



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

진 휘 연 교수지도  
석사학위 청구논문

리크리트 티라바니자(Rirkrit  
Tiravanija) 작품 연구 : 관계미학과  
후기식민주의를 중심으로

2014

성신여자대학교 대학원  
미술사학과  
심다슬

리크리트 티라바니자(Rirkrit  
Tiravanija) 작품 연구 : 관계미학과  
후기식민주의를 중심으로

진휘연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

심다슬

# 인 준 서

심다슬의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 5월

심사위원장\_\_\_\_\_인

심 사 위 원\_\_\_\_\_인

심 사 위 원\_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 국문 초록

리크리트 티라바니자는 관계미학을 구현하는 대표적인 작가이며, 서양에서 교육을 받은 동양인으로서 특수한 정체성을 가지고 있다.

‘관계미학’과 ‘관계예술’은 프랑스 비평가이자 큐레이터 니콜라 부리요가 주장한 개념으로 관계미학의 이론적 배경에는 기 드보르가 말하는 “스펙터클의 사회”가 있다. 또한 자본주의 사회 안에서 관계 미학적 예술작품은 ‘사회적 틈’을 나타낸다.

또한 관계미학은 다른 예술형식과 관계미학의 형식적 차별점을 관객의 능동적 참여로 설정하며, 관객은 관계미학으로 인해 ‘참여자’로 등장한다. 이러한 형태의 작품은 관객이 인지하지 못하는 사이에 사람과 사람사이에 관계를 맺고 상호작용을 유발하여, 관계미학이 지향하는 관계적 형태를 만드는 것이다.

더불어 관계미학이 일련의 이론들과 가장 상이한 점은 오늘날 커뮤니케이션 환경과 현실을 반영한다는데 있다. 그리고 현대사회는 이동수단의 발달로 인해 개인의 이동이 자유롭고 국경과 사회가 이동의 장애물이 되지 않는다. 이러한 상황은 오늘날 세계화의 상황과도 무관하지 않으며, 이는 유목적 상호 작용을 유발한다. 또한 부리요는 관계미학의 철학적 토대를 위해 펠릭스 가타리의 주체성과 미적 패러다임을 관계미학과 연관시키고 있다.

이러한 특징이 있는 관계미학은 일부 미술사자들이 관객참여와 사회구조에 대한 긍정적 영향을 부정하며 관계미학을 비판한다. 또한 가타리 이론과의 합일점을 도출하기가 어렵다는 문제점을 가지고 있다.

이러한 문제점을 해결하며 티라바니자 작품의 해석을 확대하기 위한 이론으로 본 논자는 후기식민주의를 제시한다. 더불어 이러한 후기 식민주의 이론 중 티라바니자 작품 연구와 가장 적합한 이론이 호미 바바의 후기 식민주

의 이론이라 생각한다. 이때 바바의 양가성이나 혼종성은 중요한 키워드가 된다.

먼저 티라바니자는 소박한 태국 요리를 '공짜'로 주는 행위를 통해 미술이 상업적 이익을 추구하고, 모든 것에 경제적 가치를 매기는 관행으로부터 자유로울 수 있다는 사례를 보여준 것이다. 또한 미술관에서 제공하는 음식에서도 티라바니자의 정체성을 느끼게 한다. 그리고 1990년대에도 공동체 만들기와 연회 기분의 접목이 여전히 유용하다는 것을 보여주며, 더 나아가 전체적인 사회적 영역 속에서 예술이 가진 저항능력을 실험하는 것에 더욱 관심을 가진다.

<더 랜드(The Land)>는 열린 가능성과 개방성을 기저로 하여 과학과 건축, 예술, 종교, 기술, 그리고 환경이 한 대 어우러져 공간을 구성하고, 티라바니자가 말하는 살아가는 문제에 대해 고찰하고 공간을 디자인하고 기능하게 만들었다는데 그 의의가 있을 것이다.

또한 티라바니자는 라완차이쿨과의 프로젝트를 통해 관계미학적 요소인 만남과 상생의 목적을 달성하며, 교통수단을 매개로 하여 관객과 소통하는 작가의 모습을 보여준다. 자신의 정체성과 관련하여 작품의 요소를 혼합하거나 재구성하는 것이다.

또한 1999년 베니스 비엔날레 해프닝과 <무제(데몬스트레이션 드로잉) Untitled(Demonstration Drawings)>프로젝트 두 작품은 모두 강력한 정치적 제스처로서의 기능을 하고 있는 티라바니자의 작품이다. 베니스 비엔날레에서의 경우 후기 식민주의를 기저로 하여 자국에 대한 불평등한 처사를 작품으로 구현함으로써 티라바니자 작품의 정치적 해석이 가능하게 하였다.

# 목 차

국문초록

I. 서론.....	1
II. 티라바니자 작품분석을 위한 이론적 배경.....	5
1. 관계미학(Relational Aesthetics).....	5
2. 관계미학 비판.....	15
3. 후기식민주의.....	21
III. 티라바니자 작품 분석.....	29
1. 음식 작업.....	30
2. <더 랜드(The Land)>.....	37
3. 《시티즈 온 더 무브(Cities on the Move)》.....	43
4. 1999년 베니스 비엔날레 해프닝과 <무제(데몬스트레이션 드로잉) Untitled(Demonstration Drawings)> 프로젝트.....	48
IV. 결론.....	52

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

도 판

## 도판 목록

- 도판1. 요리 중인 리크리트 티라바니자, 덴마크. 2008.
- 도판2. 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud), 《트래픽(Traffic)》,1996.
- 도판3. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <더 랜드>, 1998-진행 중.
- 도판4. 펠릭스 곤잘레스 토레스(Félix González-Torres), <무제 (Loverboy)>, 1990, 종이 위에 읍셋 프린트, 355 파운드.
- 도판5. 펠릭스 곤잘레스 토레스(Félix González-Torres), <무제(Portrait of Ross in L.A.)>, 1991, 색깔 셀로판지로 찢 사탕들, 무게 약 175파운드.
- 도판6. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(공짜)>, 1992. 뉴욕 303갤러리.
- 도판7. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(여전히)>, 1995.
- 도판8. 요셉 보이스(Joseph Beuys), <7000 떡갈나무>, 1982.
- 도판9. 퍼블릭 프로젝트, <파크픽션 (Park Fiction)>, 1995.
- 도판10. 퍼블릭 프로젝트, <오다 프로젝트 (Oda)>, 1997~2005.
- 도판11. 《20세기 미술의 ‘원시주의’: 현대적인 것과 부족적인 것의 친화성》, 1989, 뉴욕 MOMA.
- 도판12. 《대지의 마술사들》, 1989, 파리 풍피두 센터.
- 도판13. 가브리엘 메취, <빨피리을 부는 제빵사>, 1660.
- 도판14. 베르나도 벨로토, <비엔나의 프라이움 남동부 풍경>, 1759.
- 도판15. 무명, <미래주의 테이블>, 1931.
- 도판16. 다니엘 스포에리, <그림들 - 텃>, 1963년.
- 도판17. 고든 마타 클락, <푸드>, 1971.
- 도판18. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(팟타이)>, 1990, 뉴욕 폴라 알렌 갤러리, 팟타이를 만들고 서빙하는 장면.

- 도판19. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제 (공짜)>, 1992, 뉴욕 303갤러리, 셋팅 된 갤러리의 모습.
- 도판20. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제 (여전히)>, 1995, 303갤러리, 요리 후 남겨진 집기와 잔여물들.
- 도판21. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <사회적 푸딩>, 2003-2004, 바닥에 배치해 놓은 푸딩 재료.
- 도판22. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija) 외, <더 랜드>, 1998-진행 중, 함께 농사 짓는 사람들.
- 도판23. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija) 외, <더 랜드>, 1998-진행 중, 친환경 자원을 만들고자 하는 실험실로서의 기능.
- 도판24. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija) 외, <더 랜드>, 1998-진행 중, 주거지역.
- 도판25. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija) 외, <더 랜드>, 1998-진행 중, 불교사원같은 형태의 공동 건물.
- 도판26. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <롱네우 그의 이웃을 방문하다>, 2012, 영상 스틸컷.
- 도판27. 나빈 와차라이쿨(Navin Rawachaikul)과 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(교통)>, 1996.
- 도판28. 방콕의 택시.
- 도판29. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(교통)>, 1996, 무료로 물을 공급하고 비디오도 시청 가능.
- 도판30. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(교통)>, 1996.
- 도판31. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <시티스 온 더 무브>, 1997, 운행하는 특특의 모습.
- 도판32. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <시티스 온 더 무브>, 1997, 광고 겸 스토리 보드.

- 도판33. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <시티스 온 더 무브>, 1997, 툭툭 내부의 비디오 장치를 통해 티라바니자가 만든 영화 감상.
- 도판34. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), 베니스 비엔날레 해프닝, 1999, flags from the 1. royal thai pavilion.
- 도판35. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), 베니스 비엔날레 해프닝, 1999, flags from the 1. royal thai pavilion.
- 도판36. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제>, 1998-1999, glass.
- 도판37. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(Demonstration no. 154)>, 1997, Graphite on paper, 8-1/4 x 11-3/4 inches.
- 도판38. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(Demonstration no. 145)>, 1997, Graphite on paper, 8-1/4 x 11-3/4 inches.
- 도판39. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(Demonstration no. 191)>, 1997, Graphite on paper, 8-1/4 x 11-3/4 inches.
- 도판40. 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija), <무제(Demonstration no.134)>, 1997, Graphite on paper, 8-1/4 x 11-3/4 inches.

# I. 서론

본 논고의 중심 작가 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija(ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิธิ)(1961- ))(도판1)는 태국 국적 출신의 작가이지만, 외교관이었던 아버지로 인해 아르헨티나에서 태어나고, 주로 서양에서 교육을 받은 특수한 정체성을 가지고 있다. “관직을 얻지 말아라...좌절하기 쉽다”라고 말하던 태국 출신 부모님과 프랑스 요리를 공부한 할머니를 둔 그는 출생 이후 에티오피아, 태국, 캐나다, 미국에서 미국·영국식 교육을 받게 된다. 이는 그가 서양의 미술교육 제도 속에서 성장하였으며, 이를 통해 특수한 문화 정체성을 갖게 된다. 즉 그는 태국의 국민이자 세계시민으로 성장하였으며, 누구보다 문화적 불균형과 다중적 문화의 한계와 더불어 가능성을 인지하고 있는 작가라고 할 수 있다.<sup>1)</sup>

더불어 티라바니자의 작품을 분석하기 위해서는 그의 노마드적 성향의 이해가 선행 되어야 한다. 그는 지금 현재 베를린과 뉴욕 그리고 태국의 치앙마이에 거주하고 있다.<sup>2)</sup> 이는 그가 노마드적 성향을 보이는 작가인 동시에 정체성에 대한 담론을 창출 가능하게 한다는 그의 배경을 보여준다.

또한 그의 부모나라인 태국은 비교적 열린 사유체계를 가지고 있다. 이는 타민족, 타종교, 타문화를 배제하지 않고 포용하려는 자세를 가지고 있다는 뜻이다.<sup>3)</sup> 이는 티라바니자 작품의 성향과도 무관하지 않다.

본격적 논의에 앞서 우리가 인지하여야 할 것은 티라바니자가 관계미학의 대표 작가로서 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud)<sup>4)</sup>의 저서 『관계의 미학』

---

1) 양은희, 「“식사하세요!” : 리크리트 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동체 만들기」, 『현대미술사학회』, Vol.20, No.1, 2006, p.148. 참조.

2) Artillerymag's channel, interview with Rirkrit Tiravanija by Ezrha Jean Black, <http://youtu.be/I8QVjTCnJCc>, 2014년 5월 17일 검색.

3) 이정윤, 「근대 태국 외교정책에 나타난 태국인의 정체성 연구」, 『한국태국학회논총』, Vol.16, No.2, 2010, p.193.

4) 프랑스의 큐레이터이자 평론가이자 이론가이다. 2000년에서 2006년까지 제롬 상스와 파리의 팔레드 도쿄(Palais de Tokyo)의 공동 디렉터를 역임했으며, 2007년에서 2009년까지 테이트

(Relational Aesthetics)<sup>5)</sup>에서 소개 되고 있다는 것이다. 부리요는 티라바니자를 관계미학이 나아가야 할 방향과 구현해야 할 것이 무엇인지 제시할 수 있는 작가이자, 관계미학적으로 완숙한 경지에 이른 작가로 소개하고 있다.

그러나 미술사학자 그랜트 H. 케스터(Grant H. Kester)와 클레어 비숍(Claire Bishop)은 각각 『The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context』<sup>6)</sup>과 "Antagonism and Relational Aesthetics"<sup>7)</sup>을 통해 관계미학의 유토피아적 성향과 부리요가 기대하는 순기능에 대해 비판하며, 관계미학적 작품을 구현하는 티라바니자도 함께 지적하고 있다. 또한 부리요의 관계미학에서 중요한 근거로 작용한 펠릭스 가타리(Félix Guattari) 이론과의 연관성에도 맹점이 일부 있으며, 관계미학이 정치·경제·사회적 측면에서 취약함을 지적할 수 있다. 필자는 티라바니자가 관계미학이라는 범주를 넘어서 앞의 관계미학의 맹점에 해답을 제시 할 수 있다고 본다. 이를 위해서는 앞서 밝힌 티라바니자의 정체성과 노마드적 성향을 뒷받침 할 수 있는 이론이 필요하다고 생각한다. 이에 본 필자는 후기식민주의가 이를 위한 적합한 이론으로 생각되며, 티라바니자 작품해석의 근거로 삼고자 한다.

따라서 본 논문은 부리요의 관계미학을 바탕으로 티라바니자의 작품을 살

---

브리튼(Tate Britain)에서 걸벤키언 큐레이터(Gulbenkian Curator)로 지내며 2009년 테이트 트리엔날레를 보직했다. 2010년부터 프랑스 문화부의 예술창작 감독기관장(chef de l'Inspection de la creation artistique au Ministere de la Culture)을 맡고 있다. 그는 1990년부터 베니스비엔날레, 리옹비엔날레 등 유럽 각지에서 크고 작은 전시를 기획하는 동시에 이론적 작업을 수행하면서, 현 시대의 가장 영향력 있는 유럽의 큐레이터로 자리 잡았다. 저서로는 『관계의 미학(Esthetique Relationnelle)』, 『형태의 삶(Formes de vie, Une genealogie de la modernite)』, 『포스트프로덕션(Postproduction)』 등이 있다. 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역, 미진사, 2011년.

5) 니콜라 부리요, 앞의 책, 2011.

6) Kester, Grant H, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, London: Duke University Press, 2011.

7) Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, (Fall, 2004), No. 110, pp. 49 - 50.

펴보되 관계미학이 가지는 한계점을 분석하고, 티라바니자의 작품에 나타난 특수한 정체성과 노마드적 성향을 후기식민주의를 바탕으로 해석하고자 한다.

이를 위해 II장에서는 부리오가 말하는 관계미학에 대해 논하고 그 특징을 알아보고자 한다. 또한 관계미학의 비판점을 알아보고, 이를 보완하기 위해 후기식민주의를 티라바니자 작품의 새로운 작품해설 방법론으로 삼고자 한다. 이는 티라바니자 작품의 예비적 고찰로서 그의 작품 평가의 기준이 될 것이다.

III장에서는 본격적으로 본 논문의 중심 주제인 티라바니자 작품을 관계미학적 시각과 후기식민주의 이론으로 분석하고자 한다. 만남과 상생의 기저 아래 소규모 유토피아를 지향하고자 하는 관계미학은 티라바니자 작품해석에서 빠질 수 없는 중요한 이론이다. 그리고 그의 정체성과 노마드적 경향을 통해 관계미학과는 다른 시각인 후기식민주의 이론으로 그의 작품을 해석하고자 한다.

필자는 티라바니자 작품을 연구하는데 있어서 김기수의 「부리오의 '관계미학'의 의의와 문제」<sup>8)</sup>가 유용했음을 밝힌다. 먼저 김기수는 관계미학의 의의와 함께 문제점을 지적하여 관계미학에서 간과한 부분을 보완하는 기틀을 마련하였다. 특히 관계미술이 의지하고 있는 이론과 관계미학의 특징적인 부분에 대하여 고찰함으로써 관계미학의 특성 연구에 도움이 되었다.

또한 티라바니자의 작품 중 가장 유명한 음식작업 해석을 위해 양은희의 「"식사하세요!" : 리크리트 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동체 만들기」<sup>9)</sup>는 티라바니자 작품을 관계미학적 측면에서 분석하고 후기식민주의의 방법론으로 고찰하는 것을 목적으로 하는 본 연구의 중요한 자료가 되었다.

또한 니콜라 부리오의 『관계의 미학』은 이 논문의 중요한 예비적 고찰로

---

8) 김기수, 「부리오의 '관계미학'의 의의와 문제」, 『美學·藝術學研究』, Vol.34, 2011, 2011.

9) 양은희, 앞의 글, 2006.

서 쓰인다. 더불어 티라바니자의 작품해석이 후기식민주의 이론을 바탕으로 해석되기 위해 호미 바바의 『문화의 위치』<sup>10)</sup>가 유용하였음을 밝힌다. 호미 바바는 프로이트 정신분석학과 라캉의 욕망이론을 통해 식민지 담론의 양면성을 지적하는데, 이는 티라바니자의 특수한 정체성으로 인해 생성된 양가성(ambivalence)이나 혼종성(hybridity)을 설명할 수 있는 기틀을 마련한다.

그리고 티라바니자의 저서 『A Retrospective (Tomorrow is another fine day)』<sup>11)</sup>에 수록된 자신의 작품에 대한 그의 생각과 인터뷰는 필자가 작품 해석에 보다 심도있게 접근할 수 있게 도움을 주었다. 또한 이 책에 수록된 많은 작품의 도판과 사진은 그의 작품의 경향과 흐름을 읽는데 중요한 참고 자료이다.

---

10) 호미 바바, 『문화의 위치』, 나병철 역, 세계사상, 1998.

11) Tiravanija, Rirkrit, *A retrospective (Tomorrow is another fine day)*, Zurich: JRP/Ringier, 2007.

## II. 티라바니자 작품분석을 위한 이론적 배경

본격적인 논의에 앞서 관계미학의 특성과 그에 따르는 비판에 대해 고찰하고 오류를 지적하고자 한다. 관계미학은 프랑스 비평가이자 큐레이터 니콜라 부리요가 주장한 것으로, 그는 그가 직접 기획한 전시를 통해 이 개념을 주장한다. 그는 관계미학에서 관객이 예술작품에 들어와 참여하고, 작품을 완성하는 중요한 요소로 작용한다는 점에서 관객과 작품의 '공존'을 강조하며, 1990년대 다수 등장한 관객참여를 장려하는 작품에 초점을 맞추어, '관계미학'(Relational Aesthetics)<sup>12)</sup>과 '관계예술'(Relational Art)을 창안한다.

### 1. 관계미학(Relational Aesthetics)

부리요는 1996년 프랑스의 보르도 현대미술관(CAPA)에서의 전시 《트래픽(Traffic)》(도판2)을 통해 처음 관계미학 개념을 제시한다. 이후 그는 '팔레드 도쿄'(Palais de Tokyo)와 샌프란시스코 미술대학에서의 《터치: 1990년대부터 지금까지의 관계미학(touch: relational art from the 1990s to now)》(2002)전시를 개최한다.<sup>13)</sup> 당시 “관계미학”의 초대 전시인 《트래픽(Traffic)》에서 부리요가 초청한 작가들에는 본고의 중심인물인 리크리트 티라바니자를 비롯하여 리암 길릭(Liam Gillick), 바네사 비크로프트(Vanessa Beecroft), 마우리시오 카텔란(Maurizio Cattelan), 피에르 휘그(Pierre Huyghe), 칼르슈텐 뢰러(Carsten Höller), 크리스틴 힐(Christine Hill), 도미니크 곤잘레스-포스터(Dominique Gonzalez-Foerster), 안젤라 블록(Angela Bulloch), 펠릭스 곤잘

12) '관계미학'은 1990년 신학자 해럴드 맥스웨인이 처음 사용한 용어를 빌린 것으로 기독교적 구원으로서의 예술과 미학을 언급한 것을 부리요가 사회참여적인 작업으로 응용한 것이다. : 양은희, 앞의 글, p.149.

13) Bourriaud, Traffic, Bordeaux: Capmusée d'art contemporain, 1996; Touch: Relational Art from the 1990s to Now, San Francisco Art Institute, 2002; Playlist, Paris: Palais de Tokyo: Editions cercle d'art.

레즈-토레스(Félix González-Torres), 얀스 하닝(Jens Haaning), 길리안 웨어링(Gillian Wearing), 안드레아 지텔(Andrea Zittel) 등이 있다.<sup>14)</sup>

부리요는 1990년대에 들어서 예술계가 다수의 비평가와 철학자들이 다루기 꺼려하는 현상을 맞았다고 말한다.<sup>15)</sup> 이러한 발언이 무리한 일반화일지라도 관계미학은 현장비평<sup>16)</sup>으로서 1990년대 등장한 작가들과 작품에 대한 과거의 기준과 다른 방향을 제시하며, 이들의 예술행위에 대해 설득력 있는 이론을 제시하였다고 말할 수 있다. 관계미학의 독창성에 관해서는 별도로 검토가 필요하나, 1990년대 예술현상의 이론화를 위해 제시된 창의적인 관계미학의 개념들은 그 자체만으로도 논의할 가치를 가진다.<sup>17)</sup>

관계미학이 독창적인 미학이라 할지라도, 이는 단독으로 창안되기 보다는 이론의 근간을 여타 다른 이론에 의지 하고 있는 것이 사실이다. 먼저 관계미학의 이론적 배경에는 기 드보르(Guy Debord)가 말하는 『스펙터클의 사회』가 있다.<sup>18)</sup> 이것은 1990년대 후기자본주의의 심화와 관련이 있으며, 자본주의 사회 안에서 시장성이 없는 것은 점차 사라져 가게 된다는 것이다. 그 결과 인간관계는 교역의 장 안에서만 이루어지게 된다. 이는 다시 말해 자본주의 사회 안에서의 사회 구조는 권력자들의 기호에 따라 단순한 구조와 인간관계를 구축하게 된다는 것이다. 이로 인해 자본주의 사회 안에서 인간의 관계는 표준화되고 인위적으로 변화하게 된다. 이러한 구조로 사회가 진행될 때 대립과 지역주의, 인종주의를 발생시키며, 이러한 반목들은 소비의 위계서열을 존재론적 우월성으로 취급하게 한다.<sup>19)</sup>

---

14) 김기수, 앞의 글, p.283.

15) 같은 글, p.282.

16) 현장 비평은 새롭게 탄생한 예술 형태에 새로운 이론적 근거를 제안한다.

17) 김기수, 같은 글, p.282.

18) 스펙터클이란 자본주의를 구성하고 있는 모든 문화적, 경제적, 정치적 요소를 포괄하는 개념이다. 기 드보르는 스펙터클을 상품세계의 총체성이 하나의 전체로서, 보편적 등가물로 나타나는 곳에서 나타나는 화폐의 발전된 현재적 보완물이라고 설명했다. 우리는 스펙터클이 만들어내는 '외양의 지배'를 받으며 자본주의 사회에 순응한 채, 수동적인 관객의 모습으로 살아가게 되는 것이다. 기 드보르, 이경수 역, 『스펙터클의 사회』, (서울: 현실문화연구, 1996), p.16.

19) 같은 책, p.62.

따라서 이러한 자본주의 체계로 인해 우리 사회는 기 드보르가 말하는 『스펙터클의 사회』에서의 말하는 비관적 사회 구조로 진행되는 것이다. 이것은 직접경험을 배제한 ‘재현’이 주를 이루는 사회이며, 인간과 사회의 관계 약화는 물론 인간과 인간 사이의 관계 또한 분리된다.

부리요는 이러한 사회적 문제점의 해결책이 관계미학이라고 제시하고 있다. 즉 그는 비관적 자본주의 사회로의 진행을 관계미학의 예술적 실천이 현실적 유토피아를 보여줌으로서 이를 보완하고, 나아가 해결의 실마리를 제공할 수 있다고 말하고 있는 것이다. 다시 말해 그는 자본주의 체제가 인간관계의 단절과 원활하지 않은 소통구조를 만들었다면, 예술이 이러한 상황을 개선할 수 있다고 인식했다.

그러나 우리가 여기서 한 번 더 주목해야 하는 점은 자본주의 사회에서 관계미학으로 인해 개선된 상황이 매시아적 유토피아가 아닌 “달콤한 유토피아 (dolce utopia)”라는 점이다.<sup>20)</sup> 이때의 유토피아는 모든 상황을 낙관적으로 보는 것이 아니라 작은 공동체에서부터의 유토피아를 지향하는 것이다. 이는 공동체의 회복과 관계의 분리를 완화시키는 차원이다. 다시 말해 관계미학은 사회적 실험의 바탕이자 스펙터클의 사회로 인한 인간 행동의 획일화로부터 인간을 해방시키고, 현실적 유토피아를 실현하고자 한다.<sup>21)</sup>

그리고 자본주의 사회 안에서 관계미학적 예술작품은 ‘사회적 틈’을 나타낸다. 여기서 말하는 틈은 마르크스 용어로서 이윤의 법칙에서 벗어나 자본주의 경제로부터 탈피하는 교역 공동체를 나타낸다.<sup>22)</sup> 이 틈의 공간이 발생하였을 때 인간은 자유로운 상호작용과 교류가 가능하게 되는 것이다.

부리요는 이 틈의 공간이 현대미술의 본질이라고 단언하고 있다. 틈의 공간에서 예술적 발현이 나타나 관계가 형성되고 관계미학이 지향하는 만남과 즐거움이 진행된다는 것이다. 또한 관계미학이 이러한 모델을 이슈화하여 다

---

20) 니콜라 부리요, 현지연 역, 앞의 책, p.22.

21) 같은 책, p.22.

22) 같은 책, p.25.

름으로서 정치적 프로젝트로 발전하게 되며, 관계 예술가들은 관객들에게 자유로운 교류를 지향하는 상호작용 구조를 제시하는 것이다.

티라바니자의 작업 중 <더 랜드(The land)>(1998-진행 중)(도판3)프로젝트는 관계미학의 이러한 특성을 잘 보여주는 작업이다. 이 작업은 태국 치앙마이 부근 산파통(Sanpatong) 지역에서 실행한 친환경 개발 프로젝트로서 작가는 쌀농사에 실망한 농민을 위한, 크게는 넓은 소통의 공동체를 구현하기 위한 시도이다. 이러한 일련의 프로젝트에서 티라바니자는 작가의 존재보다는 이러한 환경과 작업을 제대로 즐기는 관객이 중요하다는 것을 보여준다. 관객을 작품 안으로 끌어들이고 교류하게 하는 그의 작업은 즐겁고 행복해 보인다. 또한 이 프로젝트는 <더 랜드 파운데이션(The Land Foundation)>을 통한 작가들의 기부로 진행된다. “혼돈 속에서 살되 저항 없이 사는 것”이 공유토피아와 같은 것이라고 배운 그는 무저항적 태도를 고수하고 무소유와 무욕을 지향하고 물욕을 거부하는 것이다.<sup>23)</sup>

부리요는 앞서 본 관계미학의 이론적 근간 제시 이외에 관계미학에서 나타나는 형식을 개념화, 정식화 하려 한다. 그 중 다른 예술형식과 관계미학의 형식적 차별성을 관객의 능동적 참여로 설정하고 있다.<sup>24)</sup> 이는 다시 말해 단지 해석의 차원에서 존재하던 관객이 관계미학으로 인해 ‘참여자’로 등장한다는 것이다.<sup>25)</sup>

이로 인해 관계미학에서 가장 중요한 질문은 ‘관객이 무엇을 보느냐’가 아닌 ‘관객이 무엇을 하느냐’이다. 이는 ‘관객참여’<sup>26)</sup>라는 단어로 대체할 수 있으며, 예술에서 작가가 관객의 역할을 생산하고자 하는 관계미학적 예술 모

---

23) 양은희, 앞의 글, pp.151-152.

24) 이는 미술사적으로 오래전부터 논의된 것으로, 바르트의 『저자의 죽음』에서 보여주는 바와 같이, 관객이 수동적 존재라기보다는 작품해석의 주인으로 등장하게 됨을 알려준다.

25) 김기수, 앞의 글, p.229.

26) 관객참여가 관계미학을 통해 갑자기 이슈화 된 것은 아니다. 이는 뒤샹의 ‘예술함수’(Art Coefficient), 1960년대 행위예술과 플럭서스(Fluxus), 롤랑 바르트의 ‘저자의 죽음’, 움베르토 에코의 ‘열린 예술작품’ 등을 통해서 논의 된 바 있다. 김성원, 「관계미학, 그 이후」, 『Art in Culture』, Vol.5, 2011, p.158.

텔과 연결된다.<sup>27)</sup> 관계미학 작품에서 관객은 미술관에서 미술가가 만들어준 음식을 먹고, 미술가와 대화를 나누거나 미술가가 쌓아둔 물건을 마음대로 가져가기도 한다. 미술관이라는 화이트 큐브 안에서 기존의 작품 감상 이상의 관계가 이루어지고 또 다른 구조가 발생하는 것이다. 이러한 구조가 관계미학이며 이는 관객의 참여로 인해 발현될 수 있다. 더불어 관계미학의 범주 안에서 예술작품은 더 이상 개인적이거나 사적인 것이 아니다. 이는 다양한 사회적 모델과 구조 속에서 생성되는 것이며, 이 구조들은 나아가 인간 상호관계, 교류, 공존, 사회적 관계를 형성할 수 있다.

이로 인해 필연적으로 관계미학 범주의 예술가는 관객의 책임감에 호소하게 된다. 관객이 참여하지 않는 관계미학은 그 특성을 잃는 것이나 마찬가지인 것이다. 이러한 현상을 방지하기 위해 작가는 관객을 작품에 참여하고 행동하는 주체자로 설정한다. 그리고 이 모델 안으로 들어오게 된 관객은 자신의 행동이 작품의 해체에 기여함으로써 인해 작품의 관계미학적 요소가 드러나게 한다. 이는 나아가 마이크로-커뮤니티(micro-community)를 유발하고 응시자이자 참여자인 관객들의 순간적인 공동체를 창조한다.<sup>28)</sup> 마이크로-커뮤니티는 앞서 ‘스펙터클 사회’에서의 문제점에 대한 관계미학의 해결책으로 생성된 현실적 유토피아와 같은 의미를 지닌다.

펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres)<sup>29)</sup>는 동일한 크기의 포스터 더미를 전시한다. 그곳에는 ‘펠릭스 곤잘레스-토레스, <무제(파란 거울)>, 종이 위에 옅은 프린트, 무한복제. 1990.’(도판4)이라는 캡션이 있다. 그리고 그의 또 다른 작품 <무제(LA의 로스 초상화)>(1991)(도판5)는 사탕을 전시장 구석에 쌓아 둔다. 여기서 관객들은 이 종이더미와 사탕더미에서 각각 포

---

27) 우정아, “클레어 비숍의 참여 미술 비판,” <http://blog.naver.com/ggcgart/70164262244>, 2014년 5월 17일 검색.

28) 니콜라 부리요, 현지연 역, 앞의 책, p.105.

29) 펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres, 1957-1996)는 쿠바 과마이로에서 태어났지만, 주로 미국에서 활동했다. 개념미술가이며, 훗대나 시계와 같은 일상의 사물들과 이미지를 시적으로 사용하여 관람자들의 참여를 유도하는 설치작품들을 주로 전시하였다.

스터를 혹은 사탕을 한 개씩 가져갈 수도 있다.

실제로 이것은 퍼포먼스도 아니고 포스터나 사탕의 배포도 아니다. 이것은 관객의 참여가 작품을 구축하는 관계미학적 현존의 형태를 보여주는 것이다. 다시 말해 작품에서 관객과 작품의 상호작용이 전시의 구조를 결정하는 것이다. 또한 이 전시는 ‘관객이 많은 수의 포스터를 가져간다’면, 또는 ‘가져가지 않는다’면 이라는 변수와 함께 관객이 이 작품의 주인공이 되는 것이다. 그러므로 이 작품은 관객참여가 관계미학 작품에 미치는 영향과 중요성에 대해 말해주고 있다.

또한 부리요는 관객이 예술작품에 들어와 참여하며 더불어 작품을 완성하는 중요한 요소로 작용한다는 점에서 관객과 작품의 ‘공존’을 강조한다. 그는 그의 저서 『관계의 미학』에서 다음과 같이 주장했다.

각각의 특정 작품은 공유된 세상에 살기 위한 제안이다. 모든 예술가들의 작품은 세상과 맺은 관계의 다발이며 이는 다른 관계들, 그리고 또 다른 관계들을 무한정 만들어낸다<sup>30)</sup>

이는 관계미학이 인간의 상호작용의 영역과 그 영역의 사회적 맥락을 이론적 지평으로 삼는 예술로서, 독립적·개인적·상징적 공간을 주장하는 기존의 예술과는 확연히 다르다는 점을 강조한다는 것이다.<sup>31)</sup>

이렇게 구축된 관계미학 작품은 인간관계에서 참조할 수 있는 모든 유형을 하나의 ‘예술적 형태’로 구현한다. 이는 만남과 관계를 만드는 방식, 그 자체로 관계미학이 탐구 될 수 있다는 것을 보여준다. 관계 예술의 가장 생생한

---

30) 니콜라 부리요, 현지연 역, 앞의 책, p.59.

31) 관계미학의 작품 구조에서 발생하는 또 다른 특성이 ‘이행성(transitivity)’이다. 부리요는 이행성이 관객의 역할을 정확하게 구분하던 예술의 해결책이라 한다. 이는 상호작용의 측면이 강한 현대사회의 문화를 통해서 더욱 가속화 된다. 또한 부리요는 이행성을 관계미학의 실질적 속성으로 보았으며, 이행성이 없다면, 작품은 관조에 의해 분쇄된 죽은 대상에 지나지 않는다.”라고 말한다. 같은 책, p.25.

부분은 상호작용적이고 상생적<sup>32)</sup>이며 관계적인 관념에 따라 전개된다는 것이다.

리크리트 티라바니자는 1992년 뉴욕의 첼시에 위치한 303갤러리에서 <무제(공짜) untitled(free)>(도판6)라는 제목으로 날마다 태국 카레나 팟타이를 요리해서 접대한다. 또한 1995년 6월에 열린 <무제(여전히) untitled(still)>(도판7)도 1992년 작품의 연장선으로 요리를 대접한다. 그는 이러한 음식 접대 퍼포먼스를 통해 일상적 행위와 미술의 결합을 유도하는 것이 그의 작업이며, 더불어 그가 결과보다는 그 과정을 중시한다는 것을 알게 해준다.

또한 관계미학의 또 다른 특징 중 하나는, 이 이론이 오늘날 커뮤니케이션 환경과 현실을 반영한다는 데 있다. 다시 말해 관계미학은 후기 자본주의 사회에 급증하는 매스미디어, 인터넷, 멀티미디어 시스템의 거대한 집단적 욕망 앞에서 작가들이 이에 반하는 인간상호 관계를 생산하는 구조를 제안한다는 것이다. 이는 관계미학이 스펙터클한 사회 안에서 소원해지는 집단적 문제를 공동체적 결속을 통해 낙관적인 예술적 실천으로 이를 구현했다는데 의의가 있다. 그러므로 관계미학의 ‘관계 맺기’는 단순한 유희와 즐거움을 넘어서 다양한 사회적 연결의 성격, 가치, 특징을 구축할 수 있다.

또한 관계미학은 산업생산방식의 변화와 미술의 변화를 맞물려 논의한다. 그러나 사실 이러한 패러다임은 관계미학이 처음은 아니다. 개념미술은 1960-70년대 이미 산업생산구조로 인해 생긴 변화를 벤자민 부클로(Benjamin H.D. Buchloh)<sup>33)</sup>의 『네오아방가르드와 문화 산업(Neo-Avanguard and Culture Industry)』을 통해 미술의 생산 변화와 함께 제시한 바 있다. 이

---

32) 불어에서 이 단어는 1.연회의, 잔치의 2.공생의, 자율 공동적, 3.컴퓨터, 정보 분야에서의 접근이 용이한, 인간공학적인 이라는 뜻을 갖는다. 콩비비알(Convivial)은 관계미학에서 매우 긴밀한 관계를 갖는 단어인데, 연회적이고 상생적인 개념 모두가 예술 작품에서 관계를 만들어내는 것과 관련이 있기 때문이다. 이 단어는 문맥에 따라 연회와 상생이라는 뜻으로 번역된다. 같은 책, p.11.

33) 벤자민 부클로(Benjamin H.D. Buchloh)는 하버드 대학교 미술사학과 교수이다. 저서로 『네오아방가르드와 문화 산업(Neo-Avanguard and Culture Industry)』과 『오늘의 독일 미술(German Art Now)』이 있으며 마르셀 브로타스, 게르하르트 리히터, 칼 안드레, 덴 그레이엄, 가브리엘 오로스코 등의 미술가에 대한 논문이 다수 있다.

러한 개념미술의 기조는 1990년대에 이르러 미술을 포괄하는 개념인 “관계미학”으로 확장된 것이다.<sup>34)</sup>

이렇게 형성된 관계미학은 일상적 삶을 좌우하고 유연한 과정을 통해 더욱 자극 받는다. 이는 1990년대 들어서 관심의 대상이 되는 것이 이미 과거에 전개된 예술 형태들의 재활용·인간 상호교류·다양한 문화들의 혼합·성적 혹은 문화적 아이덴티티에 대한 문제들이기 때문이라 할 수 있다.<sup>35)</sup> 이는 다시 말해 관계미학이 미술의 미적, 문화적, 정치적 목표들을 전복 시키고자 한다는 것이다.

한편 현대사회는 기존의 정형화된 공동체의 모습은 사라져가고 도시가 비대해 지면서 사회적 변화가 극심하게 나타난다. 또한 이동수단의 발달로 인해 개인의 움직임이 자유로우며 국경과 사회가 이동의 장애물이 되지 않는다. 이러한 상황은 오늘날 세계화의 상황과도 무관하지 않으며, 이는 유목적 상호 작용을 유발한다. 여기에서 발생하는 상호작용은 공간이 고정되지 않고, 이동함으로써 가치를 얻게 되는 것이다.

요셉 보이스(Joseph Beuys)<sup>36)</sup>의 <7000 떡갈나무(7000 Oaks)>(도판8)에서 작가는 먼저 관객들에게 묘목을 나누어 준다. 관객은 그 묘목을 심고 그 옆에 현무암 바위를 세운다. 이 프로젝트는 1982년 카셀 도큐멘타(Kassel Documenta)<sup>37)</sup>에서 처음 시행 된 이후 영국, 스코틀랜드, 이탈리아, 독일의 순서로 작업이 행해지고, 1987년 다시 카셀 도큐멘타에서 나무 심기가 시행 된다. 도합 7000그루의 나무가 심어진 이 프로젝트는 사회와 환경을 바꾼다는 취지에서 ‘디아 아트 파운데이션(Dia Art Foundation)’의 주도로 1988년과

---

34) 개념미술은 인지와 형식에 문제를 새롭게 보았을 뿐 아니라, 제도나 이데올로기의 문제를 제기한다. 특히 반 모더니즘적 흐름과 일치하며 이것을 선도한다. 진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, (서울: 민음사, 2002), pp.220-221.

35) 할 포스터 외, 배수희 외 역, 『1900년대 미술』, (서울: 세미콜론, 2012), p.662.

36) 요셉 보이스(Joseph Beuys 1921-1986)는 독일을 대표하는 플럭서스 아방가르드 아티스트이다. 동시에 미술이론가, 미술교육자이며 퍼포먼스, 사회조각, 설치미술 등 다양한 실험적인 작업 들을 했다.

37) 도큐멘타(documenta)는 독일 카셀 지역에서 5년마다 열리는 현대 미술 전시이다. 1955년 카셀대학교의 교수, 아티스트, 큐레이터였던 아놀드 보데(Arnold Bode)에 의해 창설되었다.

1996년, 다시 뉴욕에서 실행되었으며, 요셉 보이스가 사망한 지금까지도 진행 중이다.

이 작품은 사회적 조각 혹은 개념미술, 환경미술로도 분류될 수 있다. 그러나 관객이 나무를 심는데 참여하는 행위 없이는 작품이 존재하기 어렵다. 관객의 참여가 있는 그 순간에 이 프로젝트의 아우라가 발생하는 것이다. 또한 이 프로젝트는 여러 국가를 거쳐 진행하게 되는데 이는 관계미학의 유목적 상호작용을 보여준다. 사회와 환경에 긍정적 영향을 주고자 한 이 프로젝트의 발자취는 독일에서 시작하여 미국까지 영향력을 끼친 셈이다. 따라서 <7000 떡갈나무(7000 Oaks)>프로젝트는 많은 사람이 묘목을 심는 행위를 통해 관객참여를 그리고 여러 나라를 거쳐 실행되었다는 점에서 유목적 상호작용을 보여주는 실례이다.

마지막으로 부리요는 관계미학의 철학적 토대를 위해 펠릭스 가타리(Félix Guattari)<sup>38)</sup>의 주체성과 미적 패러다임을 관계미학과 연관시키고 있다. 그는 관계미학과 생태 철학적 접근이 몇 가지 공통점을 가지고 있다고 제시한다. 그는 두 개념 모두 관계 지향적이며, 이질성에 대한 요소들의 만남이나 합일에 기초해 있다는 것, 그리고 자본주의를 비판하는 정치적 프로젝트라는 것이다.

가타리는 생태철학의 논리를 낭만주의와 모던아트와 예술적 독립성과 천재의 개념을 거부하고 관객의 공동의 창조자로 설정하고 있다. 또한 그는 예술이 미적 패러다임에 기초하여 주체성을 생산하는 것이 자본주의를 비판하고 재편하려는 정치적, 비판적 기능이 내재해 있는 것이라고 말한다.<sup>39)</sup>

---

38) 가타리는 1953년 이래 라캉이 주도하던 세미나에 참여하였고 1962-1969년에는 라캉이 결성한 파리 프로이트학과에 참여하였다. 그러나 그는 정신분석이 지닌 이데올로기적 기능을 감지하면서 라캉에게 비판적이고 적대적인 입장을 취하게 되었다. 1969년 들뢰즈를 만난 이후 가타리는 프로이트와 마르크스의 분열적 종합을 시도하였으며 사회정치적 무의식에 관한 이론을 구성하기 시작하였다. 그는 횡단성 개념과 기계 개념을 가지고 구조주의를 공격해 나갔고 점차 분열분석을 제기하게 되었다. 68혁명 이후 대중의 다양한 욕망분출에 주목하고 기존의 정치(대표제 정치)가 가졌던 억압적 방식을 비판하고 욕망의 미시정치학을 제기하였으며, 국가장치 장악을 중심으로 사고하는 혁명운동의 방향에 대해서 욕망해방과 기계적 작동의 농축을 통한 분자혁명이라는 상을 제시하였다.

부리요는 관계미학 또한 정치적 프로젝트를 발전시킨다는 발언에서 그가 가타리의 예술관에 어느 정도 의지하고 있음을 알 수 있다. 이는 나아가 부리요가 관계미학에 대해 설명할 시 가타리의 사상에서 나타나는 비판적 성격이 소규모 유토피아를 지향하고 있다는 것이라 말하는 것을 볼 때 두 가지 사상을 연결시키고자 한다는 근거가 된다. 펠릭스 가타리는

“나는 사회의 점차적인 변화에 대한 기대가 헛된 것이라고 생각하는 것만큼이나 아주 작은 시도들, 커뮤니티 형태, 도시 구역 위원회, 대학 내 어린이 집의 조직 등등이 매우 근본적인 역할을 한다고 믿는다.”

라고 말한다.<sup>40)</sup> 이는 관계미학의 전복적, 비판적 기능이 개인과 집단의 관계를 창조하고, 이는 한시적이지만 유목적인 모델 제시를 통해서 성취된다는 관계미학의 특징과 관련이 있다.<sup>41)</sup>

이 장에서 우리는 부리요가 현장비평으로서 주장하는 관계미학이 의지하고 있는 이론과의 관계와 형식의 측면에서 그가 무엇을 관계미학의 특징으로 주장하고자 하는지 살펴보았다. 또한 관계미학이 발현 된 배경을 살펴보고, 이를 통해 관계미학의 특성에 대해 유추하였다. 더불어 관계미학의 철학적 배경으로서 부리요가 의지한 가타리의 미적패러다임을 관계미학과 연계시킴으로서 관계미학의 이해에 한발 더 나아갔다. 이를 통해 기본적으로 관계미학이 관객의 참여를 기저로 하여 만남과 공존을 중시하며 소규모 유토피아를 지향함을 알 수 있다. 다음 장에서는 이러한 관계미학의 특성이 가지는 이론적 맹점과 더불어 의지하고 있는 이론과의 상관관계에 대해 논할 것이다.

---

39) 니콜라 부리요, 현지연 역, 앞의 책, p.88.

40) 펠릭스 가타리, 『분자혁명 (자유의 공간을 향한 욕망의 미시정치학)』, 윤수종 역, (서울: 푸른숲, 1998), p.22.

41) 니콜라 부리요, 현지연 역, 위의 책, p.31.

## 2. 관계미학 비판

관계미학은 이론으로서 정립되기 보다는 새롭게 탄생한 예술 형태의 새로운 이론적 근거로서 존재하는 부리오의 현장 비평으로서 기능하고 있다. 이로 인해 실제 관계미학의 이론적 배경으로 설정된 여타 다른 이론들과의 관계에서 허점을 보이고 있다. 또한 관객미학의 특징이라고 설정되어 있는 즉각적인 관객참여와 사회 참여적 예술이라는 공통적 맥락 안에서 서로의 상이한 시각차이로 인해 학자들에게 공격을 받는다.

먼저 관계미학의 특징을 비판하고자 하는 학자는 그랜트 H. 케스터(Grant H. Kester)<sup>42)</sup>와 클레어 비숍(Claire Bishop)<sup>43)</sup>이 있다. 케스터는 미술이 개념 미술 이후에 소통중심의 미술로 나아간다고 설명하면서 이를 대화적 예술(Dialogical Art)이라 지칭한다. 이는 미술에서 소통의 대상에 대한 이해와 중요성에 대한 비평이다.<sup>44)</sup> 즉 그는 개인보다는 집단적 협업을 통해 미술이 발전하였다고 주장하며, 그에 따르는 미술의 영향이 사회정치계에 어떻게 작용하였는지 연구하였다.

그는 이 연구를 토대로 사회적 예술(Socially-Engaged Art/SEA) 혹은 참여 미술(Participatory Art)에 대해 논한다. 그는 사회적 예술 혹은 참여 미술이 동시대 안에서 괄목할 만한 성장을 이뤄냈으며 이러한 경향이 서구에 치우친 것이 아닌 진정한 글로벌 현상이라 주장한다. 또한 이러한 참여미술의 성공

---

42) 그랜트 H. 케스터(Grant H. Kester)는 현재 샌디에고 캘리포니아대학 미술학과 학과장으로 재직 중이다. 개인보다는 집단적 협업/협동 기반의 예술 발전과 이것이 동시대 미술에 미치는 영향에 대해서 탐구한다.

43) 클레어 비숍 (Claire Bishop)은 영국 출신 미술사가이자 큐레이터로 현재 뉴욕 시립대학 대학원 미술사학과 교수로 재직 중이다. 큐레이터는 물론 저술가로도 활발하게 활동 중인 비숍은 『참여(Participation)』(2006)의 에디터를 맡았다. 현대미술계에서 다양한 형태의 참여가 예술의 한 형태로 기능하고 있는 가운데, 이 책은 그에 대한 기본적인 개념과 미술전문가의 여러 시각을 살펴 줄 수 있는 좋은 안내서이다. 비숍은 그 동안 집단 협업을 기반으로 작업하는 작가들의 작품, ‘참여적 예술 활동’, 사회적 예술 혹은 참여미술 등에 대한 자신의 연구를 발전시켜 왔다.

44) Grant H. Kester, 앞의 책, p.12.

은 ‘협동’이라는 방법의 사용 때문이라 말한다. 그리고 이 참여 미술은 오랫동안 계속되었으며, 사회와 분리된 작가 권력에 대한 의구심을 통해 시작되었으며, 관객과 프로젝트 그리고 공간과의 지속적인 상호작용을 목적으로 하는 예술이 바로 참여미술이라 정의한다.

그러나 케스터는 이러한 사회적 예술과 참여미술이 관계미학과는 다름을 주장하며 관계미학을 비판한다. 그는 부리오의 관계미학과 관계미학으로 그룹지어진 작가들의 작업이 관계를 도구화 시켜 작품과 관객이 거리를 두는데 일조하고 있다고 주장한다.<sup>45)</sup> 즉 그는 부리오가 말하는 관계미학 안의 미술은 진정한 관계나 협동을 기초로 하고 있는 것이 아니라는 것이다.

더불어 그는 아시아 작가를 예로 들며 아시아의 문화를 소개하고 지역미술(Local Art)을 지향하는 것이 진정한 상호작용이라 말한다. 이를 설명하기 위해 케스터는 관계미학의 대표적인 작가인 티라바니자의 작품과 작가에 대해서 언급한다. 그는 티라바니자가 혼합적인 정체성을 가지고 협동에 기초한 작업을 한다고 말한다. 그러나 케스터는 티라바니자가 서양문화 특권의 중심지인 뉴욕에서 교육을 받고 활동하여 성공하게 되는 작가의 이력을 가지고 있다고 말한다.<sup>46)</sup> 이는 다시 말해 티라바니자의 정체성이 아시아적일 수 있으나 그의 자취는 서구교육과 문화의 산물로서 관객에게 작용한다는 것이다.

또한 케스터는 지역민들과 친밀하게 관계를 맺고, 관료주의적 통제의 어려움 속에서도 작지만 의미 있는 변화를 추구하려는 작가들을 지지한다<sup>47)</sup>. 이 중 함부르크 사회운동가들에 의해 창단되고, 함부르크 작가들로 구성되어진 “파크픽션(Park Fiction)”<sup>(도판9)</sup>은 낙후된 지역에 공원의 필요성을 주장하여 주민의 뜻에 맞게 사업을 진행한다.<sup>48)</sup>

---

45) Grant H. Kester, 앞의 책, p.8.

46) 같은 책, p.104.

47) 같은 책, p.145.

48) 케스터는 네오컨셉미술의 대표작가 프란시스 알리스(Francis Alys)의 작업을 비판했다. 알리스의 작업, <믿음이 산을 옮길 때(When faith moves mountain)>는 500명의 지원자를 받아 1600피트의 모래 언덕을 옮기도록 한 것이다. 이때, 지원자들은 태양 밑에서 끊임없이 삽으로 모래를 푸고, 작가는 이를 사진으로 포착했다. 작가는 이러한 작업을 통해 정치권력

그러나 본 필자는 참여예술과 관계미학이 다른 개념이라는 케스터의 논의에 대해 우려감을 표한다. 케스터가 말하는 협동을 기저로 한 참여미술 또한 관계미술과 마찬가지로 짜여진 구조를 가지고 있으며, 그 안에서 협동과 상생 작용을 하는데 목적을 두고 있기 때문이다. 그러므로 참여미술과 관계미학의 개념을 다르게 상정하여 나누고자 하는 케스터의 의도는 역으로 비판받을 가능성이 있다고 생각한다.

그러나 케스터는 관료주의로 인한 어려움 속에서 의미 있는 작품을 진행하는 작가를 지지하고, 작품 속에서 정치권력에 대한 자가당착에 빠지는 작품을 세밀하게 구분함으로써, 작품의 정치·사회적 해석을 더욱 분명하게 한다. 참여미술에서 그가 말하는 한 작품이 정치·사회 권력에 대하여 어떠한 역할을 하고 있는 지에 대한 분명한 제시는 관계미학이 수용하여야 하며 명확히 해야 할 과제라고 생각한다.

클레어 비숍은 부리요의 관계미학에 관해 더욱 강력한 비판을 가한다. 앞서 1장에서 밝힌 것과 같이 부리요는 <터치: 1990년대부터 지금까지의 관계미학>을 통해 관계미학 개념을 정립한다. 이때 즈음 비숍도 관계미학에 대해 비판을 시작하게 된다. 이러한 그녀의 비판의 논점은 크게 두 가지이다.

첫째, 관계미학이 그것이 제시하는 이상적인 ‘관계’에서 ‘반목(antagonism)’이 제거되었다는 것이다. 그녀는 협동 형태의 관계미학에 불만이 있으며, 불만이 있어야 한다고 주장한다. 그녀는 사람들이 모여서 즐거운 한때를 즐기는 관계미학 작품이 민주주의가 지향하는 열린 구조를 표상한다는 부리요의 논의에 대해, 대립과 분쟁이 사라진 민주주의가 과연 가능한지에 대해 반문하는 것이다.<sup>49)50)</sup>

---

이나 자본주의를 비판하고자 했다. 하지만 그의 작업은 동시에 다시 정치나 권력을 이용하고, 그것을 강화하는 역할을 하는 모순에 빠지게 되었다.

49) 할 포스터 또한 관계 미술의 열린 구조에 대해, 산만한 작품의 형태가 민주적인 공동체와 탈 위계적 설치가 평등한 세상을 예언하는 식의 낙관주의를 경계해야한다고 주장한다. 단순히 여럿이 일시적으로 모이는 ‘관계’만이 충분조건이라면 관계 미술과 ‘플래시 몹’과의 구분이 어렵다는 것이다. Hal Foster, *Chat Rooms(2004)*, London: White Chapel, 2006, p.193.

또한 그녀는 관계미학을 구현하는 작가들 대부분이 자본주의 사회에서 소외된 공동체와 협업을 시도하는 것을 비판한다.<sup>51)</sup> 이는 그들이 작품을 통해 신자유주의 경제의 생산 방식에 저항한다 할지라도 네트워크를 형성하고, 이동성을 강조하며, 작가가 설정한 구조에 의해 그 경험을 공유한다는 것은 자본주의가 대중성을 획득하고 제도권 안에 안락하게 포섭되었다는 반증이라는 것이다.<sup>52)</sup>

둘째, 그녀는 관계미학이 열린 결말과 상호 작용, 그리고 진행 중인 과정이 지나치게 중시된 나머지 ‘무엇이 진행 중인가’에 대해 누구도 묻지 않는다고 말한다. 즉 관계미학 작업의 구조가 작업의 주제가 되었으며, 작가의 선택 의도가 작품의 내용과 직결되었다는 것이다.<sup>53)</sup>

비숍은 이 과정에서 도덕과 윤리가 중시된 나머지 미학이 소외되었다고 말한다. 이것은 작가의 권위가 미학을 압도해 불평등한 권력 구조에 순응하는 것과 같다. 이는 다시 말해 관계미학에서 지향하는 관객참여로 인한 작가의 역할 축소와 관객의 역할 확대가 관계미학의 바람과는 다르게 실상은 작품 속에서 전혀 다르게 전개 될 수 있다는 것이다.

여기서의 미학은 우리가 일반적으로 생각하는 미학이 아닌 자크 랑시에르(Jacques Ranciere)<sup>54)</sup>가 주장하는 미학이다. 그는 미학이란 우리가 모든 감각을 통해 세상을 받아들이고, 또한 대립할 수 있는 능력이고 본다.<sup>55)</sup> 그는 권력이 구성원들 간의 이견을 없애고 공동체를 형성하는데, 그 과정에서 개인은 순순히 자신에게 할당된 자리에 동의한다고 말한다. 이에 랑시에르는 그 합의를 거부하는 것이 미학의 역할이라고 한다.<sup>56)</sup>

---

50) Claire Bishop, 앞의 글, p.77.

51) 같은 글, p.77.

52) 우정아, 앞의 글, 2014년 5월 17일 검색.

53) 같은 글, 2014년 5월 17일 검색.

54) 자크 랑시에르는 1940년 알제리에서 출생하여 프랑스 고등사범학교(École normale supérieure)를 졸업했다. 파리 8대학에서 1969~2000년까지 철학교수로 재직했고, 2008년 파리 8대학의 명예교수가 되었다.

55) Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontent," *Artforum*, (Feb 2006), p.183.

따라서 랑시에르의 미학 개념을 빌려온 비숍의 경우 소규모 인원이 이상적 공동체를 만든다는 관계미학에 동의하지 않는다.<sup>57)</sup> 오히려 공격적이고 불안한 현실을 일깨워 줌으로서 관객에게 현실에 대한 환기와 그들이 관람의 주체로서 바로 서게 해야 한다는 것이다. 즉 선한 의도를 가지고 사회에 도움이 되는 구조를 만들고자 관객에서 경험을 제공하고 그것을 위해 도움을 주는 관계미학 작품에 대해 그녀는 긍정적인 시선보다는 사회 기만적 모순을 보여주는 실례로 치부한다.

더불어 그녀는 『인공지옥(Artificial Hells)』<sup>58)</sup>에서 직접 만남을 매개하고 사회적 관계를 구성하는 작업에 대해 ‘미학적인 것에 대한 관계 부인’<sup>59)</sup>이라 말한다. 예를 들어 터키의 그룹 오다(Oda Project)는 1997년부터 2005년까지 이스탄불의 아파트를 빌려 주민과 예술가가 함께하는 이벤트를 만든다.<sup>60)</sup>(도판10) 비숍은 이러한 작업에서 미학적인 것이 사회변혁을 위해 희생됨을 말하며 랑시에르의 미학을 의지한다. 그러나 미학적인 것을 고려해야 한다는 비숍의 발언은 랑시에르 적이지 않으며, 오다의 작품은 미학의 방치한 것이 아니라 단지 정치적이지 않은 것이다.

또한 비숍의 논리는 관계미학이 가지고 있는 순기능 자체를 모두 무시함으로써 관계미학에 관한 논점에 제한시키고 있다. 즉 비숍의 관계미학에 관한 극단적인 비판이 관계미학의 긍정적인 측면도 비판적으로 확대 재생산하는 결과를 불러온다는 것이다. 부리요의 『관계의 미학』에서 관계미학은 후기 자본주의 인간소외와 인간성의 퇴행을 해결할 수 있는 실마리로 소개되고 있다. 이는 과장된 주장일지라도 분명히 관계미학은 관계 맺기를 통한 인간성 회복을 위한 효과적인 구조를 제시하고 있다고 할 수 있다.

---

56) 자크 랑시에르, 주형일 역, 『미학 안의 불편함』, (서울: 인간사랑, 2012), p.7.

57) 우정아, 앞의 글, 2014년 5월 17일 검색.

58) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, NY: Verso Books, 2012, p.36.

59) 같은 글, p.36.

60) 같은 글, p.29.

이처럼 그랜트 H. 케스터와 클레어 비숍은 관계미학의 특징으로 여겨지는 관객참여와 사회구조에 대한 긍정적 영향을 비판하며 관계미학이 가지는 맹점을 논한다.

또한 관계미학이 그 이론의 중심으로 생각하고 있는 관객의 참여도 관계미학 안에서의 특별한 상황으로 설정되어 있지만, 관객의 참여 혹은 관객의 존재가 없는 작품은 이전부터 실재하지 않았다. 즉 관객은 항상 작품 안에 존재하였던 것이다. 그러나 관계미학은 관객의 역할을 재상정하여 그것이 관계미학이 구현한 최초의 발상으로 간주되도록 한다.<sup>61)</sup>

이는 나아가 관계미학이 의지하고 있는 이론과의 관계의 문제점을 상정한다. 앞서 1장에서 살펴보았듯이 부리오의 가타리의 주체성과 미적 패러다임을 연관시켜 관계미학을 설명하고 있다. 그 내용은 두 가지 이론 모두 관계지향적이며, 이질성에 대한 요소들의 만남이나 합일에 기초해 있다는 것, 그리고 자본주의를 비판하는 정치적 프로젝트라는 것이다. 그러나 우리는 그들의 상관관계를 분석하기 위해 부리오가 말하는 ‘관계성’과 가타리가 미적 패러다임 안에서 주장하는 ‘주체성’의 맥락을 살펴볼 필요가 있다.<sup>62)</sup>

일단 관계미학은 자본주의 안에서 상호작용을 기초로 하는 관계를 창조하고자 하며 궁극적으로 만남에 기초한 소규모 유토피아를 설정하고자 한다. 그러나 이는 관객의 이질적인 요소들을 동질적인 관계로 치환하여 현실적 소규모 유토피아를 실현하고자 하는 모습이라 할 수 있다. 이는 관객의 요소가 이질적이기는 하나 획일적 개체로서 통합하여 질적 차이가 전제하지 않는 공유와 관계 형태를 보여주는 것이다.

그러나 가타리의 생태학적 관점에서의 주체성은 이질적인 요소들이 ‘다수성(multiplicity)’에 의해 탈 중심적인 관계로 분석되어진다. 여기서 그는 주체성을 다원적으로 설정하고 있는 것이다.<sup>63)</sup> 또한 가타리는 전 지구적인 획일화

---

61) 각주 26 참조.

62) 김기수, 앞의 글, p.299.

63) 위와 같음.

와 동질화의 문제를 비판하기 위해 미적 패러다임을 제시한다. 이로서 그에게 주체성의 생산은 자본주의와 통합주의의 해결책이며, 나아가 미적 패러다임으로서 예술의 과제인 것이다.

그러므로 가타리의 미적 패러다임 속에 주체성과 관계미학의 관계성은 부러오가 원하는 공통점보다는 차이점을 더 쉽게 발견할 수 있다. 나아가 이는 자본주의 제도 비판의 타개책으로서 상정되는데, 가타리의 경우 능동적이고 자기 생산적인 차원에서의 생태 철학적 공동체가 지향 되지만, 관계미학의 경우 작가에 의해 만들어진 틀 안에서 획일적 인간관계로 인해 현실적 유토피아보다는 ‘우아한 유토피아’가 생성될 수 있는 가능성을 낳는다.<sup>64)</sup>

앞서 살펴 본 바와 같이 관계미학은 학자들 간의 상이한 시각차로 인해, 그리고 의지하고 있는 이론과의 관계로 인해 비판받고 있다. 그러나 이는 극단적인 비판으로 인해 논점을 흐리거나 개념에 대한 모든 순기능을 무시하여 극단적인 비판의 전형적인 맹점을 보여주고 있다. 그러나 그 이전에 관계미학의 맹점은 그 이론에 대한 허점을 드러냄으로서 비판의 소스를 제공하고 있는 것이다. 이러한 맥락에서 관계미학의 범주에 대표적인 작가이며 본고의 중심작가인 티라바니자 또한 관계미학의 범주에 대표적인 작가로서 비판의 대상이 되고 있다.

그러나 본 필자는 티라바니자의 작품이 관계미학이라는 범주와 함께 다른 시각으로 작품해석이 가능한 작가임을 논하고자 한다. 이를 위해 3장에서는 후기식민주의를 살펴보고, 티라바니자 작품해석에 대한 관계미학과는 또 다른 개념의 예비적 고찰로 삼고자 한다.

### 3. 후기식민주의

앞서 필자는 관계미학의 특징과 더불어 그에 따르는 비판을 고찰함으로써

---

64) 같은 글, p.301.

관계미학이 갖는 한계와 문제점에 대해 살펴보았다. 이로서 관계미학은 이론으로서 정립하기에 맹점을 가지고 있으며, 관계미학으로 범주화된 작가들의 작품을 아우르기에 충분하지 못하다는 것을 알 수 있다. 이에 본 필자는 후기식민주의를 관계미학으로 해석되지 않은 티라바니자의 작품해석을 보완하는 적절한 방법론이자, 티라바니자 작품해석의 예비적 고찰로써 삼고자 한다.

먼저 후기식민주의는 인종과 민족을 논점으로 하여, 서구사회가 서구의 정체성과 지위를 모든 이들의 원형인 듯 가정하여 문화적 차이를 고려하지 않는 오류를 범했음을 피력한다. 이는 제국주의적 역사의 환기와 저항을 나타내며 이때 강력한 정치의식이 작용한다.<sup>65)</sup> 또한 탈식민주의에서 주변은 식민지를 직접적으로 경험하지 않았더라도 문화적, 정치적으로 소외되었던 지역에 대한 해체적 시각이다.

더불어 이는 탈근대, 탈식민 시대의 각 문화적 주체들로 하여금 식민지 경험이 현재의 세계에 어떤 영향을 주는지 주목하도록 한다. 이는 식민주의 이후 식민주의 영향을 해체하고 새로운 정체성을 찾고자 하는데 의의가 있다. 또한 후기식민주의가 여타 다른 포스트모더니즘 이론들과 달리 해체적 투쟁과 그 전략과의 밀접한 연관성을 보여줌으로서, 단순히 문화적 비평에만 머무는 것이 아니라, 다양한 사회변화 요인과 더불어 문화와 예술 또한 권력과 헤게모니의 연장선상에서 바라보고자 한다. 즉 후기식민주의는 문화를 정치적 측면에서 해석 가능하게 하는 특성을 가진다.

이러한 후기식민주의 이론의 배경은 두 가지이다. 첫 번째 배경은 과거 식민 지배를 받은 나라와 민족들이 정치, 경제적으로 국제사회에서의 위상과 문화적 자신감이 증대됨으로서, 식민지시기의 굴곡에서 벗어나 진정한 자신의 정체성을 찾고자 함이다. 두 번째는 서구 지식인들의 자성적 목소리 작용이 그 배경이 된다. 이는 지식인이 지배당하고 침묵당한 목소리를 부활시켜야 한다는 생각과 함께 이를 위해서는 지배문화 스스로의 비판이 시작점이

---

65) 마이클 헤트 외, 전영백 외 역, 『미술사 방법론』, (서울: 세미콜론, 2012), p.359.

되어야 한다는 관점이다.

이 같은 후기식민주의의 개념 아래 주요 논의로는 에드워드 사이드(Edward Said)<sup>66)</sup>와 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)<sup>67)</sup> 그리고 호미 바바(Homi K. Bhabha)<sup>68)</sup>의 담론을 꼽을 수 있다. 간략하게 이들의 차이점을 설명하자면 사이드는 ‘오리엔탈리즘’을 제국주의 담론의 중요한 형성 과정으로 생각한 것과 달리, 스피박과 호미 바바는 서구와 비서구의 불확실한 경계를 문제시하고 있다. 즉 후자는 지배/피지배의 관계가 한쪽의 일방적 문제가 아닌 양자의 관계 속에서 나오는 것으로 보고 있다는 것이다.

여기서 다시 스피박과 호미 바바의 차이점을 살펴보면, 스피박이 후기식민주의를 해체주의적 시각에서 본다면, 호미 바바는 프로이트 정신분석학과 라캉의 욕망이론을 통해 식민지 담론의 양면성을 지적한다는 것이다. 즉 바바

---

66) 에드워드 W. 사이드(Edward Wadi Said 1935-2003)는 1935년 팔레스타인의 예루살렘에서 태어났다. 이스라엘의 건국과 함께 이집트 카이로로 이주했다. 1950년대 말에 미국으로 건너가 프린스턴 대학교를 졸업하고 하버드 대학교에서 박사학위를 받았다. 컬럼비아 대학교 영문학, 비교문학 교수와 하버드 대학교 비교문학 객원교수로 지내며 이론가, 문학비평가로 활동했다. 서구인들이 말하는 동양의 이미지가 서구의 편견과 왜곡에서 비롯된 허상임을 체계적으로 비판한 『오리엔탈리즘』을 1978년 출간하면서 세계적인 명성을 얻었다. 그밖에 『문화와 제국주의』를 비롯해 『팔레스타인 문제』, 『권력과 지성인』, 『에드워드 사이드 자서전』 등 여러 저술을 남겼다. 팔레스타인 평화를 위한 노력으로 1999년 다니엘 바렌보임과 함께 이스라엘과 아랍의 젊은 음악가들을 중심으로 한 서동시집 오케스트라(West-eastern divan orchestra)를 창설했다. 1994년부터 백혈병으로 투병생활을 하던 중 2003년 9월 24일 뉴욕에서 생을 마감했다. 유작으로 『말년의 양식에 관하여』를 남겼다.

67) 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak 1942-)은 인도 캘커타에서 태어나 캘커타 대학에서 영문학 학사(1959)를 받고 미국 코넬 대학에서 문학석사(1962)와 박사(1967)를 받았다. 그 후 아이오와, 피츠버그, 브라운, 텍사스 오스틴, 스탠포드 대학 등지에서 가르치다가 1991년부터 지금까지 콜럼비아 대학 교수로 있다. 스피박은 박사학위 지도교수였던 폴드만의 영향 아래 1976년에 데리다의 『그래머톨로지』를 영역/출간함으로써 서구 문단에 등단했으며 제3세계 출신으로 제국의 메트로폴리스에서 활약하는 대표적인 탈식민 여성이론가이다. 『다른 세상에서』는 그녀의 첫 번째 저서로서 1977년부터 1985년 사이에 발표된 12편의 논문과 이 책을 펴낸 시점에서 쓴 두 편의 글(인도 단편소설의 번역문과 그것에 대한 분석글)을 합쳐 도합 14편의 글로 되어 있다.

68) 호미 바바(Homi K. Bhabha 1949-)는 인도 봄베이에서 태어나 봄베이 대학에서 문학을 공부하고 영국 옥스퍼드 대학에서 문학석사와 철학박사 학위를 받았다. 사이드, 스피박과 함께 대표적인 탈식민주의 문화이론가로서 데리다·라캉·푸코 등 서구 탈구조주의 이론가들의 영향을 받았다. 제3세계를 본질주의화하려는 경향에 맞서서 양가성·혼종성·모방 등의 용어를 통해 제3의 정치학과 제3의 공간을 찾으려 모색하였다. 프린스턴 대학과 펜실바니아 대학 초빙교수를 역임했으며, 서세스 대학과 시카고 대학 교수를 거쳐 현재(2002) 하버드 대학 영문과 교수로 재직 중임. 편저로 『Nation and Narration』(Routledge, 1990)이 있으며 저서로 『The Location of Culture』(Routledge, 1994)가 있다.

는 식민지 담론이 서구인/비서구인의 관계를 고정시켜 정형화 된 틀을 만들고 있다고 바라본 것이다.<sup>69)</sup> 호미 바바는 실제로는 이러한 고정성(fixity)은 존재 하지 않으며 경계가 모호한 양면적 성격을 가지고 있다고 말한다. 그는 이러한 식민지 담론의 양면성을 ‘모방’의 개념을 통해 설명한다. 그에 따르면 권력이 내재된 공동체나 개인 간의 충돌에서 모방은 반드시 발생하게 되고, 이때 모방은 완전히 동일하지 않을 뿐 아니라<sup>70)</sup>, 이질적인 것들의 혼합으로 양가성(ambivalence)이나 혼종성(hybridity)을 띠게 되는데, 이러한 특징이 바로 반-식민지, 피식민지 주체의 식민권력에 대한 거부라고 평가한다.<sup>71)</sup>

더불어 바바는 모방이 완전한 동일체가 아니며 항상 반복되는 모방 안에서 차이가 존재하고 이것이 오히려 관계를 역전시킨다고 말한다. 고로 피식민지에서의 권력의 거부는 정치적으로 불가능하지만, 문화적 실천에서의 표현은 이러한 욕망에 부합할 수 있다.<sup>72)</sup> 바바는 이러한 관계에서의 객체가 유동적이고 가변적이라 보았으나 그것들을 소화하려는 주체의 실체를 인정한다.

그리고 바바는 아시아 미술이 권위 있는 서구미술의 외관을 반복하거나 차이로서 분절시키는 가운데 계속적으로 분열하게 된다고 말한다.<sup>73)</sup> 이는 결론적으로 후기식민주의 미술에서 제3의 길을 추구함으로써 아방가르드의 위치

69) 바바에 의하면 식민지나 비서구적인 인종의 측면에서 타자의 문제를 소홀히 한 것은 푸코의 경우로서, 권력행사 방식을 성적 욕망의 분석학과 피의 상징학으로 구분한다. 피의 상징학이 법, 죽음, 위반, 상징체계, 군주권의 권력에 속한다면 성적욕망은 규준 지식, 삶, 의미, 규율, 조절의 권력에 속한다는 것이다. 푸코는 18세기 말부터 권력행사가 후자의 방식으로 이행되다, 19세기 후반 피의 주제와 성적욕망이 간혹 뒤섞이게 된다고 말한다. 피의 주제가 행사하는 권력이 파시즘의 인종차별이며, 성적욕망은 프로이트의 정신분석학으로 대체할 수 있다. 푸코에 의하면 두 경우 모두 역사적 퇴행을 야기한다. 푸코의 이러한 관점은 인종적 타자의 문제를 제대로 파악하지 못한 것이며, 타자의 저항이 계기를 놓치고 있는 것이다. 호미 바바, 나병철 역, 앞의 책, pp.13-15.

70) 모방의 반복은 서구의 이식이 아닌 서구문명과 교섭하는 혼종성의 과정으로 나타난다.

71) 시선과 응시가 교차되는 바로 그 순간 라캉이 말하는 실재계와의 만남이 이루어진다. 즉 양가적인 분열이 일어나는 곳은 상징계와 실재계의 사이에 긴 위치이다. 양가성과 혼종성의 순간에 피식민지를 서구의 상징계 내부에 가두려는 권력으로부터 벗어나는 순간이자 분열의 틈에 타자가 저항하는 계기이다. 호미 바바, 나병철 역, 앞의 책, p.16.

72) 진휘연, 「한국 현대 여성작가들과 새로운 정체성의 발견」, 『현대미술사연구』, Vol.30, No.1, 2011, p.333.

73) 호미 바바, 나병철 역, 위의 책, pp.15-16.

를 다시금 설정한다는 의미로, 유토피아적 비전과 다양한 문화적 시공간들 사이의 혼성, 그리고 사이(in-between)의 명확한 표현으로 나아간다.<sup>74)</sup>

미술계에서 후기식민주의 논쟁의 시발점이 된 전시는 윌리엄 루빈(William Rubin)과 커크 바네도(Kirk Vanedoe)가 1989년에 뉴욕현대미술관에서 기획한 《20세기 미술의 ‘원시주의’: 현대적인 것과 부족한 것의 친화성(‘Primitivism’ in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal)》<sup>75)</sup>(도판11)전, 그리고 장-위베르 마르탱(Jean-Hubert Martine)이 1989년 퐁피두센터에서 기획한 《대지의 마술사들(Les Magiciens de la terra)》<sup>76)</sup>(도판12)전이였다. 이 두 전시는 비서구 미술에 대한 형식주의적인 차용과 미술관 전시 방식의 추상화 경향에 맞서고자 했다.

그러나 두 전시는 모두 회의적인 반응으로 막을 내린다. 첫 번째 전시의 경우 큐레이터들의 충분한 검토 없이 부족작품과 현대미술을 나열한 것에 불과하다는 평가를 받으며, 후기식민주의를 설명하기에 충분하지 못한 전시로 혹평 받았다. 또한 《대지의 마술사들》전은 비서구 미술에 대한 형식주의적 차용이라는 경향에 반대 방향으로 나아감으로서 종교 혹은 마술과 같은 비서구 미술에 대한 아우라만을 강력하게 남긴 전시라 비난 받았다.<sup>77)</sup>

당시 미술계에서는 제1세계와 제3세계 간의 대립이 현대미술과 부족미술을 구조화 했던 대도시 중심과 식민주변이란 이분법과 함께 무너졌다. 이는 1989년 11월 베를린 장벽 붕괴와 1991년 걸프전 이후 새로운 세계질서로 인해 더욱 가속화된다. 이는 가장 미국적인 질서로서 특권이 부여된 사람에게 자본·문화·정보의 국가 간 흐름을 원활히 하는 반면, 지역 간의 경계를 재 강화하는 계기가 된 것이다. 이러한 경향은 혼종성이 일부 작가들 사이에서 유행되는 계기가 된다. 그들은 민속적 과거, 국제적 양식 모방에 만족하지 않고

---

74) 할 포스터 외, 배수희 외 역, 앞의 책, p.662.

75) 형식적 측면에서 서로 닮은 부족 작품을 병치해 놓았다. 같은 책, p.662.

76) 같은 책, p.662.

77) 할 포스터 외, 배수희 외 역, 앞의 책, pp.662-663.

전 지구적 경향과 지역적 전통사이에서 합일점을 찾고자 한다.<sup>78)</sup>

또한 이들 작품의 특징으로 노마드적 삶과 프로젝트의 장소 특정적 위치가 작용한다. 노마드는 탈 중심화 된 주체와 관계된 것이 아니라, 외부로부터의 권력에 대항할 수 있는, 이탈된 사람들과 더 밀접하다. 고로 노마드는 내부와 외부의 이분법에 근거하여 언제나 외부에서 그 존재의 거주를 설정한다.<sup>79)</sup> 이는 티라바니자의 상황과도 무관하지 않으며 그의 노마드적 삶과 정체성에 바탕을 둔 작품연구에 큰 영향을 끼친다.

그러나 이미 1980년대 미술에서도 혼종성은 일부 미술가들에 의해서 사용되었다. 예를 들어 장-미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat)<sup>80)</sup>처럼 그래피티 미술을 하던 또 다른 작가들은 이미 혼종성의 기호를 사용하고 있었던 것이다. 이러한 기호 사용은 앞서 말한 이론들의 발전과 함께 더욱 가속화 된다.

앞서 밝힌 바와 같이 바바의 혼종성은 다양한 문화적 시공간 사이에 혼성적인 조정을 일으킨다. 이때의 작업은 주로 장르를 가로지르며 확장하고, 이들 작업에서 사용된 사진 역시 활동의 잔여물<sup>81)</sup>일 뿐이다.<sup>82)</sup> 예를 들어 티라바니자의 퍼포먼스 작품은 오브제나 물체로 존재하기 보다는 사진이나 기록물로서 남겨져 있는 경우가 많다. 또한 그의 작업에서 우리는 장르라는 굴레가 사라지고 자유롭게 유희를 즐기하고자 하는 그의 의도를 볼 수 있다. 이는 그의 작품에서의 혼성적 대상과 작업에 대한 증거인 것이다.

또한 티라바니자의 작품은 글로벌리즘(globalism)이라는 한 가지 현상으로 규정하기 어렵다. 이때 우리가 그의 작품에서 모색할 수 있는 개념이 글로컬라이제이션(glocalization)이다. 이는 글로벌라이제이션(globalization)과 로컬리

---

78) 같은 책, pp.662-663.

79) 전영백, 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성’-경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』, Vol.41, 2013, p.180.

80) 장-미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat 1960-1988) 미국의 낙서화가. 낙서, 인종주의, 해부학, 흑인영웅, 만화, 자전적 이야기, 죽음 등의 주제를 다루어 충격적인 작품을 남겼다. 팝아트 계열의 천재적인 자유구상화가로서 지하철 등의 지저분한 낙서를 예술 차원으로 승화시켰다는 평가를 받는다.

81) 가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco)는 이를 “특정 상황의 찌꺼기”라고 말한다.

82) 마이클 헤트 외, 전영백 외 역, 앞의 책, p.661.

제이션(localization)의 합성어이다. 이는 오늘날 영상기술과 정보통신기술의 급격한 발달로 인해 지구가 하나의 망으로 형성되면서 시대적 특징이 된다. 이 현상은 두 가지 모습을 보이는데, 한편에서는 국가의 경계를 넘어, 세계가 하나의 사회로 형성되는 세계화가 진행되고, 또 다른 한편에서는 역으로 민족이나 지역에 대한 정체성을 찾고자 하는 욕구가 커지면서, 지역화의 현상이 심화된다. 글로벌라이제이션은 이러한 두 가지 현상을 전제 조건으로 하며 진행되는 세계화와 지역화의 병존 현상을 지칭하는 것으로 규정할 수 있으며 글로벌리즘은 그러한 현상을 역사의 발전적 지향으로 인식하려는 태도를 의미한다.<sup>83)</sup>

글로벌리즘은 제국주의 시대의 식민지/피식민지 사이에 관계에서 기인한다. 자본주의적 생산에 기초한 서구의 국민경제가 제국주의로 발전하는 과정을 세계화라 한다면 근대성의 확산은 곧 제국의 세계화를 의미한다. 제2차 세계대전 이후 탈식민화가 진행되었지만 여전히 제국은 남아있다. 제국이 남아 있는 한 21세기의 세계화는 여전히 제국의 세계화이다. 이러한 의미에서 제국주의 시대를 거치면서 형성된 지역화는 ‘중심’으로서의 ‘서구’와 ‘주변’으로서의 ‘비서구’를 포괄하는 개념이다. 그러므로 중심과 주변, 서구와 비서구가 이분법화 하지 않고 모방을 통해 혼종성과 양가성의 개념을 나타내는 후기식민주의와 글로벌리즘은 상관관계를 가지고 있다.<sup>84)</sup>

본 필자는 서론을 통해 인지된 티라바니자의 특수한 정체성과 그의 노마드적 성향이 후기식민주의 이론으로 설명하기에 적합하다는 것을 상정한다. 또한 그의 작품은 호미 바바의 혼종성과 더불어 양가성을 드러내는데 일조를 하고 있으며 더불어 글로벌라이제이션이라는 세계화와 지역화의 혼합을 나타낸다. 즉 티라바니자의 정체성과 노마드적 경향이 이질적인 것들의 혼합으로 인한 양가성, 혼종성과 같은 경향으로 작품에서 발현되는 것이다. 이러한 개

---

83) 홍순권, 「글로벌리즘과 지역문화연구」, 『石堂論叢』, Vol.46, 2010, p.3.

84) 같은 글, p.8.

넘은 관계미학과 더불어 티라바니자의 작품해석을 확장시킬 것으로 사료된다. 그러므로 필자는 그의 작품을 통해 기존에 논의된 관계미학적 요소를 포함하여 후기 식민주의적 성향을 함께 고찰하고자 한다.

### Ⅲ. 티라바니자 작품 분석

리크리트 티라바니자의 작품 활동은 음식작업의 시초인 1990년 작업을 필두로 지금까지 계속되고 있다. 그의 작품은 형태나 외형적인 면으로는 합일점을 찾기 어렵지만, 기본적으로 관계미학 개념을 기저로 하여 만남과 상생을 지향하고 있다는 것이 특징이다. 더불어 필자는 티라바니자의 작품이 자신의 특수한 정체성을 바탕으로 후기식민주의 이론의 접목에 타당한 작품이라 생각한다. 고로 필자가 선정한 네가지 범주의 티라바니자의 작품들을 관계미학적 요소와 그의 특수한 정체성과 노마드적 성향이 잘 드러나 있는 작품이라 할 수 있다.

먼저 1장에서는 티라바니자의 대표적 작업인 음식작업을 해석하고자 한다. 2장에서는 태국의 치앙마이 부근 산파통 지역에서의 프로젝트 작업인 <더랜드(The Land)>를 고찰하고자 한다. 또한 3장에서는 태국의 작가 나빈 라완차이쿨(Navin Rawachaikul)(1971~<sup>85</sup>)과의 다양한 프로젝트에 대해 분석하고, 마지막으로 제도비판과 강력한 정치적 제스처가 나타나는 1999년 베니스 비엔날레 해프닝(happening)과 <무제(데몬스트레이션 드로잉스) Untitled(Demonstration Drawings)>프로젝트를 통해 관계미학의 확장된 의미로서 티라바니자 작품을 살펴보고자 한다.

---

85) 나빈 라완차이쿨은 태국 치앙마이 출신 작가로 특이하고 방대한 팀 작업 및 콜라보레이션을 진행하기로 유명하다. 방콕에 나빈 갤러리를 가지고 있으며, 세계화와 지역의 순환에 대해 고찰하는 작업을 진행한 바 있다. 또한 그는 안양에 '파라다이스 안양'이라는 주제를 가지고 대형 영화 간판, 만화책, 불화, 게시판 등을 제작하여 설치했다. 불교적 의미에서 극락정토를 뜻하는 안양에 착안하여 태국불교에서 보이는 극락의 이미지와 한국의 이미지가 결합한 현대의 풍속화를 그려 넣어 기존의 정자를 리모델링했다. <http://www.navinproduction.com/artist.php>, 2014년 5월 17일.

## 1. 음식 작업

미각은 후각, 촉각과 함께 오감의 체제 중 가장 하위의 감각으로 치부되어 왔다. 이는 미각과 후각 촉각은 육체의 쾌락과 고통에 가장 밀접하게 관련되어서 이성의 활동을 위협하는 존재라 치부되었기 때문이다.<sup>86)</sup> 그러나 원초적이며 본능적 행위로 치부되는 식사만큼 사회적이고 문화적인 것은 없다. 더불어 먹고 마시는 행위는 삶을 유지하는 기본적인 기능 외에도 법적 효력을 가지거나 종교적, 제례적 의미를 가지고 것이다. 그리고 민족이나 국가의 정체성이나 사회의 신분 체계를 정리하는데 음식은 중요한 역할을 했다. 이로써 음식은 분명 사회적이라고 할 수 있다.

16-17세기는 음식 소재와 배경이 음식정물화나 시장 풍경화(도판13, 14)를 통해 세속적 쾌락의 의미 이상의 의미로 해석된다. 20세기에는 미래주의자 마리네티<sup>87)</sup>와 그의 동료들이 음식 이벤트(도판15)를 벌이고 상세한 기록을 남겼으며, 초현실주의자 달리<sup>88)</sup>는 1936년 런던 강연에서 잠수복을 입고 헬멧에 바게트 빵을 매달고 등장하기도 했다. 미술가들은 음식을 예술의 일부로 즐겼던 것이다.

단순 먹거리가 실제로 ‘먹는 미술’의 이름으로 행해진 것은 다니엘 스포에

---

86) 마크 스미스, 김상훈 역, 『감각의 역사』, (서울: 秀book, 2010), p.149.

87) 필리포 마리네티(Filippo Tommaso Emilio Marinetti 1876-1944) 이탈리아의 소설가이자 시인으로, 1909년 《미래파 선언》을 발표하며 과거 전통에서 벗어나 모든 해방을 목표로 하는 미래주의운동을 창시했다. 작품은 《미래파의 사람 마파르카》, 《트리폴리 전쟁》 등이 있다. 미래파운동은 미술계, 특히 회화나 조각 분야에서 큰 호응을 얻었다. ‘미래파 화가 선언’, ‘미래파 회화의 테크닉 선언’ 등이 그것이다.

88) 달리(Salvador Dalí 1904-1989) 에스파냐의 화가·판화가·영화 제작가로 가타로니아의 피게라스에서 출생했다. 1921~24년 마드리드의 미술 학교에서 공부한 후, 1928년 파리로 진출하여, 초현실주의 화가, 작가들과 교류하며, 초현실주의 운동에 참가했다. 그의 수법은 “환상적 사실주의(réalisme magique)”로도 불리며, 이러한 기법을 이용한 작품으로는 <La Femme Visible(1930)>가 있다. 또 영화 <황금 시대 L’Age d’Or(1931)>를 제작한 외에, 로트레아몽의 <말도르르의 노래 Les Chants de Maldoror(1868~70)>의 삽화를 그렸다(1934). 이후 미국에 거주하면서부터(1940~49), 정통적 초현실주의를 떠난 후, 가극·발레의 의상(衣裳) 등의 장식 예술에도 활약하였다. 또 디즈니와 협동하여 영화 제작에도 종사했다. 귀국(1949) 후의 작품에는 <잉태한 성모 La Vierge Enceinte(1950)>가 있다.

리(Daniel Spoerri, 1930-)가 차린 식당에서부터 이었다. 그는 1963년 파리의 J갤러리와 1965년 씨티 갤러리를 음식점으로 만들어 저녁식사 파티를 열고 직접메뉴를 제작하고 직접 요리하여 초대된 손님들을 대접한다. 그리고 그는 식사 후의 흔적을 <그림-덧>(도판16)으로 만들어 그 공간에 전시한다. 즉 그의 오브제 작품은 <그림-덧>이라는 일관된 오브제 연출방법 아래, 식사하고 난 뒤의 식탁 모습 그대로를 부착시켜 전시장에 전시하였다.

이후 스포에리와 같은 맥락에서 레스토랑과 같은 공간에서의 교류에 주목하고자 했던 이는 건축물 해체 작업 작가, 고든 마타-클락(Gordon Matta Clark, 1943-1978)이다. 마타-클락은 예술가들이 많은 뉴욕 소호에 저렴한 교류가 쉬운 공동 모임장소가 필요하다고 생각하고, 1971년 <푸드(Food)>(도판17)를 차린다. 다시 말해 음식을 통한 예술가 공동체 결속의 장소를 만든 것이다. 여자친구의 후원을 받고, 마타-클락이 실내건축을 담당하는 일종의 공동 작업이었으나 그의 명성 덕분인지 그의 초기 작품으로 소개된다. 또한 <푸드>가 마타-클락의 대표적인 건축물 해체작업을 토대가 되었다는 점도 주목할 만하다.<sup>89)</sup>

두 작가는 모두 레스토랑이라는 공간 안에서 소통하고자 하는 목적을 가지고 그 공간 안에서 교류하며 부리오가 말하는 관계미학을 일정부분 구현하였다. 그러나 이는 리크리트 티라바니자의 음식작업과는 상이점을 보인다.

티라바니자는 미술관에서 카레와 팟타이<sup>90)</sup>를 접대한 작가로, 1990년 이후 뉴욕을 시작으로 다른 국제적 도시들에서 이 같은 퍼포먼스를 진행하였다. 음식 접대 퍼포먼스를 통해 일상적 행위와 미술의 결합을 유도하는 것이 티라바니자의 작업이며, 더불어 그가 결과보다는 과정을 더 중시한다는 것을 이 작업을 통해 알 수 있다.

---

89) 양은희, 앞의 글, p.159.

90) 팟타이와 커리를 주로 대접한 작가로 알려져 있지만 한 전시에 한 가지 메뉴를 선택하되, 각 전시마다 요리한 메뉴를 모아보면 상당히 다양하다. 팟타이를 비롯하여 그린커리 그리고 볶음 국수인 팟씨유 그리고 통카슈 등이 있으며, 스파게티나 커피를 대접하기도 한다. Rirkrit Tiravanija(2007), 앞의 책, p.9.

티라바니자는 1990년 뉴욕의 폴라 알렌(Paula Allen)갤러리에서 처음으로 음식 작업을 선보인다. 첫 개인전 타이틀은 <무제(팟타이) Untitled(Pad Thai)>(도판18)이었으며 이는 폭발적인 반응을 얻었다.<sup>91)</sup> 이 작업은 당시 갤러리에서 젊은 예술가에게 기회를 주고자 하는 시안의 개념으로 선택되어 전시를 열게 되었다. 그로 인해 그는 작은 프로젝트 룸(project room)에서 요리를 대접하였으나, 작업이 진행되는 동안 인기로 인해 다른 작가의 조각품을 전시하던 메인공간에 되려 관객들이 음식을 먹는 모습을 볼 수 있었다. 예술가가 직접 요리하는 음식이 전시 내내 사람들을 불러 모았던 것이다.<sup>92)</sup> 개막 일에는 직접 요리했으며, 다른 날은 태국 출신의 예술가들이 대신 일하였다. 그리고 전시장에는 요리하고 남은 잔여물과 기구들로 넘쳐 났으며, 요리하다 튀긴 기름이 보였다.<sup>93)</sup>

맨 처음 단계는 진동하는 냄새입니다. 상한 새우냄새가 갤러리에 배일까 가장 염려했습니다.<sup>94)</sup>

이 전시의 기획자인 랜디 알렉산더(Randy Alexander)는 이 전시를 위와 같이 기억하고 있다. 이곳에서 우리는 일반적인 전시장 안의 조용하고 엄숙한 분위기는 찾을 수 없을 것이다. 상생과 나눔의 현장에서 ‘요리’를 매개로 대화하고 즐기는 상황을 경험하게 되는 것이다.

이후 그는 1992년 뉴욕의 갤러리가 첼시의 303갤러리에서 <무제(공짜) Untitled(Free)><sup>95)</sup>(도판19)라는 제목으로 날마다 태국 그린 커리<sup>96)</sup>를 요리해

91) 같은 책, p.5.

92) 1995년 전시에서 비평가 제리 살츠(Jerry Saltz)는 11번이나 식사를 했다고 하며, 일반적으로 그 공간에 25-35명의 사람들이 있었다고 한다. : Jerry Saltz, “A Short History of Rikrit Tiravanija”, *Art in America*, (Feb, 1996), p.107.

93) 이지은, 「먹는 미술 : 현대미술에 나타난 음식의 사회적 역할과 양상들」, 『현대미술사학회』, Vol.29, No.1, 2011, p.280.

94) Carol Lutfy, Lynn Gumpert, “A Lot to Digest.”, *ARTNews*, (May, 1997), p.152.

95) 이때 당시 뉴욕의 경제가 하락세인 가운데 이 전시가 시작되었다.

96) 채식주의자를 위한 메뉴였다.

서 접대 한다. 또한 1995년 6월에 열린 <무제(여전히) Untitled(Still)>(도판 20)도 1992년 작품과 연장선으로 요리를 대접한다.<sup>97)</sup> <아무것도(Nothing)>(2004)는 티라바지나가 태국의 치앙마이 대학의 미술관에서 행한 음식 나눠주기 작업이다. 이는 개인전이기에 보다는 다음 2장에서 설명할게 될 <더 랜드(The Land)>프로젝트에서 조우한 카민 러드차이프라세트(Kamin Lerdchaiprasert)와의 협업이다. 티라바니자는 이 작업을 이전의 했던 방식 그대로 구성하고자 하였지만 태국에서는 익숙지 않은 이전의 컨셉 그대로 진행하기는 무리가 있었다고 한다. 또한 이 작업 인테리어도 남쪽 소수민족의 방식으로 하여 꾸며졌다.

소박한 태국 요리를 ‘공짜’로 주는 행위를 통해 미술이 상업적 이익을 추구하고, 모든 것에 경제적 가치를 매기는 관행으로부터 자유로울 수 있다는 사례를 보여준 것이다.<sup>98)</sup> 어찌면 이러한 행위는 미술계에서는 낯선 행위일 가능성이 높다. 그러나 티라바니자는 아시아적이며 불교문화와 상관관계가 있는 박애주의를 적용하여 미술계의 경제적 관행에 대해 이야기 하고 있는 것이다.<sup>99)</sup>

또한 미술관에서 제공하는 음식에서도 티라바니자의 정체성을 느끼게 한다. 그는 서구에서 교육받고 성장한 동양인이다. 우리는 그 과정에서 그가 자신의 문화적 정체성을 돌아보며, 작가로서 정체성 또한 확립했다는 점에 주목해야 한다. 그가 음식작업의 메뉴로 팟타이를 선택한 이유에 대해 그는 다음과 같이 말했다.

“팟타이는 전형적인 태국의 음식입니다. ... 이것은 매우 국수주의적입니다. ... 팟타이의 국수는 중국에서 전해졌습니다. 그러나 ‘팟타이’는 태국의 음식이고, 달콤하며, 시큼하고, 맵고, 견과류 맛이 나며, 태국의 특별한 향신료를 그 안

97) Rirkrit Tiravanija, 앞의 책, p.114-118.

98) 마타 클락과 스포에리의 식당은 티라바니자의 음식과 달리 유료로 운영되었다. 이런 점에서 박애적이지 못하나, 공동체 지향적이라는 점은 유사하다. 양은희, 앞의 글, p.161.

99) 같은 글, p.161.

에 집어넣습니다. 그것에는 역사적이며 문화적인 많은 층(layer)과 구성요소를 가지고 있습니다.”<sup>100)</sup>

그가 선택한 메뉴는 자신이 교육받고 자라온 서양의 음식이 아닌 자신의 고향이자 정체성의 근원지인 태국의 음식이다. 이는 태국에서 음식점을 경영 하던 그의 할머니에 영향으로도 생각 할 수 있으나<sup>101)</sup>, 작가가 생각하는 팟타이에 대한 관점은 단순한 고향의 음식보다는 역사적이며 문화적인 의미를 내포하고 있는 것으로 보인다. 팟타이는 나누어주는 단순한 퍼포먼스의 매개체이자 제3국가의 음식으로서 작용하고 있는 것이다. 이로 인해 팟타이를 세계화의 측면에서 누구나 쉽고 빠르게 먹을 수 세계적 음식으로 생각 할 수 있으나, 더불어 태국 고유 로컬음식이라는 점에서 이 둘의 개념이 상충함을 알 수 있다.

또한 일련의 작업에서 그는 작가의 존재보다는 이러한 환경을 제대로 즐기는 관객이 중요하다는 것을 보여준다. 관객을 작품으로 끌어안는 그의 작업은 즐겁고 행복해 보인다. ‘혼돈 속에서 살되 저항 없이 사는 것’이 곧 유토 피아와 같은 것이라고 배운 그는 무저항적 태도를 고수하고 무소유와 무욕을 지향하며 물체를 거부하는 것이다<sup>102)</sup>.

그의 전형적인 요리 작업은 아니지만 무소유와 무욕을 보여주는 또 다른 그의 작업이 있다. <무제(내일은 또 다른 날) Untitled(Tomorrow is Another Day)>(1996) 티라바니자 자신의 아파트를 개방하는 작업이다. 보통 삼개월간 24시간동안 개방하게 되며, 아파트의 번호는 그가 행운의 숫자로 여기는 자신의 생일에 해당하는 21이다. 그가 개방한 이 아파트에서 사람들은 머물며 요리를 하기도 하고 먹기도 하고 목욕을 하는 등 일반적인 아파트의 기능을

---

100) Rirkrit Tiravanija, Aurell Antoinette, *Rirkrit Tiravanija cook book : just smile and don't talk*, Bangkok: River Books, 2010, p.14.

101) 실제로 그는 태국 요리로 구성된 레시피 북을 발간하기도 한다. ; Rirkrit Tiravanija, Aurell Antoinette, 앞의 책.

102) 양은희, 앞의 글, p.153.

이용한다. 때로는 결혼을 하거나, 생일을 맞이하거나 음악회를 열어 많은 시간과 공간을 함께 공유한다. 머문 사람들은 노트에 자신이 머물었다는 의미로 그림을 그리거나 무언가를 쓰는데, 이를 통해 어른과 어린아이가 모두 공존했음을 알 수 있다. 또한 티라바니자는 여기에 자신의 집에서 쓰던 집기구를 설치하는데, 이것이 분실되는 일이 없었다고 한다. 그 대신 사람들은 자신의 집에서 좀 더 가치 있는 것을 가져다 놓기도 하였다.<sup>103)</sup> 이는 음식작품과 같은 맥락에서 관객이 작품 안에서 공존하며 상생의 즐거움을 느끼게 하고자 하는 그의 의도를 보여주는 작업이다.

더불어 그의 작업은 1990년대에도 공동체 만들기와 ‘연회 기분’의 접목이 여전히 유용하다는 것을 보여주며 더 나아가 ‘전체적인 사회적 영역 속에서 예술이 가진 저항능력’을 실험하는 것에 더욱 관심을 가진다. 또한 그의 관계미학 목적은 기존의 미술이 정해 놓은 미적, 문화적, 정치적 목표들을 전복시키는 강도를 높이는 것에 있다. 또한 그의 작업은 일종의 화합의 장이자 소외를 벗어날 수 있는 대화의 공간으로 기능하도록 한다.

그러나 그의 저항과 전복은 시끄럽지 않고 요란하지 않게 일상과 예술이 만나는 지점에 위치시킨다.<sup>104)</sup> 또한 그의 작품은 관객이 주인공이 되어 그 행위가 부각되는 동안 작가의 작가성은 뒤로 후퇴하며 약화되는 것을 보여준다.

그의 프로젝트 작품 <사회적 푸딩(Social Pudding)>(2003-2004)(도판21)은 상생과 만남을 기본으로 하는 관계미학에 더욱더 집중하며 접근한다. 더불어 이 프로젝트는 세계화 시대의 먹을거리 문화에 대한 비판으로 작용한다. 그는 덴마크 그룹 슈퍼플렉스(superflex)<sup>105)</sup>와 공동으로 이 작업을 한다. 그들은 99

---

103) Rirkrit Tiravanija(2007), 앞의 책 p.31.

104) 양은희, 앞의 글, p.164.

105) 슈퍼플렉스의 일원인 레이몬드 윌리엄스는 1983년 현대인의 문화 정체성의 모순을 지적하며 영국의 부르주아가 부부가 사는 생활 속에서 글로벌 산업의 영향을 묘사했다. 이 부부의 삶 곳곳에 글로벌 기업의 흔적이 티라바니자가 주목하는 부분이다. 이러한 연유로 위의 티라바니자와 슈퍼플렉스의 공동 작업은 필연적으로 보인다. 같은 글, p.168.

센트짜리, 판매용의 오렌지 향과 코코넛 향이 나는 분말이 들은 소형박스를 바닥과 테이블에 잔뜩 놓는다. 이것은 구입해서 가져갈 수도, 즉석에서 푸딩을 조리할 수도 있다. 이 작업은 인간에게 생존 수단인 돈을 주고 먹을 것을 사는 행위가 이미 거대한 글로벌 산업에 참여하는 것이며, 음식과 관련된 산업이 정치적·사회적으로 중요하다는 것을 알려준다.<sup>106)</sup>

모든 인간의 활동은 상거래를 기본으로 하는 칼 막스의 ‘틈’개념을 확대한 부리오의 ‘사회적 틈’이, ‘인간관계의 공간’으로 조화와 개방 그리고 기존의 관계와 다른 상거래 가능성을 제시한다. 티라바니자의 푸딩은 이 간극에서 푸딩의 근원과 제작과정 그리고 우리가 그 상품과 맺는 관계를 드러낸다. 먹거리 산업의 글로벌화는 속도가 빠르고 소비자들은 음식을 통해 세계의 문화와 지리를 간접경험하게 된다. 그러한 음식은 우리에게 재료의 원산지, 생산 과정에 들어간 노동과 경제적 갈등구조를 감추면서 소비 촉진을 위해 이용된다. <사회적 푸딩>은 이런 감추어진 익명의 소비 과정을 전시장에서 축약해서 보여준다.<sup>107)</sup> 이는 티라바니자의 관계미학적 작품이 단순한 상생과 화합의 장을 넘어 사회적 문제에 대한 비판하고 있음을 알 수 있다. 이는 티라바니자의 음식작업이 사회, 경제, 정치와 긴밀하게 관여하는 작품으로 해석가능하다.

---

106) 티라바니자는 2002년 5월 25일부터 8월 15일까지 <날것과 익은 것(the raw and the cooked)>(2002)을 일본 도쿄에 전시한다. 이 전시는 먹을 수 없는 인조품을 나열하여 일본인이 일상생활에 쉽게 접하는 음식문화를 주제로 다루었다. 그리고 벽 몇 곳에서는 ‘푸드 샘플’이라 불리는 이런 음식 모델을 생산하는 과정을 소형 비디오 모니터로 보게 했다. 이 작업은 음식문화를 통해 일본 소비문화의 현실을 다룬 작품으로 ‘먹는 것이란 무엇인가’에 대해 질문한다. 일본의 근대화 과정에서 음식문화가 모형음식과 공존하면서 성장했다는 기저아래 ‘먹을 수 있는 음식’과 ‘볼 수 있는 음식’은 이제 각각 독자적 영역을 구축하며, 인공모형이라는 영역은 시각을 즐겁게 하는 고유의 재현적, 시각적 틀을 확보하고 있는 것이다. 이 작품은 그의 음식에 대한 관심이 먹을거리가 문화와 맺는 관계로 이동하고 있다는 것을 보여준다. 즉 일본의 음식문화를 통해 문화의 복잡한 단면과 글로벌 푸드와 로컬푸드의 긴장관계, 그리고 경제 시스템이 서로 밀접하게 연결되어 있음을 보여주는 것이다. 양은희, 같은 글, p.165.

107) 같은 글, p.163.

## 2. <더 랜드(The Land)>

<더 랜드(The Land)> 프로젝트는 1998년부터 다양한 장르의 예술가들이 참여하고 아이디어를 모으며 실행되고 있는 프로젝트이다. 이 프로젝트가 진행되고 있는 지역은 태국의 주도인 치앙마이<sup>108)</sup>의 중심가에서 차로 약 20분 정도 떨어진 산파통(Sanpatong)이라는 마을이다. 이 지역은 홍수가 빈번하게 발생하는 고수위 지역으로 쌀 경작이 어렵고 쌀 생산량 또한 높지 않았다. 이러한 이유로 이 지역의 농부들은 농사 여건이 더 나은 곳으로 떠나게 되고, 그로 인해 일부 논은 산업 개발의 대상이 되었다.

처음 이 프로젝트는 태국인 예술가 2명이 땅을 매입하여 진행하려 하였으나, 결론적으로 소유의 개념 없이 익명으로 진행 되었다.<sup>109)</sup> 이는 이 작업이 열린 공간을 구현하여 논을 경작하려는 계획 이외에 더 나아가 커뮤니티와 대화, 그리고 다른 사상에 대한 실험을 하는 등 좀 더 광범위한 의도로서 논을 활용하고자 하는 것을 추측할 수 있다. 더불어 이 프로젝트가 만남과 상생의 목적 아래 소규모 커뮤니티를 형성하고 관계 맺기를 실행하고자 하는 관계미학과 관련되어 있다고 해석 가능하다.

실제로 이 프로젝트가 실행되는 터의 한가운데는 원으로 이어진 2개의 논이 있고 논외 경작은 치앙마이 대학생과 주민들의 참여로 이루어진다.<sup>110)</sup>(도판22) 더불어 이 논에서는 일 년 내내 쌀을 경작하고<sup>111)</sup> 1000~ 1500kg의 쌀을 수확하는데,<sup>112)</sup> 이 수확된 쌀은 프로젝트의 관계자 및 AIDS를 앓고 있는

---

108) 치앙마이는 리크리트 티라바니자의 거주지인 베를린 뉴욕 그리고 치앙마이 세 곳 중 한 곳이다. 각주2 참조.

109) 기 드보르는 스펙터클 사회에서 소유는 보편화된 추락을 빚어내고 있다고 설명하고 있다. 기 드보르, 이경수 역, 앞의 책,p.16.

110) 실제로 치앙마이 대학교의 농과 대학은 자국에서도 손꼽히는 명문대학이다.

111) 태국은 3모작이 가능하다.

112) 이 곳이 땅과 지형적 환경은 차로우이 퀘콩이라는 태국 농부의 농사 철학과 기술을 바탕으로 하고 있다. 1/4의 흙(덩어리)과 나머지 3/4의 물(액체)로 구성된 지형은 인체의 구성과 비슷하다. 한 쪽 면에 관개 조직이 있고 반대쪽에 냇가가 있어서 자연스럽게 연못과 웅덩이가 형성되어있고 물의 공급원 역할을 하고 있다. The Land Foundation Office, "about

일부 주민에게 나눠진다. 이는 앞서 말한 소규모 커뮤니티가 소규모 유토피아를 달성 가능하게 한다는 관계미학 순기능이 발현되는 현장이다. 경작된 쌀을 구성원들끼리 나누는 행위는 즐겁고, 나아가 유익함마저 느끼게 한다. 또한 ‘doing less’<sup>113)</sup>라는 이 프로젝트의 슬로건에 맞게 최소한의 방법으로 논과 사람, 사람과 사람을 연결하고자 하는 것을 알 수 있다.

이 프로젝트는 크게 두 가지 기능적 측면을 가지고 있다. 첫 번째는 환경을 위한 연구소로서, 그리고 두 번째는 인간생활과 관련된 건축 아이디어를 만들고자 하는 기능이다. 이 중 티라바니자는 공동의 공간을 창출하는 아이디어에 참여하는데 이는 앞서 말한 기능 중 두 번째 기능에 해당한다.

먼저 우리는 티라바니자가 담당하고 있는 인간생활과 관련한 건축 기능을 설명하기 이전에, 환경을 위한 연구소의 측면에서 이 프로젝트를 살펴보고자 한다. 보통 부지를 개발 한다고 할 때 물과 전기가 공급되지 않는 것이 큰 문제가 될 수 있다. 그러나 이 프로젝트는 소규모 커뮤니티를 위한 열린 공간으로서 무소유의 개념으로 개발이 이루어지기 때문에 전기나 물 같은 기본적인 편의 시설이 제공 되지 않아도 문제가 되지 않는다고 예술가들은 판단하였다. 대신에 천연 재생 에너지를 전기와 가스의 공급원으로 이용 할 수 있는 실험들이 진행되었다.(도판23)

이때 슈퍼 플렉스(Superflex)는 슈퍼 가스라는 아이디어를 개발하는데, 이는 동물의 배설물에서 나오는 바이오매스(biomass)를 이용하여 가스를 생산해 내는 시스템이다. 이 가스의 개발로 <더 랜드(The Land)> 프로젝트는 바이오 가스 개발의 연구소로 활용된다.

아서 메이어(Arthur Meyer)는 또 다른 에너지원인 태양 에너지를 저장하고 활용하는 시스템 개발에 관심을 보인다. 여기에서 관심 있는 지역 주민과

---

the land”, [http://www.thelandfoundation.org/?About\\_the\\_land](http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land), 2014년 5월 17일 검색.

113) Abby Schlageter, “In The Land of Rirkrit Tiravanija”, Art & Culture, [http://www.anothermag.com/current/view/1888/In\\_The\\_Land\\_of\\_Rirkrit\\_Tiravanija](http://www.anothermag.com/current/view/1888/In_The_Land_of_Rirkrit_Tiravanija), 2014년 5월 17일 검색.

주변 대학교에 재학 중인 학생들의 참여를 유도한다. 또한 이 지역은 매해 홍수 피해와 더불어 논으로 유입된 살충제나 유해 성분으로 인한 지하수의 오염이 염려되었다. 이를 위해 태국의 젊은 작가 프라차야 핀통(Prachya Phintong)은 주변 연못과 웅덩이의 환경 친화적인 개선을 위해 양어장을 이용한다.

이는 이 프로젝트의 성격이 논이라는 땅의 형태에 개발을 위한 사업이 아닌, 다른 컨셉의 사업임을 재차 확인할 수 있게 한다. 여기서 다른 컨셉이라 함은 자본주의 체계로 인해 우리 사회는 기 드보르(Guy Debord)가 말하는 “스펙터클의 사회”에서 언급하는 비판적 사회 구조로 진행이 관련이 있다. 현대 산업에 의존해 있는 사회는 우연히 스펙터클적인 것이 아니라, 근본적으로 스펙터클하다. 또한 이때 스펙터클은 지배경제이며 목표는 사라진 개발과 개발만이 전부로 통용된다.<sup>114)</sup> 이를 <더 랜드(The Land)>와 같은 프로젝트의 관계미학적 실천이 작지만 의미있는 유토피아를 만들고 있다는 것이다. 이는 전기와 물을 사용하지 않고 친환경적 시스템과 자원을 개발함으로써 현실화 된다. 이는 모든 상황을 맹목적인 낙관으로 보는 것이 아닌 작은 공동체에서부터의 유토피아를 지향하는 것이다. 더불어 공동체 회복과 관계의 분리를 완화하는 차원의 유토피아인 것이다.

또한 이 프로젝트는 환경을 위한 연구소의 역할 뿐만 아니라 인간 생활과 관련된 건축 아이디어로서의 역할도 실행하고 있다.(도판24) 태국의 작가 카민 러드차이프라세트는 실용성을 중점으로 한 농부의 집을 짓는다.<sup>115)</sup> 그 집에 슈퍼 플렉스와 토비아스 레베거(Tobias Rehberger) 그리고 티라바니자가 공동 참여하여 주방을 완성시킨다.<sup>116)</sup> 슈퍼 플렉스는 앞서 말한 바이오 가스

---

114) 기 드보르, 앞의 책, p.15.

115) 농부의 집을 지어주어도 그들은 그들 나름의 생활을 영위한다. 그의 아내는 땅을 경작하고 일상생활을 한다. Abby Schlageter, 앞의 글, 2014년 5월 17일.

116) 두 개의 주방 중 한 부분은 애초에 후에 리스본에서 열리게 될 전시<More works about buildings and food>로 연계 될 수 있도록 추진하였다. 전시가 끝난 후 전시회 용으로 설계된 시스템은 카민의 초기 설계대로 다시 설치 된다. 같은 글, 2014년 5월 17일.

를 생산하고 저장하는 시스템을 개발하고, 레베거는 바이오 가스를 활성화할 수 있는 플랫폼(platform)을 설계한다. 이때 티라바니자는 주방을 만드는 공동작업 중 설계를 주도한다.<sup>117)</sup>

주거용 구조물은 앞서 설명한 논, 주방, 화장실, 중앙 홀의 구조물 주변에 만들어 진다. 그런데 이 구조물에서 주목해야 할 점은 이 구조물이 불교사원에서 쉽게 찾을 수 있는 명상 수행을 위한 건물을 모티브로 해서 지어졌다는 사실이다.<sup>118)</sup>(도판25)

그리고 이 구조물에서 티라바니자는 방문한 손님들과 벽난로를 옆에 두고 대화를 할 수 있는 공동 공간을 만든다. 세밀하게 구조물을 살펴보면 1층은 공동 공간으로서의 기능을 충실히 하고, 2층에서는 독서, 명상을 가능하게 만들었으며, 꼭대기 층에는 잠을 잘 수 있는 구조로 설계하였다.<sup>119)</sup> 설계의 측면에서도 사람과 사람이 만나는 관계미학 구현을 위한 구조를 엿 볼 수 있는 대목이다.

티라바니자는 이 프로젝트에서 설계와 건축 이외에 필름도 제작한다. 그는 이 프로젝트에서 만난 건설업자 룡 네우(Lung Neaw)의 모습을 담은 필름 <룡 네우 그의 이웃을 방문하다(Lung Neaw Visits His Neighbours)>(2012) (도판26)를 만든다.<sup>120)</sup>

“이 필름은 그가 어떻게 이웃과 그리고 그와 관련 있는 사람들과 관계 맺기를 하는지에 주목합니다. 또한 서로가 마을을 위해서 혹은 서로를 위해 어떻게

---

117) 그 밖에 아틸리어 반 레이즈홉스(Atilier Van Leishoup)는 바이오 가스 생산과 연계된 화장실 시스템 개발 아이디어에 참여하고 필립 페레노(Philippe Perreno)와 건축가 프랑시오스 로크(Francios Roch)는 다양한 활동 수행을 위한 작업장으로 쓰일 중앙 홀을 짓는다.

118) 실제 명상의 위한 장소로도 쓰이고 있다. 같은 글, 2014년 5월 17일.

119) 이 밖에 태국 예술가인 미트 자이인(Mit Jai In)은 묘목 식물을 심고 이 식물로 짜서 바구니 모양의 거주 공간을 만들 수 있게 한다. 또한 토비야스 레베거(Tobias Rehberger)는 자신의 고향의 토속 음식에서 영감을 받아 구조물을 설계하였으며, 알리시아 파미스(Alicia Farmis)는 빌보드 하우스를 짓고 있다.

120) The Film on The Rocks Yao Noi Film Festival, curated by Tilda Swinton and Apichatpong Weerasethaku, (2012).

도우며 헌신해야 하는지에 대해서도 다릅니다. 또한 그가 눈에 가서 일을 하거나 일손을 돕는 행위에서 분명히 커뮤니티(community)가 존재하는 것을 알 수 있습니다. 이 상황이 당신 앞에 있다는 것은 매우 중요합니다.”<sup>121)</sup>

티라바니자는 건설업자의 주변과 환경 속에서 일어나는 관계에 대해 주목하고자 한다. 즉 현대 사회를 살아가는 도시민의 삶속에서 관계 맺기의 중요성을 강조하고, 이 같은 행위가 소규모 공동체를 형성하여 공동체 안에서 서로 돕고 헌신하고자 하는 소규모 유토피아적 행위를 관찰하고자 하였다고 해석 가능하다.<sup>122)</sup> 이는 부리오가 이야기하는 관계미학이 자본주의 사회에서의 해결책으로서 활용할 수 있다는 의견과 일맥상통하다.

그리고 우리가 이 프로젝트에서 주목해야 할 점은 이들이 태국의 젊은 예술가들의 능력을 신장시키려는 목적으로 그들을 지원하기 위한 플랫폼(platform)과 그들과의 대화를 추진한다는 데에 있다.<sup>123)</sup> 태국에는 박물관이나 전시장이 있기는 하지만 작품을 수집하거나 그것을 권장하는 시스템이 부족하다. 그렇기 때문에 미술을 공부한 젊은 예술가들이 단순 장인이 되거나 그림을 본뜨는 작업을 하는 기술자가 될 가능성이 많다. 이에 <더 랜드(The Land)>에 참여한 작가들은 프로젝트를 시행하는 터전인 태국의 젊은 예술가들을 지원하고자 한다. 이는 예술에 대한 지원이 부족한 제3국가에 대한 예술가들의 의미 있는 움직임이라고 해석가능하다.

이는 태국에서 시행하기 어려운 교육체계와 프로그램이 세계의 여러 명의 작가를 통해서 시행되었다는 점에서 글로벌리제이션을 구현하였다고 할 수 있다. 그러나 궁극적으로 태국이라는 국가의 예술가 양성을 위한 교육이라는 측면에서 지역화의 측면을 볼 수 있다. 두 가지 개념이 상충하는 가운데 우

---

121) Abby Schlageter, 앞의 글, 2012.

122) 그는 개인을 위해서가 아니라 좀 더 넓은 공동체를 위해 사고하는 것이 이미 자신의 삶에 배어 있다고 인터뷰한 바 있다. 양은희, 앞의 글, p.151.

123) Carolee Thea, *On Curating: interviews with ten international curators*, NY: Distributed Art Publishers, 2009, p.86.

리는 글로벌라이제이션을 보게 되는 것이다. 앞서 밝힌 바와 같이 글로벌라이제이션은 중심과 주변 그리고 식민지와 피식민지의 관계에서 기인한 후기 식민주의와 밀접한 관련이 있다. 이 둘은 모방과 혼종을 통해 발현 되는 것인데, 이 교육 프로젝트의 성격자체가 세계화와 지역화 두 가지를 모두를 표방하고 있다는 측면에서 후기 식민주의적 의의가 있다.

또한 이 프로젝트는 작가들의 후원으로 이루어진다.<sup>124)</sup> 작가가 작품을 기증하고 그 작품의 수익금으로 이 프로젝트를 운영하는 것이다. 이것은 앞서 음식 작품에서 말한 박애주의로 해석된다. 그러나 이 프로젝트가 태국 작가로만 이루어지지 않았다는 것은, 앞의 음식작품의 해석에서 박애주의를 태국적인 특성으로 한정시킨 것과 달리 인류 보편적인 박애주의가 실현되었다고 볼 수 있는 것이다.

티라바니자는 이 프로젝트에 참여하게 된 이유에 대해 이렇게 밝힌다.

나는 <더 랜드(The Land)>프로젝트에 참여하면서 우리가 어떻게 존재하는지, 그리고 우리가 어떻게 살아가는지에 대해 흥미를 가지게 되었습니다. 그리고 매우 적은 것으로 무엇을 창조하고 발명하며 살아야 한다는 아이디어를 우리가 원하기 시작했다고 생각합니다. 또한 <The Land>는 우리가 생활환경을 총체적 접근을 통해서 어떻게 다룰 것인지에 대한 관심을 가지고 있음을 알려준다고 생각합니다. 그리고 우리는 우리가 있고자 하는 장소에 어떻게 존재할 것인지, 그리고 그 방법을 찾고자 합니다.<sup>125)</sup>

이처럼 티라바니자는 <더 랜드(The Land)>를 통해 인간이 인간 스스로 살아가고자하는 생활환경에 대한 고찰을 시작하게 되었다고 인터뷰한다. 이 프로젝트는 빈 공간 안에서 시작된 것이나 마찬가지이다. 그러나 그곳에 가능성과 개방성이 함께 어우러져 과학과 건축, 예술, 종교, 기술, 그리고 환경

---

124) The Land Foundation Office, 앞의 글, 2014년 5월 17일.

125) Abby Schlageter, 앞의 글, 2014년 5월 17일 검색.

이 함께하는 공간을 구성한다. 이 공간은 티라바니자가 말하는 인간이 살아가는 문제에 대해 고찰하게 하고, 그 공간을 친환경적이며 열린 공간으로 디자인하고 기능하게 만들었다는데 관계미학적인 의의가 있을 것이다.

더불어 <더 랜드(The Land)>는 관계미학이 사회 참여적이지 않다는 학자들의 비판<sup>126)</sup>에도 해결책을 제시할 수 있는 프로젝트라 말할 수 있다. 앞서 밝힌 바와 같이 이 땅은 홍수로 인해 쌀 경작률이 낮아 농사를 위한 목적으로는 비효율적이었다. 그러나 많은 사람들의 참여와 예술가들과의 협업을 통해 친환경적이면서도 효율적인 구조의 만남과 상생을 제시함으로써 자본주의 시대의 새로운 개발의 대안을 제시한다.

### 3. 《시티즈 온 더 무브(Cities on the Move)》

티라바니자는 현대 도시의 일상적 생활과 창조적 활동을 연결하려는 의도로 태국의 작가 나빈 라완차이쿨(Navin Rawachaikul)과 다양한 프로젝트를 함께 한다.

이들의 첫 번째 프로젝트는 《무제(교통) Untitled(Traffic)》(1996)(도판27)이다. 이 프로젝트는 방콕에 있는 나빈의 갤러리에서 기획되어지고 실행한 것으로 티라바니자의 개인전이기는 하지만<sup>127)</sup> 두 작가의 공식적인 만남으로 기록될 수 있다. 이 작품에서 택시는 일종의 교류 장소로 사용된다. 실제로 방콕이라는 인구가 밀집된 도시에서 택시는 중요한 교통수단이자 도시의 교류 장소로 인지된다.<sup>128)</sup>(도판28) 그러므로 이 작품에서 택시는 도시 생활의

---

126) 그랜트 H. 케스터(Grant H. Kester)와 클레어 비숍(Claire Bishop)은 각각 *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*과 "Antagonism and Relational Aesthetics"을 통해 관계미학의 유토피아적 성향과 부리요가 기대하는 순기능에 대해 비판한다.

127) 이 전시는 1995년 《Navin Gallery Bangkok》이란 타이틀로 라완차이쿨 스스로가 먼저 시작한 전시이며, 티라바니자가 같은 타이틀의 최초의 전시자는 아니다. 그러나 티라바니자가 방콕에서 한 첫 번째 전시이다. Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist, *Rirkrit Tiravanija*, Köln: Walther Konig, 2010, p.16.

일상적 요소로서, 사회에 미술이 개입하여 그것을 바라보는 작업의 형태를 보여주기에 적절한 매개체인 것이다.

또한 관객이 택시에 타는 행위를 함으로서 관객 또한 작품의 일부로 설정하는 것은 관계미학의 요소를 보여주는 것이다. 동시에 작가가 직접 운전하며 이동했던 택시는 작가와 관객의 만남의 공간으로 변모한다.(도판29,30) 실제로 택시 안에는 관객 혹은 승객을 위한 물과 손수건이 준비 되어 있었는데, 이것은 앞서 음식작품에서 언급했던 무료로 음식을 주는 행위와 같은 태국의 불교적인 박애주의를 나타내는 것과 같다.

후에 티라바니자와 라완차이쿨과의 첫 번째 조우인 《무제(교통) Untitled(Traffic)》 전을 더욱더 발전시킨 형태로 《시티즈 온 더 무브(Cities on the Move-Contemporary Asian Art on the turn of the 21<sup>st</sup> century)》<sup>129)</sup> 전시가 기획된다.<sup>130)</sup> 이때는 택시 대신에 태국의 삼륜차 툽툽(tuk tuk)<sup>131)</sup>이 이용되었다. 전시의 형식은 비엔나에서 전시를 할 경우, 툽툽이 비엔나의 시내를 돌다가 이 일정이 끝나면 전시장에 다시 전시되는 것이다.(도판31) 이것은 툽툽을 관객과 작품의 매개체로 설정함으로써 만남과 상생을 구현하고자 한 것이다. 또한 작가는 툽툽이라는 태국의 삼륜차를 소개하여 태국 문화의 통역자로서의 역할도 수행하고 있는 것을 알 수 있다. 고로 이 프로젝트는 예술을 통해 이질적인 것을 혼합하고 재창조하고자하는 티라바니자의 사고가 적절하게 녹아 있는 작품으로 해석할 수 있다.

실제로 이 전시를 기획한 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist)<sup>132)</sup>

---

128) 실제로 방콕의 교통체증의 가장 큰 원인 중 하나는 택시로 인한 것이다.

129) 《Cities on the move - Contemporary Asian Art on the turn of the 21st century》, curated by Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist ran from November 26, 1997 to January 18, 1998 at the Wiener Secession in Vienna. The exhibition traveled to the CAPC in Bordeaux and then to New York's P. S.1.

130) 《Cities on the Move》전에서 다시 한 번 조우하기 전에 라완차이쿨과 티라바니자는 현대 도시의 일상적 생활과 창조적 활동을 연결하려는 의도로 <나빈 협동체(Navin Cooperative Society)>를 통하여 여러 프로젝트에 함께 참여하였다.

131) 태국의 삼륜차로 지붕만 있는 택시의 형태이다.

132) 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist)는 스위스 취리히 출생으로 현재 영국 런던

와 후 한루(Hou Hanru)<sup>133)</sup>는 전시 당시

아시아의 경제적 위상이 급격히 높아짐을 인지하며, 실제로 아시아가 글로벌화와 함께 전통적인 아이덴티티와 현대화의 가치에서 갈등을 일으키고 있다.<sup>134)</sup> 또한 학제간의 대화가 세계적인 현상이 된 1990년대의 상황이 유럽과 미국뿐만 아니라 아시아에서도 행해지고 있다.<sup>135)</sup>

고 언급했다. 더불어 이와 같은 예로 한스 올리히와 후 한루은 티라바니자와 라완차이쿨의 프로젝트가 이를 잘 보여 준다고 말한다.<sup>136)</sup> 즉 티라바니자와 라완차이쿨의 프로젝트는 글로벌 현상과 맞물려 지역미술이 잘 나타난 작품인 것이다.

이 작품의 흥미로운 점은 전시된 특특의 위에 설치된 비디오에서 나오는 특이한 구성의 영화를 통해 뒷 자석에 타고 가던 승객의 새로운 모델을 형성할 수 있다는 것이다.(도판32) 특특의 뒷 자석에 관객이 탑승하고 특특 안쪽의 비디오에서 나오는 영화를 감상하는 것을 작품의 형태로 설정하고 있다.

영화의 내용을 요약하자면 택시 기사인 태국 남성이 새로운 희망을 가지고 비엔나에 가게 된다.<sup>137)</sup> 그는 비엔나에서 매우 빠르게 운전을 한다. 이때 이 영상을 보며 뒤에 타고 있는 관객은 실제 특특의 손님이면서, 동시에 영화속 택시의 손님이 된다. 그는 그렇게 빠르게 운전을 하다가 비엔나의 소녀

---

에 위치한 서펜타인갤러리에서 공동디렉터로 일하고 있다. 대학에서 정치와 경제를 공부했으며 구 무렵부터 유럽전역을 다니며 작가를 만난 것으로 유명하다. 그는 미술, 건축, 과학, 음악, 문학, 디자인 등 다양한 분야를 연결하는 시도로 주목 받았다.

133) 후 한루(Hou Hanru)은 중국 광저우 출신의 큐레이터이자 비평가이다. 1990년 파리로 이주한 후 현재 유럽과 미국을 오가며 활동하고 있다. 지난 20년간 세계에서 가장 중요한 미술행사의 총감독을 역임하면서 세계적으로 가장 활발히 활동하는 큐레이터 중 한 사람으로 꼽을 수 있다. 특히 2002년 제 4회 광주 비엔날레의 총감독을 맡은 바 있다.

134) Hou Hanru, Hans Ulrich Obrist, *Cities on the Move*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1997, p.6-7.

135) 같은 책, p.8.

136) 위와 같음.

137) 주인공 남자는 태국 치앙마이에서 방콕으로, 또 비엔나로 택시를 타고 운전해서 가게 되는 설정인데, 이는 특이하고 비현실적인 구성이다.

사비나(Sabina)와 부딪치는 위험한 순간에 처한다. 그러나 영화는 그녀를 일으키며 사랑에 빠지는 남자의 모습을 보여주며 마무리 된다.

이 로드무비(road movie) 형태의 영화를 통해 티라바니자는

시간과 공간의 관계에 대해 기록하고자 했으며, 비엔나와 태국이라는 두 공간에 대한 연결(connection)을 보여주는 것이 이 영화의 목적이었습니다.

고 말한다.<sup>138)</sup> 또한 이 영화와 전시의 광고 겸 스토리 보드(도판33)로 영화를 설명하는 그림을 그리는데, 이때 쓰이는 태국어 문구가 ‘도시는 다리를 가지고 있다’라는 뜻이다. 이는 이 영화와 전시가 연결의 개념을 강조했음을 또다시 나타낸다.

이 작품에서 주목해야 하는 점은 이 작품이 시간과 공간 그리고 공간 간의 관계에 대해서 고찰하고 있다는 것이다. 왜냐하면 이 영화가 관계미학에서 말하고 있는 관계의 목적인 만남이 생성되고, 연결되는 형태를 보여주는 예이기 때문이다. 또한 관객이 툭툭에 타는 행위를 함으로서 관객 또한 작품의 일부로 설정하는 것은 관계미학의 요소를 보여주는 것이다. 더불어 그는 이 영화의 스토리가 다음 속편을 통해서 계속 이어질 것이라는 인터뷰<sup>139)</sup>를 통해 열린 결말을 제시함으로써 관객에게 이야기의 시나리오 작가로 참여할 수 있는 기회도 부여해 주고 있다. 이는 관객의 참여를 증진시키는 한 가지 장치로 작용할 수 있다.

또한 우리는 앞서 예비적 고찰을 통해 티라바니자의 특수한 정체성에 대해 살펴보았다. 앞서 말한 영화에서 우리는 서양과 동양을 연결하고자 하는 작가의 의도를 볼 수 있었고, 그로 인해 이 작품은 그의 개인적 역사를 보여주는 듯하다.

---

138) Rirkrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist, 앞의 책, pp.18-19.

139) 같은 책, pp.18-19.

“나는 거의 모든 시간을 집에서 떨어져 지냈습니다. 그래서 나는 나의 정체성과 문화를 어렸을 때부터 찾고자 노력하였습니다. 당신이 어디를 가든 상관없이 당신은 당신의 기억, 입맛, 문화, 본성을 가지고 있을 것입니다.”<sup>140)</sup>

그리고 태국과 비엔나는 각각 그가 태어나고 자란 환경의 상징으로 상징할 수 있다. 이 둘을 연결하고자 한다는 티라바니자의 인터뷰와 자신의 정체성을 고민하고 확립하고자 노력하고자 한다는 그의 언급을 통해, 그가 서양과 동양을 잇는 것뿐만 아니라 작품에 자신의 역사를 투과해 나타내었음을 알 수 있다.

결론적으로 티라바니자는 라완차이쿨과의 프로젝트를 통해 관계미학적 요소인 만남과 상생의 목적을 달성하며, 교통수단을 매개로 하여 관객과 소통하는 작가의 모습을 보여준다. 또한 교통수단은 단순한 기능면에서 활용되는 것이 아닌 만남의 장이자 공간으로 변모하였다. 이는 일상을 통한 예술의 사회적 개입을 다시 보여준다. 그리고 티라바니자는 자신의 정체성과 관련하여 작품의 요소를 혼합하거나 재구성하는데, 이 또한 이 프로젝트에서 눈여겨보아야 할 점이다. 그는 그가 자란 환경인 서양과 부모의 고향인 동양을 적절히 활용하여 작품에 구현한 것이다. 즉 자신의 혼종성을 사용하여, 이것을 정체성에 대한 고찰로 확장시킨 것으로 해석할 수 있다.

더불어 그는 글로벌라이제이션을 이 작품을 통하여 표방함으로써 세계화와 지역화에 대한 명확한 제시를 실행하였다. 실제로 전시의 서문에서 우리는 동양의 글로벌화에 대한 서구의 우려<sup>141)</sup>가 이 전시의 모티브였음을 알 수 있다. 이는 세계화가 진행될수록 서구의 가치관과 동양의 가치관이 상충하는 것에 우려를 나타내면서, 세계화와 지역화를 이분법적 시각에서 보다 통합적으로 개념화하고자 한 것이다. 이는 티라바니자의 인터뷰<sup>142)</sup>에서 나타난 것

---

140) Rirkrit Tiravanija, Aurell Antoinette, 앞의 책, p.11.

141) 각주 135참조.

142) 각주 139참조.

과 같이 이 프로젝트는 앞서 말한 통합적 시각을 가지고 지역과 세계를 연결하여 주변과 중심을 잇고자 한 데에 그 의의가 있는 작품이라고 할 수 있다.

#### 4. 1999년 베니스 비엔날레 해프닝과

##### <무제(데몬스트레이션 드로잉) Untitled(Demonstration Drawings)>프로젝트

1999년 제48회 베니스 비엔날레에서 티라바니자는 미국관의 시야 범주 내에 나무를 심겠다고 한다.(도판34, 35) 이 비엔날레에는 태국관이 없었으며, 그는 태국을 대표하는 파빌리온(pavilion)<sup>143</sup>으로서 나무를 심은 것이다.<sup>144</sup> 그는 자신이 나무를 심은 작업에 대해 이렇게 설명한다.

하랄드 제만은 나를 초대하고 나에게 어떤 작업을 하고 싶은지 물었습니다. 태국관이 없었으므로 나는 파빌리온을 대변하는 표식으로 나무를 심는 것을 제안하였습니다. 그 제안이 받아들여지고 나는 나를 큐레이터로 선정하였습니다. 그러나 분명한 것은 예술계 내의 올림픽인 베니스 비엔날레에서 지아르디니(Giardini)는 유럽의 식민 모델로 오직 제 1세계와 제 2세계의 파빌리온이 전시되고 있다는 것입니다. ... 이탈리아는 더 이상 파빌리온이 세워지길 원치 않지만 만약 당신에게 충분한 돈이 있다면 새로운 파빌리온은 세워질 것입니다. 그리고 로얄 태국 파빌리온으로서 내가 심은 나무는 공간에 대한 돈을 지불하지 않았음으로 잘려질 것입니다.<sup>145</sup>

이는 제1세계, 즉 서구세계 혹은 경제대국의 미관에 방해가 된다면 제거될 수밖에 없는 제3세계 작가의 작품을 보여줌으로서, 중심국과 제3국의 관계에 대해 재고하게 한다. 앞서 밝혔던 것과 같이 탈식민주의에서 주변은 식

---

143) 각 나라의 제도권 내에 있는 미술이다.

144) Carolee Thea, "Venice Biennale 1999", *Sculpture*, Vol.18, No.8, (Oct 1999), pp.86.

145) Carolee Thea(2009), 앞의 책, p.83.

민지를 직접적으로 경험하지 않았더라도 문화적, 정치적으로 소외되었던 지역에 대한 해체적 시각이다. 이 작품은 티라바니자가 탈 식민주의적 시각에서 자국을 제3국가로 설정하고 제1국가와 제2국가와의 관계에 해체적 시각을 도출하는 것이라고 해석 가능하다.

앞서 밝힌 바와 같이 티라바니자는 글로벌 사회를 대변하는 작가로서 정체성의 측면에서 서양적 요소와 동양적 요소를 모두 가지고 있다. 그러나 그에게 이러한 정체성의 바탕에 자리하고 있는 부모의 고향인 태국에 대한 확고한 신념이 작용하고 있는 것으로 보인다. 그 예로, 그가 작품에서 사용하는 기구나 도구들은 실제 태국에서 사용하는 것이 많으며, 특히 태국의 상징인 빨간<sup>146)</sup> 코끼리<sup>147)</sup>를 전면에 내세우는 오브제<sup>148)</sup>(도판36) 전시를 꺼리지 않는다. 앞서 본 작품에서도 자신이 태국의 국민이라는 것을 내세워 작업하는 것 또한 그 예라 할 수 있다. 이는 작가의 정치적 제스처가 비엔날레라는 제도권 안의 미술에 어떻게 영향을 미치는지 보여주는 것이다.

티라바니자의 비엔날레 해프닝은 제도 비판적 성격을 가지고 있으나, 그가 비판하고자 한 제도로부터 완벽하게 벗어나지 못한 모습이다. 다시 말해서, 그는 제도 비판적 성격을 표방하고 있으나 결국에는 제도 안에서 자신의 태도를 보여주고 있다는 것을 알 수 있다. 비슷한 예로 프레드 윌슨(Fred Wilson)은 1992년 <뮤지엄 발굴(Mining Museum)>작업을 선보인다. 이 작업은 메릴랜드 역사협회의 컬렉션을 해체하는 작업으로서, 그 지역의 인디언과 흑인의 역사를 재구성한 컬렉션이었다. 이는 그 지역의 인종차별에 대한 비판을 가하는 작업으로서 사회사가 억압시킨 전시 방법을 해체시킨 작업으로 평가 받는다.

---

146) 태국을 상징하는 색이다.

147) 태국에서 코끼리는 역사적으로 전쟁에 나갈 때 왕이 이용하는 이동수단으로 쓰였다, 그러므로 이것은 후에 태국의 상징으로서 쓰이게 된다.

148) Untitled, 1998-1999 (glass) [ultra glossy c-print in MDF frame],  
Untitled, 1999 (flags from the 1<sup>st</sup> royal thai pavilion, 48 esposizione internazionale d'arte, la biennale di venezia) [2 flags].

두 작품의 공통점은 각각 비엔날레와 박물관을 비판하면서도 그 제도 안에서 작업을 하였다는 것이다. 티라바니자의 경우 비엔날레 큐레이팅에 참여하였으며, 프레드 윌슨 또한 박물관의 컬렉션을 재배치하는 형태로 작품을 구현한다. 또한 비판의 대상을 제 3국가의 측면에서 바라본다는 측면에서 후기식민지이론에 가까운 해체적 모습을 보여주고 있다.

또 다른 정치적 제스처의 형태로 작용하는 그의 작업은 <무제(데몬스트레이션 드로잉)>프로젝트(도판37, 38, 39, 40)이다. 이 작업은 집단적 행동과 정치적 항의, 그리고 세계 주권운동에 대한 투시도로서 사용된 티라바니자 주도의 협업이다. 그는 인터내셔널 헤럴드 트리뷴지(International Herald Tribune)에 실린 세계 곳곳에서 일어나고 있는 시위장면의 이미지를 선택하여 태국의 일반 학생들에게 이를 다시 드로잉(re-drawing)하도록 했다. 전시된 드로잉의 양은 일정하지 않다. 1301PE에서 열린 《Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings》(2006)전시에는 총 100장이 전시되었으며, The drawing center에서 열린 《Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings》(2008)전시의 경우 총 200장이 전시 되었다.

이 프로젝트는 티라바니자가 공공항의 집회와 거대한 시위를 종종 주도했던 1960년대 좌파에 대한 생각으로부터 기인하였다. 그는 시위에 참여했던 이들의 정당성을 지금의 정치적 상황에서 다시금 숙고하고자 한다. 이러한 작가의 의도는 동원된 학생들이 구현한 포토리얼리즘<sup>149)</sup>으로 재탄생 되는 것이다.<sup>150)</sup> 연필로 그려진 이 작품은 권력에 대한 반응과 압박, 그리고 세계화에 관한 다양한 서술이자 산문인 것이다.<sup>151)</sup> 이를 통해 티라바니자는 예술이 갖는 사회와의 연계성을 탐구하고자 한 것이다. 또한 함께 작품을 모으고, 아이디어를 행동으로 나타내며, 새로운 의미를 창출한다는 면에서 관계미학적인 요소를 지니고 있음을 알 수 있다.

---

149) 사물을 사진처럼 정확하고 상세하게 묘사하는 예술 기법이다.

150) 1301PE Gallery, "Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings", 2006.

151) The drawing center, "Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings", 2008.

더불어 <무제(데몬스트레이션 드로잉)>에서 볼 수 있는 티라바니자의 사회와의 연계성에 대한 탐구는 관계미학적 구조를 통해 좀 더 확대된 정치적 의미를 창출하는 것을 가능하게 하였다. 앞서 II-2장에서 살펴 본 바와 같이 비숍은 티라바니자의 작품을 포함한 관계미학 범주의 작품들이 반목 없음을 비판한다. 그러나 <무제(데몬스트레이션 드로잉)>는 학생들과 협업을 통해 관계미학적 요소를 발현시킴과 동시에 비숍이 비판하고 있는 반목 없는 민주주의에 대한 해결책으로서 작용할 수 있다. 정치적 분쟁에 대한 통찰을 협업을 통해 표출하고자 하는 티라바니자의 아이디어는 관계미학적인 동시에 사회와 예술이 만나는 것이다.

이 장에서 다룬 두 가지 작품은 모두 강력한 정치적 제스처로서 기능하고 있는 티라바니자의 작품이다. 베니스 비엔날레에서의 경우 후기식민주의를 기저로 하여 자국에 대한 불평등한 처사를 작품으로 구현함으로써 티라바니자 작품의 정치적 해석이 가능하게 하였다. 또한 티라바니자의 정체성을 고찰 할 수 있는 매개체로서의 역할도 수행하는 것으로 사료된다. 또한 <무제(데몬스트레이션 드로잉스)>는 관계미학의 맹점으로 지적된 민주주의에 대한 반목을 부분적으로 함축하여 나타내는 것으로 볼 수 있다.

## IV. 결론

지금까지 본 논문은 티라바니자의 작품에 나타난 관계미학적 측면과 함께 후기 식민주의적 측면을 동시에 살펴보았다. 티라바니자의 작품은 부리요의 관계미학과 긴밀한 상관 관계가 있는 것이 사실이다. 부리요는 자신의 저서를 통해 티라바니자의 작품이 완숙한 경지에 올라 있음을 피력하며, 관계미학의 대표적인 작가로 그를 소개하고 있다.

실제로 티라바니자의 작품은 부리요가 주장하는 관계미학의 이론적 근거와 특징을 잘 나타내고 있다. 부리요는 작가가 만들어 놓은 구조를 통해서 관객의 참여가 이루어지는 환경을 만드는 것을 관계미학이라 말한다. 이는 티라바니자의 음식작업이나 <더 랜드(The Land)> 등과 같은 프로젝트를 통해 구현되고 있다. 더불어 이 구조는 부리요가 말하는 소규모 유토피아를 지향하는데 이는 후기 자본주의 사회의 인간성 상실에 대한 해결책으로 작용한다. 즉 함께 먹고, 참여하는 작은 구조의 순기능을 미술이 보여줌으로서 사회에 적용할 수 있는 기틀을 마련하는 것이다. 실제로 <더 랜드(The Land)> 프로젝트를 통하여 교육받은 태국의 젊은 예술가들은 그 공간에서 전시를 하고 예술가로서 성장한다. 이는 프로젝트 안에서 미술의 시도가 나아가 사회적으로도 긍정적 영향을 끼칠 수 있음을 알 수 있게 한다.

그리고 관계미학이 사회 참여적이지 않다는 학자들에 비판에도 해결책을 제시할 수 있는 프로젝트라 할 수 있다. 앞서 밝힌 바와 같이 이 땅은 홍수로 인해 쌀 경작이 비효율적이었다. 그러나 많은 사람들의 참여와 예술가들과의 협업을 통해 친환경적이면서도 효율적인 구조의 만남과 상생을 제시함으로써 자본주의 시대의 새로운 대안을 제시했다고 생각된다.

티라바니자의 작품을 해석하는 또 다른 시선은 후기 식민주의이다. 후기 식민주의는 인종과 민족을 논점으로 하여 문화적, 정치적으로 소외된 지역에 대한 해체적 시각이다. 이를 구체적으로 호미바바의 혼종성과 양가성의 개념

을 적용하여 티라바니자의 작품을 해석하였다. 나아가 세계화와 지역화의 양면을 모두 수용하여 티라바니자의 작품이 가지는 후기식민주의적 성향을 연구하였다. 이는 단순하지 않은 티라바니자의 정체성이 작품에 투과됨을 분석하는 주요한 사료가 되었다. 티라바니자는 실제로 여러 나라에서 생활하며 성장하였고, 지금 현재의 거주지도 한 곳에 한정되어 있지 않다. 평범하지 않은 그의 삶의 자세는 후기식민주의 개념으로 설명되어 질수 있으며, 이것은 그의 작품 해석에서도 적용가능하다.

음식 작업에서 티라바니자는 그가 제공하는 음식을 통해 그의 정체성을 느끼게 한다. 그는 서양에서 교육받고 성장한 동양인이다. 우리는 그 과정에서 그가 자신의 문화적 정체성을 돌아보며, 작가로서 정체성을 확립했다는 점에 주목 한다. 더불어 소박한 태국 요리를 '공짜'로 주는 행위를 통해 미술이 상업적 이익을 추구하고, 모든 것에 경제적 가치를 매기는 관행으로부터 자유로울 수 있다는 사례를 보여준다.

<더 랜드(The Land)>프로젝트는 가능성과 개방성을 기저로 하여 과학과 건축, 예술, 종교, 기술, 그리고 환경이 한데 어우러져 공간을 구성한다. 더불어 티라바니자가 말하는 인간이 살아가는 문제에 대해 고찰하고, 공간을 디자인하고 기능하게 만들었다는데 그 의의가 있을 것이다.

또한 티라바니자는 라완차이쿨과의 《시티즈 온 더 무브(Cities on the Move)》 프로젝트를 통해 관계미학적 요소인 만남과 상생의 목적을 달성하며, 교통수단을 매개로 하여 관객과 소통하는 작가의 모습을 보여준다. 이 프로젝트에서 교통수단은 단순한 기능면에서 활용되는 것이 아닌 만남의 장이자 공간으로 변모한 것이다. 이는 일상을 통한 예술의 사회적 개입을 다시 한 번 보여주는 대목이라 할 수 있다. 또한 티라바니자는 자신의 정체성과 관련하여 작품의 요소를 혼합하거나 재구성한 것이다.

또한 1999년 베니스 비엔날레 해프닝과 <무제(데몬스트레이션 드로잉스)> 두 작품은 모두 강력한 정치적 제스처로서 기능을 하고 있는 티라바니자의

작품이다. 베니스 비엔날레에서의 경우 후기식민주의를 기저로 하여 자국에 대한 불평등한 처사를 작품으로 구현함으로써 티라바니자 작품의 정치적 해석이 가능하게 하였다.

또한 티라바니자의 정체성을 고찰 할 수 있는 매개체로서의 역할도 수행하는 것으로 사료된다. 더불어 <무제(데몬스트레이션 드로잉스)>에서 보여진 티라바니자의 사회와의 연계성에 대한 탐구는 관계미학적 구조를 통한 좀 더 확대된 정치적 의미를 창출 가능하게 하였다.

티라바니자의 작품은 상대적으로 후기식민주의의 측면보다 관계미학적 측면에서 활발히 논의 되었다. 그러나 본 논문은 티라바니자의 작품이 후기식민주의 논점에서 해석이 가능하며, 그의 정체성이 투과된 작품해석의 측면에서 이 이론이 용이함을 드러냈다는데 의의가 있다.

더불어 본 논문은 국내의 논문에 소개되지 않은 티라바니자의 새로운 작품을 소개하여 다양한 영역에서 작업 활동을 하는 티라바니자의 작품을 제시하였다. 앞으로 티라바니자의 작품 연구에서 논의되어야 하는 것은 이러한 그의 다양한 형태의 작업을 범주화하고, 관계미학과 후기식민주의를 포함한 여러 미술 이론들을 확대 재생산하는 연구가 필요할 것이다.

## 참고 문헌

### 1. 국문

#### 단행본

- 가야트리 스피박, 『다른 세상에서』, 태혜숙 역, 여성문화이론연구, 2008.
- 기 드보르, 『스펙터클의 사회』, 이경수 역, 현실문화연구, 1996.
- 니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역, 미진사, 2011.
- 마이클 해트(외), 『미술사 방법론』, 전영백 (외) 역, 세미콜론, 2012.
- 마크 스미스, 『감각의 역사』, 김상훈 역, 秀book, 2010.
- 자크 랑시에르, 『미학 안의 불편함』, 주형일 역, 인간사랑, 2012.
- 진휘연, 『아방가르드란 무엇인가』, 민음사, 2002.
- 펠릭스 가타리, 『분자혁명 (자유의 공간을 향한 욕망의 미시정치학)』, 윤수중 역, 푸른숲, 1998.
- 할 포스터(외), 『1900년대 미술』, 배수희(외) 역, 세미콜론, 2012.
- 호미 바바, 『문화의 위치』, 나병철 역, 세계사상, 1998.

#### 정기간행물

- 김기수, 「부리요의 '관계미학'의 의의와 문제」, 『美學·藝術學研究』, Vol.34, 2011, pp.281-316.
- 김소희, 「17세기 네덜란드 미술과 음식 : 뿔피리를 부는 제빵사」, 『한국미술사교육학회』, Vol.23, 2013, pp.35-48.
- 김성원, 「관계미학, 그 이후」, 『Art in culture』, Vol.5, 2011, pp.158-165.
- 양은희, 「“식사하세요!” : 리크리트 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동

- 체 만들기」, 『현대미술사학회』, Vol.20, No.1, 2006, pp.145-178.
- 이정윤, 「근대 태국 외교정책에 나타난 태국인의 정체성 연구」, 『한국태국 학회논총』, Vol.16, No.2, 2010, pp.185-204.
- 이지은, 「먹는 미술 : 현대미술에 나타난 음식의 사회적 역할과 양상들」, 『현대미술사학회』, Vol.29, No.1, 2011, pp.265-290.
- 전영백, 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성’-경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』, Vol.41, 2013, pp.165-193.
- 진휘연, 「한국 현대 여성작가들과 새로운 정체성의 발견」, 『현대미술사연구』, Vol.30, No.1, 2011, pp.315-344.
- 홍순권, 「글로컬리즘과 지역문화연구」, 『石堂論叢』, Vol.46, 2010, pp.1-17.

## 2. 영문

### 단행본

- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, NY: Verso Books, 2012.
- Foster, Hal, *Chat Rooms(2004)*, London: White Chapel, 2006
- Hanru, Hou, Hans Ulrich Obrist, *Cities on the Move*, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1997.
- Kester, Grant H, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, California: University of California Press, 2004.
- \_\_\_\_\_ , *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, NC: Duke University Press,

2011.

Thea, Carolee, *On curating: interviews with ten international curators*,  
New York: Distributed Art Publishers, 2009.

Tiravanija, Rirkrit, *A retrospective (Tomorrow is another fine day)*,  
Zurich: JRP/Ringier, 2007.

Tiravanija, Rirkrit, Aurell Antoinette, *Rirkrit Tiravanija cook book : just  
smile and don't talk*, Bangkok: River Books , 2010.

Tiravanija, Rirkrit, Hans Ulrich Obrist, *Rirkrit Tiravanija*, Köln: Walther  
Konig , 2010.

#### 정기간행물

Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, (Fall,  
2004), No. 110, pp. 49 - 50.

\_\_\_\_\_, "The social turn: Collaboration and Its Discontent,"  
*Artforum*, (Feb 2006), pp. 179-185.

Lutfy, Carol and Gumpert, Lynn, "A Lot to Digest.", *ARTNews*, (May  
1997), pp. 150-153.

Saltz, Jerry, "A Short History of Rirkrit Tiravanija", *Art in America*, (Feb  
1996), pp. 82-85.

Thea, Carolee, "Venice Biennale 1999", *Sculpture*, Vol.18, No. 8, (Oct  
1999), pp. 85-87.

#### 웹사이트

우정아, "클레어 비숍의 참여 미술 비판,"

<http://blog.naver.com/ggcfart/70164262244>, 2014년 5월 17일 검색.

Artillerymag's channel, interview with Rirkrit Tiravanija by Ezrha Jean Black, <http://youtu.be/I8QVjTCnJCc>, 2014년 5월 17일 검색.

Navin production, <http://www.navinproduction.com/artist.php>, 2014년 5월 17일 검색.

Schlageter, Abby ,“In The Land of Rirkrit Tiravanija”, Art & Culture, [http://www.anothermag.com/current/view/1888/In\\_The\\_Land\\_of\\_Rirkrit\\_Tiravanija](http://www.anothermag.com/current/view/1888/In_The_Land_of_Rirkrit_Tiravanija), 2014년 5월 17일 검색.

The drawing center, “Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings”, 2008.

the land foundation office, “about the land”,  
[http://www.thelandfoundation.org/?About\\_the\\_land](http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land),  
2014년 5월 17일 검색.

1301PE Gallery, “Rirkrit Tiravanija : Demonstration Drawings”, 2006.

## ABSTRACT

### A Study on the Rirkrit Tiravanija's artwork :Focused on Relational Aesthetics and Post-colonialism

Sim, Da-seul

Department Major of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised Professor Jin, Whui-yeon

Rirkrit Tiravanija is a leading artist of relational aesthetics and has a unique identity as an Asian who was raised and educated in western cultures.

'Relational aesthetics' and 'Relational art' was originally observed and highlighted by French art critic Nicolas Bourriaud and has many features. First of all, relational aesthetics relies on Guy Debord's *Society of the Spectacle* for its theoretical backgrounds that defines the critical theory on the social structure in late capitalism. In the society of capitalism, artistic works of relational aesthetics represent 'social chasm'.

It also finds the differentiation of relational aesthetics with other forms of art in proactive participation of audience and the audience is engaged as 'participants.' Works of art in this format build relations between people and initiate interaction while audience is not aware of to establish forms of relations that relational aesthetics are seeking.

Another distinct feature of relational aesthetics that ensures

differentiation with other theories is that it reflects the environments and reality of today's communication. In modern society, advancement of transportation enables free movement of individuals and national and social boundaries no longer serve as an obstacles to prevent the flow of people. This also ties back to globalization and in turn triggers nomadic interaction. Bourriaud also links the philosophical foundation of relational aesthetics to subjectivity and aesthetic paradigm of Felix Guattari.

With these characteristics of relational aesthetics, art historians discuss the loopholes of relational aesthetics, criticizing its participation by audience and positive impact on social structure. It is also pointed out that it is not easy to find common point with the theory of Guattari.

As a theory to address the issues raised above and to expand the interpretation of works of Tiravanija, I suggest Postcolonialism. Also among the theories of late Colonialism, post colonialism theory of Homi Bhabha is the one that is most suitable for study on Tiravanija's work of art. In here, ambivalence and hybridity discussed by Homi Bhabha serve as an important key word.

By giving away humble Thai food 'for free', Tiravanija. showed that art can exist free from the practices of seeking commercial profits or evaluating things for their economic value. The food distributed at art museum also help us grasp identity of Tiravanija. It shows in the 90's it still works to connect community building with the mood of banquet and also it pays more attention to testing the resistance of art in the area of social territory.

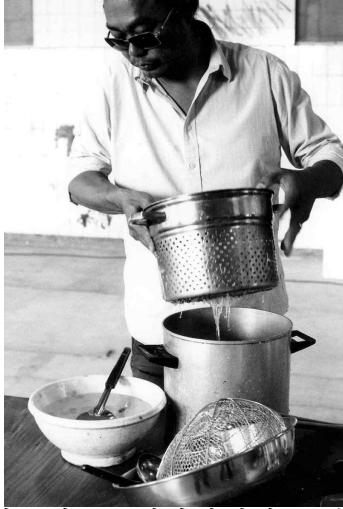
<The Land> is meaningful as it builds space with all aspects of architecture, art, religion, technology and the environments are intertwined

in harmony and makes it possible to think of ways of living and design space and make sure to make it functional.

Tiravanija also shows how to fulfill the objectives of encounter and co-existing, the elements of relational aesthetic in a project with Rawanchaikul and shows the presence of an artist who communicates with audience through transportation. This means mixing or reorganizing elements of work of art to represent his identity.

Also the happening at Venice Biennale and <Demonstration Drawings> are the works of Tiravanija, representing strong political gestures. The works at Venice Biennale showed the unfair treatment to his original country, based on the concept of Postcolonialism and with this work, his work of art began to be politically interpreted.

## 도 판



1. 리크리트 티라바니자, 덴마크.  
2008.



3. 리크리트 티라바니자, <더 렌드>, 1998-. 산과통.



2. 니콜라 부리요, 《트래픽 (Traffic)》, 1996.



4. 펠릭스 곤잘레스 토레스, <무제 (Loverboy)>, 1990.



5. 펠릭스 곤잘레스 토레스, <무제 (Portrait of Ross in L.A.)>, 1991.



7. 리크리트 티라바니자 <무제(여전히)>, 1995. 303갤러리.



6. 리크리트 티라바니자, <무제(공짜)>, 1992. 303갤러리.



8. 요셉 보이스, <7000 Oaks>, 1982.



9. <파크픽션>, 1995.



11. 《20세기 미술의 '원시주의': 현대적인 것과 부족한 것의 친화성》, 1989, 뉴욕 MOMA.



10. <오다 프로젝트>, 1997-2005.



12. 《대지의 미술사들》, 1989, 파리 퐁피두 센터.



13. 가브리엘 메취, <빚을 부는 제빵사>, 1660.



15. 무명, <미래주의 테이블>, 1931.



14. 베르나도 벨로토, <비엔나의 프라이움 남동부 풍경>, 1759.



16. 다니엘 스포에리, <그림들 - 텃>, 1963년.



17. 고든 마타 클락, <푸드>, 1971.



19. 리크리트 티라바니자, <무제 (공짜)>, 1992, 303 갤러리.



18. 리크리트 티라바니자, <무제(팻 타이)>, 1990, 폴라 알랜 갤러리.



20. 리크리트 티라바니자, <무제 (여전히)>, 1995.



21. 리크리트 티라바니자, <사회적 푸딩>, 2003-2004.



23. 리크리트 티라바니자, <더 랜드>, 1998-, 산파통.



22. 리크리트 티라바니자, <더 랜드>, 1998-, 산파통.



24. 리크리트 티라바니자, <더 랜드>, 1998-, 산파통.



25. 리크리트 티라바니자, <더 랜드>, 1998-, 산파통.



27. 리크리트 티라바니자, <무제(교통)>, 1996. 방콕.



26. 리크리트 티라바니자, <롱네우 그의 이웃을 방문하다> 스틸 컷, 2012.



28. 방콕의 택시.



29. 리크리트 티라바니자, <무제(교통)>, 1996, 방콕.



31. 리크리트 티라바니자, <시티스 온더 무브>, 1997, 비엔나.



30. 리크리트 티라바니자, <무제(교통)>, 1996, 방콕



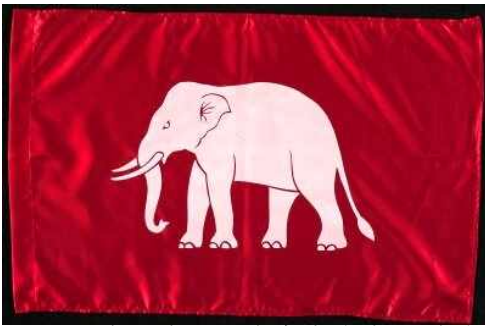
32. 리크리트 티라바니자, <시티스 온더 무브>, 1997.



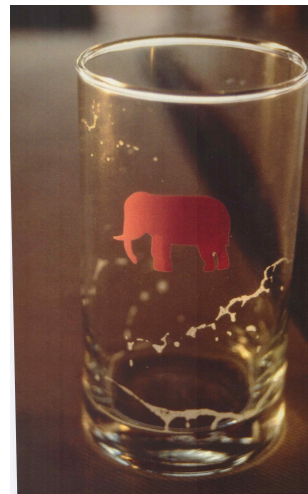
33. 리크리트 티라바니자, <시티스 온더 무브>, 1997.



35. 리크리트 티라바니자, 베니스 비엔날레 해프닝, 1999.



34. 리크리트 티라바니자, 베니스 비엔날레 해프닝, 1999.



36. 리크리트 티라바니자, <무제>, 1998-1999.



37. 리크리트 티라바니자, <무제>, 1997.



39. 리크리트 티라바니자, <무제>, 1997.



38. 리크리트 티라바니자, <무제>, 1997.



40. 리크리트 티라바니자, <무제>, 1997.