical writings on taste, judgment and feeling reinforced his own developing ideas on aesthetics, while Marxist sociologist Henri Lefebvre’s revolutionary credo that everyday life was becoming like a work of art itself could also be adapted to his inclusive sensibility.¹⁴

Choi’s works seem playful, yet they also make strong comments about rampant materialism, unchecked urbanization and the alienation from nature that results from this. “I feel strange,” he once mischievously remarked, “when I see a real tree or flower. Nature as such is so rare in Korea these days that I’m actually afraid when I encounter it. I’m afraid of the ‘real.’ Maybe all I can deal with is an idea of nature immune to destruction, so I make an artificial one to look at and enjoy.”¹⁵ Choi remembers that he chose to use plastic “because it both endures and is recyclable.”¹⁶ Perhaps he found in this humble yet long-lasting material an equivalent to the Buddhist cycle of birth, death and rebirth. He regards his work as an interactive process of inclusion and transmutation which allows him to obliterate differences between nature and artifice, the real and the fake, while, at the same time, enabling others to project onto it disparate feelings of insecurity, alienation and beauty.

Humorous, reckless and sometimes provoc-

13 Gu Kaizhi’s theoretical books are *On Painting* (畫論), *An Introduction of Famous Paintings of Wei and Jin Dynasties* (魏晉隋唐畫論) and *Painting Yuntai Mountain* (畫雲台山記). The most fundamental of Xie’s Six Principles (繪畫六法) is *Spirit Resonance or vitality*. See Kim Hee Jin, “Choi Conveys the Spirit of Life,” unpublished essay, 2009, CHOJEONGHWA archive.

14 Park Samcheol, “I play ‘well’ therefore I am,” unpublished essay, 2009, CHOJEONGHWA archive. In this essay Park discusses Nietzsche’s ideas on pleasure and taste in *Thus Spoke Zarathustra* (1883-85) and how this related to Choi’s own concept of taste. Park also mentions Henri Lefebvre’s ideas about how everyday life was becoming art, as set out in his book *Art and the Everyday World* (1968).

15 CHOJEONGHWA, interview with James B. Lee, “Film-flam and Fabrication: an Interview with CHOJEONGHWA,” *ArtAsiaPacific*, vol 3, no 4, 1996, p. 66.

16 See note 2.

“어떻게 자연과 인공이 조화롭게 결합될 수 있는가”에 대한 최정화의 끈질기고 즐겁고도 괴로운 탐색에서, 다양한 종류의 플라스틱 재료로 만들어진 꽃들은 주된 모티브로 자리잡았다.¹⁷ 그것은 처음으로 만들어진 거대한 풍선 틀림 〈슈퍼 플라워〉¹⁹⁹⁵의 제목이었으며 심지어 1998를 위한 그의 첫 번째 책의 이름이

기도 했다. 꽃들은 그의 작품에서 공기가 주입되는 방식으로, 커다랗게 캐스팅된 플라스틱 오브제로도 나타난다. 오랫동안 천천히 가라앉다가, 다시 확장되는, 색색의 화환은 새롭게 지어진 도쿄 모리미술관의 2003년 개관 전시 〈행복: 예술과 삶을 위한 생존 가이드〉의 일부로 나선형 입구에 설치되었다. 거대하게 만들어진 무궁화가 대한민국 건국 60주년을 기념하여 2008년에 광화문을 장식했다. 2012년, 키예프의 역사적인 마이단 중앙 광장의 국가 기념물인 남근 형상의 기둥 앞에는 30m 너비로 활짝 핀, 공기가 주입되어 부풀고 가라앉는 〈황금

390



도쿄도 플라워, 행복: 예술과 삶을 위한 생존 가이드, 모리미술관, 도쿄, 일본, 2003.
Dragon Flower, Happiness: A Survival Guide of Art and Life, Mori Art Museum, Tokyo, Japan, 2003.

world that bothered him but the lives of people in general.

In Choi's persistent, bittersweet search for “how the natural and artificial can be combined in harmony,” flowers made out of different kinds of plastic material have become established as a dominant motif.¹⁷ They were the topic of *Super Flower*¹⁹⁹⁵, his first giant balloon tulip, as well as the name of his first book for *Ssamsie*¹⁹⁹⁸. They appear in his work as both inflatables and as large, cast-plastic objects. A long, slowly deflating, then expanding, multicolored wreath of flowers led the way up the entrance spiral of the newly built Mori Art Museum in Tokyo as part of “Happiness: A Survival Guide for Art and Life,” its inaugural exhibition in 2003; large replicas of Roses of Sharon adorned Seoul's Gwanghwamun Gate in 2008 in commemoration of the 60th anniversary of the founding of the Republic of Korea; in 2012, a 30-meter wide blossom *Golden Lotus* inflated and deflated in front of the phallic column of the National Monument in the Maidan, Kiev's historic central square.¹⁸

17. CHOIJEONGHWA, *Ibid.*

연꽃)이 설치되었다.¹⁸ 작품이 어디서 보여지건, 이와 같은 작품은 그 범위 안에, 자연적이건 인공의 것이건, 그 주위의 모든 것을 차용했기에 관람객에게 충격을 주었다. 작품의 맥락은 작품 자체만큼이나 인식되고 기억된다.

이같은 경향과 함께, 최정화는 점점 더 자신의 작품

18 이후 이 작품은 마스텍스키 아르세날(Mystetskyi Arsenal)의 입구로 이동했다. 작품은 제1회 우크라이나 키예프 국제 비엔날레의 개막을 알리면서 우크라이나의 가장 오래된 수도원 중 하나인 키예프-페체르스크 라브라(Kievo-Pechersk Lavra)의 황금빛 돐이 보이는 곳에 설치되었다.



황금연꽃, 제1회 키예프비엔날레, 키예프, 우크라이나, 2012. Golden Lotus, Arsenal 2012: The 1st Kiev Biennale, Kiev, Ukraine, 2012.

Wherever they have been shown, these works have made such an impact on viewers because they appropriate within their orbit everything around them, natural or man-made. The context of the work is perceived and remembered as much as the object itself.

In line with this, Choi has increasingly moved away from showing his work in dedicated art spaces and prefers to work outside.¹⁹ Many of his works now depend on public participation to construct them and this has become an important element of their temporary environmental transformation. The process of making, therefore, is often referred to in their titles: *Gather Together*, made out of about 1.7 million pieces of plastic garbage, transformed the outside of Seoul's old Olympic Stadium; in *Time After Time*, produced in London to coincide with the 2012 Olym-

18 Later this work was to move to the entrance of the Mystetskyi Arsenal where, to mark the opening of the 1st Kiev International Biennale of Contemporary Art, it throbbed and bounced in sight of the glittering golden domes of the Kievo-Pechersk Lavra, one of Ukraine's most ancient monasteries.

19 CHOI JEONGHWA: "I like doing things outside art museums. I dislike that you have to pay to enter and prefer working and interacting with people outside." See note 2.

을 미술공간에서 보여주는 것에서 멀어져 외부에서 작업하는 것을 선호했다.¹⁹ 그의 많은 작품들은 이제 그것을 만들기 위한 대중의 참여에 의지하게 되었으며 이것은 일시적으로 환경을 변모시키는 것에 있어 중요한 요소가 되었다. 그래서 제작의 과정이 자주 그 제목에 참조되었다. 〈모이자 모이자〉는 170만개의 플라스틱 쓰레기로 만들어져 서울 올림픽 주경기장의 외관을 변모시켰다. 2012년 올림픽에 맞추어 런던에서 만들어진 〈Time after Time〉은, 5,000개의 플라스틱 체가 브루탈리즘 Brutalism 양식으로 지어진 사우스뱅크 센터의 우석 콘크리트 기둥을 덮었고, 2,000개의 풍선이 그 주변의 나무들에 축제 분위기를 더했다. 최정화는 자주 그의 작품이 요구하는 사람들 사이의 에너지 교환을 말한다. “당신의 마음이 나의 예술이다! 당신이 보는 것, 당신이 느끼는 것 — 그것이 나의 예술이다. 나는 당신이 느끼도록 하고 당신은 당신 스스로 예술을 발견한다. 같은 김치더라도 다른 입에서는 다른 맛이 나듯이.”²⁰

최정화는 국립현대미술관 미술관 마당에 설치된 그의 신작 〈민들레〉에서도 동일한 접근 방식을 따랐다. 이 디자인을 실현하기 위해서, 민들레 씨의 유기적인 형상에 기반하며, 작가는 용도가 다 된 금속 요리도구 7,000점의 기부를 다양한 사람들로 부터 끌어냈고 방사형 허브 주변을 “씨앗”처럼 만들었다. 쓸모를 다한, 무거운 냄비들은, 그 유용했던 생애와 함께, 가볍고, 밀집되어 보인다. 최정화는 이 작품을 예술이 삶의 보충인이 되는, 삶과 죽음이라는 개념의 충돌로 여긴다. 냄비들의 이전 생과 공동 예술 작업으로서의 미래적 존재라고 유추하는 작가의 시도는 식물의 씨앗이나 수술이 퍼지고 번식하면서 새로운 생명의 순환을 제공하는 것과 같은 방식으로 죽음을 정복한다. 이 작품과 관련하여 최정화는 “삶은 예술이며 당신이 꽃이

19 최정화, “나는 미술관 밖에서 일하기를 좋아한다. 사람들이 입장료를 내야 한다는 것이 실고 밖에서 사람들이와 반응을 주고받는 것을 즐긴다.” 작주 2 참조.

20 앞의 글.

최정화: 탄생, 죽음, 창생의 무한 순환

392

pics, 5,000 plastic sieves covered the discolored concrete columns of the brutalist South Bank complex, while 2,000 balloons added a carnival atmosphere to the surrounding trees. Choi often refers to the necessary transfer of energies between people that his work demands by asserting: “Your heart is my art! What you see, what you feel—that’s my art. I help you feel and you find the art yourself. [You see] the same kimchi tastes different in different mouths.”²⁰

Choi has followed the same approach in *Dandelion*, his new work, installed at Museum Madang, MMCA Seoul. To realise this design, based on the organic form of a dandelion puff, he has solicited the donation of about 7,000 no-longer-used metal cooking vessels from different people that he has orientated around its radial hub as “seeds.” The obso-



풍선나무, 헤이워드갤러리, 런던, 2012. Balloon Tree, Hayward Gallery, London, UK, 2012.



모이자 모으자, 서울 디자인 올림픽, 서울, 2008. *Gather Together*, Seoul Design Olympic, Seoul, 2008.

393

CHOIJEONGHWA: An Endless Cycle of Birth, Death and Rebirth



타임 애프터 타임, 헤이워드갤러리, 런던, 2012. *Time After Time*, Hayward Gallery, London, UK, 2012.

다!”라고 선언한다. 시간과 공간은 여기서 하나의 상징적인 행위로 집약된다. 쓸모 없는 냄비를 이 작품을 위해 기부함으로써, 당신은 자신의 작은 부분을 제공할 뿐만 아니라, 완전히 다른 세계에 진입하는 것이다.

their useful lives, seem light, airy and dense; Choi regards this work as a confrontation between ideas of life and death in which art is the guarantor of life. His analogy between the former lives of the pots and their future existence as a communal work of art conquers death in the same way that the seeds or stamens of a plant offer a new cycle of life through their spreading and reproduction. In relation to this work, Choi proclaims “Life is Art and You Are a Flower!” Time and space are compressed here into a single symbolic act in which by donating a useless pot to this work, you not only offer a small piece of yourself, but may also enter a completely different world.