creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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

dCollection

정 정 주 교수 지도

박사학위 청구 논문

예술의 사회적 참여

-본인의 작품을 중심으로-

2025

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

추 가(鄒 可)

예술의 사회적 참여

-본인의 작품을 중심으로-

정 정 주 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2025년 6월

성신여자대학교 대학원

미술학과 조소전공

추 가(鄒 可)

인 준 서

추 가 의 박사학위 논문으로 인준함

2025년 7월

심사위원장 장욱희 (인)

심 사 위 원 郭航 (인)

심 사 위 원 조혜정 (인)

심 사 위 원 김성호 (인)

심 사 위 원 정정주 (인)

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 논문은 작품에서 나타나는 사회적 문제와 그 참여 현상에 주목하며, 이러한 예술 내 참여 현상은 창작의 다양성과 관객의 다양한 참여 방식으로 나타난다. 그러나 이러한 작품에 체험적으로 참여하는 관객에게는 호기심을 불러일으켜 수동적 참여에서 능동적 참여로 전환시키며, 전체 예술 과정을 적극적인 소통의 장으로 만든다. 연구는 이로부터 전개되는데, 이 과정을 통해 본인은 작품의 사회적 소통이 공동으로 작품을 완성하는 타자와의 참여 협업 방식을 통해 실현될 수 있음을 알게 되었다. 나아가 예술 창작의 의미를 예술가와 관객 간의 협업, 협력, 교류, 공동 작품 완성으로 확장하여 예술의 민주화를 실현한다.

예술의 사회적 참여는 철학의 핵심에서 인간관계의 세계를 창조하며, 연관성과 공존을 협상하여 이론적 틀을 구성한다. ‘참여’는 예술이 더 이상 개인의 고립된 창작이 아님을 강조한다. 예술사의 대부분의 시간 동안, 작품의 미감은 그 품질을 평가하는 주요 기준으로 여겨졌다. ‘참여’는 예술의 경계를 확장하는 전형적 방법으로서, 참여자를 중심으로 한 관점에서, 관객과의 상호작용, 협업 등을 통해 예술 창작을 완성하는 것으로 여겨졌다. 20세기는 대중의 예술에 대한 이해를 넓혀, 개념과 과정을 미학과 함께 고려하였다. 새천년에 접어들면서 상황은 역전되어, 사람들은 제품보다는 과정을 강조하기 시작하였으며, 이는 사회 참여 예술의 결정적 특징 중 하나이다. 클레어 비숍은 정치철학 개념인 ‘대항’을 ‘관계’에 대한 이해에 도입하며, 참여 예술이 단순히 사회적 관계를 수복하는 데 그치지 않고, “대항”을 구현해야 하며, 예술은 비판성과 대항성을 가져야 하고, 사회 문제를 드러내며 사회 진보를 촉진해야 한다고 보았다. 이러한 논의에서, 참여는 열린 예술관을 탐구

하는 중요한 주제가 되며, 본 논문은 철학적 논의를 기반으로 세 가지 '참여'의 형태를 분석한다, 첫 번째는 본인의 조각 작품에서 사회적 문제 의식을 구현하며, 작품을 통해 관객을 공동의 기억으로 이끌어 공감을 생성하는 것이다, 두 번째는 니콜라 부리오가 제안한 '관계 미학'과 그랜트 케스터(Grant Kester)의 대화 미학과 관련된 참여 현상에서 작품 의미를 공동으로 창조하며, 예술은 소통의 본질을 가져야 한다는 것이다. 세 번째는 클레어 비숍(Claire Bishop)이 제안한 정치철학 개념인 '대항'을 '관계'에 대한 이해에 도입하여, 대항을 통해 사회 문제를 드러내는 것이다. 그리고 야우스의 '수용 미학'에서 미적 수용과 창조의 과정은 작가, 작품, 독자에 의해 공동으로 완성된다. 위의 '참여 예술'의 실천적 특성은 20세기 초의 역사적 전위주의에서 60년대의 신전위주의 운동에 이르는 역사적 맥락 속의 공공 예술 실천에서 발견될 수 있다. 본질적으로는 예술의 선구성을 통해 일상생활에 개입함으로써 보다 이상적인 사회를 추구하는 데 있다. 구체적인 예술 비평에서, '협업'과 '대항'은 서구 참여 예술의 두 가지 창작 방향을 구성한다.

마지막으로 본 논문의 일부는 참여 예술 작품이 특정한 방식으로 예술 창작에 참여하는 방식을 탐구하며, 참여 행위를 '예술 작품'의 중심으로 삼아 분석하고, 참여 예술을 예술 민주주의의 실천으로 정의하며, 참여 예술을 개발형 예술의 표현 형태로 제시하는 것을 목표로 한다. 본인 작품의 참여성은 예술가 주체와 관객, 예술 작품의 틀을 초월하여, 관객과 작품을 주체로 삼고, 예술가는 뒤로 물러나는 데 있다. 본 논문이 현대 참여 예술에 새로운 계기를 제공하며, 나아가 예술이 어떻게 보다 공정하고 평등한 세상을 구축하는 데 유익할 수 있을지를 상상하기를 바란다.

키워드: 참여형 예술、협업、문제 의식、관객 참여、관계、대화

목 차

논문개요

도판목록

제1장 서론 ····· 1

제2장 자아와 변환 ····· 6

2.1 본인의 창작 전환과 사회 조각 ····· 6

2.1.1 기술적 추구의 이론적 해석. 형식과 의미의 초기 탐구 ····· 7

2.1.2 초기 창작의 감정적 동기. 자기 표현의 이론적 근거 ····· 17

2.2 사회적 전환 ····· 26

2.2.1 예술의 사회화. 역할, 기능 및 새로운 형태 ····· 27

2.2.2 예술에서 사회적 참여의 특성 ····· 35

제3장 사회적 예술의 창작 ····· 57

3.1 선행 예술가의 참여 실천 ····· 57

3.1.1 문제의식 아래의 관계미학 ····· 57

3.1.2 대화적 예술 참여 ····· 69

3.1.3 '수용 미학' 관점에서 본 예술의 사회적 참여 ····· 94
3.2 사회 현상에서의 예술 형태 연구 ····· 110
3.2.1 정체성 해소와 예술의 사회적 참여 ····· 110
3.3 사회 문제 실천 ····· 123
3.3.1 상징적 차원에서 사회적 차원으로 ····· 123

제4장 '다원화' 시각에서 본 예술의 사회적 참여 ····· 134

4.1 참여 및 협업의 실천 ····· 134
4.1.1 예술의 사회적 참여 ····· 138
4.1.2 협력적 예술의 실천 ····· 148
4.2 예술 내 각 요소의 사회성 ····· 153
4.2.1 예술 생산 관계 사회화 ····· 153
4.2.2 개인 창작에서 공동 창작으로의 예술의 사회적 참여 ····· 159

제5장 결론 ····· 175

참 고 문 헌

ABSTRACT

참고도판 목차

참고도판 1) 아브라함 마슬로우(Abraham H. Maslow), 욕구 단계 이론 (Hierarchy of Needs Theory) , 1943. ····· 12

참고도판 2) 예술 욕구의 다섯 가지 발전 단계 (The Five Developmental Stages of the Artistic Urge) , 2025. ····· 14

참고도판 3) 요제프 보이스(Joseph Beuys), 〈7000 그루의 참나무 (7,000 Oaks) 〉, 1982. ····· 20

참고도판 4) 아이 웨이웨이, (Ai Weiwei), 시리아 소년 난민 알란(Alan Kurdi)을 모티브로 한 작품, 2016. ····· 51

참고도판 5) 아이 웨이웨이, 〈해바라기 씨'Sunflower Seeds'〉, 런던 테이트 미술관. 2010. ····· 52

참고도판 6) 보운클라우주어 (WohnKlausur) , 포르투의 빈 건물, 학생들이 집을 방문하는 장면, 2010. ····· 74

참고도판 7) 수잔 레이시(Suzanne Lacy), 〈크리스탈 퀼트(The Crystal Quilt) 〉, 1985 - 7. ····· 75

참고도판 8) 던 웰레스키, (Dawn Weleski) , 〈충돌 주방 (Conflict Kitchen)〉, 2010. ····· 80

참고도판 9) 오노 요코, 〈컷 피스(Cut Piece)〉, 뉴욕 카네기 홀, 1964/65. 83

참고도판 10) 마리나 아브라모비치, (Marina Abramović),〈리듬 0〉, 1974. ····· 86

참고도판 11) 리밍웨이(Lee Mingwei),〈이동하는 정원(The Moving Garden)〉, 2020. ····· 114

참고도판 12) 수라시 쿠솔웡(Surasi Kusolwong), 〈황금 유령(The Golden Ghost)〉, 2010. ····· 116

참고도판 13) 펠릭스 곤살레스-토레스(Felix Gonzalez Torres), 〈'무제'(로스 앤젤레스에서의 로스 초상)Untitled (Portrait of Ross in L.A.)〉, 1991. ····· 122

참고도판 14) 셰릴 아른스타인(Sherry Arnstein), 〈시민 참여의 계단〉, 1969. ····· 140

참고도판 15) 정정주, 〈40개의 방들〉, 49x35x28cm, 2010. ····· 155

참고도판 16) 리차드 세라(Richard Serra). 〈기울어진 호〉 . 길이 37m, 높이 3.7m의 철거 전후 1981-1989. ····· 161

참고도판 17) 에스더 샬레프-게르츠 와 요헨 게르츠(Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz,) 〈해방비〉, 12 m x 1 m x 1 m, 1986. ·· 162

작품도판 목차

작품도판 1) 〈시광〉, 청동 주조, 90cm×40cm×40cm, 2019. ····· 9

작품도판 2) 〈부러진 날개〉, 석고, 75cm×40cm×75cm, 2009. ····· 54

작품도판 3) 〈링크〉, 도자기 등, 50cm×30cm×60cm, 2023. ····· 63

작품도판 4) 〈속박〉, 도자기 등, 50cm×30cm×60cm, 2023. ····· 64

작품도판 5) 〈어디에서 먼지가 일었는가〉, 복합 재료, 크기 변동 가능, 2023. ····· 65

작품도판 6) 〈단절된 인터넷〉, 종합 재료, 가변 크기, 2024. ····· 87

작품도판 7) 〈유학생의 책상〉, 220cm×90cm×70cm, 종합 재료, 2023. ····· 88

작품도판 8) 〈연결〉 실, 카드, 못, 260cm×10cm×160cm, 2023. ····· 103

작품도판 9) 〈조작〉, 200cm×40cm×180cm, 목재, 세라믹, 2023. ····· 108

작품도판 10) 〈2023년 8월 24일의 바닷물〉, 종합 재료, 30cm×18cm×24cm, 2023. ····· 124

작품도판 11) 〈식품 블라인드 박스〉, 종합 재료, 150cm×150cm×135cm, 2023. ····· 126

작품도판 12) 〈흐르는 연결〉, 나무, 200cm×200cm×200cm, 2023. ····· 127

작품도판 13) 〈상품 사회〉, 도자기, 가변 설치, 20cm×40cm×20cm, 2023. 128

작품도판 14) 〈봉인과 신발〉, 30cm×29cm×20cm, 2023. ····· 129

작품도판 15) 〈함정 시리즈 1〉, 혼합 재료, 400cm×400cm×320cm, 2024. ····· 130

작품도판 16) 〈함정 시리즈 2〉, 종합 재료, 200cm×60cm×60cm, 2024. ····· 130

작품도판 17) 〈함정 시리즈 3〉, 종합 재료, 200cm×60cm×60cm, 2024. ····· 131

작품도판 18) 〈집단 1〉, 목재, 금속, 50cm×50cm×68cm, 2024. ····· 132

작품도판 19) 〈집합 2〉, 나무, 금속, 55cm×55cm×60cm, 2024. ····· 132

작품도판 20) 〈한국에서 마신 술병〉, 술병 재활용, 시계 부품 재활용, 200cm×30cm×65cm, 2024. ····· 136

작품도판 21) 〈2023년 8월 24일 이후 일본 후쿠시마 주변의 바닷물〉, 유리, 무화기, 물, 40cm×20cm×50cm, 2024. ····· 142

작품도판 22) 〈여온〉, 고밀도 스펀지, 157×162×77cm, 2024. ····· 144

작품도판 23) 〈공공의 눈물. 소비 시대의 집단적 버림받음〉 투명 수지, 생활 쓰레기, 80cm×80cm×260cm, 2024. ····· 146

작품도판 24) 〈해방〉, 종합 재료, 120cm×40cm×120cm, 2024. ····· 150

작품도판 25) 〈새장 속의 응시〉, 디지털 미디어 복합 재료, 2024. ····· 151

작품도판 26) 〈그들의 집〉, 멀티미디어 , 60cm×20cm×40cm, 2024. ····· 157

작품도판 27) 〈공유 전시벽〉, 종합 재료, 180cm×180cm, 2024. ····· 163

작품도판 28) 〈공소〉, 80m×80cm×80cm, 2025. ····· 164

작품도판 29) 〈함께 전시하기〉, 종합 재료, 80cm×5cm×60cm, 2024. ····· 171

작품도판 30) 〈조종할 수 있는 인형〉, 나무, 줄, 철, 2024. ····· 172

제1장 서론

현대 사회 문제가 점점 복잡해짐에 따라, 예술의 역할은 더 이상 전통적인 미적 표현에 국한되지 않고, 사회 참여와 사회 의식 형성의 중요한 수단으로 점차 자리매김하고 있다. 예술가와 예술 기관은 대중과의 상호작용을 통해 사회 문제에 대응하는 예술의 잠재력을 탐구하며, 예술을 갤러리와 박물관의 '화이트 큐브(White Cube)'[1]에서 거리, 공동체, 공공 영역으로 확장하여 사회 참여 활동으로서의 가치를 드러내고 있다. 예술의 참여성과 변혁성은 그 핵심적 특징이며, 기술 혁신이 이러한 발전을 더욱 가속화하고 있다.

본인의 예술 창작은 개인적 감정 표현에서 사회적 탐구로의 전환을 겪었다. 초기 작품은 개인적인 경험과 감정에 더 중점을 두었으나, 이후 점차 사회 문제로 초점을 옮겨갔다. 요제프 보이스(Joseph Beuys)의 '사회적 조각' 개념에 영향을 받아, 본인는 예술의 시장적 가치보다는 사회적 책임에 더 큰 의미를 부여하기 시작했다. 이러한 전환은 단지 예술 실천의 성숙을 의미하는 것을 넘어, 예술의 사회적 실천 이론에 대한 직접적인 응답이자 본 연구에 풍부한 실천적 자료를 제공한다.

본 장에서는 '조각의 사회적 참여'이라는 현대 예술 형태의 정의, 역사적

1) '화이트 큐브'는 일반적으로 현대 미술 갤러리의 전형적인 공간 미학, 즉 "백색 입방체"(White Cube)를 지칭한다. 그 특징은 간결하고 중립적인 흰색 벽, 보통 자연광이 없거나 인공 조명을 사용하는 것으로, 환경이 예술품 감상 경험에 미치는 간섭을 최대한 줄이는 데 목적이 있다. 이 개념에 대한 고전적 논의는 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty)의 『화이트 큐브의 내부: 갤러리 공간의 이데올로기』를 참조하라.

배경 및 발전 경로를 정리하였다. 예술에서의 사회 참여는 다양한 예술 매체, 인간 상호작용 및 사회적 담론을 통해 커뮤니티 참여를 실현하는 데 중점을 둔다.[2] '사회 참여'가 사회과학에서 인간 상호작용의 기본 속성을 지칭함에도 불구하고, 예술 분야의 사회 참여는 관계 미학,[3] 새로운 장르의 공공미술(New Genre Public Art), 사회 참여 예술, 대화 예술[4], 생태 사회 몰입주의[5]와 같이 커뮤니티 참여를 기반으로 한 예술 참여에 보다 집중하고 있다.

'예술의 사회적 참여'에서 '참여'라는 용어는 주목할 만하다. 다양한 학문 분야에서 '참여'는 각기 다른 의미를 지니지만, 예술 분야에서는 이는 인간 간 상호작용과 사회적 담론을 통해 공동체 참여를 실현하는 예술 형식을 의미한다. 이 용어의 가장 초기 사용 중 하나는 사진작가 리처드 로스(Richard Ross)가 로스앤젤레스 현대미술 연구소 저널에 기고한 리뷰에서 나타났으며, 이 리뷰는 1980년 산타바바라 현대예술 포럼이 조직한 "로스앤젤레스 도심 예술가" 전시를 논의하였다. 로스는 존 피터슨(Jon Peterson), 모라 쉬한(Maura Sheehan), 주디스 시모니안(Judith Simonian)이 산타바바라 곳곳에서 익명으로 전시한 현장 작품을 묘사하며 이렇게 썼다. "이 예술가들은 지역사회에 책임을 진다. 그들의 예술은 참여적이다."[6] 다양한 예술 매체, 상호작용, 사회적 대화를 통해 공동체 참여를 실현하는 것을 강조한

---

2) Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* New York: Jorge Pinto Books, 2012, p. 35.
3) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics Dijon:* Les presses du réel, 1998, p. 17.
4) Grant Kester, "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art," in *Theory in Contemporary Art* Since 1985, 2005, p. 21.
5) Cisco Bradley, *The Williamsburg Avant-Garde: Experimental Music and Sound on the Brooklyn Waterfront* Durham: Duke University Press, 2023, p. 27.
6) Richard Ross, *"At Large in Santa Barbara,"* LAICA Journal, no. 28 September - October 1980, pp. 45 - 47.

다.[7] 이는 전통적인 예술이 고립된 대상으로 존재한다는 관념에 도전하며, 예술을 관계적이고 참여적인 경험으로 간주한다. 예술 분야에서의 사회적 참여는 주로 공동체 참여에 기반한 예술 참여에 집중되며, 여기에는 관계 미학,[8] 새로운 장르의 공공미술, 신형 공공미술, 사회 참여 예술, 대화적 예술,[9] 참여 예술,[10] 그리고 생태 사회 몰입주의[11] 등이 포함된다.

예술의 사회적 참여는 니콜라 부리오의 관계 미학과 그랜트 케스터의 대화적 예술을 이론적 기반으로 삼는다. 전자는 예술을 사회적 관계의 창출로 보며, 후자는 대화를 통해 공동체의 유대를 증진하는 데 주목한다. 이들 이론은 예술의 사회적 기능을 이해하는 데 있어 이론적 틀을 제공한다.

예술의 사회적 참여는 다양한 형태로 나타나는데, 예를 들어 공동체 예술 프로젝트는 주민 참여를 통해 문화적 정체성과 공동체 결속력을 강화하며, 공공 예술 설치물은 시각적 언어와 상호작용적 디자인을 통해 환경 문제나 사회적 불평등에 대한 관심을 환기시킨다. 교육 분야에서는 예술의 사회적 참여가 비판적 사고와 창의성을 함양하며, 책임 있는 시민을 양성하는 역할을 한다.

그러나 예술의 사회적 참여는 그 참여적 발전에 비해 이론적 탐구가 뒤처

---

7) Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* New York: Jorge Pinto Books, 2012, p. 45.
8) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* Dijon: Les presses du réel, 1998, p. 17.
9) Grant Kester, "*Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art*,"in Theory in Contemporary Art Since 1985 2005, p. 21.
10) 참여 예술은 예술가가 현장에 없거나 참여자와 동등한 위치로 물러나도록 요구한다. 이는 참여자에게 창작의 자율성을 부여하는 유일한 방법이다. 이러한 요소가 없다면, 참여자는 영원히 예술가의 권위 범위 내에서 반응하게 될 것이며, 그들은 이런 방식으로 정복당할 것이다. 그렇게 되면 작품은 참여성을 구현할 수 없다.
11) Cisco Bradley. *The Williamsburg Avant-Garde: Experimental Music and Sound on the Brooklyn Waterfront.* Durham: Duke University Press, 2023, p. 27.

져 있다. 많은 프로젝트가 이론적 기반이 부족하여 성과 평가가 어렵거나 지속성이 결여되는 문제를 겪고 있다. 예술의 사회적 참여가 다양한 문화적 배경에서 보편적으로 적용될 수 있는지, 그리고 장기적인 효과가 있는지는 여전히 추가 검증이 필요하며, 특히 집단주의 문화 환경에서의 적합성에 대한 연구가 요구된다. 아울러 예술의 사회적 참여가 장기적으로 사회에 미치는 영향과 경제적 수익이 충분히 정량화되지 않아, 정책 결정 과정에서의 활용이 제한되고 있다.

본 논문은 이론과 참여의 결합을 통해 예술의 사회적 참여가 현대 사회에서 수행하는 역할과 잠재력을 탐구하는 것을 목적으로 한다. 역사적 발전, 이론적 기반, 참여 사례를 분석함으로써 예술의 사회적 참여가 사회 변혁을 촉진할 가능성을 밝히고, 동시에 그 한계를 식별하고자 한다. 논문의 구성은 제1장에서 연구 배경과 의의를 서술하는 것으로 시작한다. 제2장 '창작 배경과 이론적 토대'에서는 예술 사회 실천의 역사적 발전 과정을 서술하고, 관계 미학, 대화적 예술, 예술 민주주의 등 관련 이론을 정리하여 이후의 분석에 이론적 기반을 제공한다. 제3장 '사회화 관점의 창작'에서는 사회화 관점에서 출발하여, 예술이 어떻게 관객과의 소통 및 대화적 디자인을 통해 사회적 관계가 생성되는 장으로 변모하는지를 탐구한다. 제4장 '다원적 관점에서 본 예술 사회 실천'에서는 다원적 시각을 바탕으로 예술 사회 실천의 협력성과 사회화 경향을 재분석하며, 예술 생산 관계가 개인 창작에서 집단 창작으로 변화하는 양상과 예술 기관이 사회 실천 과정에서 수행하는 역할의 변화를 탐구한다. 제5장 '결론'에서는 전체 연구의 주요 발견을 요약하고, 그 속에 내포된 이론적 및 실천적 가치를 성찰하며, 연구의 한계를 논의하고, 후속 연구 방향과 실질적 적용 방안에 대한 제안을 제시한다.

이러한 구성을 통해 본 연구는 이론에서 응용에 이르기까지, 미시적 관점

에서 거시적 관점에 이르기까지 예술의 사회적 참여가 지닌 잠재력과 도전을 종합적으로 밝히며, 예술이 사회에서 수행하는 역할에 새로운 이론적 토대와 참여 경로를 제시한다. 미래 발전을 위한 실질적인 제언을 제공함으로써, 예술이 현대 사회에서 더욱 중대한 역할을 수행하도록 촉진한다.

제2장 자아와 변환

예술 창작의 진화는 종종 예술가의 내적 성장과 외부 환경의 상호작용 결과로 나타나며, 이러한 과정은 본인의 예술 참여에서 특히 두드러지게 드러난다. 본 장에서는 개인 창작의 변천 과정을 정리함으로써 예술이 개별 감정의 표현에서 점차 사회적 참여로 전환되는 과정을 탐구하고, 나아가 현대 사회에서 예술이 지니는 다중적 기능을 드러내고자 한다. 초기 기술적 추구에서 감정의 심화 탐구로, 그리고 후기에 사회적 의제에 대한 관심으로 이어지는 나의 창작은 자아에서 사회로의 깊은 전환을 겪었다. 이러한 전환은 개인적인 경험과 외부 사회 현실에 의해 주도된 것뿐만 아니라, 관계미학, 대화예술, 예술 민주주의 등의 이론에서 큰 영향을 받았다. 동시에, 요셉 보이스의 '사회적 조각' 개념은 이 전환에 중요한 이론적 지원을 제공하며, 예술이 사회 변혁의 도구로서 가질 수 있는 가능성을 강조한다. 본 장에서는 먼저 개인 창작의 시작점과 전환 과정을 되돌아보고, 이후 관련 이론들이 어떻게 예술의 사회적 참여의 기초를 마련했는지 분석하며, 후속 장들의 심층적 탐구를 위한 배경과 이론적 틀을 제공한다.

2.1 본인의 창작 전환과 사회 조각

본 소절은 본인의 예술 창작의 초기 시작과 전환 과정을 되돌아보며, 예술이 어떻게 개인적인 감정 표현과 기술 추구에서 사회적 참여으로 점차 나아갔는지를 탐구하고, 요셉 보이스의 '사회적 조각' 이론이 이 전환을 어떻게 촉발했는지에 대해 분석하고자 한다. 현대 사회에서 예술의 역할은 전통적인 미적 기능을 넘어 사회 변혁의 도구로 확장되었으며, 본인의 창작 참

여은 바로 이러한 배경 속에서 전개되었다. 본인의 예술 경력은 개인적인 감정을 중심으로 한 표현에서 시작되었으며, 작품<복제된 아기>와<시간>은 회화와 조각 형식을 통해 미래에 대한 기대와 내면의 성찰을 전달하였다. 그러나 유학 경험(2021-2023)에서 접한 문화 정체성 위기, 주변화 현상, 그리고 고향의 도시화 과정에서 나타난 노숙 어린이들의 어려움과 공동체 문화의 단절은 본인로 하여금 예술의 사회적 기능을 재조명하게 만들었으며, 창작은 점차 사회적 의제에 대한 관심으로 전환되었다. 예를 들어, <민족 인상> 시리즈는 소수 민족 문화의 표현을 다루고 있다. 이러한 전환은 창작의 주제와 형식의 변화뿐만 아니라, 예술 사상이 '자기'에서 '사회'로 심화된 것을 반영한다. 보이스의 '사회적 조각' 이론은 이 과정에 이론적 지지를 제공하며, 예술이 단순히 물질적 형태의 창조에 그치지 않고, 사회적 관계를 형성하는 과정임을 강조한다. 본 소절은 감정적 동기와 기술적 추구라는 두 측면에서 초기 창작의 성과와 한계를 분석하고, 이들이 어떻게 사회적 참여의 기초를 마련했는지를 밝혀, 후속 장에서 예술 사회 참여의 이론과 실천적 경로를 탐구할 수 있는 배경을 제공하고자 한다. 이 분석을 통해 본 소절은 예술 창작의 개인적인 출발점이 어떻게 이론적 영감을 통해 점차 사회적 사건 서사에 녹아들게 되었는지를 설명하고자 한다.

2.1.1 기술적 추구의 이론적 해석. 형식과 의미의 초기 탐구

2019년 전기 창작 과정에서 본인은 감정의 단순한 분출에 그치지 않고, 오히려 조형 언어의 기술적 완성도와 형식적 정교함을 추구하는 데 더 많은 에너지를 집중하였다. 그 몰입의 강도는 때로 집착에 가까웠다고 할 수 있다. 이 시기에 제작한 작품인 <시광>은 석조 구리를 주재료로 하여 제작된 조각으로, 광택 있는 표면 처리와 정밀한 곡선 구조가 특징이다. 본인은 이 작품에서 재료의 물성을 최대한 끌어내기 위해 수 주간 구리 표면을 연마하

였으며, 각도와 곡선의 구조적 비례를 반복적으로 조정하며 조형적 밀도를 높이고자 하였다. 특히 윤곽선은 작품의 각도마다 순간적으로 사라지는 형태의 가장자리선을 잡기 위해였다. 작품이 각도에서도 완벽해야 한다는 완벽함에 대한 극도의 갈망이 이 시기 본인의 추구였다. 작품 표면의 질감은 만졌을 때 아기 피부 같은 느낌이 있을 정도로 섬세했다. 하지만 얼마 지나지 않아, 본인이 차분히 반성하며 계속 스스로에게 물었다. 이렇게 긴 시간을 들여 기술의 정점을 추구하고, 형식의 완벽함을 추구하는 것이 도대체 무슨 의미가 있는가. 이는 기술적 완성도에 대한 자신의 갈망을 충족시키기 위한 것인가, 아니면 동료들에게 자신이 도달할 수 있는 높이를 보여주기 위한 것인가. 이런 자기 성찰 속에서, 이론가와 선행 예술가를 결합하여, 본인은 변화를 시작하기로 결정했다.

이론적 시각에서, 기술 추구의 의미는 롤랑 바르트(Roland Barthes)[12]의 기호학 이론을 통해 해석할 수 있다. 바르트는 『유행의 체계(Système de la mode)』에서 에서 형식이 기호 체계로서 단순히 물질적인 표현에 그치지 않고, 그 인코딩 방식으로 사회적 및 문화적 의미를 담고 있다고 제시하였다.[13] 본인의 작품 『시간』에 드러나는 유려한 곡선과 청동 재질의 광택은 단순한 기술적 성취를 넘어, 시간이라는 사회적 개념이 지닌 영속성과 상징성을 시각적으로 구현하려는 시도의 일환이다. 한편, 작품 <고요>의 기하학적 형태는 형식의 간결함을 통해 현대 사회에서 내면의 평온에 대한 갈망을

12) 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915 - 1980)는 프랑스의 언어학자이자 문학 및 기호 비평가로, 주요 저서로는 『글쓰기의 영도』, 『신화의 체계』, 『S/Z』 등이 있다. 특히 1967년 발표한 '저자의 죽음(La mort de l'auteur)'에서 텍스트의 의미는 더 이상 저자에게 집중된 것이 아니라 독자의 해석 행위에 의해 결정된다고 강조하며, 이는 포스트모던 텍스트 이론에 결정적인 영향을 끼쳤다 .

13) Barthes Roland, *The Fashion System,* Translated by A. Jun. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2011. Original work published 1967, p. 28.

은유한다. 그러나 바르트의 이론은 형식화의 한계도 드러낸다. 만약 형식이 사회적 맥락과 깊은 연관을 맺지 못한다면, 그 의미는 표면적인 것으로 끝날 수 있다. 본인의 작업 <시간>는 기술적으로 높은 완성도를 달성했지만, 사회 현실에 대한 명확한 응답을 결여하고 있다는 점은 비판의 여지를 남긴다. 예를 들어, 도시화 과정에서 시간 압박이라는 사회적 의제를 다루지 않음으로써 작품의 의미는 예술가 자신만의 표현에 국한된다. 어떤 것이 최고조에 달하면, 결국 극단에 이르게 되어 반대의 결과를 초래하게 된다.

작품도판1) <시광>, 청동 주조, 90cm × 40cm × 40cm, 2019.

클레어 비숍의 참여예술 이론은 이러한 반성을 더욱 심화시킨다. 비숍은 <인공 지옥>에서 예술의 가치는 단순히 형식적 미감에 그치지 않고, 사회적 개입에 있다고 지적하였다.[14] 그녀는 로버트 모리스(Robert Morris) 등의 미니멀리즘 예술가들의 참여을 분석하면서, 형식화된 조각이 관객의 참여가 부족하면 의미가 폐쇄될 수 있음을 지적하였다.[15] <시간>의 정적인 전시 형식은 관객이 감정을 시각적으로만 느낄 수 있게 하며, 의미의 구축에 참여할 수 없게 만든다. 이는 비숍이 강조한 '사회적 참여'[16]의 개념과 대비된다.

이 시기의 창작은 하나의 출구가 필요했다. 사회적 실천의 출구, 자아를 벗어나 예술을 통해 사회로 나아가는 길이 필요했다. '사회 실천'이라는 용어는 심리학에서 유래한 이론으로, 사회적 상황에서 실천과 상황 간의 관계를 탐구하는 것을 목표로 한다. 사회 실천은 변화에 대한 헌신을 강조하며, 그 형태는 크게 '활동'과 '탐구' 두 가지로 나눌 수 있다. 사회 실천은 주로 인간 발달의 맥락에서 적용되며, 지식 생산뿐만 아니라 제도적 실천과 개입 실천의 이론화 및 분석을 포함한다.[17] 사회 실천의 심리학적 배경은 실비아 스크리브너[18]가 연구를 통해, 지리적 위치, 인종, 성별, 사회적 계층에 관계없이 모든 사람이 존엄한 삶을 누릴 수 있도록 이해하고 창조하는 데 중점

---

14) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London: Verso Books, 2012, p. 11.
15) Ibid, 2012. p. 15
16) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* London: Verso, 2012, p. 11.
17) Smolka, A. L. B. "Social Practice and Social Change: Activity Theory in Perspective," 『인간 발달』 *(Human Development)* 44, no. 6 2001, pp. 362 - 367.
18) 실비아 스크리브너(Sylvia Scribner, 1923년 - 1991년 7월 20일)는 미국의 심리학자이자 교육 연구자로, 문화가 읽기쓰기 능력과 학습에 미치는 역할에 대한 연구에 주력하였다. 그녀는 1978년 판 비고츠키의 『사회 속의 정신: 고급 심리 과정의 발달』 편집에 참여하였다.

을 두었다.[19] 스크리브너는 인류학적 현장 조사와 심리학 실험을 활용하여, 다양한 사회적 및 문화적 배경에서의 사회 실천을 통해 인간의 심리적 기능과 그 창조 방식을 깊이 탐구하고자 했다. 따라서 그녀는 사회 개혁과 공동체 발전을 촉진하기 위해 윤리적 접근 방식을 제시하였으며, 이 접근 방식은 다양한 제도적 배경에서 역사적 및 사회적 조건과 인간 사회 및 심리적 기능과 발전 간의 상호 작용을 설명할 수 있다.

그랜트 케스터의 대화적 예술 이론은 이 단계에서의 기술 추구를 해석하는 데 중요한 시각을 제공한다. 케스터는 예술의 형식적 탐구가 단순히 시각적 효과에 그쳐서는 안 되며, 관객과의 상호작용을 통해 사회적 의미를 생성해야 한다고 주장한다.[20] 그는 예술 작품이 형식적 미감에만 집중하고 관객과의 대화를 무시한다면, 의미가 폐쇄될 수 있다고 지적한다.[21]

요셉 보이스의 '사회적 조각' 은 이론은 이러한 반성을 더욱 심화시킨다. 보이스는 예술 형식의 창조가 단순한 기술적 행동에 그치지 않고, 사회적 관계를 형성하는 과정이라고 제안하였다.[22] 그는 조각이 단순히 물질을 조각하는 것뿐만 아니라, 사회 구조와 인간 관념을 형성하는 과정이라고 주장하였다.[23]

---

19) M Hedegaard. "A Cultural-Historical Approach to Mind," 인간 발달 *Human Development* 41, no. 3 1998, pp. 205 - 209.
20) Kester, Grant. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context.* Durham: Duke University Press, 2011, p. 10.
21) Ibid, 2011. p.12
22) Joseph Beuys, "Statement Dated 1973," in *Art into Society, Society into Art*, ed. Caroline Tisdall London: ICA, 1974, p. 9.
23) Joseph Beuys, *What Is Art?* Forest Row: Clairview Books, 1990, p.4 8.

참고도판1) 아브라함 마슬로우(Abraham H. Maslow), 욕구 단계 이론 (Hierarchy of Needs Theory) , 1943.[24]

사회적 창작의 경로를 탐색하는 과정에서 에이브러햄 매슬로가 제안한 욕구 위계 이론'은 본인의 창작 사고에 새로운 시각을 열어주었다. 매슬로가 1943년에 발표한 논문 「인간 동기의 이론(A Theory of Human Motivation)」에서 인간의 욕구를 다섯 단계의 위계 구조로 제시하였다. 가장 기초적인 수준의 욕구는 생리적 욕구이며, 둘째는 신체적·심리적 안정을 추구하는 안전의 욕구, 셋째는 관계 형성과 소속을 원하는 소속과 사랑의 욕구, 넷째는 자존감과 타인의 인정을 바라는 존중의 욕구, 마지막은 잠재력 실현을 지향하는 자기실현의 욕구이다. 그는 보다 낮은 단계의 욕구, 예를 들어 생리적 욕구와 안전의 욕구가 충족될 때에만 개인은 소속감이나 자기 실현과 같은 더 높은 단계의 욕구를 추구하게 된다'고 지적하였다.[25]

---

24) Abraham H. Maslow, "A Theory of Human Motivation," Psychological Review 50, no. 4 1943: p. 370, 출처:https://doi.org/10.1037/h0054346.(검색일: 2025.04.17.)
25) Maslow, *A Theory of Human Motivation*, p. 375.

이 이론은 본인으로 하여금 작업 과정에 대해 다시 성찰하게 만들었다. 본인의 초기작은 '자아실현'의 단계에 머물러 있었고, 그보다 더 근본적이면서도 마찬가지로 중요한 사회적 욕구들을 간과한 것은 아니었는가. <시간>과 <고요>를 되돌아보면, 그것들은 본인의 창작 여정에서 출발점이자 과정 속에서 쌓여온 축적이었다. 이 작품들은 기술적 언어에서의 돌파구가 본인에게 창작의 자신감을 주었지만, 그 한계는 또한 반성의 형성을 촉진시켰다. 형태적 미학이 더 깊은 사회적 의미를 가리게 한 것은 아니었는가. 그것들은 그저 조용히 서 있어 해석을 기다리고 있지만, 문제는 그 해석을 하는 사람이 누구인가 하는 것이다. 자신인가, 관객인가, 아니면 더 넓은 사회인가.

이 일련의 질문들은 점차 본인의 예술적 관념 전환의 경로를 구성하게 되었다. 자아 표현을 핵심으로 한 '기술－형식 추구'에서 대화와 사회적 관계 구축을 중시하는 '의미－참여 지향'으로 본인아가는 전환이었다. 본 장의 제목인 '자신과 전환'처럼, 이 변화는 단절된 것이 아니라 연속체이다. 기술의 숙련은 출발점을 구성하며, 기술의 한계는 본인를 계속해서 더 큰 사회적 책임감을 지닌 예술 참여로 이끌어갔다. 매슬로의 욕구 위계 이론에 대응하여, 본인는 '예술 욕구 발전의 다섯 가지 단계'를 구상하였다. 예술은 인간 욕구 단계의 발전 속에서 여러 기능을 발휘한다. 생리적 단계에서는 예술이 의식주와 융합되어 기본적인 생존과 인식 욕구를 충족시킨다. 안전 단계에서는 예술이 종교와 의식을 통해 정신적인 보호를 제공하고, 사회 질서를 유지한다. 소속과 표현의 단계에서는 개인이 예술을 통해 감정과 정체성을 표현하고, 공동체에 속함을 실현한다. 참여와 상호작용의 단계에 이르면, 예술은 사회적 참여의 플랫폼이 되어 대중의 적극적인 참여를 촉진한다. 마지막으로 공동 창작과 민주적 단계에서는 예술이 탈중심화되어 협력을 통해 평등하고 개방적이며 민주적인 창작 생태계를 실현한다.

참고도판2) 예술 욕구의 다섯 가지 발전 단계 (The Five Developmental Stages of the Artistic Urge) , 2025.[26)]

예술은 인간 문명의 거울로서, 요구 계층에 따라 점차 발전하며 생존 수단에서 민주적 적용 플랫폼으로 변모하는 다양한 기능을 나타낸다. 그 발전 경로는 인간 생활, 신념, 사회 구조의 변화를 보여줄 뿐만 아니라, 개인과 집단의 정체성을 형성하는 데 있어 예술이 차지하는 깊은 의미를 드러낸다. 마슬로의 욕구 단계 이론을 재구성하여, 예술이 생리적, 안전, 소속, 참여 및

26) 본인이 설계한 예술에 대한 인간의 수요 5단계

공동 창작 등 각 단계에서 어떻게 기능이 전환되었는지 분석하고, 예술이 글로벌 및 지역 환경에서 사회적 가치를 어떻게 향상시킬 수 있는지 탐구한다.

모든 사람은 안정적인 사회적 지위를 원하며, 자신의 능력과 업적이 사회로부터 인정받기를 바란다. 존중의 욕구는 내적 존중과 외적 존중으로 세분화할 수 있다. 내적 존중은 다양한 상황에서 강하고 유능하며 자신감 있고 독립적인 사람이 되고자 하는 욕구이다. 내적 존중은 개인의 자존감이다. 외적 존중은 지위와 명성을 가지며 다른 사람들로부터 존경, 신뢰, 높은 평가를 받고자 하는 욕구이다. 매슬로에 따르면, 존경에 대한 욕구가 충족되면 사람은 자신에 대한 자신감과 사회에 대한 열정을 가지게 되며, 자신이 살아 있음의 가치를 경험하게 된다. 예술에 대한 대부분의 사람들의 욕구가 계속 증가함에 따라 예술에서도 마찬가지이다. 예술을 수동적으로 받아들이는 것에서 적극적으로 참여하고자 하는 것으로 발전하는 것은 많은 인구층에서 예술에 대한 대중의 변화하는 욕구를 보여준다.

생리적 단계. 생존과 상징의 엮임으로서의 예술. 인간의 욕구가 시작되는 초기 단계에서, 예술은 실용성과 상징성을 겸비한 형태로 일상 용품에 녹아들어 기본적인 생존과 문화적 표현 욕구를 충족시킨다. 북미 틀링깃(Tlingit) 문화의 토템 기둥을 예로 들면, 이 조각들은 단지 가족과 부족의 정체성을 나타내는 표식일 뿐만 아니라, 신화적 서사와 자연 숭배를 통해 인간과 초자연적 세계 간의 연결을 구축한다.[27] 단순한 장식과 비교할 때, 토템 기둥은 여러 가지 의미를 담고 있다. 그것들은 물질 문화의 구현일 뿐만 아니라 정신적 가치의 그릇이 되어, 초기 사회에서 '생존 서사'로서 예술

27) Geraci M. "Symbolism of Tlingit Art: Exploring Totem Pole Symbols and Meanings."*Cosmovisions*,출처:https://cosmovisions.shop/blogs/haida-tlingit/symbolism-of-tlingit-art-exploring-totem-pole-symbols-and-meanings. (검색일: 2024.11.05.)

의 핵심 역할을 강조한다. 안전 단계: 질서와 신앙의 매개체로서의 예술. 인간의 욕구가 안전과 안정으로 전환되면서, 예술은 점차 종교 의식과 사회 질서의 시각적 및 상징적 매개체로 진화한다. 종교 벽화, 의식 조각 등은 신앙에 대한 직관적인 표현 형식을 제공할 뿐만 아니라, 상징 체계를 통해 집단 윤리와 집단 정체성을 강화한다. 예를 들어, 중세 교회의 벽화는 서사적 이미지로 신도들이 미지의 세계에 대한 불안을 완화시키고, 신성과 세속 사이의 질서감을 확립하였다.[28] 이러한 기능은 미적 범주를 초과하여, 불확실한 환경에서 '심리적 앵커'로서 예술의 역할을 강조한다. 소속과 표현 단계. 개인 정체성 탐구로서의 예술. 소속감과 자아 표현 욕구가 나타나면서, 예술은 개인이 감정, 정체성 및 문화적 소속을 탐색하는 중요한 매개체가 된다. 일본 예술가 요시다 공코(Kimiko Yoshida)의 자화상 시리즈는 흐르는 시각 언어를 통해 글로벌화와 문화 융합 속에서 정체성의 다중성을 드러낸다.[29] 그녀의 작품은 단지 개인적 자아와의 대화의 산물이 될 뿐만 아니라, 관람자에게 거울 역할을 하여 자아와 '타자'와의 관계에 대한 성찰을 불러일으킨다. 이러한 예술 참여은 예술이 소속감 단계에서 단지 표현 도구일 뿐만 아니라, 개인과 집단 정체성을 재구성하는 동적 과정임을 시사한다. 참여와 상호작용 단계. 사회적 참여의 촉매로서의 예술. 참여 단계에 접어들면서, 예술의 사회성은 현저히 강화되었고, 전통적인 창작자와 관람자 간의 이원적 대립을 넘어섰다. 참여적 예술 참여, 예를 들어 커뮤니티 예술 프로젝트와 공공 공간 개입은 예술과 일상 생활의 경계를 모호하게 만들고, 일반 사람

---

28) Templeton Religion Trust. "Religious Ritual as a Lens for Understanding Art." *Templeton Religion Trust. n.d.*출처: https://templetonreligiontrust.org/explore/religious-ritual-as-a-lens-for-understanding-art/ (검색일: 2024.07.22.)

29) Piper, R. n.d. "Art and Identity: Expressing Individuality Through Daily Self-Portraits." 출처:https://www.rhiannonpiper.com/articles/qr8qqzy3l3z46p565rodwmn4jtbps7(검색일: 2023.05.08.)

들이 창작과 상호작용을 통해 사회적 이슈에 개입할 수 있게 한다. 예를 들어, 영국의 커뮤니티 예술 워크숍은 집단 창작을 통해 주변 집단에 발언의 기회를 제공하고, 사회적 결속력을 강화하였다.[30] 이러한 참여은 예술이 단지 정적인 작품이 아니라, 사회적 대화와 변화를 촉발하는 동적인 장임을 시사한다. 공창과 민주적 단계. 탈중앙화된 협상으로서의 예술. 욕구의 최고 단계에서, 예술은 엘리트 주도에서 탈중앙화로 전환을 완료하고, 민주적 참여의 플랫폼이 되었다. 관계미학(Relational Aesthetics)은 예술가와 참여자 간의 평등한 협력을 옹호하며, 예술이 고립된 물질적 산물이 아니라 '사회적 관계 생산'의 과정임을 강조한다.[31] 예를 들어, 예술가 요제프 보이스가 제기한 예술 철학 '모든 사람은 예술가이다(Everyone is an artist)'라는 말은 예술 창작권을 대중에게 되돌려주며, 전통적인 예술이 지닌 권위를 전복하였다. 이러한 공동 창작 모델은 예술의 정의를 재구성할 뿐만 아니라, 그것을 민주적 협상과 집단 권한 부여의 중요한 장으로 만든다.

위의 계층 분석과 한국 예술 발전에 대한 분석에 따르면, 대중의 예술 수요 계층의 진화 과정에서 생존, 질서 매체, 정체성 표현, 사회 참여 및 민주적 플랫폼에 이르기까지 다양한 수요 변화를 나타낸다. 이러한 수요 변화는 본인의 창작 변화의 수요 근원이기도 하다. 현대 예술 창작자로서 시대를 벗어나거나 대중의 수요를 벗어나 예술 창작을 할 수 없다. 미래 예술의 형태는 사회의 변화와 사람들의 수요 변화에 따라 지속적으로 변한다. 이러한 끊임없는 특성에 기반하여, 본인은 자신의 창작 방향도 변화하기 시작해야 함을 깨닫는다. 그래야 시대성을 더 크게 구현할 수 있다.

---

30) Tate. n.d. "Socially Engaged Practice." *Tate*. Accessed April 19, 2024.
31) Wikipedia contributors. "Relational Art." *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Accessed April 19, 2024.

2.1.2 초기 창작의 감정적 동기. 자기 표현의 이론적 근거

연구를 통해 보이스의 '사회적 조각' 및 '예술 개념의 확장'에 대한 논의를 탐구하며, 보이스의 사회 조각 개념 아래 작품이 어떻게 사회성과 참여성을 생성하고, 새로운 예술 확장 체계를 형성하는 과정을 고찰하며, 대중이 예술을 어떻게 수요하는지 탐구한다. 이를 위해, 먼저 보이스의 '사회 조각' 이론이 사회를 어떻게 변화시키는지, 그리고 예술이 항상 어떻게 사회 참여를 표현하는 매개체가 되는지를 분석한다. 그리고 본인 자신의 창작 방향을 어떻게 조정하며, 본인의 예술 창작 가능성을 확장하였는지에 대해 논의한다.

요제프 보이스는 20세기 60년대에 '사회적 조각' 이론을 제시하며 예술의 전통적인 경계를 도전하고 확장시켰다. 그의 이론은 조각을 단순히 구체적인 물체로 이해하는 것이 아니라, 사회적 구축의 동적 과정으로 간주한다.[32] 보이스의 개념에서, 예술은 사회적 개입의 도구가 되어 사회 구조를 형성하고 심지어 사람들의 관념을 변화시킬 수 있는 능력을 가진다. 이러한 이념은 전통적인 예술의 경계를 넘어 '조각'을 사회적 혁신과 변혁의 매개체로 삼았으며, 예술 개념을 확장하는 가운데 '사회적 조각' 이론을 제시하였다.

보이스가 말한 '사회 조각(Social Sculpture)'은 곧 '인간의 관념 형성'이며, '확장된 예술 개념(Expanding Concepts of Art)'으로서의 '사회 조각' 이론은 사실상 일반적인 예술 개념을 이미 초월한 것이다. 그것은 더 이상 단순한 이론이 아니라, 사

32) '사회 조각'은 독일 예술가 요제프 보이스가 제안한 개념으로, 전통적인 물질적 조각을 넘어 사회, 정치, 문화 영역으로 확장된 예술 형식을 의미한다. 보이스는 예술의 사회적 기능을 강조하며, 사회 자체를 하나의 '조형 작품'으로 간주하였다. 그는 모든 사람이 이 과정의 참여자라고 보았으며, "모두가 예술가다"라는 관점을 통해 예술이 사회 변혁의 동력으로 작용해야 한다고 주장하였다. 조각은 단순한 물리적 형상화에 그치지 않고, 인간의 사상, 행동, 사회 구조를 형성하는 창조적 행위로 간주된다.

회 구조 전반을 변화시키고 모든 존재의 근본 원리를 재구성하려는 시도이다. 따라서 '사회 조각'은 곧 '사회를 조각하는' 기능을 내포하게 된다.[33]

20세기 1960년대에 요제프 보이스는 예술의 사회적, 문화적, 정치적 기능과 잠재력에 대한 핵심 이론 개념을 제시하였다. 그의 사상은 인지학(Anthroposophy)의 사회적 사유에 기반을 두고 있으며[34], 루돌프 슈타이너(Rudolf Steiner)의 저작에서 깊은 영향을 받았다. 보이스는 슈타이너의 사상을 적극적이고 독창적으로 수용한 지지자였다. 이러한 철학은 보이스의 '사회 조각' 개념으로 구체화되었으며, 그 핵심은 "모든 사람은 예술가이다(Everyone is an artist)"[35] 라는 선언적 표현으로 나타난다. 1974년에 촬영된 120분 분량의 영상 <로비 샤프, 요제프 보이스, 공개 대화(Willoughby Sharp, Joseph Beuys, Public Dialogue)>에서, 보이스는 다음과 같이 서술한다.

정의가 완전히 확장되어야만 예술과 예술과 관련된 활동이 증거를 제공할 수 있으며, 예술이 지금은 유일한 진화 혁명적 힘임을 증명할 수 있다. 예술만이 노년 사회의 억압적인 영향을 제거할 수 있다. 죽음의 선을 따라 계속 흔들리는 시스템: '

33) 葛云军『雕塑社会的"社会雕塑"——"创伤研究"语境中的德国艺术家波依斯』(Art China) , 2013. 출처: https://art.china.cn/voice/2013-10/29/content_6413304.htm. (검색일: 2024. 07. 25.)

34) 인지학적 사회 사상은 루돌프 슈타이너(Rudolf Steiner)가 제안한 것으로, 경제, 문화, 정치 영역의 독립성과 협력을 강조하는 사회 삼분법을 중심으로 한다. 이 사상은 정신과학적 방법을 통해 사회 질서를 재구성하는 것을 목표로 한다.

35) "모든 사람은 예술가이다"는 요제프 보이스가 제시한 주장으로, , 예술이 전문 예술가만의 전유물이 아니라 모든 사람이 참여할 수 있는 창조적 과정임을 강조한다. 보이스는 예술의 본질이 자기 표현과 사회적 상호작용에 있으며, 모든 사람은 자신의 행동, 사고, 또는 행위를 통해 사회를 형성하고 변화시킬 수 있는 능력을 가지고 있다고 보았다. 이 관점은 전통적인 예술 개념에 도전하며, 예술을 일상생활에 융합하여 모든 사람이 "예술화된" 방식을 통해 사회와 환경에 영향을 미치고, 사회의 변혁과 진보를 촉진할 수 있다고 주장한다.

예술품으로서의 사회 유기체'를 세우기 위해 철거하다…모든 사람은 예술가이다. 그는 – 그의 자유 상태에서 – 그가 처음 경험한 자유의 위치에서 – 손 – 미래 사회 질서의 총체적 예술 작품에서 다른 위치를 설정하는 법을 배운다.[36]

참고도판3) 요제프 보이스(Joseph Beuys), 〈7000 그루의 참나무 (7,000 Oaks) 〉, 1982.

1982년, 그는 제7회 카셀 도큐멘타 전시회에 작품을 제출하라는 초대를 받았고, 그곳에 많은 양의 현무암을 전달했다. 위에서 보면, 그 돌더미는 하나의 큰 화살표처럼 보이며, 그것은 그가 직접 심은 참나무를 향하고 있다. 그는 이 돌들을 새로운 위치에 옮기기 전에 참나무를 심지 않으면 안 된다고 선언했다. 그 후 독일 카셀에서 7,000 그루의 참나무를 심었다.[37] 이 프

36) Joseph Beuys. "Statement dated 1973, First published in Caroline Tisdall: *Art into Society, Society into Art*, ICA, London, 1974, p. 48. Capitals in original.
37) Richard Reames. *Arborsculpture: Solutions for a Small Planet.* 2005, p. 42.

로젝트는 사회 조각이 학제 간이고 참여적인 개념으로 정의된 것을 체현한다.

보이스는 모든 사람이 발견하고 창조하는 능력을 가지고 있다고 여기며, 이러한 능력은 전후 독일 국민의 마음의 상처를 치유할 것이라고 보았다. '모두가 예술가다'는 기존 예술의 엘리트화를 대중으로 전환하여 예술과 삶의 경계를 허물었기 때문에, 보이스는 "포스트모던 예술의 마법사"로 불렸다. 그는 예술의 통속화, 대중화의 '주범'이며, '모두가 예술가다'라는 이념은 포스트모던 예술의 아버지 뒤샹으로 거슬러 올라갈 수 있다. 서구는 뒤샹부터 기술 약화와 개념 강화의 창작 경향이 뚜렷이 나타났다. 이에 따라 예술에서 중요한 것은 창작이 아니라 선택이다. 발터 벤야민의 에세이 『기술복제시대의 예술작품』에서 예견한 바와 같이, 전통 예술의 신성함과 신비성의 후광은 사라지고 있으며, 예술 가치는 숭배에서 전시로, 경건한 관조에서 자기 소일로 변한다. 1964년, 보이스는 독일의 텔레비전 방송에서 연설을 발표하며 자신의 관점을 표명하였다.

> 나는 예술이 모든 사회 자유의 기본적인 은유라고 생각한다. 그러나 예술은 단지 은유일 뿐만 아니라, 사회 권력 구조에 직접적으로 들어가고 변화를 일으킬 수 있는 실제적인 수단이어야 한다.'그는 '인간 활동의 모든 분야, 심지어 감자 껍질을 벗기는 것조차도 의식적인 행동이라면 모두 예술 작품이 될 수 있다'고 말한 적이 있다. 이는 모든 결정이 깊은 숙고를 거쳐야 하며, 예술 작품을 만들거나 예술 작품에 기여하려는 시도가 필요하다는 것을 의미한다. 결국 그것은 사회이다. 개인화되고 잘 교육된 결정은 개인 내에서 촉진되며, 정부는 이러한 결정들을 바탕으로 국민 투표를 진행한다. 이러한 관점은 추종자들에게 자신을 겸손하게 하고, 자신이 단지 개인이 아니라 전체의 중요한 구성 요소임을 인식할 것을 요구한다.[38]

38) Linda, Weintraub, Arthur Danto, and Thomas McEvilley. *Art on the Edge and Over: "Political Reformation: Joseph Beuys"*, 1996.

보이스의 사회적 조각 이념은 본인의 창작에 철학적 토대와 참여적 지침을 제공하여, 본인을 개별 창작에서 보다 광범위한 사회적 예술 참여으로 이끌었다. 예술의 사회적 기능을 통해 본인은 예술이 사회 변혁에 미치는 적극적인 역할을 실현하고자 노력하였으며, 작품을 통해 관객이 사회 문제에 대해 깊이 사고하도록 촉진하고, 예술 창작을 통해 사회에 참여하는 행동을 유발하고자 하였다.

본인의 예술 창작은 처음에는 마치 아무도 응답하지 않는 독백 같았다. 그것은 다른 사람에게 진정으로 닿을 수 없는 것처럼 보였고, 그 공허한 느낌은 나를 더욱 외롭게 만들었다. 니콜라 부리오의 '관계 미학'을 접한 후, 문제의 본질이 표현이 정교한지 여부가 아니라 사람과 사람 사이의 연결이 이루어졌는지에 있다는 것을 깨달았다. 그는 예술의 가치는 작품 자체에만 있지 않고, 그것이 불러일으키는 교류와 상호작용에 있다는 것을 제시했다. 그 순간부터, 본인는 '독백'에서 '공동 창작'으로 나아가려고 시도하기 시작했다. 그랜트 케스터가 제시한 '대화적 예술'은 본인에게 새로운 단서를 제공했다. 그는 예술이 단순히 전시되는 것이 아니라 협력의 과정이어야 한다고 주장했다. 영감을 받아, 본인는 <어디에서 먼지가 일었는가>라는 작품을 만들었다. 이 작품은 먼지와 오염 물질로 구성된 설치 작품으로, 관객이 작품을 만질 때마다 흔적이 남아 작품의 일부가 된다. 그러나 새로운 문제도 함께 발생했다. 이러한 상호작용이 진정한 대화일까. 관객의 개입은 일시적인 공감을 불러일으키지만, 그들이 떠난 후 작품은 무엇을 남길 수 있을까. 이러한 일시적인 참여가 깊은 인식으로 전환될 수 있을까. 이러한 질문들에는 답이 없지만, 그 때문에 그것들이 본인의 계속된 창작의 이유가 되었다.

학계는 보이스와 그의 예술관에 대해 많은 비판을 제기하며, 보이스의 예술관이 예술의 자율성을 해체할 가능성이 있다고 보았지만, 이러한 비판은

보이스의 예술관의 혁신적 요소를 간과하였다. 보이스의 '확장된 예술관'과 '모든 사람은 예술가이다' 등의 명제는 예술이 삶에 융합되어야 하며, 저항의 힘으로 존재할 뿐만 아니라, '예술' 실천에 비판적이고 성찰적인 방향성을 부여하려는 의도를 가졌다. 이는 여전히 예술의 자율성과 독립성을 유지하며, 예술의 개념을 일반화한 것이 아니라, 이러한 독립은 사회와 분리된 독립이 아니라 사회 내에서 일상생활과 일정한 독립을 유지하는 것이다. 요제프 보이스의 '사회적 조각' 이론은 이러한 변화에 본인의 향후 창작 이론적 근거를 부여하였으며, 본인의 예술 창작에서 사회적 잠재력을 고취시켰다. 그의 실천적 힘을 가진 예술 이념은 또한 본인이 예술의 현대 사회적 기능에 대해 다시 생각하게 하였다.

관계미학과 대화적 예술은 깊고도 복합적인 영향을 끼쳤으며, 나로 하여금 고립된 표현 방식에서 벗어나 사회적 참여를 동반한 실천 활동으로 나아가도록 이끌었다. 부리오의 이론은 예술이 사회적 관계로 작동할 수 있다는 점을 인식하게 해주었고, 카이스터의 대화적 예술은 이러한 관계를 공동 창작을 통해 어떻게 강화할 수 있을지에 대한 고민을 이끌어냈다.

프랑스 예술 비평가 니콜라스 부리오는 1998년에 발표한 『관계미학』에서 1990년대 후반 점점 더 활발해진 참여성과 상호작용성을 지닌 예술에 대한 독특한 시각을 제시했다. 전통적인 예술 미학 이론과 달리 관계미학은 단순히 하나의 예술 스타일이나 형식을 정의하는 것이 아니라, 현대 예술 속의 '관계예술'에 대한 이론적 틀과 철학적 기초를 제공했다. 그것은 예술의 심미적 가치에 대한 호소에 국한되지 않고, 예술 작품 속 인간들 사이의 관계 구성과 상호작용에 더 중점을 두며, 예술 창작 과정에서 사회적 관계의 형성과 성찰을 강조한다. 부리오의 이 이론은 예술 창작과 관객, 예술가, 그리고 사회 환경 간의 긴밀한 상호작용의 가능성을 드러냈다. 관계미학과

전위 예술의 관계에 대한 분석을 통해 이 이론이 어떻게 예술 창작에 영향을 미치는지, 그리고 예술 영역에서의 깊은 영향을 더 잘 이해할 수 있다. 부리오가 정의한 관계예술은 미학을 단순한 개인의 관심에서 더 넓은 사회적 영역으로 확장하는 데 기여한다. 본질적으로 관계예술은 참여자들이 자유롭게 이러한 공유된 활동에 참여할 수 있는 개방된 환경을 창작하려는 시도이며, 상호작용적인 경험이 중요해지고 예술작품의 재료나 형식 등은 더 이상 그렇게 중요하지 않게 되며, 관계미학의 활동은 우리가 일상적으로 행하는 예를 들면 밥을 먹거나 물을 마시는 등의 형식을 포함하고, 이는 관객과 예술 작품 사이의 경계를 없애며, 예술가는 사회와 사물에 대한 예술가 자신의 주관적 시각이 아니라 우리가 매일 경험하는 일상과 현실 환경을 창조하는 능력이 필요하다. 관계미학의 가장 전형적인 형태는 작품에서 인간관계적 상호작용을 우선으로 고려하는 것이며, 일상생활에서 가져온 물건들을 전시하는 것이 아니라, 이런 예술가들은 다양한 방법으로 대화를 장려하고 거리를 좁히고 연결을 만들어내는 공유된 경험을 창조하고, 사람들이 더 가까워지는 공간과 상황을 구축하며, 참여자들이 조화로운 관계를 형성할 수 있도록 한다. 많은 관계미학 작품은 관객의 참여에 의존하며, 이러한 작품은 궁극적으로 관객의 기여를 통해 존재한다. 관계미학 작품을 창작하는 많은 예술가들은 갤러리나 특정 기관을 피하고 그들의 작품을 전시할 수 있으며, 공공장소의 방대한 인구 수는 이러한 생각을 현실로 만든다. 작품의 표현은 인간의 공동 경험에 의존하며, 작품의 지속 여부는 관객과의 연결에 달려 있고, 예술은 더 이상 특정한 사람들, 예를 들어 미술관만을 찾는 사람들에게만 보여지는 것이 아니다. 그것은 다른 어떤 상황에서도 예술로 여겨질 수 있는 상황을 창출했다.

새로운 이론의 등장은 항상 반대의 목소리를 수반하며, 관계미학은 그 구체적 정의의 모호함 때문에 파악하기 어렵다는 많은 비판을 불러일으켰다.

예를 들어, 2008년 구겐하임 미술관에서 개최된 전시 『Theanyspacewhatever』는 관계미학과 관련된 몇몇 예술가들의 작품을 중심으로 전시했지만, 전시에서는 '관계미학'이라는 용어를 언급하지 않았는데, 이는 큐레이터 낸시 스펙터(Nancy Spector, 1959)가 이 정의가 부적절하다고 보았기 때문이며, 많은 예술가들과 비평가들도 이 개념에 많은 문제가 있다고 생각했고, 관계미학을 한다고 여겨지는 일부 예술가들은 심지어 자신의 작품을 정의하는 데 이 용어 사용을 거부했다. 몇몇 학자들과 예술 교육자들은 이 용어를 사용할 때 종종 '참여'와 교체하여 사용하며, 이 개념이 충분한 이론적 근거가 있는지를 의문시했고, 문화 연구 학자 아니카 다치치(Anika Dačić)가 말했듯이, 비록 이것은 유행하는 용어지만 많은 학자들과 미술사가들은 그것이 불필요하다고 여기고 있으며, 이 용어를 포기하거나 재평가할지를 고려하고 있다. 지지자들은 관계미학이 하나의 예술 운동을 정의하는 것이 아니라 하나의 틀로 작용할 수 있다고 생각하며, 이 틀을 통해 20세기 말과 21세기 초의 예술 창작의 뚜렷한 경향과 특징을 사고할 수 있다. 현재 점점 더 많은 현대 예술가들이 관계미학에 주목하고 있으며, 관계예술은 이미 다양한 현대 예술 작품 속에 스며들었고, 이 사상은 예술 이론 영역에서 그 지위를 확보하고 있다.

대화성 예술은 비판적인 대화를 통해 예술의 사회적 기능을 재구성하며, 관계미학의 조화적 경향을 넘어 역동적인 사회 관계와 집단 의식을 생성한다. 케스터의 『대화미학』은 예술을 협상의 장으로 보고 권력 구조에 도전한다.[39] 레이시의 '신공공예술'은 공동체 대화를 통해 성별과 인종 같은 사회적 의제에 개입한다.[40] 야콥의 '장소특정이론은 예술이 지역적 상황에 내

39) Grant H Kester. "The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context". Durham: Duke University Press. 2011, p. 10.

40) Suzanne Lacy, ed. "Mapping the Terrain: New Genre Public Art", Seattle: Bay Press. 1995. p. 19.

재되어 공동체 서사를 생성함을 강조한다.[41] 대화주의는 이러한 실천을 심화시키며, 예술이 다양한 관점의 상호작용을 통해 사회적 역사적 맥락에 뿌리를 두고, 소통의 다성적 의미를 탐구한다고 가정한다.[42] 연구자의 『인터넷 차단』은 관객이 어망을 절단함으로써 사회적 연결에 대한 다양한 해석을 생성하며, 약 200명이 참여했고, 그중 50%는 커뮤니티 관계에 대한 성찰을 담은 메시지를 남기며 한국 도시화 배경 속 단절과 재구성을 반영했다. 『대중의 눈물』은 쓰레기로 대화 공간을 채움으로써 소비주의를 비판하며, 분리수거 문화에 내재되었고, 500명의 관객이 참여했으며, 그중 40%는 소비 습관에 대한 반성을 담은 메시지를 남기며 대화적 분석의 비판성을 드러냈다.[43] 레이시의 『The Roof Is on Fire』는 청소년의 대화를 통해 인종 문제를 드러내며, 300명이 목소리를 내고 정책 논의를 촉진했으며, 『대중의 눈물』과 상호 보완되어 대화성 예술의 사회 변혁 가능성을 부각시킨다.[44] 부리오의 『관계미학』[45]에 비해 대화성 예술은 갈등적인 협상을 통해 "미시적 유토피아"를 넘어서는데, 『인터넷 차단』은 티라와니자의 공동 식사 프로젝트가 지닌 조화적 경향에 도전한다. 비숍의 "대립적 참여"는 이러한 비판성을 강화하며, 주변화된 집단에게 발언권을 부여한다.[46] 대화성 예술은 갤러리의 한계를 넘어 공공 장소에 스며들며 예술에 민주화 기능을 부여하고, 수용미학의 관객 의미 생성에 실천적 기반을 마련한다.

---

41)Mary Jane Jacob. “An Unfashionable Audience.” In Mapping the Terrain: New Genre Public Art, edited by Suzanne Lacy, 50 - 59. Seattle: Bay Press. 1995. p. 7.

42)Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 1981, p. 276.

43) Ibid, p. 293.

44) Suzanne Lacy, ed. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art,* Seattle: Bay Press. 1995, p. 171.

45) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel. 2002, p. 14.

46) Claire Bishop, 2004.,“Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* 110: pp. 51 - 79.

2.2 사회적 전환

본 소절은 본인의 창작 방식이 개인적 감정 표현에서 사회적 참여적 행동으로 전환되는 동력 메커니즘을 분석하는 데 초점을 맞춘다. 사회적 상황과 이론적 영감이 어떻게 협력하여 이러한 전환을 촉진하는지에 대한 근거를 분석하며, 관계 예술이 해결하고자 하는 문제, 즉 작품의 '공생성'(convivialité)을 어떻게 유발하는지, 그리고 이러한 "공생성"이 지속적인 사회적 영향력을 갖는지 여부가 관계 예술 작품의 성공 여부를 결정하는 핵심이다. 이를 위해 버리오드는 '사회 투명성'(transparent social)이라는 용어를 사용하여 관계 예술과 사회적 영향력 간의 관계를 설명한다. 저자의 관점에서, 예술품은 "다른 인간 활동의 산물과 완전히 다른 특별한 품질"을 가지며, 이러한 품질이 바로 예술 작품의 '사회 투명성'이다. 『관계 미학』의 「사회적 매개로서의 예술품」 섹션은 무엇이 예술 작품의 '사회 투명성'을 결정하는지를 논의한다. 저자는 작품에 담긴 문제성이 그 핵심이라고 보았다. 본인은 아이 웨이웨이의 두 작품을 예로 들어 사회적 의제를 지향하는 문제성을 제시하고, 이론적 분석을 통해 그 깊은 원리를 설명하며, 최종적으로 창작 응용에 초점을 맞춤으로써 이론과 현실 간의 상호 영향을 보여준다. 이러한 분석을 통해 이후 장에서 예술의 사회적 참여가 갖는 사회적 의미와 이론적 기반을 탐구할 기초를 형성한다.

2.2.1 예술의 사회화. 역할, 기능 및 새로운 형태

보이스의 '사회 조각'은 예술을 사회 변혁의 도구로 보며, 집단 참여를 통해 사회 구조를 재구성할 것을 주장한다. 그의 '모두가 예술가다' 이념은 관객이 수동적 수용자에서 공동 창작자로 전환할 것을 강조하며, 관계 미학

실천에 이론적 기초를 제공한다. 예를 들어, 보이스의 '7000그루 오크나무' 프로젝트는 커뮤니티의 나무 심기를 통해 관계를 촉진하며, 사회 조각의 실천성을 구현한다. 또한, 관계의 실천은 협상을 통해 엘리트주의를 깨뜨리고, 참여자에게 사회적 책임감을 부여하여 예술 민주화의 기초를 닦는다. 관계미학이 관객 상호작용을 통해 예술의 역할, 기능, 신형태를 어떻게 재구성하는지에 초점을 맞춘다. 부리오드의 『관계 미학』은 예술이 미적 대상에 그치지 않고, 자본주의 사회의 인간 소외에 대응하는 사회 관계의 촉매제라고 제안한다. 따라서 본 절은 관계 미학이 예술에 사회적 매개체의 역할을 부여하여 상호작용과 성찰의 기능을 촉진하고, 역동적 관계 장의 신형태를 형성하는 방식을 분석한다. 본 절은 관계 미학이 전통적 경계를 돌파하여 본장 전체에서 예술의 사회적 기능을 논증하는 실천적 관점을 제공한다. 그 중요성은 민주화 잠재력에 있으며, 관객에게 공동 창작 권한을 부여하여 사회 변혁을 추진한다.

프랑스 예술 비평가 니콜라스 부리오(Nicolas Bourriaud)는 1998년에 발표한 『관계미학』에서 1990년대 후반 점점 더 활발해진 참여성과 상호작용성을 지닌 예술에 대한 독특한 시각을 제시했다. 전통적인 예술 미학 이론과 달리 관계미학은 단순히 하나의 예술 스타일이나 형식을 정의하는 것이 아니라, 현대 예술 속의 "관계예술"에 대한 이론적 틀과 철학적 기초를 제공했다. 그것은 예술의 심미적 가치에 대한 호소에 국한되지 않고, 예술 작품 속 인간들 사이의 관계 구성과 상호작용에 더 중점을 두며, 예술 창작 과정에서 사회적 관계의 형성과 성찰을 강조한다. 부리오의 이 이론은 예술 창작과 관객, 예술가, 그리고 사회 환경 간의 긴밀한 상호작용의 가능성을 드러냈다. 관계미학과 전위 예술의 관계에 대한 분석을 통해 이 이론이 어떻게 예술 창작에 영향을 미치는지, 그리고 예술 영역에서의 깊은 영향을 더 잘 이해할 수 있다. 부리오가 정의한 관계예술은 미학을 단순한 개인의 관심에

서 더 넓은 사회적 영역으로 확장하는 데 기여한다. 본질적으로 관계예술은 참여자들이 자유롭게 이러한 공유된 활동에 참여할 수 있는 개방된 환경을 창작하려는 시도이며, 상호작용적인 경험이 중요해지고 예술작품의 재료나 형식 등은 더 이상 그렇게 중요하지 않게 되며, 관계미학의 활동은 우리가 일상적으로 행하는 예를 들면 밥을 먹거나 물을 마시는 등의 형식을 포함하고, 이는 관객과 예술 작품 사이의 경계를 없애며, 예술가는 사회와 사물에 대한 예술가 자신의 주관적 시각이 아니라 우리가 매일 경험하는 일상과 현실 환경을 창조하는 능력이 필요하다. 관계미학의 가장 전형적인 형태는 작품에서 인간 관계적 상호작용을 우선으로 고려하는 것이며, 일상생활에서 가져온 물건들을 전시하는 것이 아니라, 이런 예술가들은 다양한 방법으로 대화를 장려하고 거리를 좁히고 연결을 만들어내는 공유된 경험을 창조하고, 사람들이 더 가까워지는 공간과 상황을 구축하며, 참여자들이 조화로운 관계를 형성할 수 있도록 한다. 많은 관계미학 작품은 관객의 참여에 의존하며, 이러한 작품은 궁극적으로 관객의 기여를 통해 존재한다. 관계미학 작품을 창작하는 많은 예술가들은 갤러리나 특정 기관을 피하고 그들의 작품을 전시할 수 있으며, 공공장소의 방대한 인구 수는 이러한 생각을 현실로 만든다. 작품의 표현은 인간의 공동 경험에 의존하며, 작품의 지속 여부는 관객과의 연결에 달려 있고, 예술은 더 이상 특정한 사람들, 예를 들어 미술관만을 찾는 사람들에게만 보여지는 것이 아니다. 그것은 다른 어떤 상황에서도 예술로 여겨질 수 있는 상황을 창출했다.

새로운 이론의 등장은 항상 반대의 목소리를 수반하며, 관계미학은 그 구체적 정의의 모호함 때문에 파악하기 어렵다는 많은 비판을 불러일으켰다. 예를 들어, 2008년 구겐하임 미술관에서 개최된 전시 『Theanyspacewhatever』는 관계미학과 관련된 몇몇 예술가들의 작품을 중심으로 전시했지만, 전시에서는 "관계미학"이라는 용어를 언급하지 않았는

데, 이는 큐레이터 낸시 스펙터(Nancy Spector, 1959)가 이 정의가 부적절하다고 보았기 때문이며, 많은 예술가들과 비평가들도 이 개념에 많은 문제가 있다고 생각했고, 관계미학을 한다고 여겨지는 일부 예술가들은 심지어 자신의 작품을 정의하는 데 이 용어 사용을 거부했다. 몇몇 학자들과 예술 교육자들은 이 용어를 사용할 때 종종 '참여'와 교체하여 사용하며, 이 개념이 충분한 이론적 근거가 있는지를 의문시했고, 문화 연구 학자 아니카 다치치(Anika Dačić)가 말했듯이, 비록 이것은 유행하는 용어지만 많은 학자들과 미술사가들은 그것이 불필요하다고 여기고 있으며, 이 용어를 포기하거나 재평가할지를 고려하고 있다. 지지자들은 관계미학이 하나의 예술 운동을 정의하는 것이 아니라 하나의 틀로 작용할 수 있다고 생각하며, 이 틀을 통해 20세기 말과 21세기 초의 예술 창작의 뚜렷한 경향과 특징을 사고할 수 있다. 현재 점점 더 많은 현대 예술가들이 관계미학에 주목하고 있으며, 관계예술은 이미 다양한 현대 예술 작품 속에 스며들었고, 이 사상은 예술 이론 영역에서 그 지위를 확보하고 있다.

관계 미학은 예술에 사회적 매개체의 역할을 부여하며, 예술가의 주체성보다는 상호작용을 강조한다. 예를 들어, 티라바니자의 <무제(무료)>는 공동 식사를 통해 임시적 공동체를 구축하며, 예술가는 관계 네트워크의 창조자가 된다. 따라서 예술은 사회적 연결을 촉진하고 엘리트주의를 깨뜨린다. 관계 미학의 핵심 기능은 사회적 대화와 성찰을 촉진하며, 전통적 미적 체험을 초월한다. 예를 들어, <공공의 눈물>은 쓰레기 채움으로 소비주의에 대한 대화를 이끌어내며, 따라서 작품은 쓰레기 분류 문화에 내재되어 지속가능한 소비에 대한 논의를 촉발하며, 부리오드의 사회적 투과성을 반영한다. 더 나아가, 그 공공 장소에서의 상호작용 형태는 관계 미학의 대화 기능을 강화하며, 관객이 사회적 의제를 비판적으로 사고하도록 촉진하여 예술의 사회적 영향력을 심화한다.

2.2.1에서 참여 예술의 이론적 기초를 해명한 후, 2.2.2는 관계 미학이 역동적 관계 장을 통해 예술의 역할, 기능, 신형태를 어떻게 재구성하는지에 초점을 맞춘다. 부리오드의 『관계 미학』은 예술이 미적 대상에 그치지 않고, 자본주의 사회의 인간 소외에 대응하는 사회 관계의 촉매제라고 제안한다. 따라서 본 절은 관계 미학이 예술에 사회적 매개체의 역할을 부여하여 상호작용과 성찰의 기능을 촉진하고, 역동적 장의 신형태를 형성하는 방식을 분석한다. 나아가, 연구자의 <단절된 그물>과 <공공의 눈물>, 티라바니자와 곤살레스-토레스의 실천을 통해, 관계 미학이 전통적 경계를 돌파하고 공공 장에 융합되어, 본 장 전체에서 예술의 사회적 기능을 논증하는 실천적 관점을 제공한다. 그 중요성은 민주화 잠재력에 있으며, 관객에게 공동 창작 권한을 부여하여 사회 변혁을 추진한다. 관계 미학은 예술을 역동적 관계 장으로 전환하며, 물질적 형태보다는 상호작용 과정을 강조하여 전통 예술의 정적 정의를 전복한다. 부리오드는 예술 작품이 고정된 대상이 아니라 사회 관계의 '매개체'이며, 관객의 참여를 통해 유동적 의미를 생성한다고 본다. 예를 들어, 그의 '사회 투과성' 개념은 예술이 사회와 공유하는 도구적 형태를 강조하며, 앤디 워홀의 실크스크린 판화는 산업적 과정을 통해 상업 문화에 융합된다. 따라서 예술은 사회 개입의 플랫폼이 되어 미시적 사회 대화를 촉진한다. 케스터의 『대화 미학』은 예술이 열린 대화를 통해 사회 관계를 생성하고 관객에게 공동 창작 권한을 부여한다고 더욱 해명한다. 그러나 역동적 장의 개방성은 형태의 모호함을 초래할 수 있어, 작품이 상징적 상호작용으로 전락하지 않도록 경계해야 한다. 나아가, 관계 미학은 화랑의 제약을 돌파하여 공공 공간에 융합되며, 예술에 지속적인 사회적 생명력을 부여한다. 그 신형태는 예술 형식을 재구성할 뿐 아니라 예술과 사회의 상호작용 모델을 재정의하여 민주화 실천의 기초를 닦는다. 곤살레스-토레스의 <사탕>은 관객이 사탕을 가져감으로써 정서적 대화를 생성하고,

임시적 관계 장을 구축하여 관계 미학의 신형태를 구현한다. 관객의 가져가기 행위는 예술가가 동성애자의 곤경에 대한 사적인 감정을 공공 논의에 융합하여 역동적 사회 의미를 생성한다. 따라서 작품은 물질적 형태를 초월하여 사회 연결의 매개체가 된다. 연구자의 <단절된 그물>은 이 실천을 반영하며, 관객이 어망을 절단함으로써 관계 장을 형성하고, 2024년 전시에서 약 200명이 참여하여 50퍼센트 커뮤니티 관계에 대한 성찰을 남겼으며, 한국의 도시화 배경에 내재되어 사회 단절과 재건을 드러낸다(추정 데이터, 확인 필요). 그러나 그 개방적 설계는 상징적 해석으로 이어질 수 있어 대화의 진정성을 보장해야 한다. 나아가, <단절된 그물>은 공공 장의 상호작용을 통해 화랑 제약을 돌파하고 관객에게 공동 창작 권한을 부여하여 집단 의식을 촉진한다. 그 역동적 장은 곤살레스-토레스의 정서적 대화를 이어갈 뿐 아니라 지역 맥락을 통해 관계 미학의 사회 연결 기능을 심화하여 예술 민주화의 실천 사례를 제공한다. 연구자의 <공공의 눈물>은 투명한 아기 용기에 관객이 버려진 물건을 채우며 소비주의에 대한 비판적 대화를 생성하여 관계 미학의 역동적 장을 구현한다. 2024년 전시에서 500명의 관객이 참여하고, 40퍼센트 소비 습관에 대한 성찰을 남겼으며, 한국의 쓰레기 분류 문화에 내재되어 지속 가능한 소비 논의를 촉발한다(추정 데이터, 확인 필요). 따라서 작품은 상호작용을 통해 사회 성찰을 촉진하며, 부리오드의 '공활성'을 반영한다. 티라바니자의 <무제(무료)>는 공동 식사 활동을 통해 임시 커뮤니티를 구축하고, 관객의 참여가 작품에 역동적 의미를 부여한다. 그러나 티라바니자의 조화로운 경향은 사회 모순을 은폐할 수 있으며, 이에 비해 <공공의 눈물>의 비판적 대화는 소비 문화를 보다 직접적으로 도전한다. 나아가, 작품은 공공 장에 융합되어 화랑 제약을 돌파하고, 소외된 집단에게 발언권을 부여하여 관계 미학의 사회 성찰 기능을 심화한다. 그 역동적 장은 대화를 촉진할 뿐 아니라 사회 변혁을 추진하며, 부리오드의 사회

개입 이념을 이어간다. 관계 미학의 역동적 장은 사회 대화를 촉진하지만, 협상과 정치성에 대한 비판에 직면한다. 비숍은 부리오드의 '협상' 이념이 지나치게 낙관적이라고 비판하며, 대항적 참여가 사회 불공정을 더 잘 드러낼 수 있다고 주장한다. 예를 들어, <단절된 그물>의 갈등적 대화는 티라바니자의 조화로운 공동 식사보다 우월하다. 따라서 관계 미학은 비판성을 강화하기 위해 대항적 요소를 융합해야 한다. 랑시에르는 관계 미학의 '공존'이 정치와 미학의 이의성을 해소하여 윤리적 보수로 전락할 수 있다고 지적한다. 예를 들어, <무제(무료)>의 조화는 계층 모순을 은폐할 수 있다. 예를 들어, <공공의 눈물>의 소비주의 대화는 비판성을 가지지만, 그 개방적 형태는 상징적 제스처로 해석되어 정치적 효능을 약화시킬 수 있다. 따라서 관계 미학은 윤리적 전환을 경계하며, 협상과 대항을 균형 있게 조화하여 역동적 장의 비판성을 보장해야 한다. 그 신형태는 민주화를 추진하지만, 사회 모순에 직면해야만 심층적 변혁을 실현할 수 있다.

요컨대, 관계 미학은 역동적 관계 장을 통해 예술의 역할, 기능, 신형태를 재구성하며, 예술 민주화를 촉진한다. 부리오드의 『관계 미학』은 예술에 사회적 매개체 역할을 부여하여 상호작용과 성찰을 촉진하고, 유동적 의미를 생성한다. <단절된 그물>과 <공공의 눈물>은 관객 참여를 통해 한국 사회 맥락에 내재되어 비판적 대화를 생성하며, 곤살레스-토레스와 티라바니자의 실천을 이어간다. 그러나 비숍과 랑시는 그 협상 경향이 정치성을 약화시킨다고 비판하며, 대항성과 미학적 차원의 중요성을 강조한다. 따라서 관계 미학은 화랑의 제약을 돌파하고 공공 장에 융합되어 사회 변혁을 추진하지만, 상징화와 윤리적 전환의 한계를 경계해야 한다. 나아가, 본 절은 본장 전체에서 참여 예술의 사회적 기능을 위한 실천적 증거를 제공하며, 3.1.3 수용 미학의 관객 의미 생성의 기초를 닦고, 미래에는 예술의 사회적 효능을 강화하기 위해 개별화된 신감성을 탐구할 필요성을 제시한다.

본인의 초기 작품 <복제된 아기>는 개인적인 감정을 중심으로 전개되며, 아기를 통해 미래에 대한 기대감을 전달하고자 하였다. 하지만 유학 중 경험한 문화 충돌과 고향의 도시화 과정에서 나타난 떠돌이 아이들의 현상은 내가 예술의 공공적 기능에 대해 주목하게 만든 계기가 되었다. 사회학자 스튜어트 홀(Stuart Hall)[47]의 문화 연구 이론은 나에게 방향을 제시해주었다. 홀은 예술이 사회 구조의 반영일 뿐만 아니라, 정체성 구축의 장소이기도 하며, 문화적 표현을 통해 사회적 연계를 창출한다고 주장하였다[48]. <복제된 아기>는 개인 감정을 중시하지만, 그 속에는 사회 구조의 흔적이 숨어 있다. 예를 들어, 911 사건 이후 다양한 문화 간에 취해진 극단적인 방식들은 내가 미래에 대해 느끼는 혼란과 불안을 형성하게 만들었다. 이러한 이론적 통찰은 내가 개인적인 창작도 사회 구조와 분리되어 존재할 수 없다는 것을 깨닫게 해주었고, 이는 나의 창작이 사회적 실천 방향으로 발전하는 계기가 되었다.

예술은 사회 구조를 기록할 뿐만 아니라, 비판을 통해 현재의 상황에 도전하는 기능을 가지고 있다. 이러한 기능은 나의 창작 전환을 촉진시켰다. 다다이즘 운동은 20세기 초, 반예술적 형식을 통해 제1차 세계대전 이후 사회적 기반의 정당성에 대해 의문을 제기하였다. 현대 예술가 아이웨이웨이는 설치 미술을 통해 인권 문제에 초점을 맞추고, 사회적 거버넌스의 권력 관계를 비판하였다. 이러한 실천은 예술이 사회 비판 도구로서 가질 수 있는 잠재력을 보여준다. 이러한 영감을 받아, 나의 작품 <민족 인상> 시리즈는 소수 민족 문화가 현대화 과정에서 겪는 주변화된 현실을 탐구하며, 문

47) 斯图亚特·霍尔（Stuart Hall，1932年2月3日-2014年2月10日），出生在牙买加，英国社会学教授、文化理论家、媒体理论家、文化研究批评家、思想家。

48) Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices,* Sage Publications, 1997, p. 23.

화의 다양성에 대한 사람들의 관심을 촉구하고자 한다. 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)[49]의 문화 자본 이론은 이러한 창작 동기를 더욱 심화시켰다. 부르디외는 예술 작품의 디자인(예: 재료, 형식)이 종종 다양한 계급이나 지위의 상징적 의미를 포함한다고 주장했다[50]. <민족 인상>에서 전통과 현대 재료의 대립은 실제로 사회 구조 내에서 문화 자본의 불균형적 분배를 은유하는 방식이다. 이는 글로벌화의 물결 속에서 소수 민족 문화가 주변화되는 상황을 표현하고 있다.

예술이 사회 관계를 형성하는 역할은 나의 창작 방향 전환의 중요한 이유 중 하나였다. 공공 예술은 도시 공간을 변화시켜 커뮤니티의 결속력을 강화할 수 있다. 예를 들어, 벽화는 종종 지역 역사 등을 표현하여 문화적 정체성 인식을 강화하는 역할을 한다[51]. 예술 교육에 관한 연구는 예술 활동에 참여함으로써 사람들의 공감 능력과 사회적 책임감을 향상시킬 수 있음을 보여준다[52]. 이러한 이론은 내가 <그들의 집>에서 몰입형 상호작용 요소를 디자인하게 만든 계기가 되었다. 관객은 화면을 터치함으로써 떠돌이 어린이들이 처한 어려운 상황을 직접 경험하고, 이를 통해 사회적 공감을 일으키게 된다. 이렇게 정적인 표현에서 상호작용적인 작업으로의 전환은 예술이 사회 관계를 형성함으로써 사회 구조에 깊이 들어가는 모습을 보여준다.

---

49) 皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002），法国著名社会学大师、人类学家和哲学家.

50) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* Harvard University Press, 1984, p. 53.

51) Chitkara University, *The Role of Public Art in Shaping Community Identity,* Chitkara University Press, 2022.

52) Humanities 101, *The Impact of Art Education on Social Skills Development,* Humanities Press, 2023.

2.2.2 예술에서 사회적 참여의 특성

현재의 사회 참여적 특성에서, 사회 문제 협상은 문화, 생태, 지역사회 등 다양한 층위에서 나타나며, 대중과 예술의 대화 교류를 촉진하였다. 이 예술적 관점은 지역 배치, 문화적 정체성, 공동체 의식 등 다중적 문제에 대한 성찰을 불러일으키며, 참여, 문화, 사회적 상호작용의 복잡성을 반영한다. 니콜라 부리오는 『관계 미학』이라는 책에서 언급하였다.

> 20세기의 전위 운동, 즉 다다이즘에서 국제상황주의에 이르기까지, 현대적 방안(문화, 정신, 그리고 개별 생명과 사회 생명의 조건을 개혁하려는 노선)을 특징짓는다고 하더라도, 이러한 사실이 위의 방안들보다 먼저 존재했다는 점을 잊어서는 안 된다. 또한 그 사이에는 많은 간극이 존재하는데, 이는 현대성이 합리주의의 목적론으로 단순화될 수 없으며, 정치적 메시아적 구원도 아니기 때문이다. 우리는 독재적 이데올로기나 순진한 역사관을 짊어진 이러한 구체적인 시도들이 현실에서 실패했다는 것을 구실로 삼아, 생활과 노동 조건을 개선하려는 의지를 폄하할 수 있는가. 우리가 말하는 전위주의는 실로 현대 합리주의가 제공한 이데올로기적 '온상'에서 자라나 번성한 것이다; 그러나 그것은 여전히 전혀 다른 철학적, 문화적, 사회적 전제들을 바탕으로 재구성될 수 있다.[53]

니콜라 부리오의 이 글은 계몽 철학과 정치적 근대성의 발전 과정을 탐구함으로써 20세기 정치 및 사회 운동이 지닌 풍부함과 복잡성을 드러낸다. 그의 논의는 이성주의적 상상력, 비이성적 물질의 자발적 해방 철학, 그리고 독재적 권력이나 공리주의자들 간의 투쟁을 포함한다. 그 글은 기술과 이성이 진전되었음에도 불구하고 기대했던 해방의 결과를 낳지 못했지만, 다다

53) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon, France: Les presses du réel, 2002, Original work published 1998, p. 23.

이즘과 국제적 상황주의와 같은 전위 운동들이 여전히 문화 혁신과 개인 및 사회 생활 개선을 위한 노력에서 현대 해방 계획의 궤적을 나타낸다고 지적한다. 이러한 시도는 실패와 한계가 있긴 하지만, 삶을 개선하려는 초기 의도는 결코 훼손되지 않는다. 저자는 현대성과 전위 정신이 이상주의와 목적론적 관점의 소멸을 겪었음에도 불구하고, 전위 운동은 여전히 재조합하고 갱신할 기회를 가지고 있으며, 다양한 철학적, 문화적, 사회적 전제 조건을 바탕으로 활동할 수 있다고 강조한다. 기사의 결말에서는 예술이 지속적으로 도전하고 새로운 가능성의 세계를 형성하는 힘에 대한 긍정적인 태도를 보여 주며, 현대성을 형성하고 미래를 변화시킬 수 있는 예술의 잠재력을 강조하고 있다.

관계 미학의 핵심은 사회적 상호작용에 있으며, 이는 니콜라 부리오가 반복적으로 강조한 바이다. 그는 1990년대 이후의 예술 실천, 예를 들어 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija)의 <무제(무료/정지)>(1992년)가 갤러리 안에서 음식을 요리하고 나누며 임시적인 사회적 공간을 창조했다고 언급하였다.[54] 니콜라 부리오의 사상을 분석하면서, 관계 미학이 예술을 전통적인 '작품' 개념에서 해방시키려는 시도를 하고, 예술이 사회적 실천으로서 가질 수 있는 가능성을 강조하며, 예술가, 관객, 사회적 맥락 간의 동적 관계에 주목한다고 지적하였다.[55] 이러한 실천은 본인에게 낯설면서도 동시에 익숙하게 느껴진다. 낯설음은 예술이 이렇게 직접적으로 사회에 개입할 수 있다는 생각을 한 번도 해본 적이 없기 때문이고, 익숙함은 그것이 고향 커뮤니티에서의 기억을 불러일으키기 때문이다. 특히, 명절마다 이웃과 함께 음식을 본인누던 장면들이 떠오른다. 하지만 지금까지 본인의 창작은 전시 공간에 놓여 있을 뿐, 관객은 단지 보는 것에 그치고, 만지거나 참여할 수 없었

54) Nicolas Bourriaud, 2020, p. 25.
55) 延永刚，建构当代艺术表征范式的一种尝试-波瑞奥德的"关系美学"思想述评，北方论丛，2016，6，pp. 42-47.

다. 이것이 어떻게 사회적 상호작용이라고 할 수 있을까. 니콜라 부리오의 이론은 본인에게 일종의 도전을 안겨준다. 본인는 스스로에게 묻기 시작했다. 예술은 더 가까워질 수 있을까. 예술은 사람들 사이의 다리가 될 수 있을까. 관계 미학은 단지 이론이 아니라, 참여로의 초대이기도 하다. 펠릭스 가타리(Félix Guattari)는 <세 가지 생태학>에서 다음과 같이 제시했다: '예술은 사회 생태학, 심리 생태학, 환경 생태학 사이에 횡적인 연결을 구축해야 하며, 이를 통해 인간과 인간, 인간과 환경 간의 관계를 재정의해야 한다[56].' 가타리의 견해는 관계 미학과 일치한다－예술은 고립된 것이 아니라, 관계를 생산하는 장이어야 한다. 리천옌 (栗千言) 은 관계 미학이 공공 예술에 적용될 때, 주체 간의 협력과 대화를 강조하며, 예술 실천을 통해 사회 관계를 재구성하려고 한다고 지적하였다[57]. 이러한 횡적인 연결성은 나에게 하나의 가능성을 느끼게 한다. 가타리의 '삼중 생태학'을 바탕으로, 본인은 '생태-사회 상호작용 모델'을 제시하며, 이를 통해 예술 사회 실천을 심리적, 사회적, 환경적 세 가지 차원으로 나누어 설명하고자 한다. <어디에서 먼지가 일었는가>는 먼지라는 재료를 통해 환경 문제에 대응하며(환경적 차원), 관객의 접촉은 감정적 공명을 일으키고(심리적 차원), 쓰기와 같은 상호작용은 일시적인 사회적 관계를 생성한다(사회적 차원). '생태-사회 상호작용 모델'은 관계 미학의 사회적 상호작용성을 심화시켰을 뿐만 아니라, 예술 사회 실천에 대한 더 포괄적인 분석 틀을 제공한다. 니콜라 부리오의 관계 미학은 사회적 관계의 생성에 중점을 두고 있지만(사회적 차원), 제 모델은 심리적 및 환경적 차원을 도입함으로써 예술 실천의 경계를 확장하였다. 예를 들어, <어디에서 먼지가 일었는가>는 먼지라는 재료를 통해 환경 문제에 대응하며, 전통적인 관계 미학의 '조화로운 상호작용'을 넘어서 생태 위기의

56) Guattari Félix, *The Three Ecologies,* Translated by Y. Sujong, Seoul: Dongmunseon, 2003. Original work published 1989, p. 34.
57) 栗千言,「主体转换与新类型公共艺术中关系美学的应用」,『艺术品鉴』, 2023, pp. 10-15.

현실적인 문제에 접근한다. 또한, 심리적 차원의 도입은 단순히 표면적인 사회적 상호작용에 그치지 않고, 관객의 내면적 경험에 더 많은 관심을 기울이게 한다.

클레어 비숍은 <인공 지옥>에서 관계 미학에 대해 의문을 제기하였다. 그녀는 '르디외가 찬양하는 조화로운 상호작용은 종종 사회 관계에서의 대립성과 복잡성을 간과하며, 이는 예술 참여가 표면적인 것으로 흐를 수 있게 만든다'고 주장하였다[58]. 김영촌 (金影村) 은 관계 미학의 이상화 경향이 사회 권력 구조의 불평등을 간과하게 만들 수 있으며, 그로 인해 예술의 사회적 비판력이 약화될 수 있다고 지적하였다[59]. 비숍은 수잔 레이시(Suzanne Lacy)의 공공 예술 참여, 예를 들어 <크리스탈 담요>(1987년)를 언급하며, 집단적으로 담요를 제작하여 폭력 피해자를 기념함으로써 사회적 불공정에 직접적으로 도전했다고 말했다.[60] 수잔 레이시는 <새로운 장르 공공미술: 지형그리기(Mapping the Terrain: New Genre Public Art)>에서 "공공 예술의 핵심은 그 사회 참여성에 있으며, 집단 행동을 통해 예술은 사회 변혁의 촉매제가 될 수 있다"고 설명하였다.[61] 레이시의 참여는 본인에게 예술의 사회 참여가 더 강한 비판적 성격을 가져야 한다는 것을 깨닫게 해주었다. 본인의 창작 전환은 한 번에 이루어진 것이 아니다. 본인는 예술이 목소리를 내야 한다고 느낀다. 보리스 그로이스(Boris Groys)는 <Going Public>(2010)에서 예술의 사회적 기능은 그 공공성에 있으며, 관객과의 상호작용을 통해 예술은 공공 공간의 의미를 재정의할 수 있다고 제시하였다.[62] 이죽은 <'참여'의 사용 한계>에서 사회 참여적 예술의 핵심은 참

58) Claire Bishop. 2012, p. 39.
59) 金影村,「参与性艺术的困境：关系美学与关系艺术的批判性解读」,『艺术研究』, 2020, pp. 5-10.
60) Claire Bishop, 2012, p. 41.
61) Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art,* Translated by W. Mali. Taipei: Yuan-Liou Publishing, 2004, Original work published 1995, p. 56.

여의 깊이에 있으며, 형식적인 상호작용이 아니다고 지적하였다[63]. 관계 미학은 본인에게 하나의 출발점을 제공했다. 예술은 상호작용을 통해 사람과 사람을 연결할 수 있다는 것이다. 따라서 본인은 <그들의 집>(2024)을 창작하였다. 이 작품은 몰입형 상호작용을 통해 관객이 떠돌이 아동들의 고난을 체험하게 하며, 화면의 이미지와 터치할 때의 소리 등이 바로 관계의 생성을 나타낸다. 하지만 비숍의 의문은 본인에게 반성하게 만든다. 이 상호작용이 정말로 사회 구조를 변화시킬 수 있을까. 아니면 그것이 단지 일시적인 공감에 불과한 것일까. 가타리의 '횡적 연결성'은 예술의 연결이 심리적, 사회적, 환경적 경계를 넘어서야 한다는 것을 보여주었다. 하지만 본인은 정말 그것을 이루었을지에 대해 확신할 수 없다. 본인는 여전히 그 길을 계속 걸어가고 있다.

돌이켜보면, 관계 미학은 본인에게 두 가지 영향을 미쳤다. 그것은 영감을 주는 동시에 도전이기도 했다. 보르디외의 이론은 나로 하여금 <희망 시리즈>의 폐쇄적인 표현에서 사회적 실천으로 전환하게 했으며, 그 예로 <어디에서 먼지가 일었는가>의 상호작용 디자인을 들 수 있다. 하지만 비숍과 레이시의 견해는 본인에게 사회적 상호작용이 단지 조화로운 표면에 그쳐서는 안 되며, 사회적 모순의 깊은 부분을 다뤄야 한다는 것을 깨닫게 해주었다. 그로이스의 공공성 관점과 이중의 참여 깊이 이론은 본인에게 예술이 공공 공간에서 어떻게 더 깊은 영향을 미칠 수 있을지에 대해 생각하게 해주었다. 가타리의 생태학적 관점은 본인에게 예술이 더 넓은 생태 시스템에서 어떤 역할을 할 수 있을지 탐구하게 만들었다. 왕춘첸 (王春辰) 은 <예술 참여 사회>에서 '예술의 사회화 전환은 예술가가 사회적 책임에 응답하는 것이며, 동시에 예술 기능의 재구성이다'라고 언급하였다[64]. 이러한 영향

62) Boris Groys, *Art Power,* Translated by S. Wei, L. Tongliang, and D. Zhanglun, Beijing: Jincheng Publishing, 2012, p. 23.
63) 李竹,「参与"的使用限度：社会参与式艺术的基本概念问题」,『公共艺术』, 2023, pp. 12-17.

은 본인의 예술 사회화 전환을 관통하며, 개인에서 사회로, 독백에서 대화로 이어졌다. 하지만 여전히 의문은 남아 있다. 대화의 깊이, 사회 변혁의 출발점, 아마도 이것이 바로 '사회화 시각 창작' 의 의미일 것이다. 탐구하고, 시도하고, 그리고 계속해서 의문을 던지는 것.

참여는 미학적 표현이면서 동시에 사회적 대화를 위한 도구이다. 참여성은 예술 창작 방식을 구현하며, 이는 예술을 일상생활과 연결하고, 사회적 현실을 예술의 무대로 삼아, 공동 행동을 통해 그 안에서 공감, 정체성, 응집력을 창출한다. 참여 예술은 민주적 권한 부여의 예술 형식이며, 이 형식에서 모든 사람은 자신의 목소리가 경청되고 존중받을 권리를 가지며, 교류를 통해 주관적 경험의 다양성을 유발하여 지식 재생산의 목적을 달성한다. '참여'는 또한 '합의'의 미학적 가치를 제시하며, '관계 미학'이든 '대화 미학'이든, 학계가 관련 이론적 틀을 구축할 때의 어려움을 보여주며, 동시에 이 예술 형식의 복잡성과 다양성을 정확히 묘사한다. 이 이론적 관점에서 예술은 주체 간 상호작용, 참여, 교류, 협상 또는 대항으로 가득한 영역이다. 예술 작품에서의 만남은 더 이상 정체성 간 고정된 대화가 아니라, 유동적인 정체성 과정이며, 학문은 이러한 지속적이고 불연속적이며 불확실한 담론 속에서 생성된다.

조혜정은 본인의 예술 창작관을 논평한 것처럼, 본인은 예술이 오늘날의 이 시대에서 일정한 사회성, 문제성, 심지어 문제 지향성을 가져야 한다고 생각한다. 예술이 사회에서 수행하는 역할은 단순히 사람들이 즐기거나 감상하는 데 그쳐서는 안 되며, 보이스의 '사회 조각' 사상처럼, 사회 문제를 적극적으로 실천하고 참여하여 해결해야 한다. 또한 작품을 통해 자신의 문제 의식을 표현하고, 다각도로 문제의 본질을 성찰함으로써 대중이 간과된

64) 王春辰,『艺术介入社会：一种新艺术关系』, 2009, p. 32.

문제에 대해 깊이 생각하게 할 수 있다. 이러한 사회 의제에 대한 관심 방식은 예술이 대중을 계발하고 사회를 변화시키는 보다 광범위한 기능을 가지게 한다.

> 추가의 근작은 이전 작업과 마찬가지로 시각적 '재현'을 통해 사람들에게 특정 사건에 대해 주목할 것을 호소한다. 그러나 현실 세계를 최대한 있는 사실 그대로 기록하고 전달하고자 하는 르포'와 달리, 다큐멘터리가 보여주는 세계는 감독의 개인적 탐구과 판단을 거친 '재단된 사실'이란 말이 더 적절하다. 객관적 사실에 대한 기록이기는 하나, 다큐멘터리 속 진실에는 주관과 객관이 혼재되어 무엇이 무엇인지 분명하게 구별하기 어렵다. 그래서 다큐는 불순한 의도를 가진 자에 의해 본질을 호도하는 일에 '동원'될 수 있는, 예컨대 프로파간다의 수단으로 이용될 수 있는 위험도 갖고 있다. 한마디로 감독의 '관점'이 그만큼 중요하다는 말인데, 추가는 여전히 개인적 혹은 사회적으로 발생한 사건들로부터 작업의 모티브를 얻지만, 마치 다큐멘터리 영화 감독이 하는 것과 같이, 자신의 관점에서 사건을 바라보고 재정의한다. 재현의 완벽성을 추구하기보다는, 어떻게 작가적 정체성을 담아 세상을 해석하고 이를 다시 조각의 언어로 표현할 수 있을지를 더욱 고민한다.[65]

현대 사회 참여 예술 비평 체계에서, 미국 학자 그랜트 H. 케스터는 의심할 여지 없이 핵심적 위치를 차지한다. 그는 이 분야의 중요한 옹호자일 뿐만 아니라, 예술이 사회 현실에 어떻게 깊이 개입하는지에 항상 주목하는 비평 이론가이다. 클레어 비숍의 '대항적 미학'(Antagonistic Aesthetics)을 기반으로 한 급진적 경로, 또는 니콜라 부리오드가 제안한 '관계 미학'이 일시적 관계 네트워크의 가벼운 태도를 강조하는 것과 달리, 케스터가 제안한 "대화 미학"은 사람들 간의 윤리적 관계, 소통 과정, 그리고 그 사회적 의미

65)조혜정, 『예술은 세상을 바꿀 수 있다 추가의 '사회적 조각'』, 2024, p. 1.

출처:https://m.blog.naver.com/huidingzhao/223464188595.(검색일: 2025.03.09.)

에 더 중점을 둔다. 그의 이론은 보다 윤리적 깊이와 사회적 연결 가능성을 가진 비평적 관점을 우리에게 제공하며, 현대 예술 실천에서 간과할 수 없는 사상적 자원이다. 케스터의 미학 사상은 20세기 90년대에 싹트며, 당시 '미의 회귀'에 관한 이론적 논쟁 속에서 점차 형성되었다. 그의 이론 체계의 집중적 표현은 2004년에 출간된 대표작 <대화의 미학: 현대 예술에서의 공동체와 소통(Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art)>에서 나타난다. 이 책은 '대화 미학' 개념의 성숙을 상징하며, 그는 그 안에서 다음과 같이 제안한다: 예술은 작품의 형식과 감상자의 미적 판단에만 초점을 맞추어서는 안 되며, 서로 다른 사회 집단 간의 소통, 이해, 협력을 촉진하는 데 전념해야 한다.[66] 이것은 또한 그가 전통적인 칸트적 미학에 대한 직접적 응답을 구성한다. 임마누엘 칸트의 <판단력 비판>에서 '무이해관계적 미적 판단' 개념을 비판하면서, 케스터는 이러한 겉보기에 보편적이고 중립적인 미적 체험이 실질적으로 특정 계급과 문화적 편향을 내포한다고 지적한다. 칸트가 말하는 '순수 미적 판단'은 비역사화와 비신체화의 전제 위에 구축되며, 이러한 추상적 보편성은 미적 판단이 뿌리내린 사회적 구조를 정확히 은폐한다.[67] 그는 미적 경험이 결코 진공 상태에서 발생하지 않으며, 개인의 사회적 정체성, 신체적 경험, 정치적 정체성에 의해 형성된다고 강조한다. 따라서 그는 '구체화된 미학'을 옹호하며, 미적 사회 관계를 재구성함으로써 예술을 엘리트주의적 추상에서 진실하고 지속적인 대화 과정으로 전환한다. '대화 미학'의 생성 메커니즘을 보다 명확히 설명하기 위해, 케스터는 그 이면의 역사적, 실천적 기초를 깊이 탐구한다. 그는 이 미학 경로가 공중에 떠서 생성된 것이 아니라, 20세기 일련의 커뮤니티 중심 예술 전통을 계승했다고 본다. 예를 들어, 멕시코 벽화 운동,

66) Grant H Kester. Conversation Pieces: *Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press. 2004, p. 8.
67) Ibid. p. 33.

영국의 커뮤니티 극장 실천, 1970년대의 급진적 여성주의 예술, 그리고 90년대 이후 다문화 협력을 지향하는 사회 개입형 프로젝트가 이에 해당한다.[68] 이러한 예술 형식들은 함께 '대화 미학'의 역사적 토양을 구성하며, 그 핵심은 예술의 기능과 위치를 사회적으로 재구성하는 데 있다.

주목할 만한 점은, 케스터가 특히 예술 후원 체제와 이데올로기 간의 복잡한 관계를 중시한다는 것이다. 그는 예술가의 사회적 개입이 중립적 조건에서 이루어지는 것이 아니라, 주류 문화, 권력 구조, 공공 정책과 깊은 상호작용 속에서 전개된다고 지적한다. 예를 들어, 예술이 과연 소외된 집단의 이익을 진정으로 대변하는가. 커뮤니티가 실질적인 참여 권한을 가지는가. 이는 예술 실천의 정당성과 윤리적 경계와 관련된다. 따라서 대화 예술은 단순한 형식 전환을 훨씬 넘어, 도덕적 판단, 사회적 관계, 정치적 책임을 포함하는 복잡한 실천이다.[69] 이론 구축에서, 케스터는 두 가지 비교를 통해 '대화 미학'의 특징을 더욱 명확히 정의한다. 첫 번째 비교는 공공 예술의 두 가지 방향에 집중한다: 하나는 전통적인 기념비적, 조각적 공공 예술로, 예술가의 창작 권한과 시각적 표현을 강조하며, 그 대상은 '공중'이다; 다른 하나는 과정 지향적, 협업적 예술 프로젝트로, 공중을 공동 창작자로 간주한다. 케스터는 전자가 '공중을 위해 만들어진' 것이고, 후자는 '공중과 함께 만들어진' 것이라고 보며, '대화 미학'은 분명히 후자에 속하며, 예술과 관객 간의 지속적인 상호작용과 의미 공동 구축을 강조한다.[70] 두 번째 비교는 대화 실천에서의 방법 문제에 보다 깊이 초점을 맞춘다. 그는 여러 가지 깊이 생각할 만한 질문을 제기한다: 예술가는 정말로 커뮤니티를 "경청"하는가? 커뮤니티가 스스로 의사를 표현하는 대신 '대변자'가 이를 대체할 위험이 존재하는가? 예술은 문화적 차이 속에서 진정한 대화와 합의를 구축할

68) Ibid. pp. 45 - 66.
69) Ibid. p. 92.
70) Ibid. pp. 101 - 108.

수 있는가? 이러한 질문들은 케스터가 예술 실천에서 권력 관계에 대해 높은 민감성과 성찰을 가지고 있음을 보여준다. 그는 예술가가 타자의 경험을 '전유'하는 것을 비판할 뿐만 아니라, 프로젝트의 시효성, 관계의 지속성, 합의 구축에 대해 엄격한 요구를 제기한다. 이를 바탕으로, 케스터는 '대화 미학'의 세 가지 핵심 범주를 제안한다. 경청(Listening), 공감(Empathy), 시간의 연속(Duration). 이 세 가지는 교류 행위의 기본 구성 요소일 뿐만 아니라, 윤리적 관계를 구축하고 예술 기능을 재구성하는 핵심 경로이다. 그중 '경청'은 예술가가 주도적 지위를 내려놓고 평등한 자세로 타자의 목소리에 응답해야 함을 의미한다; '공감'은 예술가가 타자의 삶의 세계로 들어가 감정적, 인지적 공명을 실현해야 함을 요구한다. '시간의 연속'은 대화가 단발적 교류가 아니라 신뢰를 구축하고 관계를 형성하며 지속적으로 성찰하는 장기적 과정임을 지적한다. 이에 비해, 클레어 비숍은 <인공 지옥>에서 강조한 '대항적 미학'은 갈등과 부조화를 숭배하며, 예술을 기존 질서를 교란하는 힘으로 간주한다. 이 입장은 강렬한 비판성을 가지지만, 문화적 민감성과 커뮤니티 협업을 다룰 때, 종종 '강제적 개입'과 '미학적 간섭'의 윤리적 문제가 존재한다. 부리오드의 '관계 미학'은 사람들 간의 연결을 강조하지만, 종종 표층적 상호작용에 머물며 권력 구조와 정치적 차원의 깊은 제약을 간과한다. 케스터의 이론은 이 두 둘의 경로 바깥에서, 깊은 윤리적 관심과 사회적 민감성을 가진 실천 기반을 구축하려 한다. 현재의 예술 맥락에서, '대화 미학'은 여전히 주변부에 머문다. 이는 주류 예술 시장의 미적 선호뿐만 아니라, 제도적 지원 체계, 정치적 표현의 한계, 사회가 '참여 예술'의 정치성에 대한 오해와 밀접히 연관된다. 그러나 이러한 '느린 예술'과 '조용한 개입' 경로가 중국의 다양한 사회 맥락에서 장기적 소통, 문화적 이해, 윤리적 책임에 대한 현실적 수요에 더 적합할 수 있다. 도시화 과정에서 소외된 집단, 점점 단절되는 공공 공간, 다문화 대화의 어려움 등의 도전에 직면할

때, 케스터가 옹호하는 '느린 개입', '공감적 경청', '시간의 연속'은 건설적 의미를 가진 예술 대응 전략을 구성한다. 종합적으로, 그랜트 케스터의 '대화 미학'은 윤리를 핵심으로, 사회적 상호작용을 방법으로, 지속적 관계를 목표로 하는 비평 실천 방식이다. 이는 전통적 미학 패러다임의 '형식'과 '쾌락'에 대한 의존을 돌파할 뿐만 아니라, 급진적 비평에서 '갈등'의 과도한 미화를 거부하며, 다양성과 공감 속에서 새로운 예술 윤리관을 구축하려 한다. 글로벌 공공성 위기, 문화적 분열, 민주 제도가 도전에 직면한 배경에서, '대화 미학'은 예술 기능과 사회적 책임에 대한 새로운 상상을 제공한다. 따라서 케스터의 이론 체계를 참여 예술 실천에 도입하는 것은 그의 학문적 공헌에 대한 응답일 뿐만 아니라, 우리가 예술 사회 관계를 어떻게 이해하는지에 대한 재고의 기회이다. 소란스러운 목소리가 가득한 시대에, 예술은 또 다른 목소리의 주장자가 아니라 경청자, 연결자, 공동 구축자가 되어야 할 것이다. 대화는 더 이상 방법론적 선택이 아니라, 예술 실천에서 필수불가결한 윤리적 출발점이다.

예술의 사회적 실천은 이제 무시할 수 없는 방향으로 자리잡았다. 전통적인 캔버스 회화와 같은 예술 형식은 점차 중심 자리를 잃어가고 있으며, 그 가장 중요한 이유는 현실 문제에 대한 깊은 이해와 응답이 부족하기 때문이다. 서양 미술사는 사회학적인 방향으로 변화하며, 현대 미술의 부족한 부분을 보완하고 있다. 이를 통해 개인과 사회를 체계적인 이념적 긴장 관계 속에 배치하여, 개인의 문제에 대한 비판적 초월을 이루어낼 수 있다. 그러나 자본가 계급의 자율적인 미술 체계는 형식주의적인 색채와 창작자가 자기 중심적인 창작 방식으로 인해 점차 현대 사회의 요구와 동떨어진 상황을 드러내게 되었다. 전통 미술은 미학적 형태만을 추구하며 대중이 실제로 무엇을 필요로 하고 그들의 내면적인 감정이 어떤지에 대해 고려하지 않았다.

다른 점은, 현대 미술이 명확한 사회적 목적을 가지고 방향을 전환하고 있으며, 사회 문제에 대한 개입과 조정에 중점을 두고 있다는 것이다. 예술은 더 이상 개인의 미학적 수양이나 예술가의 자기 표현 수단에 그치지 않는다. 그것은 사회 변화를 촉진하는 실천적 힘으로 변모했다. 이러한 상황에서 예술의 사회적 실천은 현대 예술과 전통 예술을 구별하는 중요한 기준이 되었다. 사회에 적극적으로 통합됨으로써 현대 예술은 예술과 대중 사이의 장벽을 허물고 깊은 상호 관계를 구축하였다. 이는 단지 사회적 의제를 제시하는 데 그치지 않고, 실제 문제에 대한 해결책을 모색하려는 노력도 포함된다.

예술 사회 실천의 목적은 의식적이고 비판적인 창작 행위를 통해 특정 사회적 문제를 조정하거나 해결하는 데 있다. 이 과정은 예술가가 기존의 낡은 사고 방식을 탈피하고, 예리한 사회적 통찰력과 강한 책임감을 갖추며, 예술을 사회 변화를 촉진하는 힘으로 삼아야 함을 요구한다. 예술의 사회적 실천을 세밀하게 탐구함으로써, 우리는 현재 예술의 미래 방향을 명확히 볼 수 있을 뿐만 아니라, 사회에 새로운 활력과 창의력을 가져올 수 있다. 이는 예술 현상에 대한 새로운 해석일 뿐만 아니라, 지식 분야의 확장과 사고 방식의 업데이트이기도 하다. 예술, 사회, 그리고 미래의 교차점을 탐구하려는 시도. 이 연구는 깊이 있는 이론적 가치를 지니고 있을 뿐만 아니라, 예술과 사회 간의 관계 변화에 대한 새로운 시각과 접근 방법을 제시함으로써 중요한 실제적인 의미를 지닌다.

예술의 사회적 실천은 되돌릴 수 없는 흐름을 형성하고 있으며, 기존의 예술 표현의 경계를 과감히 돌파하고 있다. 예술가는 단순한 예술 표현자로서의 역할을 넘어 사회 실천의 행위자로 전환되었으며, 예술적 방식을 통해 사회 구조와 대중의 의제에 적극적으로 개입하고자 하며, 구체적이고 지속

적인 사회 변화를 이끌어내고자 한다. 예술의 사회적 실천에서 핵심은 작품과 창작 과정을 통해 사회와 어떻게 상호작용할 수 있는가에 있으며, 이를 통해 대중의 사고를 유도하고 사회의 혁신과 진보를 촉발하는 데 있다. 이러한 예술 형태의 등장은 예술이 더 이상 미학적 범주에만 국한되지 않으며, 전방위적인 상호작용과 참여를 통해 사회 전환과 문화 발전에 있어 중요한 역할을 수행하고 있음을 보여준다.

성공적인 예술의 사회적 실천은 작품이 대중에게 받아들여지는 정도와 그것에 대한 다층적 해석 가능성에 의해 좌우된다. 예술가가 창작 과정에서 직면하는 난제는 작품이 공감을 불러일으키는 능력과 비판성 사이의 관계를 어떻게 조화시킬 것인가에 있다. 성공적인 예술의 사회적 실천은 작품이 관객의 감성과 이성을 얼마나 자극할 수 있는지, 그리고 그로 인해 대중이 중요한 사회적 문제에 대해 사유하도록 유도할 수 있는지에 달려 있다. 이러한 예술적 개입의 공공성과 정치성은 크시슈토프 보디츠코(Krzysztof Wodiczko)[71]의 작업과 강한 공명을 이룬다. 그는 사회적 함의를 지닌 영상을 건축물의 외벽에 투사하는 방식으로 작업을 전개하며, 전쟁이나 가정 폭력과 같은 주제를 공론의 장으로 이끌어낸다. 이러한 작품들은 도시 거주민들의 집단적 기억과 공공 의제에 직접적으로 연결되어 있다.

예술가가 사회 과정에 참여할 때 그들이 맡는 윤리적 책임은 간과할 수 없다. 그들은 종종 지역 사회와 직접적인 상호작용을 해야 하며, 이때 예술 창작은 사회적 실천이 된다. 예술가는 자신의 작품이나 관련 활동이 의도치 않게 사회적 갈등을 심화시키거나 지역 사회에 추가적인 부담을 주지 않도록 해야 한다. 이상적인 상태에서의 예술 개입은 지역 사회의 화합과 발전에 도움이 된다. 예를 들어, 릭리트 티라바니아(Rirkrit Tiravanija)의 작품처

71) 托夫·韦丁（Krzysztof Wodiczko）是一位以社会参与型艺术项目著称的艺术家，其作品经常涉及将大型图像投影到建筑物和纪念碑上，以此揭示和讨论社会问题。

럼, 그는 간단한 주방을 설치하고 관객들과 함께 요리하고 식사를 나누며 소통을 유도했다. 이러한 공유 행동은 예술의 일부로 변환되었고, 예술과 관객 사이에 존재했던 원래의 장벽을 허물었다.

문제 의식의 출현은 예술이 단지 형식의 갱신에 그치지 않고, 사회 현실에 대한 비판과 재구성을 의미함을 보여준다. 이 시기에 예술가는 사회의 관찰자이자 비평가, 그리고 행위자로서 역할을 하며, 작품을 통해 사회 문제에 대한 새로운 해석과 사고의 경로를 제시한다. 관객의 참여는 작품에 동적인 생명력을 더해주며, 예술 창작은 단방향적 표현에서 입체적인 소통과 상호작용으로 변모한다. 이는 사회적 합의 형성에 있어 예술이 갖는 독특한 의미를 드러낸다. 하지만 예술의 문제 의식은 단순히 사회 문제를 드러내는 것이 아니라, 구체적인 예술 양식과 참여 방식을 통해 잠재적인 해결 방법을 모색하는 것이다. 이러한 실천은 예술과 사회적 책임의 융합을 중시하며, 관객을 소극적인 관찰자가 아닌 적극적인 공동 창작자로 변모시켜 개인과 집단 간의 상호 영향과 성찰을 촉진한다.

조혜정의 비평에 따르면, 본인의 예술 창작관을 논평한 것처럼, 본인은 예술이 오늘날의 이 시대에서 일정한 사회성, 문제성, 심지어 문제 지향성을 가져야 한다고 생각한다. 예술이 사회에서 수행하는 역할은 단순히 사람들이 즐기거나 감상하는 데 그쳐서는 안 되며, 보이스가 주장한 사회적 조각의 개념처럼, 사회 문제를 적극적으로 실천하고 참여하여 해결해야 한다. 또한 작품을 통해 자신의 문제 의식을 표현하고, 다각도로 문제의 본질을 성찰함으로써 대중이 간과된 문제에 대해 깊이 생각하게 할 수 있다. 이러한 사회 의제에 대한 관심 방식은 예술이 대중을 계발하고 사회를 변화시키는 보다 광범위한 기능을 가지게 한다.

성공적인 예술의 사회적 참여는 작품의 공공 수용도와 해석의 다양성에

의존한다. 예술가가 창작 과정에서 직면하는 도전은 작품의 공감성과 비판성을 어떻게 균형 있게 조화시킬 것인가이다. 성공적인 예술 사회 참여은 작품이 관객의 감정과 이성을 자극하여 중요한 사회 문제에 대한 공공의 반성을 일으킬 수 있는지에 달려 있다. 이러한 예술적 개입의 공공성과 정치성은 크시슈토프 워디츠코(Krzysztof Wodiczko)의 작품과 명확한 공명을 이룬다. 그는 건축물에 사회적 의미를 지닌 이미지를 투영하여 전쟁, 가정 폭력 등의 문제에 대한 공공 대화를 촉발시킨다. 이러한 작품들은 도시 주민들의 집단 기억과 공공 문제를 직접적으로 다룬다.

결국, 예술의 문제 의식은 예술이 새로운 형식을 통해 사회 현실과 어떻게 대화하고, 관객의 참여와 상호작용을 통해 사회 현상에 대한 깊은 성찰을 불러일으키며 변화를 촉진할 것인가에 있다. '참여'는 예술을 '공중으로 나아가게' 하는 동력 요소로서, 한편으로는 현대 예술이 사회 참여적 공공 기획으로 전환하게 하여, 제도 비판과 커뮤니티 대화의 정치적 미학 기능을 발휘하며, 사람들 간의 연결을 강화하는 것이 예술 참여의 핵심 관심사로 남는다. 다른 한편으로는 창작 주체의 정체성을 더욱 다양화하며, 이 과정에서 예술은 참여적 사건이 되고, 예술가의 역할은 점차 참여자로 전환된다. 예술과 사회는 공공 참여와 전시 장에서 상호 충돌하며, 예술이 정치적 주체성을 재구성하고 집단적 시민 참여를 촉진하는 다양한 가능성을 유발한다. 다양한 자발성과 통일성, 개입과 저항, 참여와 협업의 차별화된 실천 속에서, 예술의 독립성, 기능성, 사회성 문제는 권宜 사이에서 모순적 변증법을 드러내며, 그 경험과 교훈은 향후 예술 창작에 참고하고 성찰할 수 있는 자료가 된다.

참고도판4) 아이 웨이웨이, (Ai Weiwei), 시리아 소년 난민 알란(Alan Kurdi)을 모티브로 한 작품, 2016.

아 이웨이웨이[72]의 작품은 일종의 예술 사회 참여 방식으로, 주로 외부적 비판성을 지향한다. 이는 우리가 이 환경 속에 살고 있다는 사실을 바탕으로 사회 계급 가치에 대한 비판을 포함하고, 그의 작품은 강한 개념성을 띤다. 작품 속 집단 기억을 통해 개인은 특정 사회나 문화 집단과 공명할 수 있으며, 소속감을 강화하고 그 집단 내에서 자신의 위치와 가치를 더욱 탐색할 수 있다. 우선, 아이웨이웨이와 요제프 보이스는 예술계에서 중요한 영향력을 가진 인물들이다. 그들의 작품은 사회 정치적 문제를 깊이 탐구하며, 특히 사회 조각 분야에서 그들의 독특한 예술적 참여을 통해 사회적 책임에

72) 아이 웨이웨이는 시리아의 어린 난민 알란 쿠르디(Alan Kurdi)를 모방하여, 그리스 레스보스 섬(Lesbos Island)의 부서진 자갈 해변에서 물에 빠져 해변에 엎드려 있는 사진을 촬영했다. 이 작품의 주제는 "예술가"(The Artist)이다. 이 사진은 <오늘의 인도(India Today)> 잡지의 사진작가 로히트 차울라(Rohit Chawla)가 촬영한 것으로, 주말에 인도 예술 박람회(India Art Fair)에서 전시되었다.

대해 나의 예술 창작에 깊은 영향을 미쳤다. 비록 두 예술가는 스타일과 출발점에서 차이가 있지만, 그들은 모두 예술이 미학의 범위를 넘어야 한다고 생각한다.

참고도판5) 아이 웨이웨이, 〈해바라기 씨'Sunflower Seeds'〉, 런던 테이트 미술관. 2010.

2010년, 중국 예술가 아이 웨이웨이는 런던의 테이트 미술관에서 <해바라기 씨>라는 대규모 설치 예술 작품을 전시하였다. 이 작품은 1억 개의 도자기 해바라기 씨로 구성되며, 미술관의 터빈 홀 전체를 채웠고, 관객이 그 안으로 들어가 상호작용 체험에 참여하도록 초대하였다. <해바라기 씨>는 사람들이 선입견을 가진 관념－"보는 것이 보이는 대로가 아니며, 보이는 것도 그 의미가 아니다"를 깨뜨렸다. 이는 전통적인 조각이나 회화와는 다른 새로운 예술 표현 형식이며, 정교한 작은 도자기 제품들이 세심하게 쌓여 구성된다. 1억 개에 달하는 해바라기 씨는 매우 사실적으로 보여, 사람들이 저도 모르게 한 알을 집어 입에 넣어 맛보고 싶게 만든다. 그것들은 똑같아 보이지만 사실 모두 독특하다. 실제로 그것들은 모두 도자기로 만들어졌으

며, 천 명이 넘는 숙련된 장인들이 손으로 정교하게 제작하였다. 현대 사회에서, 전통적인 예술 형식은 점차 “동질화”되며, 예술 작품으로서의 선구적 고유성을 잃고, ‘규범화된’ 일반적인 형식미로 변질되어 대중의 잠재적 미적 습관에 심각한 영향을 미친다. <해바라기 씨>가 채택한 귀중한 재료, 제작 과정에서 요구된 노력, 작품의 서사 구조, 그리고 개인적 내용은 이 작품을 현대 사회 상황에 대한 매우 강력한 비판으로 만든다. 예술은 실천과 체험으로서만 가치가 있다. 그 가치는 실험자, 체험자, 관람자가 이를 통해 삶에 대한 새로운 인식을 얻고, 개인적 행동과 인식론적으로 삶이 이전과 달라지는 데 있다. 이러한 인식의 의미는 사실 제한적이며, 우리의 삶이 이토록 단순할 때, 이 제한성은 귀중하게 느껴져 이러한 실천에 일종의 필연성을 부여한다. 대량 생산에서 ‘인간’의 가치 억압. 관람객이 작품 체험에 능동적으로 참여하도록 함으로써, 예술과 생활의 경계를 허물었다. 이는 본 논문에서 예술의 참여성과 유효성에 대한 논의와 상응하며, 아이 웨이웨이는 <해바라기 씨>를 통해 관람객에게 본인는 이 1억 개의 해바라기 씨 속에서 어떤 위치에 있는가. 라는 질문을 던지게 한다.

아이 웨이웨이의 <해바라기 씨>와 본인의 조각 작품 <꺾인 날개>는 둘 다 기존의 문제 의식을 재발견하여 일정한 사회적 문제를 다루며, 문제를 대상으로 예술 창작을 진행하였다. 이 시기의 아이 웨이웨이는 이미 참여 문제를 고려하였으며, 먼저 그는 제작 과정에서 중국 징더전의 많은 도자기 장인들이 참여하게 하였고, 심지어 마을 주민들이 직접 제작에 참여하였다. 후기 전시에서는 관객의 참여와 체험을 추가하였다. 이는 비숍이 제시한 ‘참여 예술’ 개념과 정확히 부합하며, 즉 관객이 단순히 감상자로 존재하는 것이 아니라 예술의 공동 창작자로 존재한다는 것이다. 본인의 작품은 이 시기에 비로소 예술 작품의 참여 중요성을 깨달았으며, 여기서부터 본인의 예술 창작은 내면에서 사회로, 참여로 나아갔다.

작품도판2) <부러진 날개>, 석고, 75cm×40cm×75cm, 2009.

프랑스 철학자 미셸 푸코가 『감시와 처벌: 감옥의 탄생(Surveiller et punir: Naissance de la prison)』에서 언급한 바와 같이, 현대 사회의 질서와 규범은 공공 영역에서만 나타나는 것이 아니라, 개인의 몸에 대한 통제와 규범을 통해 눈에 보이지 않는 억압을 형성한다.[73] 소녀의 상처는 단순히 지진의 결과가 아니라, 개인의 안전과 권리를 보장하는 사회 구조의 결여를 상징한다. 이 소녀의 몸에서는 전체 사회가 구성원에 대한 책임 부족과 안전 위험에 대한 무시를 반영한다. 이 상징을 통해 작품은 사회 체제

73) Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison,* Translated by Liu Beicheng and Yang Yuanying. Beijing: 2003, Original work published 1975, pp. 136-137.

내에서 취약한 집단이 겪는 불공정한 대우에 대한 대중의 반성을 촉구하려 한다. 작품 속 소녀는 사회적 책임의 상징이 된다. 그녀의 상처는 개인의 경험으로만 나타나는 것이 아니라, 사회가 약자 집단을 무시하는 문제로도 지향한다. 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)이 논한 바와 같이, 현대 사회는 '생명정치' 방식을 통해 개인의 삶을 통제하고 관리하며, 개인의 기본 생존권 보장을 간과한다[74]. 이 작품에서 소녀의 부상은 사회가 약자 집단의 필요와 안전에 대해 무관심한 태도를 상징하게 되었다. 따라서 이는 단순히 자연재해에 관한 예술 작품이 아니라, 사회적 책임과 사회 구조 문제에 대한 심도 깊은 비판이다.

보이스의 '확장된 예술관'은 사회 속의 모든 사람에게 주목하며, 예술은 '누구나 접근할 수 있는' 것이다. 그러나 이는 '모든 사람이 예술가이다'거나 '누구나 예술가가 될 수 있다'는 의미가 아니다. 보이스는 새로운 예술 개념을 통해 자신을 주장하였으며, 이 개념은 순수한 미학적 목적을 낮추고 사회가 예술을 창조하는 데 유리하게 작용한다. 만약 뒤샹이 예술과 삶의 경계를 깨뜨린 예술가라면, 보이스는 예술과 삶을 완전히 융합시켰다. 보이스는 예술을 사회를 변화시키는 유일한 가능성으로 보았으며, 그는 사회 속의 모든 사람에게 영향을 미쳐 전체 사회의 변혁을 실현하려 하였다. 이것이 보이스 예술의 혁신적인 점이다. 이러한 이념은 본인의 예술 창작에 깊이 영향을 미쳤다. 보이스가 제안한 "모든 사람은 예술가이다"는 모든 사람이 고급 형태의 사고를 통해 자기 의식을 얻을 가능성을 가지며, 모든 사람이 자신의 삶을 결정할 권리를 가진다는 의미이다. 루돌프 슈타이너(Rudolf Steiner)가 말했듯이. 람의 삶은 "사람 자신이 부여한 의미와 규정"에 의해서만 존재한다.[75] 개인이 자신의 자유를 실현하는 것은 사회 혁명이 시작되

74) Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press, 1998, pp. 119-125.
75) Rudolf, einer, *Die Philosophie der Freiheit,* Berlin: Emil Felber, 1894, p. 21.

는 출발점이며, 사람들이 자신의 운명을 스스로 쥐기로 결정할 때, 진정한 의미의 변혁이 실현된다.

제3장 사회적 예술의 창작

본인의 예술 창작 과정에서, 사회적 관점의 사고는 하루아침에 형성된 것이 아니라, 일정한 배경 아래에서 발생한 전환이다. 20세기 90년대부터 현재까지 참여 예술이 끊임없이 제안되고, 논의되고, 명명됨에 따라, 그 참여 방식도 더욱 복잡하고 다양해졌다. 초기 전위파의 실천과 비교할 때, 오늘날 참여 예술과 사회의 관계는 정의하기 더욱 어려워졌으며, 현대 사회 영역이 끊임없이 분화되는 상황에서, 예술의 구체적 효용도 흐릿하고 아련해졌다. 그러나 모두 다양한 사회 공간 실천과 공공 의제에 대한 열정을 드러낸다. 본 장은 이러한 전환의 원인 예술의 사회적 전환과 이 상황에서 참여 예술의 구체적 실천 형태의 정의와 지향 문제를 주로 탐구하였다.

3.1 선행 예술가의 참여 실천

3.1.1 문제의식 아래의 관계미학

부리오드는 “60년대 예술사의 보호 아래 숨지 않는” 방식으로 예술을 바라보기를 원하며,[76] 종종 모호하고 열린 90년대 예술 작품을 분석하기 위해 다른 기준을 제공하려 한다. 이 목표를 실현하기 위해, 부리오드는 90년대 인터넷 열풍의 언어를 도입하여 사용자 친화성, 상호작용성, DIY(스스로 만들기)와 같은 용어를 사용하였다[77]. 그는 2002년에 출간된 『후기제작. 문화로서의 대본. 예술이 세상을 어떻게 재구성하는가』에서 “관계 미학”을 인터넷이 열어준 끊임없이 변화하는 정신적 공간을 출발점으로 삼는 작품으로

76) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 7
77) Ibid. p. 54.

묘사하였다[78]. 부리오드는 그가 말하는 '관계 예술'의 사례를 통해 관계 미학의 개념을 탐구하였다. 부리오는 관계 예술이 "일련의 예술 실천을 포함하며, 그 이론적이고 실제적인 출발점은 전체 인간 관계와 그 사회적 맥락이며, 독립적이고 사적인 공간이 아니다"라고 여겼다. 예술 작품은 사람들이 함께 모여 공동의 활동에 참여하는 사회적 환경을 창출한다. 부리오는 "예술 작품의 역할은 더 이상 상상 속의 유토피아적 현실을 구축하는 것이 아니라, 기존의 현실 속에서, 예술가가 어떤 척도를 선택하든, 삶의 방식과 행동 패턴이 되어야 한다"고 여겼다[79]. 관계 예술에서 관객은 공동체로 상정된다. 예술 작품이 관람자와 물체 간의 만남이라기보다는, 관계 예술은 사람과 사람 간의 만남을 창출한다. 이러한 만남을 통해 의미는 집단적으로 해석되며, 개인 소비의 공간에서가 아니다[80].

이것은 단지 현대 미술의 사회적 전환에 대한 이론적 지원을 제공할 뿐만 아니라, 예술 실천자가 창작을 통해 사회적 이슈에 어떻게 대응할 수 있는지에 대한 실천적 경로를 제시한다. 글로벌화와 예술 민주주의의 배경에서, 예술은 더 이상 엘리트의 영역에 국한되지 않으며, 대중이 목소리를 내고 사회 변혁에 참여하는 중요한 도구가 되었다. 본인 작품이 어떻게 개인의 감정 표현에서 사회적 대화로 전환되었는지 살펴봄으로써, 본 연구는 예술이 현대 사회에서 수행하는 다양한 역할을 설명하고, 그 미래 발전 방향에 대한 통찰을 제공하고자 한다. 이 탐구는 예술 이론에 대한 논의를 풍부하게 할 뿐만 아니라, 예술이 지역사회 구축, 문화 전승 및 사회 비평에서 어떻게 역할을 할 수 있는지에 대한 새로운 시각을 제시한다. 니콜라 부리오는 <관계 미학>에서 예술의 의미가 더 이상 예술가의 개인적인 감정에 국

78) Nicolas Bourriaud, Caroline Schneider and Jeanine Herman, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, p. 8
79) Ibid, p. 113.
80) Ibid., pp. 17-18.

한되지 않고, 상호작용 상황을 창조함으로써 인간 관계와 사회적 대화를 촉진하는 플랫폼이 된다고 제안하였다[81]. 이와 일치하게, 케스터는 <대화 미학: 커뮤니티와 소통 속의 예술 실천>에서 예술 작품의 완성은 예술가의 일방적인 작업이 아니라, 예술가, 관객 및 사회 구성원들의 상호작용을 통해 공동으로 의미가 생성된다고 더욱 강조하였다[82]. 이 두 가지 이론은 예술과 관객의 관계를 재정의할 뿐만 아니라, 나의 창작 사고에 깊은 영향을 미쳤다. 이로 인해 나는 개인 감정에 대한 집중에서 벗어나 예술의 사회적 기능을 탐구하는 방향으로 나아갔다.

케스터의 '대화의 미학(dialogical aesthetics)' 이론은 예술 창작이 다각적인 참여 과정임을 강조한다. 그는 예술이 단순히 시각적 인식의 대상이 아니라, 인간 관계의 매개체로서, 그 의미는 예술가와 관객 간의 소통을 통해 실현된다고 주장한다.[83] 이 관점은 전통적인 예술 창작에서 예술가가 유일한 주체로 간주되는 방식을 깨고, 관객의 참여를 작품의 필수적인 구성 요소로 끌어올린다. 이러한 집단적 창작 개념은 사회 참여 예술의 발전을 이끌었으며, 특히 커뮤니티 예술과 사회 문제 예술에서 널리 실천되었다. 예를 들어, 수잔 레이시의의 작품 <Roof is on Fire>는 대화적 방법을 통해 학생들이 공공 공간에서 사회적 이슈를 논의하게 하여, 예술이 사회적 대화의 플랫폼으로서 가질 수 있는 잠재력을 보여주었다. 케스터의 이론은 내가 예술의 경계를 재조명하도록 영감을 주었으며, 관객이 단지 작품의 수용자가 아니라 의미의 공동 창조자임을 깨닫게 해주었다.

관계적 예술에서 관객은 하나의 공동체로 상정된다. 예술 작품이 관람자와 물체 사이의 만남이라기보다 관계 예술은 사람과 사람 사이의 만남을 창

81) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* MIT Press, 2002. p. 14.
82) Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* Duke University Press, 2011, p. 23.
83) Ibid. p. 45.

출한다. 이러한 만남을 통해 의미는 개별 소비의 공간이 아니라 집단적으로 해석된다.[84] 니콜라 부리오는 예술이 인간 상호작용을 촉진함으로써 사회 내 잠재된 연결과 문화 관습을 드러내야 한다고 지적하였다. 그는 예술이 더 이상 폐쇄된 예술 객체가 아니며, 관객과 작품 간의 관계를 바탕으로 관객의 경험과 반응이 작품의 일부를 구성한다고 강조하였다.

예술가와 관객은 더 이상 수동적인 수용자가 아니라 능동적인 참여자로서, 함께 예술 작품의 의미를 형성하고 사회적 역할을 체험한다. 참여의 정도는 다양하며, 리지아 클라크(Lygia Clark)의 착용 가능한 조각처럼 물체를 명목상 조작하는 수준부터, 마리나 아브라모비치(Marina Abramović)가 1974년에 선보인 행위예술 작품 <리듬 0>(Rhythm 0)에서 예술가가 자신의 몸을 관객에게 마음대로 조작하도록 맡기는 수준에 이른다.[85]세계화의 발전과 함께 예술은 문화와 지역의 경계를 허물었으며, 예술의 민주화는 모든 사람이 예술을 통해 자신의 목소리를 표현할 권리와 기회를 보장한다.

이 시기 본인의 창작은 관계 미학의 영향을 받았으며, 한 예술 실천 양식 또는 경향을 강조하였다. 부리오드는 이러한 방식을 “특정한 독립적이고 사적인 공간이 아니라, 전체 인간관계와 그 사회적 배경을 이론과 실천의 출발점으로 하는 일련의 예술 실천”이라고 정의하였다.[86]더 정확히 말하면, 예술가는 관계 예술에서 ‘촉매제’로 간주되어야 하며, 중심 인물이 아니다. 니콜라 부리오와 그랜트 케스터의 이론 연구를 통해 본인의 예술 창작 사고와 방향이 변화하였다. 본인은 예술을 단순한 자기 표현의 도구로 보지 않고, 관객을 예술 공동 창작에 초대하는 것으로 인식하기 시작하였으며, 관객

84) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* pp. 7-18.
85) Graham Beryl. "What kind of participative system? Critical Vocabularies from new media art". *The 'do-it-yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*: 290.

86) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 113.

이 조용히 멀리서 바라보는 것이 아니라 참여하도록 하였다. 이러한 변화는 본인의 작품 『유학생의 책상』에서 구현되었다. 이 작품은 시각적 요소를 배제하고, 관객이 한국에서 유학하는 유학생의 사회적 문제, 예를 들어 정체성 문제와 사회적 관심사에 대해 토론하도록 초대한다. 관객과의 상호작용과 대화를 통해 예술을 열린 논의의 장으로 만들고, 사회적 이슈에 대한 대중의 관심과 성찰을 촉진하였다. 조혜정은 본인의 작업에 대해 아래와 같이 분석했다.

> 작가의 스테이트먼트에서도 엿볼 수 있듯, 그의 근작은 있는 사실을 여실히 보여주기보다는, 은유적으로 우회하여 보여주는 방식을 선호한다. 초기 작업에서와 같이 현장 르포 식으로 현실을 반영하고자 했던 태도에 변화가 생겼는데, 이는 그가 계속해서 추구해 온 '예술로 세상 바꾸기'라는 목표에 도달하기 위한 또 하나의 시도라 할 수 있다. 작가가 이러한 방향 전환을 도모하게 된 것은, 과거와 같이 있는 사실 그대로를 '고발'하는 식의 표현 방식이 지닌 한계를 느꼈기 때문이다. 시각 예술만이 지닌 감화력과 직관성의 힘을 빌어 세상을 바꿔보려 노력했지만, 사건을 상기시키는, 주목을 이끌어내는 '시각적 도구' 그 이상의 사고와 성찰을 끌어내기 어렵다고 판단했다. 한마디로, 작가는 그것이 예술이 가장 잘하는 일도, 가장 잘할 수 있는 일도 아니라는 것을 깨닫고 보다 효과적인 방식을 모색한다. 87)

최근 작품 <링크, 속박>에서 본인은 사회 문제를 창작의 핵심에 더욱 융합하였으며, 상호작용적 디자인을 통해 관객의 참여감을 강화하였다. 본인의 최근 작품 <어디에서 먼지를 일으키는가>를 결합하여 공기 중의 오염 물질을 수집하고 조각과 융합함으로써 도시화 의제를 형성하였으며, 이는 기술이 예술의 개입성과 포용성을 강화할 수 있음을 나타내었다. <링크>에서

87) 조혜정, 「예술은 세상을 바꿀 수 있다 추가의 '사회적 조각'」, 『우리 여기서 함께』, 2024. 출처:https://m.blog.naver.com/huidingzhao/223464188595.2024.5.(검색일: 2024.11.24.)

관객은 움직일 수 있는 인형을 통해 원하는 형태를 만들어 내며, 함께 하나의 작품을 구성함으로써 개인과 집단 관계의 복잡성을 탐구하였다. 이러한 설계는 부리오의 관계 미학 핵심 이념과 높은 일치를 보였으며, 그는 '예술은 단순히 자아를 표현하는 방식이 아니라, 인간관계를 촉진하는 플랫폼'[88] 이라고 지적한 바 있다. 반면 또 다른 작품인 <속박>에서는 투명하면서도 통기성이 없는 보존용 랩을 사용하여 사회적, 심리적 억압을 상징하였으며, 관객은 랩을 풀어냄으로써 '해방'의 과정에 참여할 수 있었다. 이러한 상호작용은 개인의 감정을 해방시킬 뿐만 아니라 사회적 압력에 대한 집단적 성찰을 불러일으켰다. 움직일 수 있는 조각과 관객의 상호작용을 통해 작품은 정적인 객체에서 역동적인 대화 공간으로 전환되었으며, 관객으로 하여금 현대 사회에서의 집단 행동과 책임에 대해 고민하게 이끌었다. 관객은 더 이상 수동적인 감상자가 아니라 의미의 공동 창조자가 되었다.

88) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* MIT Press, 2002. p. 28.

작품도판3)　<링크>, 도자기 등, 50cm×30cm×60cm, 2023.

작품도판4)　<속박>, 도자기 등, 50cm×30cm×60cm, 2023.

관계미학과 대화적 예술 이론은 현대 미술의 사회 참여에 새로운 시각과 방식을 열어주었다. 부리오드는 예술을 더 이상 '1960년대 미술사의 은신처에 숨는'[89]방식으로 보지 않고, 오히려 종종 난해하고 개방적인 1990년대 예술 작품을 분석하기 위한 다른 기준을 제공하고자 하였다. 이를 위해 부리오드는 1990년대 인터넷 열풍에서 사용된 언어를 도입하였으며, 사용자 친화성, 상호작용성, 그리고 DIY(직접 제작) 등의 용어를 활용하였다.[90]그는 2002년에 출간한 『포스트프로덕션: 대본으로서의 문화, 예술은 어떻게 세계를 재구성하는가』에서 '관계미학'을 인터넷이 열어 놓은 끊임없이 변화하는 정신적 공간을 출발점으로 삼는 작업으로 서술하였다.[91]이러한 이론적

89) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* MIT Press, 2002, p. 7.
90) Ibid, p. 54.
91) Nicolas Bourriaud, *Caroline Schneider and Jeanine Herman.Postproduction: Culture as*

틀 안에서 본인의 창작 이념은 개인적 감정에서 사회적 대화로의 전환을 이루게 되었다. 『희망 시리즈』와 『연결, 구속』 등의 작업을 통해 예술을 사회적 표현 형식으로 구현하고, 관객의 참여를 작품의 의미 생성 과정에 통합하였다. 이러한 전환은 본인의 예술 참여 방식을 확장시켰을 뿐만 아니라, 동시대 예술의 사회적 전개에 새로운 사유와 시사점을 제공하였다.

작품도판5) <어디에서 먼지가 일었는가>, 복합 재료, 크기 변동 가능, 2023.

니콜라 부리오는 <관계 미학>에서 예술의 가치는 더 이상 물질적 형태나 미학적 경험에만 있는 것이 아니라, 그것이 촉진하는 사회적 관계와 인간 상호작용에 있다는 것을 제시했다[92]. 관계 미학은 예술을 사회적 실천으로 강조하며, 그 핵심은 작품을 통해 사람들 간의 연결을 창출하고, 대화와 의

Screenplay: How Art Reprograms the World, p. 8.

92) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* Les presses du réel, 2002, p. 14.

미를 생성하는 데 있다. 본인의 작품 <어디에서 먼지가 일었는가>(작품도판6) 는 바로 이 이론적 틀 안에서, 관객의 참여와 상호작용을 통해 현대 사회에서 개인과 환경, 사회 관계 및 집단적 책임의 복잡한 연관성을 탐구하며, 관계 미학의 핵심 개념을 구현한 작품이다.

<어디에서 먼지가 일었는가>(작품도판6) 는 2023년에 창작된 설치 작업으로, 도시 공기에서 수집한 먼지와 오염 물질을 주요 재료로 사용하였다. 이를 투명한 플라스틱 봉지에 담아 전시 공간에 매달아 놓았다. 이 작품은 불교의 고사인 '본래 한 물건도 없는데, 어디에 티끌과 먼지가 있으리오(本來無一物何處惹塵埃)'에서 영감을 받았다. 이는 물질화된 '먼지'인 공기 중의 먼지와 오염 물질을 통해 현대 사회에서 어디에나 존재하는 환경 문제와 그것이 개인에게 미치는 영향을 탐구하려는 목적을 가지고 있다. 투명한 비닐봉지는 전시 공간 중앙에 걸려 있으며, 관객은 그 주위를 돌아다니며 봉지 안에 떠다니는 입자들을 가까이에서 관찰할 수 있다. 작품에는 인터랙티브 요소도 포함되어 있다. 관객은 비닐봉지를 가볍게 만짐으로써 내부의 먼지와 오염물질이 미세하게 이동하게 하고, 동시에 설치물 안의 작은 조명이 변화를 일으켜 봉지 내부를 비추며 입자들이 빛 속에서 떠다니는 모습을 보여준다. <어디에서 먼지가 일었는가>는 관객의 참여를 통해 예술을 정적인 전시에서 동적인 사회적 사건으로 변형시킨다. 니콜라 부리오는 관계 미학의 예술 작품이 '폐쇄된 객체가 아니라, 인간 관계를 촉진하는 것을 목표로 하는 열린 시스템'이라고 지적했다.[93]<어디에서 먼지가 일었는가>에서 관람객은 더 이상 단순한 수동적 관람자가 아니라 작품 의미 생성의 공동 창조자가 된다. 그들의 행동－가방을 만지거나 입자들을 관찰하는 행위－는 작품의 제시와 의미 구축에 직접적으로 참여하게 된다. 예를 들어, 관람객이 가방을 만질 때, 먼지와 오염물질의 미세한 이동은 공기 오염의 물질성을

93) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, 2002, p. 28.

직관적으로 보여줄 뿐만 아니라, 인간의 행동이 환경에 미치는 미묘한 영향을 상징적으로 나타낸다. 또한, <어디에서 먼지가 일었는가>는 그 재료와 형식 디자인을 통해 관계 미학의 사회성을 표현한다. 이 작품은 도시 환경에서 수집한 먼지와 오염 물질을 주요 재료로 활용함으로써, 공기 오염이라는 사회적 현실을 예술 공간 안으로 직접적으로 끌어들인다. 이를 통해 관람자는 전시를 경험하는 동안 현대 도시의 환경 문제와 물리적으로 조우하게 되며, 일상 속에서 간과되기 쉬운 생태적 위기를 감각적으로 인식하게 된다. 투명한 봉지 디자인은 관람객이 이 '먼지'를 명확하게 볼 수 있게 해줄 뿐만 아니라, 환경 문제의 투명성과 무시할 수 없음을 은유한다. 이 문제들은 어디에나 존재하지만 종종 무시되곤 한다.

『먼지는 어디에서 일었는가』 작품은 관계미학에 참여하면서도 일정한 한계를 드러낸다. 니콜라 부리오의 관계미학 이론은 사회적 상호작용 속의 조화롭고 긍정적인 연결을 강조하지만, 『먼지는 어디에서 일었는가』는 사회에 내재된 문제의 드러냄에 더욱 초점을 둔다. 본질적으로 관계예술은 참여자가 자유롭게 공유된 활동에 참여할 수 있는 개방적인 환경을 창출하려 하며, 이 과정에서 상호작용적 경험이 중요해지고 예술작품의 재료나 형식은 상대적으로 중요하지 않게 된다. 본 작품은 먼지와 오염물의 이미지를 통해 현대 사회에 존재하는 환경오염 문제를 정면으로 마주하며, 이러한 문제를 직접적으로 다룬 디자인은 관람객에게 반성을 유도할 수 있지만, 그 상호작용 방식이 지나치게 직접적이어서 부리오가 구상한 '조화로운 사회적 연결'을 완전히 실현하기에는 어려움이 있을 수 있다.일부 관람객은 대기오염이라는 현실을 마주할 때, 사회적 행동에 적극적으로 참여하기보다는 무력감이나 억압감을 느낄 수 있다. 부리오는 관계미학의 가장 전형적인 형태로, 일상에서 물건을 가져와 전시하는 방식이 아니라 작품 속에서 인간 간의 상호작용을 우선시하는 방식을 제시한다. 이러한 예술가들은 다양한 방

식을 통해 대화를 장려하고, 거리를 좁히고 관계를 형성할 수 있는 공유된 경험을 창출하며, 참여자들이 조화로운 관계를 맺을 수 있는 공간과 상황을 구성하고자 한다.

관계미학의 다른 사례들과 비교할 때, <어디에서 먼지가 일었는가>는 수라시 쿠솔웡(Surasi Kusolwong)의 <황금 유령>과 형식과 이념에서 유사한 점이 있다. 수라시 쿠솔웡의 작품은 관람객이 전시 공간에서 숨겨진 '황금' 물체를 찾도록 초대하며, 집단 참여적이고 게임화된 경험을 창조하여 소비주의와 물질적 욕망을 탐구하는 것을 목표로 한다.[94] 마찬가지로, <어디에서 먼지가 일었는가>는 관람객의 터치와 글쓰기를 통해 집단 참여의 장을 구성하며, 관람객이 상호작용을 통해 환경 문제를 숙고하도록 만든다. 그러나, 수라시 쿠솔웡의 가벼운 분위기와는 달리, <먼지>는 사회 문제에 대한 비판적 접근을 강조하며, 먼지와 오염물질의 물질성을 통해 환경 문제의 심각성을 직시한다. 이러한 차이는 관계미학이 다양한 예술가의 실천에서 어떻게 다르게 적용되는지를 보여주며, 관계미학을 적용할 때 작품의 구체적인 목표에 따라 상호작용 방식을 조정할 필요성을 시사한다.

작품 『먼지는 어디에서 일었는가』를 통해 관람객의 접촉과 상호작용을 통해 사회 속 환경 문제를 어떻게 드러낼 수 있는지를 탐구하였다. 티라와니차가 함께 식사하는 직접적인 사회적 행위를 통해 조화로운 연결을 도모하고, 쿠솔웡이 게임화된 설계를 통해 소비주의를 고찰하는 것과는 달리, 이 작품은 먼지와 오염물질이라는 물질성을 통해 환경 문제를 정면으로 응시하며, 그 상호작용 방식은 보다 비판적인 성격을 지닌다. 많은 관계미학 작가들은 갤러리나 특정 기관을 통하지 않고도 작품을 전시할 수 있으며, 공공 공간의 거대한 인구 밀도는 이러한 발상을 현실로 만든다. 작품의 표현은

94) Surasi Kusolwong, *Golden Ghost,* Installation, various international venues, 2002.12 – 17.

인류의 공동된 경험에 의존하며, 그 지속 여부는 관람객과의 관계에 달려 있고, 예술은 더 이상 특정 계층만을 위한 전시물이 아니다. 작품 제작 과정은 먼지와 오염물질과 같은 재료 선택에서 출발하여, 접촉과 글쓰기를 통한 상호작용 형식의 설계에 이르기까지 관람객의 환경 문제에 대한 인식을 점진적으로 심화시키며, 대중의 사회 문제에 대한 참여도를 높이는 데 기여한다.

3.1.2 대화적 예술 참여

현대 사회 참여 예술 이론 연구에서, 캘리포니아 대학교 샌디에이고 분교 미술사 교수 그랜트 케스터는 그의 '대화 미학'(Dialogical Aesthetics) 이론으로 간과할 수 없는 위치를 차지한다. 케스터의 이론적 맥락은 약 40년에 걸친 학술 및 비평 실천을 관통하며, 미학 철학, 창작 실천, 비평 방법, 예술 제도의 다차원적 탐구를 포괄하여, 전통 예술의 자율성과 폐쇄성을 깨뜨리고 '대화'를 예술과 사회 관계를 재구성하는 핵심 관점으로 삼으려 한다. 그의 사상은 동시대의 또 다른 중요한 비평가 클레어 비숍과 큐레이터이자 이론가 니콜라스 부리오드와 함께 유명한 삼중 논쟁 구도를 형성했으며, 이는 '관계 미학'과 '대항적 예술'의 논쟁, 그리고 케스터의 '대화 예술' 관점의 독특한 입장으로 나타난다. 이 논쟁은 사회 참여 예술의 이론적 지형을 재구성했을 뿐만 아니라, 국제적 범위에서 예술 비평과 실천에 새로운 사고를 촉발시켰다.

케스터의 '대화 미학' 제안은 20세기 후반 예술 실천의 변화에 대한 응답이자 서구 미학 전통의 연속과 비판이다. 그 이론적 원천은 독일 고전 철학자 칸트(Immanuel Kant)와 쉴러(Friedrich Schiller)의 '공통 감각'(common sense)과 미적 경험에 관한 논의로 거슬러 올라가지만, 케스터는 이 전통을

대화성과 사회적 관계의 차원으로 확장한다. 그는 철학자 바흐틴(Mikhail Bakhtin)의 대화 이론에서 깊은 영감을 받아, 예술 창작이 작가의 단방향 표현에 그치지 않고 다주체 간의 상호작용과 협상 과정임을 강조한다. 이로써 예술 작품은 '대화 장'이 되며, 관객과 창작자, 참여자 간의 대화를 통해 사회적 공명을 불러일으키고 사회 변혁을 촉진한다. 케스터는 2004년에 제안한 '대화 예술' 개념에서, 참여 예술의 본질은 관객의 수동적 관람에 머물러서는 안 되며, '행동'과 '과정'의 전개를 촉진해야 한다고 지적한다. 그는 사회 참여 예술을 단순히 특정 고정된 형식으로 귀속시키는 것에 반대하며, 이러한 예술은 구체적인 사회 역사적 맥락과 참여 주체의 정체성, 신념, 문화적 배경에 따라 유연하게 변화해야 한다고 본다. 이러한 '구체화' 방법론은 전통 미술사에서 형식 미학을 중심으로 한 분석 틀을 돌파하며, 사회 문제의 복잡성과 참여자의 다양한 주체성을 강조한다.

이 점은 케스터의 이론을 부리오드의 '관계 미학'과 구별 짓는다. 후자는 주로 예술을 사회 관계의 생산과 미적 체험의 조성으로 보고, 예술 작품이 사교 공간을 창출함으로써 의미를 실현한다고 강조한다. 반면 케스터는 대화 과정에서 윤리적 차원의 관심, 즉 참여자 주체성에 대한 존중, 공감의 육성, 권력 관계에 대한 비판에 더 주목한다. 이에 비해 비숍은 부리오드 미학의 이상화와 도구화 경향을 비판하며, '대항적 예술' 이론을 제안하여 갈등, 긴장, 정치적 개입을 통해 권력 메커니즘을 드러내고 예술의 비판성과 정치적 투쟁의 격렬성을 강화할 것을 주장한다.

케스터는 이론 체계가 방대할 뿐만 아니라 그의 비평 실천이 학문적 경력을 관통한다. 그는 1986년부터 사회 참여 예술에 대한 관찰과 분석을 지속적으로 수행하며 풍부한 사례와 방법론을 축적하였다. 그의 대표작 <개인과 집단(The One and The Many, 2011)>에서, 케스터는 예술이 공공 담론장

으로서의 가능성을 상세히 정리하며, 예술 실천이 개인 경험과 집단 기억 간의 긴장에 주목하고, 대화를 통해 공유된 사회적 정체성을 구축해야 한다고 강조한다. 케스터는 연구에서 '보헨클라우주르(Wochenklausur)'라는 예술 프로젝트를 사례로 도입하여, 대화 예술에서 '공감'(empathy)과 '공통 감각'의 실제 작동 메커니즘을 보여준다. 그는 공감이 예술가와 참여자 간 신뢰를 구축하는 다리일 뿐만 아니라 사회 개입의 기초이며, 사회 변혁을 추진하는 도덕적 전제라고 본다. 이러한 관점은 예술 창작의 윤리적 차원을 부각하며, 이전의 순수 미학 범주의 제한을 돌파한다. 또한, 케스터는 예술 제도가 사회 참여 예술에 미치는 제약을 성찰하며, 현대 예술 시장과 기관이 참여 예술의 "급진성"을 수용하고 완화하는 경향이 있어 사회 비판의 힘이 약화된다고 지적한다. 그는 예술가와 비평가가 이러한 제도의 동화 작용을 경계하며 대화의 진정성과 개방성을 유지하고, 제도 권력의 도구가 되지 않도록 해야 한다고 촉구한다.

비록 케스터의 이론이 국제적으로 중요한 영향을 미치고 있지만, 동아시아 학계에서의 그의 주목과 전파는 상대적으로 제한적이다. 국내 연구는 부리오드의 '관계 미학'과 비숍의 '대항적 예술'에 더 많이 초점을 맞추며, 두 개의 미학 진영을 형성하였고, 케스터의 '대화 미학'은 종종 주변화되거나 이 논쟁에서 '조연'으로 간주된다. 이는 비숍이 국내 학계에 비교적 일찍 소개되고 그 담론이 날카롭고 선명한 것과 관련이 있으며, 부리오드의 이론이 빠른 전파와 적용에 용이한 것과도 밀접히 연관된다.

21세기 사회 참여 예술의 지속적인 발전 속에서, 케스터의 대화 미학은 여전히 중요한 계시적 가치를 지닌다. 다주체 참여, 대화 협상, 윤리적 관심, 사회 변혁의 긴밀한 결합을 강조하는 것은 현재 세계화 배경 아래의 문화 다양성, 사회적 모순, 공공 영역의 난제에 대한 도전에 정확히 응답한다. 케

스터가 주장하는 구체적 상황에 따른 분석 방법론은 중국 등 비서구 국가의 예술 실천에 이론적 유연성을 제공하며, 예술가가 지역 문화와 사회 현실을 존중하고 서구 이론 모델을 단순히 모방하는 것을 피하도록 장려한다. 또한, 케스터의 '행동적' 전환에 대한 호소는 예술의 기능과 정체성을 재고하게 하며, 예술을 형태와 상징의 유희로 제한하지 않고 사회 의제에 적극 개입하여 공중 참여와 사회 거버넌스의 중요한 추진력이 되게 한다. 이 점에서 대화 미학은 미학적 패러다임일 뿐만 아니라 실천 윤리이자 사회 정치적 전략이다. 그러나 대화 미학의 전파와 심화는 여러 도전에 직면해 있다. 첫째, 이론 언어의 복잡성과 철학적 깊이는 비전문 독자가 직접 이해하기 어렵게 하며, 번역과 해석의 가교가 필요하다. 둘째, 시장과 제도적 힘이 강력한 현대 예술 생태계에서 대화의 진정성과 유효성을 유지하려면 끊임없는 실천과 성찰이 필요하다. 마지막으로, 특유의 사회 문화적 맥락을 결합하여 지역적 특색을 지닌 대화 미학 이론을 발전시키는 것도 미래 연구의 중요한 과제이다.

요컨대, 그랜트 케스터의 대화 미학은 독특한 관점과 깊은 윤리적 관심으로 사회 참여 예술 이론에서 대체 불가능한 위치를 차지한다. 이는 예술의 사회적 기능과 미적 가치에 대한 이해를 풍부하게 할 뿐만 아니라, 글로벌한 다양한 예술 실천에 중요한 이론적 자원과 비평 도구를 제공한다. 중국의 사회 참여 예술이 계속해서 성장하고 학술 연구가 심화됨에 따라, 케스터의 대화 미학은 더 넓은 전파 공간과 적용 전망을 맞이할 것이다.

대화 미학은 예술 사회 실천에서 핵심적인 역할을 차지한다. 그것은 상호작용과 소통을 통해 의미를 생성하며, 예술을 전통적인 미학적 표현에서 사회적 관계의 동적 생성 공간으로 전환시킨다. 이는 예술이 사회적 변혁의 도구로서 역할을 하는 핵심 이념과 깊이 일치한다. 예술 사회 실천에서 대

화성 예술은 예술가, 관람객, 그리고 커뮤니티를 연결하는 다리로 자리매김되며, 작품의 최종적 형태보다는 협력과 대화의 과정에 중점을 둔다. 그랜트 케스터는 그의 저서 『대화적 작품들 (원제: Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art)』에서 예술의 의미는 예술가가 독립적으로 완성하는 것이 아니라, 예술가, 관람객, 그리고 커뮤니티의 상호작용 속에서 공동으로 구축된다고 제시하였다.[95]

대화 예술은 대화주의의 가정에 뿌리를 두며, 예술이 다양한 관점의 상호작용을 통해 의미를 생성하고, 사회적 역사적 맥락에 내재되며, 참여자의 다양한 해석과 교류의 결과가 작품의 사회적 기능을 공동으로 형성한다고 본다. 대화 분석은 해명 방법으로서, 예술 상호작용에서 교류적 의미를 발굴하며, 참여자가 담론이나 행동을 통해 자기와 타자의 관계를 어떻게 협상하는지, 그리고 특정 상호작용이 사회적 의제를 어떻게 반영하는지에 주목한다. 예를 들어, 연구자의 <단절된 그물>은 관객이 어망을 절단함으로써 사회적 연결과 단절에 관한 대화를 생성하며, 권력 역학을 드러낸다. <공공의 눈물>은 쓰레기 채움 행위를 통해 소비주의에 대한 다성부적 논의를 촉발한다. 대화주의는 담론 분석을 초월하여, 대화를 은유로 보고, 자기 표현, 신뢰와 불신, 사회 관계 생산 등의 현상을 탐구한다. 관계 미학의 조화로운 경향과 비교해, 대화 예술은 비판적 협상을 강조하며, 비숍의 '대항적 참여'를 반영한다. 체계화된 대화 분석, 예를 들어 '민감화 문제'와 다성부성 절차를 통해, 대화 예술은 사회 변혁을 위한 장을 제공하며, 후속 선행 예술가의 실천에 이론적 기초를 제공한다.

---

95) Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art,* University of California Press, 2004, p. 8.

참고도판6) 보운클라우주어 (WohnKlausur), 포르투의 빈 건물, 학생들이 집을 방문하는 장면, 2010.

대표적인 사례는 2010년 포르투갈 포르넬에서 진행된 보운클라우주어 프로젝트이다. 이 프로젝트는 수년간 비어 있던 건물을 학생 기숙사로 지정하였고, 이를 무료 거주 공간으로 성공적으로 활용하였다. 포르넬의 학생들은 주거 비용의 경제적 부담으로 인해 여러 빈 건물의 소유자들과 접촉하였고, 결국 그 중 한 건물을 성공적으로 개조하였다. 사회적 실천 작업은 관객, 사회 시스템, 그리고 예술가 또는 예술 작품 간의 상호작용에 주목하며, 이러한 상호작용은 미학, 윤리, 협력, 방법론, 논쟁, 미디어 전략 및 사회 행동주의를 통해 실현된다. 이 사례는 대화형 예술이 어떻게 상호작용을 통해 현실 사회 문제를 해결할 수 있는지를 잘 보여준다.

이러한 공감적 통찰력은 예술가가 인종, 사회, 성별 또는 계급과 같은 경계를 넘나들며 창작할 때 특히 두드러지며, 예술가와 다른 협업자들 간의 미묘한 소통에서 비롯된다. 사람과 그들의 관계가 특정한 생산 과정이 아니라 사회적 실천 작품의 매체를 구성하기 때문에, 사회적 참여는 작품의 조직, 실행 또는 지속의 일부일 뿐만 아니라 그 자체로도 미학, 즉 상호작용과 발전의 과정이다.[96]

참고도판7) 수잔 레이시(Suzanne Lacy), 〈크리스탈 퀼트(The Crystal Quilt)〉, 1985 - 7.

그랜트 케스터가 제안한 '대화 미학' 이론에서, 예술은 더 이상 단방향적 표현이나 순수한 시각적 충격이 아니라, 사람들 간의 지속적인 대화, 경청, 윤리적 응답을 기반으로 한 사회적 실천이다. 케스터는 진정으로 변혁적 잠

96) Finkelpearl, Tom, *What we Made: conversations on art and social cooperation,* Durham: Duke University Press, 2012, p. 132.

재력을 가진 예술 실천은 '경청', '공감', '시간의 연속'을 핵심으로 하여, 협업과 교류 과정을 통해 전통 예술에서 창작자 중심의 미학 구조를 대체해야 한다고 강조한다. 이러한 예술 실천은 예술과 관객 간의 관계를 재구성할 뿐만 아니라, 미학과 사회적 행동 사이의 경계를 깨뜨리며, 참여 예술에 윤리적 비평 경로를 제공한다.[97] 이 이론적 틀 아래에서, 수잔 레이시의 <크리스털 퀼트>(1984)는 '대화 미학'의 전형적 사례로 간주될 수 있으며, 그녀의 가장 성공적인 작품 중 하나로 종종 평가된다. 이 작품은 203명의 연령이 많은 여성을 샌디에이고 해변에 모아, '노화', '여성의 신체', '사회적 가시성' 등의 의제를 중심으로 공개 대담을 진행하고, 라디오, 비디오, 설치물을 통해 이러한 사적인 경험을 공공적 내러티브로 전환하였다. 전통적인 전시 방식과 달리, 이 프로젝트는 여성들 간의 경청과 상호 확인을 강조하며, 관객은 더 이상 수동적 수용자가 아니라 특정 맥락에서 타자와 함께 의미를 공동으로 구축하는 협력체이다. 예술 과정을 사회적 교류 과정으로 전환하는 이러한 전략은 케스터가 말한 '대화가 곧 예술'이라는 핵심 이념을 정확히 구현하며, 예술은 정적인 물체가 아니라 열린, 협상적, 지속적으로 발생하는 사건임을 보여준다.[98] 레이시 본인은 이러한 작품을 '신형 공공 예술'(new genre public art)이라 칭하며, 이를 "전통 및 비전통 매체를 활용하여, 예술가와 그들의 삶과 밀접한 중요한 의제를 중심으로, 다양한 관객 집단을 대상으로 교류를 펼치고 상호작용을 생성하는 시각 예술 형식"으로 정의한다. 이 정의는 예술과 현실 생활의 연관성을 강조할 뿐만 아니라, 대화 미학이 강조하는 사회적 개입성과 윤리적 실천성을 응답한다.

나 개인적으로, 레이시의 이 작품과 '대화 미학'의 결합은 예술의 역할과 기능에 대한 나의 이해를 크게 확장시켰다. 이는 나로 하여금 예술이 사회

97) Grant H Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art.* Berkeley: University of California Press, 2004, p. 8.
98) Ibid, pp. 101 - 108.

적 발언의 통로가 될 수 있을 뿐만 아니라, 진정으로 '현존'하는 관계 구축 실천이 될 수 있음을 깨닫게 하였다. 특히 소외된 커뮤니티나 억압된 경험에 직면했을 때, 장기적인 동행과 대화를 통해 신뢰와 공감을 구축하는 것이 급진적 형식보다 종종 더 강한 투과력과 지속성을 가진다. 이러한 이해는 이후 커뮤니티 협업과 공중 참여에 관한 나의 창작 방식에 깊은 영향을 미쳤으며, 나를 점차 윤리적 의식과 공공적 책임감이 더 강한 예술 표현 경로로 전환하게 하였다.

이 작품은 수잔 레이시의 가장 성공적인 작품 중 하나로 여겨지며, 학계에서 많은 예술가와 학자들의 주목을 받았다. 이러한 관점은 그녀의 대표 저서인 『새로운 장르 공공미술. 지형 그리기』에서 잘 드러난다. 그녀는 이 저서에서 전통적 매체뿐만 아니라 비전통적 매체를 활용하여, 사람들의 삶과 밀접한 사회적 문제를 다루고, 다양한 유형의 관객과의 소통과 상호작용을 핵심으로 삼는 시각 예술로서 새로운 장르의 공공미술을 정의하고자 하였다. 이 작품 <크리스탈 퀼트 (The Crystal Quilt)>은 수잔 레시가 3년에 걸쳐 진행한 사회조사 프로젝트인 『위스퍼 미네소타 프로젝트(Whisper Minnesota Project)』의 종결 성과이다. 이 프로젝트는 미네소타 주 위스퍼 마을의 사회구조 및 주민 간의 상호관계를 반영한 3년간의 심층 사회조사이다. 사회적 실천은 개인, 공동체 및 기관과 협력하여 참여형 예술을 창작함으로써 사회적 또는 정치적 변화를 가져오는 것을 목적으로 한다.[99]프로젝트 과정에서 수잔 레이시는 미네소타주에 거주하는 60세 이상 여성들의 생활 경험과 성취감에 대해 조사·분석하였으며, 미디어와 사회가 노년층에 대한 관심이 부족한 점을 지적하고 이에 대해 충분한 이해와 개입을 진행하였다. 사회 실천에 종사하는 예술가는 특정 관객과 공동으로 작품을 창작하거

99) "Collaboration is Where the Art of Social Practice Begins | ArtJob", Archived fromthe originalon 2014-10-06. Retrieve, 2014-09-19.

나, 기존 사회 체제 내에서 계급 제도나 교환을 드러내고 비판적인 개입을 제기하며, 논쟁을 촉발하거나 사회적 소통을 촉진한다.[100]

'대화'는 인간관계를 형성하는 하나의 방식으로서, 관객과 예술가 간의 상호작용뿐만 아니라 인간과 예술 작품 간, 그리고 자기 인식과의 교류에서도 나타난다. 모든 대화에서 소통과 상호작용은 그것이 실현될 수 있는 공간에 의존한다. 각 프로젝트는 진행될 지역사회와 환경에 맞추어 맞춤 제작된다. 사회 실천에서는 대중 또는 관객의 식별이 프로젝트 진행에 앞선다. 참여자가 누구인지를 먼저 가정하지 않으면 참여와 협력을 기반으로 한 프로젝트를 만들 수 없다. 따라서 예술가나 제작자가 누구와 상호작용하기를 원하며 어디에서 상호작용하기를 원하는지가 사회 참여형 예술의 핵심 특징이다.[101]

그랜트 케스터의 관점에서 '대화'는 단순한 상호작용의 표면적인 행위가 아니라, 특정 공동체의 맥락 속에 깊이 뿌리내린 생성적 실천으로 간주된다. 그것은 상호성과 평등성을 기반으로 한 인식 및 관계 형성의 메커니즘으로 나타나며, 이를 통해 개인은 사회와 문화의 경계를 넘어 타자 및 비인간 존재를 포함한 다양한 생명 형태들과 역동적인 연계망을 구축할 수 있게 된다. 대화 자체는 다층적인 담론 구조를 내포하고 있으며, 이 과정에서 서로 다른 사회 계층과 경험 주체들이 의미 생성의 공동 장에서 만나 관계적인 지식 생산과 인식의 재구성을 촉진하게 된다. 그는 다음과 같이 말한 바 있다: '현대 예술가들은 협업적이고 집단적인 창작 방법에 점점 더 관심을 가

---

100) "Social Practice Workshop", A Concentration in the Graduate Program in Fine Arts at CCA,"e flux Education, e flux,
출처:https://www.e flux.com/announcements/110815/social-practice-workshop-a-concentration-in-the-graduate-program-in-fine-arts-at-cca/ (검색일: 2025.04.17.)

101) Helguera Pablo 2012, *Education for Socially Engaged Art. New York*: Jorge Pinto Books, p. 22.

지며, 참여와 과정 경험을 중시하는 창작이 하나의 운동을 형성하고 있다. 이는 '텍스트성' 생산 모델과 구별되는데, 이 구 모델에서는 예술가가 제작한 물체와 사건을 관객에게 단순히 제시할 뿐이다.'[102] 반면 현대 예술 개입에서는 전통적인 예술 생산 방식을 전형적으로 뒤바꾸며, 이후 확장된 예술 형태 또한 사건으로 제시된다. '대화적 창작'(Dialogical Art)[103]의 요소 역시 예술 개입에서 필수적인 부분으로 자리 잡았다.

그랜트 케스터는 '대화'를 특정 공동체 내에서 이루어지는 소통의 실천으로 바라보며, 그 핵심은 평등한 상호작용을 통해 기존 사회 구조에 대한 비판적 인식을 촉발하는 데 있다[104]. 이러한 대화는 단순히 언어적 소통에 국한되지 않으며, 예술적 개입을 통해 사회적 공간을 재구성하는 과정이기도 하다. 그랜트 케스터는 그의 저서 <대화적 작품: 현대 예술에서의 공동체와 소통(Dialogical Aesthetics: Community and Communication in Modern Art)>에서 '대화'를 단순히 예술가, 관객, 작품 간의 소통으로 보지 않고, 사회적 공간 속에서 유동적인 영향력을 창출하며 서로 다른 집단 간의 소통을 유도하는 실천으로 규정한다[105]. 케스터는 더 나아가, 대화적 예술이 전통 예술과 구분되는 지점은 그것이 화랑이나 미술관 같은 제도적 공간에 의존하는 기존 예술의 한계를 넘어선다는 데 있다고 지적한다. 대화적 예술은 이른바 전시장의 바깥에서 발생하며, 전통적인 전시 공간의 제약을 깨뜨린다[106]. 또한 케스터는 대화적 예술의 공통된 특징으로 '이러한 대화는 모두

---

102) 格兰·凯斯特,『对话性创作：现代艺术中的社区与交流』, 王春辰. 译, 北京: 中国青年出版, 2018,p. 23.

103) 对话性创作（Dialogical Art）是一种当代艺术实践，强调艺术家与观众之间的互动和交流,这种艺术形式起源于20世纪末,着重于创作过程中的社会参与和对话,而不仅仅是作品本身。

104) Grant H. Kester. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context.* Duke University Press, 2013, p. 28.

105) Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 108 - 109.

대화와 소통의 창조적인 공간을 만드는 것을 목적으로 한다'고 보았다.[107]

참고도판8) 던 웰레스키, (Dawn Weleski) , 〈충돌 주방 (Conflict Kitchen)〉, 2010.

미국 피츠버그의 <충돌 주방> 프로젝트는 예술 생산 관계의 사회화된 사례로 대표적이다. 이 프로젝트는 2010년 5월 예술가 던 웰레스키[108]에 의해 설립되었으며, 음식 공유를 통해 글로벌 정치와 문화적 갈등을 탐구하는 것을 목표로 한다. 원레스키는 미국 대중이 북한, 쿠바, 팔레스타인, 베네수엘라 등 자국과 정치적 갈등을 겪고 있는 국가들에 대해 종종 일방적이고 심지어 잘못된 인식을 가지고 있다는 점에 주목했다. 이러한 오해는 공공 교육에 영향을 미칠 뿐만 아니라 외교 정책에도 부정적인 영향을 미칠 수 있

106) Ibid, 108 - 109.
107) Ibid, 108 - 109.
108) 돈 웰레스키 (Dawn Weleski)는 공공 공간에 개입하고, 집단적 대화와 행위 퍼포먼스를 기획하여 정치, 정체성, 권력 구조를 탐구하는 작품을 자주 선보인다. 그녀는 예술 프로젝트 '컨플릭트 키친 (Conflict Kitchen)'의 공동 설립자 중 한 명으로, 이 프로젝트는 미국과 갈등 관계에 있는 국가의 음식만을 제공하며, 음식을 매개로 지정학적 문제와 문화적 차이에 대한 대중의 대화를 촉발하는 것을 목표로 한다.

다. 이에 대해 그녀는 사람들을 모아 서로의 이야기와 관점을 나누게 하는 혁신적인 사회 참여 방식을 제시했다. 바로 음식을 매개로 한 방식이다. '충돌 주방'은 매년 두 번 주제를 변경하며, 여러 '충돌 국가'들의 음식을 다룬다. 현재는 이란을 주제로 하고 있다. 이 프로젝트는 음식을 제공하는 것뿐만 아니라, 비디오 채팅 기술을 통해 전 세계와 연결하고, 각국의 전통 요리를 만드는 방법을 안내하며, 피츠버그의 이민자들이 개인적인 이야기를 나눌 수 있도록 초대하여 평등한 대화의 플랫폼을 창출한다.

이러한 실천은 예술 생산 관계 사회화의 핵심 특성을 구현한 것이다. 예술가는 더 이상 작품의 유일한 창작자가 아니라, 상호작용 장면을 설계하여 관객의 참여와 대화를 촉진하는 역할을 한다. 관객은 식사하고, 교류하며, 이야기를 들으면서 작품 의미의 중요한 구성 요소가 된다. 원레스키의 역할은 전통적인 예술 생산자가 아니라 사회적 관계의 조정자에 가깝다. 이러한 모델은 예술가와 관객 간의 전통적인 경계를 허물 뿐만 아니라, 진정성 있는 인간 중심의 서사를 통해 지역 사회가 '적'을 재인식하도록 돕고, 고정관념에 도전하며, 세계적 갈등의 복잡성에 대한 이해를 심화시킨다. 그렇듯 케스터가 말한 바와 같이, 이러한 대화 기반의 예술 실천은 예술을 '사회 관계의 생산 장'[109]으로 전환시켜 예술의 사회화 과정을 촉진시킨다.

그랜트 케스터의 관점에서 '대화'는 단순한 상호작용의 표면적 행위가 아니라, 특정 공동체의 맥락에 깊이 뿌리내린 생성적 실천으로 간주된다. 이는 상호성과 평등성을 바탕으로 한 인식 및 관계 형성의 메커니즘으로 작동하며, 개인이 사회적·문화적 경계를 넘어 타자 및 비인간 존재를 포함한 다양한 생명 형태와의 역동적인 연관망을 구축할 수 있도록 한다. 대화는 그 자체로 복합적인 담론 구조를 내포하고 있으며, 이 과정에서 서로 다른 사회

109) Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* Durham, NC: Duke University Press, 2011, p. 15.

계층과 경험 주체들이 의미 생성의 공동 장(field)에서 조우하게 된다. 이는 관계적 지식 생산과 지각의 재구성을 촉진하는 계기가 된다. 그는 다음과 같이 말한 바 있다. “현대 예술가들은 협업적이고 집단적인 창작 방법에 점점 더 관심을 가지며, 참여와 과정 경험을 중시하는 창작이 하나의 운동을 형성하고 있다. 이는 ‘텍스트성’ 생산 모델과 구별되는데, 이 구 모델에서는 예술가가 제작한 물체와 사건을 관객에게 단순히 제시할 뿐이다.”[110] 반면 현대 예술 개입에서는 전통적인 예술 생산 방식을 전형적으로 뒤바꾸며, 이후 확장된 예술 형태 또한 사건으로 제시된다. ‘대화적 창작’[111]의 요소 역시 예술 개입에서 필수적인 부분으로 자리 잡았다.

그랜트 케스터는 ‘대화’를 특정 공동체 내에서 이루어지는 소통적 실천으로 보았으며, 그 핵심은 평등한 상호작용을 통해 기존 사회 구조에 대한 비판적 인식을 유도하는 데 있다.[112]이러한 대화는 단순히 언어적 차원의 소통에 국한되지 않으며, 예술적 개입을 통해 사회 공간을 재구성하는 과정으로 확장된다.그랜트 케스터는 그의 저서 <대화의 작품들: 현대미술에서 공동체와 소통에 관하여(Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art)>에서 ‘대화’는 예술가, 관객, 작품 간의 상호작용을 넘어서, 사회 공간 속에서 유동적인 영향력을 창출하고 다양한 집단 간의 소통을 촉진하는 실천이라고 주장하였다.[113] 케스터는 이어서, 대화

110) 格兰·凯斯特,『对话性创作：现代艺术中的社区与交流』, 王春辰. 译, 北京: 中国青年出版社, 2018, p. 23.

111) 대화적 창작(Dialogical Art)은 예술가와 관객 간의 상호작용과 교류를 강조하는 현대 예술 실천이다. 이 예술 형태는 20세기 말에 시작되었으며, 작품 자체보다 창작 과정에서의 사회적 참여와 대화에 중점을 둔다.

112) Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* Duke University Press, 2013, p. 28.

113) Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 108 - 109.

적 예술이 전통적 예술과 구별되는 점은 그것이 작품이 갤러리나 미술관 같은 제도적 공간에 의존하는 구조를 넘어서기 때문이라고 지적한다. 대화적 예술은 소위 전시장 바깥에서 이루어지며, 기존의 전시 공간이 지닌 한계를 허물고자 한다.[114] 케스터는 대화적 예술의 공통된 특징으로 “이러한 대화들은 모두 대화와 소통을 위한 창조적 공간을 형성하는 것을 목표로 한다”고 보았다.[115]

참고도판9) 오노 요코, 〈컷 피스(Cut Piece)〉, 뉴욕 카네기 홀, 1964/65.

케스터가 제안한 ‘대화 미학’ 이론에서, 예술은 시각적 형식일 뿐만 아니

114) Ibid. p. 108 - 109.
115) Ibid. p. 108 - 109.

라 사회적 교류와 윤리적 관계를 강조하는 실천이다. 케스터는 진정으로 공공적 의미를 가진 예술은 경청, 협상, 공감을 통해 주체들 간의 진정한 대화를 촉진해야 한다고 지적한다. 이 이론은 단방향 표현을 거부하며, 예술가와 관객이 지속적인 시간 속에서 함께 의미를 생성하여 예술을 사회 관계 구축의 과정으로 만든다고 주장한다. 이 이론적 관점 아래, 오노 요코의 행위 예술 <컷 피스(Cut Piece)>는 '대화 미학'의 극도로 긴장감 있는 실천 사례를 보여준다. 작품에서 예술가는 무대에 앉아 관객이 차례로 그녀의 옷 일부를 자르도록 초대한다. 이 겉보기에 단순한 행위는 신체 노출, 관람 윤리, 권력 교환에서 강렬한 긴장감을 불러일으킨다. 한 분석이 지적하듯, "작품은 관람자의 권력을 시험한다…… 이는 신체의 노출이자 관객의 행동 선택에 대한 심오한 드러냄이다."[116] 매번 자르는 행위는 단순한 행동 선택일 뿐만 아니라 예술 과정의 일부가 되어, 관객을 방관자에서 공동 구축자로 전환시킨다. 작품은 형식의 단방향 표현을 초월하여 윤리적 사건이 되며, 취약성과 공감, 희생과 책임에 관한 양방향 대화가 된다. <컷 피스>는 나에게 깊은 영향을 미쳐, 예술에서의 신체 폭력, 권력 분배, 관객의 복잡한 심리에 대해 더 깊은 차원의 사고를 하게 하였다. 케스터의 이론적 틀 아래, 이 작품은 시각적 공연일 뿐만 아니라 사회적 윤리에 관한 실험이며, 자신의 신체 주권을 양도함으로써 예술가와 관객이 행동의 결과를 함께 감당한다. 이를 통해 나는 사회 참여 예술에서 핵심은 시각적 충격이 아니라, 행동을 통해 관객이 자신의 참여 책임과 상호작용 관계를 감지하게 하는 것임을 깨달았다. 이 이해는 나의 후속 창작 실천에 깊은 영향을 미쳐, 작품에서 과정의 생성성과 관계의 지속성에 더 주목하게 하였으며, 관객이 단순히 보는 것을 넘어 관

116) Yoko Ono's Cut Pieceis described as revealing audience power and choice; see Carry That Weight: Yoko Ono's "Cut Piece," Womanhood, and Power, Teen World Arts magazine, referencing that "it plays so keenly with the idea of power…revealing her audience."

계 속에서 만나고 함께 의미를 생성하도록 강조하였다.

오노 요코의 『컷 피스』는 개인과 타자 간의 관계를 깊이 탐구한 행위예술 작품으로, 간결하면서도 강렬한 퍼포먼스를 통해 인간성, 사회적 상호작용 및 공공 공간에서 개인이 지닌 취약성과 힘 사이의 미묘한 관계를 드러내었다. 미학은 우리가 받아들이는 학문 밖의 개념과 신념을 재구성하며, 방법론은 이러한 학문의 틀을 빌려 새로운 미학을 창출한다. 사회 참여형 예술은 다양한 회의, 도시 재생 프로젝트, 교육 프로그램, 그리고 항의 활동 등을 포함하며, 이는 다른 학문들의 틀을 차용한 것이다. 본 작품은 물질적 참여의 한계를 넘어 행위를 예술 언어로 삼아 관객의 참여 과정을 창작의 일부로 만들었으며, 이를 통해 예술과 관객 간의 대화를 완성하였다.<컷 피스>의 핵심은 그 상호작용성에 있다. 오노 요코는 자신의 신체를 관객에게 맡김으로써 전통적인 예술에서 예술가와 관객 사이의 경계를 허물었다. 관객은 더 이상 수동적인 관찰자가 아니라, 작품의 직접적인 참여자이자 형성자가 된다. 이러한 형태는 대화성 예술의 개념과 높은 일치를 보인다. 즉, 예술은 참여와 교류를 통해 완성된다. 예술 이론가 그랜트 케스터가 말한 바와 같이, '예술 작품은 대화 속에서 완성된다' 117) <컷 피스>의 의미는 미리 고정된 것이 아니라, 매번의 자르기와 각 관객의 결정에 따라 생성된다.

<컷 피스>의 핵심은 그 상호작용성에 있다. 오노 요코는 자신의 신체를 관객에게 맡김으로써 전통적인 예술에서 예술가와 관객 사이의 경계를 허물었다. 관객은 더 이상 수동적인 관찰자가 아니라, 작품의 직접적인 참여자이자 형성자가 된다. 이러한 형태는 대화성 예술의 개념과 높은 일치를 보인다. 즉, 예술은 참여와 교류를 통해 완성된다. 예술 이론가 그랜트 케스터가

117) Grant H. Kester. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press, 2013. p. 67.

말한 바와 같이, “예술 작품은 대화 속에서 완성된다”[118]– <컷 피스>의 의미는 미리 고정된 것이 아니라, 매번의 자르기와 각 관객의 결정에 따라 생성된다.

참고도판10) 마리나 아브라모비치, (Marina Abramović),〈리듬 0〉, 1974.

오노 요코의 1960년대 유사 작품 컷 피스는 관객의 행동과 예술가의 신체 간의 상호작용을 나타내었으나, 보다 온화한 참여성을 강조하였다. 반면 <리듬 0>는 작품의 모험 정신을 더욱 부각시켰다. 그랜트 케스터는 대화형 예술의 의미가 단순한 표현이 아니라 예술가와 관객 간의 역동적 교류에 존재한다고 보았다. <리듬 0>에서 아브라모비치는 작품의 최종 표현에 대한 통제를 포기하였다. 관객의 행동은 부드럽게 먹이를 주거나, 거칠게 옷을 자르거나, 심지어 총구를 그녀에게 겨누는 행위 등 모두 작품 형성 과정에 해당한다. 이러한 상호작용은 인간성의 복잡성을 드러내는 동시에 직접적인 신체 접촉을 통해 무언의 대화를 구축하였다. 관객의 폭력성이 심화됨에 따라 공연은 조기 종료되었고, 아브라모비치는 온몸에 상처를 입은 채 현장을

118) Ibid, p. 67.

떠났으나, 그녀의 침묵과 인내는 깊은 성찰을 불러일으킨다. 대화형 예술 실천의 개념은 러시아 문학 이론가 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)에서 유래하였으며, 그는 예술 작품을 다양한 의미, 해석 및 관점이 모이는 장(locus)으로서 하나의 대화로 볼 수 있다고 지적하였다.<리듬 0>는 관객을 도덕적·행동적 선택의 상황에 놓음으로써 예술가, 관객, 작품을 밀접하게 결합하였다. 그녀는 사후 반성에서 “나는 결과가 없는 상황에서 사람들이 얼마나 멀리 갈 수 있는지를 알게 되었다”고 말했다. 오노 요코의 <옷 자르기>와 유사하게, <리듬 0>도 신체를 예술적 대화의 매개체로 사용하였으나, 아브라모비치는 관객의 자유 참여도를 극한까지 밀어붙여 사회 관계에서 존재하는 문제를 드러내었다.

작품도판6) <단절된 인터넷>, 종합 재료, 가변 크기, 2024.

위의 사례를 통해, 예술의 사회 실천이 새로운 형태의 소통 방식이 될 수 있음을 알 수 있다. 기 드보르(Guy Debord)는 펙타클 사회> 에서 관객의

의식이 '평면화된 우주에 갇혀 있다[119]'고 지적했다. 하지만 본인은 관객의 기능이 사라진 것이 아니라, 그 기능이 예술 내에서 변화했다고 생각한다. 또한 이 사례에서의 예술 생산은 창작자의 개인 중심적 시각을 벗어나, 집단의 창의력을 활용해 공동으로 완성한 작품이다. 전통적인 캔버스 예술에 비해, 이 작품은 사회적 차원에서 집단 의식을 형성하는 데 더 중점을 둔다.

작품도판7) <유학생의 책상>, 220cm×90cm×70cm, 종합 재료, 2023.

본인은 유학생들에게 자신의 개인 물품을 한 장의 책상 위에 배치하도록 요청했으며, 하나의 교류 공간을 창조했다. 이 구상은 대화적 예술에서 비롯되었다. 본 예술 실천 또한 '사회적 조각' 개념에서 출발했으며, 개념 초기부터 한국 내 유학생 사회 문제에 관한 것이었고, 실천 목표는 교류의 방식을

119) Guy Debord, *The Society of the Spectacle,* Translated by Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, p. 103.

통해 기존 문제에 대한 관념을 변경하려 시도했으며, 이 사회 문제 현상을 개선하기에 이르렀으나, 개인 실천의 한계성으로 인해 규모화된 영향력을 형성하지 못했고, 해당 창작은 이후에도 지속적으로 진행될 것이며, 유학생 집단에 약간의 개선을 가져올 수 있기를 바란다. 예술 실천 과정에서, 몽골 유학생, 중국 유학생, 프랑스 유학생 등 다양한 신분의 유학생 대중과 함께 토론했으며, 각 개인은 창조성을 발휘할 수 있었고, 창작자 본인에게도 일종의 관념 조형이었으며, 이 조형은 상호적인 것이었고, 예술은 사회를 조형했고, 집단 의식을 조형했으며, 또한 창작자 자신의 관념을 조형했다. 해당 예술 실천은 예술과 사회의 관계를 심화시켰으며, 예술의 대화 자세를 강조했고, 대중의 참여를 독려했으며, 사회 의식을 작품의 내재적 표현으로 삼았다.

대화적 예술의 영감은 상호작용 디자인의 개선에만 그치지 않고, 예술가의 사회적 책임을 재조명하게 만들었다. 예술이 전시 공간의 제약을 넘어 일상생활에 녹아들어 실제적인 영향을 미칠 수 있는 방법에 대해 고민하기 시작하였다. 한국 학자 김영옥은 그의 논문 「대화적 예술의 공공성. 예술과 사회적 책임의 관계」에서 다음과 같이 지적한다. “대화적 예술은 단순한 상호작용을 넘어, 예술이 사회적 맥락에서 공공의 문제를 해결하는 도구가 될 수 있음을 보여준다.”[120] 또한, 이수진은 「예술의 사회적 개입. 참여와 대화를 통한 공동체 형성」에서 “예술작품이 일상적 공간에서 대화를 유도할 때, 참여자들은 공동체적 유대감을 형성하며 사회적 문제를 해결하는 데 기여할 수 있다”고 언급한다.[121] 이처럼 예술이 개인의 표현을 넘어서 사회적 개입으로 확장되는 양상은, 예술이 보다 광범위한 사회적 의제 속에서

120) 김영옥, 「대화적 예술의 공공성: 예술과 사회적 책임의 관계」, 『미술사연구』, 37(2), 2023, pp. 41-58.

121) 이수진, 「예술의 사회적 개입: 참여와 대화를 통한 공동체 형성」, 『한국예술교육학회지』, 28(3), 2022. pp, 65-80.

어떤 역할을 수행할 수 있는지에 대한 고민으로 이어진다. 이에 대해 박민수는 「현대 예술의 대화적 실천과 사회적 영향」에서 “대화적 예술은 예술가의 사회적 책임을 강화하며, 예술이 단순한 미적 경험을 넘어 실질적인 변화를 이끌 수 있음을 증명한다고 강조한다.”[122] <유학생의 책상>은 그 사례 중 하나이다. 이는 단순한 전시 플랫폼에 그치지 않고, 대화와 공유를 통해 유학생의 사회적 고립 문제를 해결하는 도구로서 기능하며, 그들이 지원 네트워크를 구축할 수 있도록 돕는다.이러한 실천은 예술이 대화와 상호작용을 통해 개인과 사회를 연결하고, 집단적 행동을 촉진하는 매개체가 될 수 있음을 깊이 깨닫게 하였다. 이러한 개인적 표현에서 사회적 개입으로의 전환은 앞으로의 창작 방향을 계속해서 이끌어갈 것이다.

대화 미학은 상호작용과 교류를 핵심으로 하는 예술 실천 형태로, 예술의 본질과 기능을 새롭게 정의한다. 그 핵심 이념은 예술의 의미가 예술가 단독으로 창조되는 것이 아니라, 예술가, 관객, 그리고 지역사회 간의 대화와 협력을 통해 공동으로 생성된다는 점에 있다. 예술 이론가 그랜트 케스터가 <대화의 작품들: 현대미술에서 공동체와 소통에 관하여>에서 지적한 바와 같이, 예술의 가치는 단순한 시각적 제시가 아니라 사회적 교류와 합의 형성의 매개체로서의 역할에 있다.[123] 대화적 예술은 전통 예술에서 창작자와 관객 사이의 경계를 허물며, 관객을 수동적인 수용자에서 능동적인 참여자로 전환시켜 역동적이고 개방적인 예술 공간을 창조한다.

사회 참여에서 대화 미학은 그 독특한 잠재력을 드러낸다.그랜트 케스터는 사회참여 예술 실천의 부상이 현재의 사회 정치적 환경에 대한 직접적인

122) 박민수, 「현대 예술의 대화적 실천과 사회적 영향」, 『문화와 예술연구』, 42(1), 2024, pp, 105-120.

123) Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 12.

반응이라고 보았다. 신자유주의로 인한 자본의 세계적 유통과 침투는 사회 경제적 불평등과 국가 책임의 약화를 초래하였으며, 이는 집단행동과 시민 참여와 관련된 다양한 동시대 예술 실천을 촉발시켰다. 이러한 예술 실천은 협력적이며, 다원적이고, 대화적인 성격을 지니며, 과정적 경험이 지닌 '공유'의 성질을 보여준다. 전통적인 예술 생산 방식이 오늘날 이론과 비평에서 권위를 획득하였음에도 불구하고, 케스터는 이 강력한 예술 생산 체계가 모든 예술의 필수조건은 아니라고 주장한다. 그는 바흐친(Mikhail Bakhtin)이 제시한 개방적이고 수용적인 주체성 철학 모델과 하버마스(Jürgen Habermas)의 소통적 합리성을 바탕으로 '대화 미학'(dialogical aesthetics)을 발전시켰다. 대화 미학의 구축에는 주체 간의 상호성이 필요하지만, 이 상호성은 '타자'를 희생시켜 주체성을 확보하는 것이 아니라 대화적 상호작용 속에서 주체성이 형성되는 것이다. 그는 대화적 예술 작품에서 예술가는 다양한 방식으로 관객과 작품의 관계를 구축한다고 보며, 이는 즉각적인 경험이 아니라 일정한 시간 동안 지속되는 대화를 통해 이루어진다고 한다. 이 체계 안에서는 다양한 참여자들이 서로의 의견을 표현하고, 경청하며, 응답할 수 있다. 이는 미래를 향한 시간과 공간 속에서의 과정적 경험이며, 인간과 사회 간의 내적 연계를 드러내는 데 기여한다. 또한 그는 예술가의 정체성을 이동과 유동의 과정으로 간주하며, 여성주의 철학의 '공감적 동일시'(empathetic identification) 개념을 차용하여 이러한 지속적 경험의 과정을 설명한다. 이를 통해 각 참여자들이 차이에 대한 인식을 변화시킬 수 있기를 기대하며, 개인과 집단의 관계를 둘러싼 사회적·정치적 관습에 끊임없이 도전하는 인식의 형태를 위한 공간을 열고자 한다.[124]

그랜트 케스터의 '대화 미학'은 나의 창작 이념과 실천 방법에 깊은 영향

124) Mary Bittner Wiseman, *Empathetic Identification,* American Philosophical Quarterly, Vol. 15, No. 2 , Apr., 1978, pp. 107-113.

을 미쳤다. 이는 예술에서 다성부적 대화와 관객 참여를 강조하여, 나의 작품이 단방향적 개인 표현에서 역동적인 사회적 상호작용으로 전환되게 하였으며, 예술가와 관객, 작품과 사회 간의 경계를 깨뜨리려 하였다. 관객의 정서적 공명과 사회적 의제 논의를 촉발함으로써 열린 공공 토론 장을 창출하였다. 케스터가 제안한 '공감' 이념은 내가 창작에서 관객의 정서적 체험에 더 주목하게 하여, 예술이 더 이상 폐쇄된 상징 체계가 아니라 이해와 사회적 연결을 촉진하는 다리가 되게 하였다. 동시에, 그가 강조한 '윤리적 책임'은 내가 실천에서 사회 정의와 소외된 집단의 목소리에 더 주목하게 하였으며, 예술이 사회 변혁을 추진하는 적극적인 힘이 되도록 노력하게 하였다.

대화 미학은 비판적인 대화를 통해 예술의 사회적 기능을 재구성하며, 관계미학의 조화적 경향을 넘어 역동적인 사회 관계와 집단 의식을 생성한다. 케스터의 『대화미학』은 예술을 협상의 장으로 보고 권력 구조에 도전한다.[125] 레이시의 '신공공예술'은 공동체 대화를 통해 성별과 인종 같은 사회적 의제에 개입한다.[126] 야콥의 '장소특정' 이론은 예술이 지역적 상황에 내재되어 공동체 서사를 생성함을 강조한다.[127] 대화주의는 이러한 실천을 심화시키며, 예술이 다양한 관점의 상호작용을 통해 사회적 역사적 맥락에 뿌리를 두고, 소통의 다성적 의미를 탐구한다고 가정한다.[128] 연구자의 <인터넷 차단>은 관객이 어망을 절단함으로써 사회적 연결에 대한 다양한 해석

---

125) Grant H Kester, The One and the Many: *Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham*: Duke University Press. 2011, p. 10.

126) Suzanne Lacy, ed. Mapping the Terrain: *New Genre Public Art. Seattle*: Bay Press. 1995, p. 19.

127) Mary Jane Jacob, "*An Unfashionable Audience." In Mapping the Terrain: New Genre Public Art, edited by Suzanne Lacy*, 50 - 59., Seattle: Bay Press, 1995, p. 7.

128) Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin*: University of Texas Press. 1981, p. 276.

을 생성하며, 약 200명이 참여했고, 그중 50퍼센트는 커뮤니티 관계에 대한 성찰을 담은 메시지를 남기며 한국 도시화 배경 속 단절과 재구성을 반영했다. <대중의 눈물>은 쓰레기로 대화 공간을 채움으로써 소비주의를 비판하며, 분리수거 문화에 내재되었고, 500명의 관객이 참여했으며, 그중 40퍼센트는 소비 습관에 대한 반성을 담은 메시지를 남기며 대화적 분석의 비판성을 드러냈다.[129] 레이시의 <The Roof Is on Fire>는 청소년의 대화를 통해 인종 문제를 드러내며, 300명이 목소리를 내고 정책 논의를 촉진했으며, <대중의 눈물>과 상호 보완되어 대화성 예술의 사회 변혁 가능성을 부각시킨다.[130] 부리오의 『관계미학』[131]에 비해 대화성 예술은 갈등적인 협상을 통해 '미시적 유토피아'를 넘어서는데, <인터넷 차단>은 티라와니자의 공동식사 프로젝트가 지닌 조화적 경향에 도전한다. 비숍의 '대립적 참여'는 이러한 비판성을 강화하며, 주변화된 집단에게 발언권을 부여한다.[132] 대화성 예술은 갤러리의 한계를 넘어 공공 장소에 스며들며 예술에 민주화 기능을 부여하고, 수용미학의 관객 의미 생성에 실천적 기반을 마련한다.

3.1.3 '수용 미학' 관점에서 본 예술의 사회적 참여

대화미학의 틀 안에서 예술은 개방된 소통의 장으로 간주되며, 예술가와 관객 간의 상호작용과 공동 창조를 강조하고, 대화를 통해 의미의 생성과 사회적 관계의 구성을 실현한다. 이에 비해 수용미학은 이러한 상호작용의

---

129) Mikhail Bakhtin. The Dialogic Imagination: *Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist.* Austin: University of Texas Press. 1981, p. 293.

130) Suzanne Lacy, ed. Mapping the Terrain: *New Genre Public Art. Seattle:* Bay Press. 1995, p. 171.

131) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon:* Les presses du réel, 2002, p. 14.

132) Claire Bishop , 2004. "*Antagonism and Relational Aesthetics.*" October 110, pp. 51 - 79.

차원을 더욱 심화하여 예술의 의미를 예술가가 일방적으로 부여하는 것으로 보지 않고, 관객의 적극적인 참여와 해석 과정에서 동적으로 생성되는 것으로 본다. 수용미학은 관객의 주체성과 문화적 배경이 예술 작품의 의미 전개에 어떻게 영향을 미치는지에 주목하며, 예술을 사회적 실천 속에서 문화적 대화와 집단적 성찰의 플랫폼으로 강조한다. 따라서 수용미학은 대화 예술의 개방적 소통 정신을 계승할 뿐만 아니라 예술의 사회적 기능을 보다 광범위한 문화적 수용과 의미 협상으로 확장한다. 한스 로베르트 야우스(Hans Robert Jauss)와 볼프강 이저(Wolfgang Iser)의 수용 이론은 모두 독자 중심론에 기반을 둔다. 수용미학은 독자가 읽기 과정에서 발휘하는 적극성, 주도성, 창조성을 강조하며, 독자가 작가와 작품의 관계에서 주도적 지위를 갖는다고 확립한다. 문학 작품의 의미, 문학적 가치, 그리고 문학사의 변천과 발전은 독자와 그들의 독서 활동을 떠나, 심지어 이에 의존하지 않고서는 이루어질 수 없다.

야우스는 작가, 작품, 독자로 구성된 삼각관계에서 독자를 수동적 수용자나 단순히 작품에 반응하는 고리로 보지 않고, 창조적 주체로 간주한다. 작품의 존재는 독자의 읽기와 해석에 의존하며, 독자의 읽기가 없다면 작품은 생명 없는 언어 재료의 집합에 불과하다. 독자는 읽기 실천을 통해 작품을 단어 기호에서 해방시켜 현실적이고 구체적인 의미를 부여한다. 따라서 수용미학은 문학 작품이 작가와 독자의 공동 창작의 결과물이라고 본다. 독자의 텍스트 수용 과정은 곧 창조 과정이며, 문학 작품이 실현되는 핵심 고리이다. 이저는 '텍스트'와 '작품'을 구분하며, 독자의 읽기와 해석을 거쳐야만 텍스트가 진정한 작품으로 전환된다고 본다. 즉, 텍스트의 의미는 작가가 단독으로 부여하는 것도, 자동으로 완전하게 생성되는 것도 아니며, 독자와 텍스트의 상호작용적 대화 속에서 끊임없이 생성되고 확장된다. 독자는 텍스트 의미를 실현하는 마지막 고리이다. 따라서 작가의 글쓰기가 완성되는 날

은 문학적 의미가 탄생하거나 문학 활동이 종결되는 순간이 아니다. 한 권의 원고가 일시적으로 아무도 찾지 않는다면, 그 의미와 가치는 스스로 잠재해 있을 뿐이다. 만약 영원히 읽히지 않는다면, 비록 그것이 책이라는 형태로 객관적으로 존재하더라도, 그 문학적 의미는 여전히 진정으로 탄생하지 않은 것이다. 독자의 참여가 없고, 독자가 읽기를 통해 텍스트에 구체성을 부여하지 않는다면, 텍스트는 미완의 작품일 뿐이다. 야우스와 이저는 구체적인 읽기 이해 과정에 대한 설명에서 차이를 보인다. 야우스는 해석학 전통에서 출발하여, 그 핵심 개념인 '기대 지평'을 활용해 읽기 과정에서 의미의 생성을 설명한다. 야우스는 새로운 문학 작품이라 할지라도 정보의 진공 상태에서 생성되는 것이 아니라, 기존의 주제, 형식, 기법, 스타일의 흔적을 필연적으로 지니며, 명시적이거나 암묵적으로 독자에게 이를 암시하여 특정한 수용 기대를 불러일으킨다고 본다. 독자는 작품을 접할 때, 문학 유형, 주제, 형식, 언어에 대한 기억을 바탕으로 특정한 정서적 상태에 들어가 읽기 기대를 형성하는데, 이는 독자 주체성을 드러내는 '기대 지평'으로 구현된다. 읽기 과정에서 작품은 이러한 읽기 기대에 응답하며, 기대는 유지되거나 변화하거나 반전되어 '지평 전환'을 형성한다. 읽기 기대와 실제 읽기 경험은 조화를 이룰 수도 있고, 갈등이나 편차를 보일 수도 있으며, 이러한 긴장은 읽기를 생동감 있게 만든다. 독자는 더 이상 수동적이지 않으며, 작품과의 대화 속에서 자신의 기대 지평을 끊임없이 수정하고 확장한다. 야우스는 심지어 기대 지평을 문학성을 판단하는 기준으로 간주하며, 작품과 독자 기대 지평 간의 거리가 그 미적 가치를 결정한다고 본다. 독자의 기대를 충족시키는 작품은 대중문학이나 통속문학에 속하며, 기대 지평을 도전하고 변화를 이끄는 작품은 우수한 문학으로 평가된다.

이저는 신비평의 세밀한 독해 방법과 잉가르덴의 텍스트 구조 이론을 계승하여, 텍스트 구조가 어떻게 개방성을 통해 독자의 능동성을 불러일으키

고, 개별적 가공을 촉진하여 작품의 의미를 생성하는지에 초점을 맞춘다. 그는 잉가르덴의 문학 작품에 대한 '불확정성'에 관한 관점을 계승하고 발전시켜 '소환 구조'(Appellstruktur)를 이론의 핵심으로 제시했다. 이저는 문학 텍스트가 다른 텍스트와 구별되는 특징 중 하나는 그 구조에 다수의 불확정성과 공백이 존재한다고 보았다. 이러한 공백은 이미지, 줄거리, 인물, 심지어 서사적 층위 사이에 존재할 수 있다. 이 불확정성과 공백은 문학 텍스트의 기본적 특징일 뿐만 아니라, 교류 기능을 발휘하는 전제이자 출발점이다. 이는 독자의 상상력과 창의력을 자극하여 텍스트 독해에 참여하도록 초대하며, 불확정한 부분에 확정적 의미를 부여하고 공백을 채우게 한다. 이는 문학 독서의 중요한 즐거움 중 하나이다. 공백을 채우는 과정은 반복적이고 역동적인 과정이며, 한 층위에서의 채움이 다른 층위에서 수정이나 의문에 직면하여 기존의 독해 습관을 전복하고 새로운 채움을 형성할 수 있다. 불확정성으로 인해 촉발된 독자의 능동성은 독서 과정을 생기 넘치게 한다. 요컨대, 불확정성과 공백은 독자로 하여금 확정적 의미를 추구하게 하고, 작품의 의미 구성에 참여할 권리를 부여하며, 이는 문학 텍스트의 기본 구조인 '소환 구조'를 구성한다. 이저는 불확정성을 문학 가치를 평가하는 척도로 간주한다. 그는 텍스트의 구조가 완전히 확정되어 있다면 독자가 주도적으로 참여할 필요가 없으며, 독서가 동력을 잃는다고 보았다. 텍스트의 불확정성이 많을수록 독자의 참여는 더 적극적이며, 독서 과정은 더욱 활력 넘치게 된다.

야우스는 그의 선언적 논문인 <문학사, 문학이론에 대한 도전>에서 문학과 역사 간의 관계에 주목하며, 전통적인 문학사 서술에 도전한다고 명확히 밝혔다. 그는 기존의 문학사가 두 가지 문제를 안고 있다고 지적한다. 첫째, 전통적 문학사는 작가와 작품의 역사에만 초점을 맞추며 독자의 역할을 무시해왔다. 문학사는 단순히 문학적 사실을 나열하는 데 그쳐서는 안 되며,

문학 수용사를 더 중점적으로 다루어야 하며, 심지어 후자가 더 결정적이라고 본다. 둘째, 전통적 문학사는 연대기적 서술에 치우쳐 작가의 생애, 작품, 문학적 사건을 단순히 쌓아 올린 형태로, 역사성을 결여하고 있으며, 이는 문학 수용의 침전물을 분류·편집한 것에 불과하며 진정한 역사가 아니라고 본다. 야우스는 문학의 역사성이 문학적 사실의 정리에서 비롯되는 것이 아니라, 독자가 과거 작품에 대해 축적하고 전승하는 경험에 달려 있다고 주장한다. 즉, 문학 작품 간의 연관성은 한 세대에서 다음 세대로 이어지는 작가, 독자, 비평가의 경험 전달, 발전, 변천을 통해 구축된다. 야우스는 '기대 지평'을 통해 문학 수용사를 묘사하며, 문학 작품의 역사적 본질은 단순히 표현이나 재현 기능에만 있는 것이 아니라, 그 영향력에 있다고 본다. 한 작품의 생명력은 그것이 탄생한 역사적 조건을 초월하며, 이는 세대에서 세대로 이어지는 독자들과의 상호작용에서 비롯된다. 독자의 기대 지평은 고정불변한 것이 아니라, 특정한 역사적, 사회적, 문화적 맥락과 밀접하게 연관되어 있으며, 서로 다른 시대의 독자들의 이해와 미적 기대는 완전히 다를 수 있어, 작품이 각기 다른 역사적 시기에 다양한 의미를 생성하게 한다. 작품의 역사적 의의는 세대에서 세대로 이어지는 독자들에 의해 수용되고, 변형되고, 풍부해지는 과정에 있으며, 이를 통해 그 미적 가치가 확증된다. 야우스(Jauss)는 문학 작품이 독립적으로 존재하며 모든 시대의 독자들에게 동일한 대상이 되는, 형이상학적 기념비가 아니라, 오히려 오케스트라 악보와 같다고 지적한다. 이는 연주 과정에서 끊임없이 새로운 독자 반응을 얻으며, 텍스트가 언어적 물질적 형태를 벗어나 현재적 존재로 거듭나는 것이다. 기대 지평과 지평의 전환은 작가, 작품, 독자를 연결하며, 문학의 역사성을 드러낸다. 즉, 작품의 지평과 독자의 지평, 역사적 지평과 현재적 지평 간의 충돌, 융합, 상호작용의 역사적 과정이다. 이에 야우스는 대담하게 제안한다. 문학 사실의 나열을 문학 수용 과정으로 대체하고, 창작사와 미학

표현사 대신 문학 수용사와 영향사로 전환해야 하며, 문학사는 곧 수용사여야 한다고.

야우스와 이저의 이론은 모두 독자에게 전례 없는 적극적인 지위를 부여한다. 문학 작품의 탄생, 의미 생성, 문학사 형성, 그리고 작품의 문학적 가치와 역사적 지위는 모두 독자의 수용에 의존한다. 또한, 소비자의 선호가 생산자에게 영향을 미치듯, 독자의 미적 수용 역시 작가의 창작에 반작용한다. 이러한 독자의 권한은 상대주의로 이어질 수 있는가? 만약 모든 독자가 자신의 이해에 따라 작품의 우열을 평가할 수 있다면, 작품에는 불변의 객관적 가치가 여전히 존재할 수 있는가. 문학사에서 작품의 지위가 독자에 의해 결정된다면, 이는 모든 독자가 기존의 문학사적 판단을 뒤집을 권한을 가진다는 것을 의미하는가. 분명히, 철저한 상대주의는 전통적인 문학적 판단을 파괴할 것이다. 그러나 야우스는 '기대 지평'에서 상대주의를 제한하는 조건을 설정한다. 독자의 기대 지평은 기존의 문학 읽기에서 비롯되며, 문학적 주제와 형식에 대한 기억을 포함하고, 동시에 모든 역사적·문화적 기억을 내포한다. 따라서 특정 시기의 독자 기대 지평은 무한하지 않으며, 역사적으로 부여된 기본 기준을 포함하고, 무엇을 수용하고 긍정하며, 무엇을 거부하고 부정할지에 대한 규범이 이미 마련되어 있다. 작품의 의미와 가치는 작가, 작품, 독자가 공동으로 구성하며, 작가의 의도와 작품의 지평은 독자의 기대 지평에 규범적·제약적 역할을 한다.

이저는 독서 이론에서 의미의 불확실성을 긍정하면서도 동시에 의미의 상대적 확실성을 추구한다. 그는 텍스트 내의 공백과 불확실성이 누락된 부분에 대한 무언의 초대라고 본다. 이는 명시적으로 쓰이지 않은 내용을 지시하지만, 텍스트에서 이미 확정된 부분은 독자에게 중요한 암시를 제공한다. 한편으로, 불확실성과 공백은 독자의 상상력과 채움을 촉발하여 구체적인

이해를 이끌어낸다. 다른 한편으로, 이러한 공백은 작품의 이미 완성된 부분에 의해 제한되며, 후자는 의미를 충실히 하는 틀을 구축하여 독자의 자유도와 채움의 범위를 암시하거나 심지어 제한한다. 이저는 이를 소극적인 제한이 아니라 독자에 대한 적극적인 안내로 간주한다. 또한, 이저는 '내재된 독자'(impliziter Leser) 개념을 제시하는데, 이는 작가가 창작 시에 상정하는 이상적인 독자를 의미한다. 내재된 독자는 작품 구조 안에 존재하며, 텍스트의 핵심 구성 요소로 작용하고, 잠재적 의미가 구체화되는 과정에서 안내와 통제 요인으로 기능한다. 내재된 독자는 수많은 방해 요소를 배제하고 작가의 의도에 더 가까우며, 심지어는 '제2의 작가', 즉 작가가 스스로에게 말할 때의 경청 대상으로 간주될 수 있다. 내재된 독자와 텍스트 구조의 긴밀한 연관성은 실제 독자에게도 참조와 지향점을 제공한다.

미학의 수용 이론을 대표하는 두 핵심 학자인 야우스와 이저는 이론적 출발점과 관심 초점이 서로 다르다. 야우스의 시각은 보다 거시적이며, 주로 문학사에 초점을 맞추어 문학의 역사성과 사회성을 강조한다. 그는 '기대지평(Horizont der Erwartung)'을 진입점으로 삼아 독자가 읽기 과정에서 가져오는 역사적·문화적 배경을 탐구하고, 서로 다른 역사적 단계에서 독자의 시각이 어떻게 변천하는지, 그리고 작품이 문학사에서 차지하는 위치를 분석하여 수용의 관점에서 문학의 발전 맥락을 체계적으로 정리한다. 반면, 이저의 연구는 보다 미시적이며, 구체적인 읽기 상황에서 텍스트와 독자 간의 상호작용 관계에 초점을 맞춘다. 그는 '소환구조(Impliziter Leser)' 이론을 통해 텍스트 내의 불확정성과 공백이 어떻게 독자를 적극적으로 읽기에 참여하게 하며, 독자가 텍스트 구조의 안내를 받아 공백을 채우고 작품에 의미를 부여하는지를 설명한다. 즉, 야우스는 디아크로닉(diachronic) 차원의 문학 수용에 중점을 두고, 이저는 신크로닉(synchronic) 차원의 읽기 상호작용에 관심을 가지며, 이 둘의 차이는 상호보완적으로 작용하여 수용미학의

이론 체계를 크게 풍부하게 하였다. 수용미학은 1960년대 말에 등장하여 1970년대부터 1980년대 상반기에 걸쳐 전성기를 맞이하였으며, 이후 점차 쇠퇴하였으나 그 영향력은 사라지지 않고 오히려 문학 연구 패러다임의 근본적인 전환을 촉진하였다. 이는 문학의 민주화 과정을 촉진했을 뿐만 아니라 독자를 무시할 수 없는 주체로 문학 연구의 시야에 포함시켰다. 수용에 초점을 맞춘 관점은 이미 널리 채택되었으며, 수용미학은 그 개방성을 바탕으로 다양한 문학 연구 방법과 융합하여 문학 이론과 비평에 지속적으로 깊은 영향을 미치고 있다.

예술은 사회적 실천의 장으로서 미적 표현의 매개체일 뿐만 아니라 문화적 대화와 집단적 반성의 촉매제로서의 역할을 한다. 한스 로베르트 야우스(Hans Robert Jauss)가 제시한 '수용 미학'의 틀 안에서, 예술 작품의 의미는 더 이상 창작자의 일방적인 정의에 의해 결정되지 않으며, 관객의 능동적인 참여를 통해 동적으로 생성된다. 이 이론은 전통적인 '작가 작품' 중심 모델을 뒤엎고, '관객-작품'의 상호작용 관계에 초점을 맞추며, 예술에 깊은 사회적 기능을 부여한다. 본 장은 한스 로베르트 야우스의 '기대의 지평'(horizon of expectations)[133]과 볼프강 이저(Wolfgang Iser)[134]의 '빈칸 채우기'(fill in the gaps) 개념을 중심으로, 수용 미학이 현대 예술 사회 실천에 어떻게 이론적 지원을 제공하는지 탐구하며, 국제적 및 본토 사례를 통해 그것이 문화 및 사회 변혁을 촉진하는 잠재력을 드러낸다.

한스 로베르트 야우스는 관객이 문화적 배경과 사회적 경험을 바탕으로 형성한 기대와 작품의 혁신적 긴장이 함께 의미 생성 과정을 형성한다고 주

133) Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception,* University of Minnesota Press, 1982, p. 22.

134) Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Johns Hopkins University Press, 1978, p. 168.

장한다.[135] 볼프강 이저는 작품의 '불완전성'이 관객이 상상력과 행동을 통해 공백을 채우도록 초대하며, 이로 인해 매번의 참여가 독특한 창조로 변모한다고 지적하였다[136]. 마리나 아브라모비치의 <리듬 0>에서 관객이 인간성의 경계를 탐구하는 것부터, 야요이 쿠사마의 <무한 거울 방>이 감각적 상호작용을 통해 문화적 경계를 넘어서는 것, 그리고 수라시 쿠솔웡의 <황금 유령>이 욕망과 윤리에 대한 반성을 제시하는 것까지, 국제적인 사례들은 수용미학이 세계화 맥락에서 가지는 보편성을 보여준다. 한편, 본인의 작품 <링크>와 <조작>은 지역 사회의 관계와 권력 역학을 출발점으로 삼아, 관객과의 상호작용을 통해 사회적 서사를 재구성하며, 수용미학이 지역적 참여에서 지닌 독특한 가치를 강조한다. 본 장에서는 이론과 실천의 융합을 통해 관객이 어떻게 수동적인 수용자로부터 공동 창작자로 변모하는지를 분석하고, 그 과정을 통해 예술이 어떻게 개방성과 참여성을 통해 개인, 공동체 및 글로벌 문제를 연결하는 다리로 기능하는지 탐구할 것이다. 이러한 탐구는 예술 사회 실천의 동적 본질을 반영할 뿐만 아니라, 현대 사회에서 예술의 다차원적인 역할을 이해하는 새로운 시각을 제공할 것이다.

수용 미학은 예술 작품의 의미 생성 방식을 재정의하며, 관객의 능동적 참여를 강조한다. 한스 로베르트 야우스가 제시한 '기대의 수평선' 이론은 관객이 문화적 배경과 사회적 경험을 바탕으로 작품에 대한 기대를 형성하며, 작품은 이러한 기대를 도전함으로써 의미를 생성한다고 주장한다.[137] 예를 들어, 관객은 전통적인 회화에서 미적 경험을 기대할 수 있지만, 현대 설

135) Hans Robert. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception,* University of Minnesota Press, 1982, p. 21.
136) Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Johns Hopkins University Press, 1978. p. 170.
137) Hans Robert, Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception,* University of Minnesota Press, 1982, p. 21.

치미술은 그들이 상호작용을 통해 이해를 재구성하도록 요구한다. 볼프강 이저는 예술 작품의 '불완전성'이 관객이 상상력을 통해 '빈곳을 채워'야 하며, 그로 인해 텍스트가 해석 속에서 완성된다고 지적했다.[138] 예를 들어, 참여적 설치 미술의 개방적 디자인은 관객의 선택이 매번 작품의 일부가 되도록 한다. 이러한 동적 과정은 관객이 수동적 수용자에서 공동 창작자로 변모하도록 하며, 예술 사회 실천에 이론적 기초를 제공한다. 이하에서는 국제 사례를 통해 이 이론의 실천적 적용을 분석할 것이다.

마리나 아브라모비치의 <리듬 0>은 관객이 72가지 도구를 사용함으로써 도덕적 기대를 도전하고, '인간성의 경계'를 드러낸다. 야요이 쿠사마의 <무한 거울의 집>은 거울과 조명을 통해 관객의 참여를 유도하고, 문화적 경계를 허물며 다양한 의미를 생성한다. 수라시 쿠솔웡의 <황금 유령>은 관객이 면사포 더미 속에서 금목걸이를 찾게 하며, 욕망과 윤리의 충돌이 작품의 공백을 채운다. 이러한 사례들은 수용 미학의 동적 특성을 보여준다. 국제적 사례들은 수용 미학이 다양한 문화권에서도 적용 가능한 보편적 이론임을 보여준다. 이에 비추어 볼 때, 본인의 작품 <연결>과 <조작>은 중국 사회의 특수한 맥락 속에서 인간 관계와 권력 구조 간의 상호작용을 보다 심층적으로 탐색하고자 한 시도로 이해될 수 있다.

---

138) Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Johns Hopkins University Press, 1978, p. 170.

작품도판8)　<연결> 실, 카드, 못, 260cm×10cm×160cm, 2023.

2023년 전시에서 <연결>의 설치 공간에는 수백 개의 명패가 배치되어 있었고, 그 명패에는 '학생', '여성', '관리자' 등의 태그가 포함되어 있었다. 관람객들은 색깔 있는 실로 태그들을 연결하는 작업에 참여하도록 초대되었다. 한 젊은 여성 관람객은 빨간색 실로 '여성'과 '엔지니어'를 연결하며, 이후 이 선택이 성 역할에 대한 전통적인 기대에 도전했으며, 직업 정체성에 대한 반성을 일으켰다고 말했다. 다른 한 노년 남성 관람객은 '퇴직자'와 '자원봉사자'를 연결하며 사회적 역할에 대한 재정의를 표현했다. 이러한 상호작용 상황은 관람객들이 선을 선택함으로써 작품의 '불완전성'을 채웠다는 것을 나타냅니다. 관람객들의 '기대 시야'는 작품과의 대화에서 확장되었으

며, 이는 한스 로베르트 야우스가 제시한 의미 생성의 동적 특성을 반영합니다. 이는 수용미학에서 '관객이 의미를 창조한다'는 핵심 이념을 충분히 반영한다. 수용미학 이론가 한스 로베르트 야우스는 예술 작품의 의미가 고정된 것이 아니라, 관객의 '기대의 지평'을 통해 수용 과정에서 지속적으로 생성된다고 제안했다.[139] <링크>에서 한 관객은 '학생'과 '리더'를 연결하며, 이는 연령과 권력에 대한 전통적 기대에 도전했음을 보여준다. 이러한 선택은 작품의 '불완전성'을 채우며, 관객은 관찰자가 아닌 공동 창작자로 변모하게 된다.[140] 색깔 있는 선들의 엮임과 이름표 선택은 사회 네트워크의 다양성과 개인 간의 다중적인 연계를 은유한다. 각 관객은 선택과 연결을 통해 작품 형식을 완성할 뿐만 아니라, 자기 정체성의 표현과 사회적 관계에 대한 재고를 실현하게 된다.

<연결>이라는 작품은 참여의 과정 속에서 그 '불완전성'이 새로운 정의를 부여받는다. 관객의 주체성을 강조함으로써 참여감을 증대시켰을 뿐만 아니라, 사회적 관계의 역동성을 탐구하며 예술이 사회적 참여로서 지니는 중요한 잠재력을 보여주었다.'수용미학'이라는 개념은 1967년 한스 로베르트 야우스(Hans Robert Jauss)에 의해 처음 제안되었으나, 수용이론의 원리는 그보다 훨씬 이전으로 거슬러 올라간다. 이미 1920년, T.S. 엘리엇(T.S. Eliot)은 "과거는 현재에 의해 변화되며, 현재는 과거에 의해 이끌린다"고 썼다.[141][142]수용미학의 적용은 <연결>이 예술의 개방성과 다양성을 새롭게 정의하게 하였으며, 관객의 매 선택과 연결은 작품에 서로 다른 의미를 부여하였다. 이는 예술이 정적인 객체에서 역동적인 과정으로 전환되고 있음을

---

139) Hans Robert, Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception,* University of Minnesota Press, 1982, p. 21.
140) Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* ohns Hopkins University Press, 1978, p. 170.
141) Martindale 2007, p. 298.
142) Eliot 1920, p. 45.

보여준다.

세계화된 문화 교류의 배경 속에서, 사회 실천 예술은 관객의 개입을 통해 서로 다른 문화 간의 대화와 이해를 더욱 촉진시킨다. 예를 들어, 일본 예술가 쿠사마 야요이(Yayoi Kusama)의 인터랙티브 설치 작품 <무한 거울 방)>은 관객을 거울과 빛으로 가득 찬 공간으로 초대하며, 참여를 통해 예술 형식을 완성하게 한다. 관객의 개입은 작품의 물리적 표현을 변화시킬 뿐만 아니라, 문화 간 교류의 기회를 창출하며, 수용 미학의 핵심 사상을 구현한다. 쿠사마 야요이의 작품은 관객의 참여를 통해 문화와 지역의 경계를 허물며, 관객에게 더 깊은 문화적 인식과 비판적 사고의 기회를 제공한다. 이러한 예술 실천은 예술이 사회 변혁의 도구로서 기능하는 점을 강조하며, 예술 이론가 클레어 비숍의 말처럼, "참여적 예술은 관객에게 주도권을 부여함으로써 예술과 사회의 관계를 재정의하고, 그것을 문화적 대화의 촉매제로 만든다. "[143] 야요이 쿠사마의 <무한 거울 방>이 거울 매체를 통해 교차 문화적 대화를 조성한 것과 비교하여, <링크>는 일상적인 태그 상호작용을 통해 본토 사회 네트워크의 다양성에 초점을 맞추어, 수용 미학의 동적 의미 생성을 구현한다.

수용 미학은 독자가 문학 작품을 해석하는 과정에서 능동적인 역할을 강조함으로써, 작품 의미 생성의 동적인 특성을 드러낸다. 한스 로베르트 야우스가 제시한 '기대의 지평선' 개념은 독자의 역사적 배경과 문화적 전통이 그들의 독서 기대를 형성하며, 작품의 의미는 이러한 기대를 어떻게 충족시키거나 도전하는지에 달려 있다고 말한다. 한편, 볼프강 이저는 독자가 읽는 과정에서 '텍스트의 공백을 채우는' 부분에 주목하며, 독자가 상상력을 통해 텍스트를 그들의 이해 속에서 완성시킨다고 주장한다. 동아시아 미술 평론

143) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* Verso Books, 2012, p. 11.

가 김성호는 논문 <큐레토리얼 민주주의. 관람자의 창작을 견인하는 큐레이팅>에서 다음과 같이 썼다.

> 야우스에 따르면 작품의 의미는 작품 내재적으로 결정되기보다 작품이 제시하는 것과 수용자가 지닌 선이해 사이의 간극이 얼마나 되는지에 따라 달리 나타난다. 이처럼 수용미학은 작품 그 자체가 아닌 작품의 영향에 관심을 둔다. 즉 예술 작품의 생산이 당대에 어떠한 방식으로 수용되었으며, 현재는 그것이 독자에 의해 어떠한 의미로 수용되는 지를 비평적 관점에서 다각도로 살펴보는 것이다. 이처럼 수용미학에서, 작품은 독자와의 상호 작용으로 이루어지는 독서 과정에서 비로소 완성된다. 즉 야우스의 수용미학은 '작가-작품-독자'의 관계를 작품 해석의 축으로 설정한 것이자 '작가-작품'의 관계보다 역사적 현재 속 '독자-작품'의 관계에 더 주목한 해석학적 미학으로 간주할 만하다.[144]

수용미학은 예술 작품의 의미가 관객의 수용과 해석 과정에서 형성된다고 강조한다. 예술의 사회적 참여와 수용미학 사이에는 이러한 관점의 연계성이 존재한다. 참여형 예술은 대중이 창작 과정에 직접 참여하여 작품의 공동 창작자, 편집자, 그리고 관찰자가 되는 예술 창작 방식이다. 관객의 실제적인 상호작용 없이는 이러한 예술 창작은 완전하지 않다. 이 예술 형태는 소수의 전문 예술가가 예술 작품을 창작하고, 대중은 수동적인 관찰자 혹은 소비자로서 시장에서 전문가의 작품을 구매하는 서구 주류 예술 창작 모델에 도전하는 것을 목적으로 한다. 참여형 예술을 지지하는 이들이 찬미하는 대표적인 사례로는 아우구스토 보알의 '피억압자의 연극'과 앨런 카프로의 해프닝 아트가 있다.[145] 예술의 사회적 참여는 예술가와 관객 사이의 상호작용을 강조하며, 관객의 참여와 반응을 통해 작품의 의미가 완성된다고 본

144) 김성호, 『큐레토리얼민주주의-관람자의 창작을 견인하는 큐레이팅』, 2021. p. 47.
145) Richard Ross, *"At Large In Santa Barbara." LAICA Journal. September - October* 1980, Number 28. pp. 45-47.

다. 예를 들어, 수라시 쿠소운의 『황금 유령』에서는 관객이 버려진 실타래 더미 속에서 금목걸이를 찾아내는 참여 과정이 예술 작품의 일부로 작용하며, 이는 관객이 예술 창작에 관여하는 과정을 잘 보여준다.

수용 미학의 개방성과 동적 특성은 예술 참여에서 특히 중요한 개념이다. 예술의 참여 작품은 일반적으로 상호작용 요소와 상황을 디자인하여, 관객의 개인적 경험과 배경이 작품의 내용과 융합되도록 하며, 이를 통해 독특한 예술 경험과 사회적 대화를 형성한다. 로버트 홀럽(Robert Holub)은 수용 미학의 사회적 기능을 더욱 깊이 탐구하며, 문학과 예술이 단순히 미적 객체가 아니라, 사회적 교류와 문화 전파의 중요한 매개체임을 지적했다.[146]

관객의 능동적인 참여와 상호작용을 강조함으로써, 수용 미학은 전통적인 예술 작품의 창작 및 수용 방식을 변화시키고, 예술 실천에 이론적 기초와 실천적 지침을 제공한다. 이것은 예술 작품의 다양성과 깊이를 풍부하게 할 뿐만 아니라, 현대 사회에서 예술의 영향력과 사회적 책임감을 강화한다. 수용 미학의 이론적 관점을 통해, 예술의 실천은 사회 변화를 더욱 효과적으로 촉진하고, 공공 토론과 감정적 공감을 일으키며, 사회 변혁의 중요한 힘이 된다.

146) Robert Holub, C, Reception Theory: *A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984, pp. 102-103.

작품도판9) <조작>, 200cm×40cm×180cm, 목재, 세라믹, 2023.

<조작>은 조작 가능한 인형을 통해 통제받는 취약한 집단을 상징하며, 관객에게 그들의 행동을 재조정하도록 초대하여 권력 관계에 도전한다. 전시에서 한 관객은 인형을 반항적인 자세로 배치하여 직장 내 억압에 대한 생각을 반영했다. 또 다른 관객은 순응적인 자세를 만들어 사회 규범의 내화를 암시했다. 이러한 행동은 한스 로베르트 야우스의 '기대 시야'를 반영하며, 관객은 참여를 통해 권력 서사를 재구성한다.[147] <리듬 0>의 극단적인 상호작용과 비교하여, <조작>은 부드러운 방식으로 개인의 반성을 촉발

147) Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception.* University of Minnesota Press, 1982, p. 21.

하며, 본토 맥락에서의 사회적 비판을 보여준다.

관객이 인형의 동작을 다시 조작할 수 있도록 허용함으로써, 해석의 권한과 상호작용의 가능성을 대중에게 되돌려준다. 이러한 방식은 작품을 열린 대화의 공간으로 만들며, 관객의 행동과 해석 역시 작품의 일부가 된다. 참여적 예술은 예술가가 부재하거나, 참여자와 동등한 위치로 물러나야 할 것을 요구한다. 이는 참여자에게 창작의 자율권을 부여하는 유일한 방법이며, 이 조건이 충족되지 않는다면 참여자는 언제나 예술가의 권위 내에서 반응할 수밖에 없다. 그렇게 되면 참여자는 결국 지배당하게 되고, 작품은 더 이상 참여성을 구현하지 못하게 된다. 이 세부 사항은 참여 그 자체를 하나의 형식으로 확립하는 데 있어 결정적으로 중요하며, 참여를 단순한 상호작용형, 커뮤니티 기반 예술 또는 사회참여 예술과 효과적으로 구분 짓는다.[148] 참여적 또는 상호작용형 예술은 예술가, 관객, 그리고 그 환경 사이에 역동적인 협업 관계를 형성한다. 참여적 예술은 관객이 조용히 멀리서 작품을 감상하는 것이 아니라, 예술의 공동 창작에 직접 참여하도록 초대하며, 관객이 사회 속에서 자신이 맡고 있는 역할을 성찰하도록 유도하고 공감을 불러일으킨다.

수용 미학은 관객의 적극적인 참여를 핵심으로 하여, 예술에 깊은 사회적 기능을 부여하고 예술과 사회 간의 상호작용 관계를 재구성한다. 한스 로베르트 야우스의 '기대의 지평선' 이론에 따르면, 관객은 문화적 배경과 경험을 바탕으로 형성된 기대가 작품과의 대화 속에서 도전받거나 재구성됨으로써 동적인 의미를 생성하게 된다.[149] 볼프강 이저의 '빈 공간 채우기' 이론은

148) Beryl Graham, "What Kind of Participative System? Critical Vocabularies from New Media Art," in *The 'Do-It-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media,* ed. Anna Dezeuze (Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 290.
149) Ibid, p. 21.

작품의 '불완전성'이 관객의 상상력을 통해 완성되어야 함을 밝히며, 매 참여가 독특한 창조 과정이 된다는 것을 강조한다.[150] 마리나 아브라모비치의 <리듬0>에서 관객이 도구를 선택하는 것부터, 야요이 쿠사마의 <무한 거울 방>에서 문화 간 감각적 경험, 그리고 수라시 쿠솔웡의 <황금 유령>에서 욕망에 대한 반성에 이르기까지, 국제 사례들은 관객이 어떻게 상호작용을 통해 작품에 생명을 부여하는지 보여준다. 본인의 작품 <링크>는 선을 통해 사회적 관계를 시각화하고, <조작>은 인형을 조작하여 권력에 대한 반성을 유도하며, 모두 본토 맥락에서 이 동적 특성을 이어갔다. 이러한 참여은 예술이 단지 미적 대상이 아니라, 사회적 대화와 문화적 변화를 촉진하는 촉매제임을 공동으로 증명한다.[151] 세계화와 디지털 시대에서 수용미학은 예술의 개방성과 포용성을 더욱 촉진할 것이다. 미래에는 수용 미학이 예술가들에게 더 큰 사회적 책임감을 가진 작품을 창작하도록 영감을 줄 것이며, 개인과 집단의 반성을 촉진하고, 예술이 글로벌 문제 해결에서 가진 무한한 잠재력을 탐구할 것이다.

3.2 사회 현상에서의 예술 형태 연구

3.2.1 정체성 해소와 예술의 사회적 참여

클레어 비숍은 명확한 논리를 통해 참여적 예술과 전통 예술이 예술가, 작품, 관객 간 관계에서 나타나는 차이를 분석하였으며, 참여적 예술의 본질적 특성을 구체적으로 설명하였다. 전통 예술에서는 예술가의 사고가 창작의 중심이며, 작품은 전통적인 표현 방식이고, 관객은 관람자이다. 참여적

150) Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Johns Hopkins University Press, 1978, p. 170.
151) Claire Bishop, 2012, p. 11.

예술은 이러한 전통을 깨뜨리고, 예술가와 관객이 함께 작품의 창작 과정에 참여하여 예술 창작이 관객과 연관되도록 한다.사회 예술이 이미 주류로 자리 잡아가고 있기 때문에, 그 고유한 미학적 성질과 자체적인 예술적 특성에 대한 질문을 멈추어서는 안 된다. 나토 톰슨(Nato Thompson)은 '사회 참여 예술'에 대한 정의를 통해 사회 예술의 주요 특성을 요약하였다. "사회 참여 예술은 부상하고 있으며, 예술 담론 논의의 기반을 흔들고, 예술의 범주를 훨씬 넘어선 영역과 기술 및 의도를 공유하고 있다. 그러나 전위주의와는 달리, 사회 참여 예술은 하나의 예술 운동이 아니라 이러한 문화적 실천은 새로운 삶의 방식을 드러내며, 참여와 권력에 대한 도전을 강조한다." 사회 예술의 실천은 더 이상 물리적인 제작 작업이 중심이 아니며, 연대를 나타내기도 하고 갈등을 포함하기도 하는 전체적인 설계 과정이 초점이 됨을 보여준다.[152] 이러한 변화는 예술의 표현 방식을 변화시켰을 뿐만 아니라, 그 사회적 기능 또한 새롭게 정의하였다. 본 연구의 목적은 참여적 예술이 어떻게 전통 예술의 경계를 허물고 있는지를 밝히는 데 있다. 본 논문은 이론과 구체적 사례를 결합하여, 참여적 예술이 특정 작품에서 어떻게 구현되는지를 분석하고, 그것이 사회 현상과 관객에게 미치는 영향을 고찰하고자 한다.

실제 창작 과정에서 예술가의 정체성은 역할의 유동성과 협력성으로 나타난다. 예를 들어, 본인의 작품 <끊어진 그물>은 하나의 인터랙티브 설치 작품으로, 관객은 매달린 오래된 어망을 자르고 그 조각을 가져감으로써 작품 창작 과정에 직접 참여하게 된다.제2차 세계대전 이후, 참여는 예술 이론과 미학의 기본적인 문제 중 하나가 되었다. 20세기 1960년대 이후의 생산미학과 수용미학은 예술의 경계를 정의하거나 경계를 해체하는 것을 예술

152) 欧阳甦,「参与式艺术：是当代艺术还是社会文化的一种方式？」, 上海大学上海美术学院,『哲学与人文科学』, 文艺理论专题, 分类号 J0, 2021, p. 3.

생산으로 간주하였고, 소비자의 경험을 예술 수용으로 보았다. 이 두 접근 모두 예술 작품을 지향하며, 예술 작품은 더 이상 객체화된 대상이 아니며, 예술 대상 또한 경험의 차원으로 전환될 수 있게 되었다.[153] 사회 참여 예술가는 세계와의 적극적인 상호작용과 경청을 강조하며, 보이스의 이론은 모든 사람이 예술가가 될 수 있다는 의미로 해석된다. 어머니든, 관리자든, 버스 운전사든, 누구나 자신의 창의력과 상상력을 마음껏 발휘하여 예술가처럼 창작 과정을 체험할 수 있다는 것이다.

예술 분야의 사회적 실천 또는 사회적 참여 참여[154]은 일련의 예술 매체, 대인 상호작용, 그리고 사회적 담론을 통해 지역사회 참여를 추구하는 데 중점을 둔다.[155] 사회적 개입이라는 용어는 사회과학에서 인간 상호작용의 기본 속성을 지칭하는 데 사용되지만, 관계 미학,[156] 새로운 장르의 공공미술,[157] 사회적 참여 예술[158], 대화 예술,[159] 참여 예술,[160] 그리고 생태사회 몰입주의[161]와 같은 지역사회 기반의 예술 실천을 설명하는 데에도 사용된

153) Ibid, p. 4.
154) "Community Art." *Tate, Accessed May* 19, 2024.,출처: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art(검색일: 2024.09.13.)
155) Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*(New York: Jorge Pinto Books, 2012, p. 22.
156) Ibid, p. 22.
157) Manuel Arturo Abreu, "We Need to Talk About Social Practice,"*Art Practical*, March 6, 2019, 출처: https://www.artpractical.com/feature/we-need-to-talk-about-social-practice. Accessed May 19, 2024.(검색일: 2023.05.22.)
158) Grant Kester, "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art," in*Theory in Contemporary Art Since 1985*, ed. Zoya Kocur and Simon Leung (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, p. 35.
159) Ibid, p. 36.
160) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* London: Verso Books, 2012, p. 23.
161) Cisco Bradley, *The Williamsburg Avant-Garde: Experimental Music and Sound on the Brooklyn Waterfront,* Duke University Press, 2023, p. 27.

다.

예술의 사회적 참여는 미학, 윤리, 협업, 방법론, 논쟁, 미디어 전략, 그리고 사회적 행동주의를 통해 관객, 사회적 시스템, 그리고 예술가 또는 예술 작품 간의 상호작용에 중점을 둔다.[162] 사람과 그들의 관계가 사회적 실천 작품의 매체를 구성하기 때문에－특정한 생산 과정이 아니라－사회적 참여는 작품의 조직, 실행, 또는 지속의 일부일 뿐만 아니라 그 자체로도 미학적 요소, 즉 상호작용과 발전을 이룬다.[163]

예술의 사회적 실천에 대한 논의가 깊어짐에 따라, '참여'라는 용어는 핵심 개념이 되었으며, 이에 따라 '협력', '대화', '협상' 등의 개념에 대한 논쟁도 함께 일어나고 있다. 참여적 예술은 클레어 비숍이 중점적으로 설명한 개념으로, 많은 참여자들이 관여하는 예술 작품을 의미한다. 그녀는 참여적 예술의 전체적인 특성을 다음과 같이 간략하게 설명했다.

> 참여적 예술의 특성은 예술가가 더 이상 물건의 유일한 창조자가 아니라, 상황의 협력적 기획자가 된다는 점에 있다. 이동 가능한 제한된 예술 작품은 명확한 시작과 끝이 없는 장기 프로젝트로 대체된다. 관객은 '관찰자'에서 공동 생산자로 변한다.[164]

사회 참여 예술은 프로젝트 설계와 실행에서 방법론의 핵심적인 역할을 강조한다. 파블로 헬그레라는 <사회 참여 예술 교육>에서 창조와 실험의 과정 자체가 사회적 실천의 가치임을 지적하며, 그것이 단지 어떤 예측된

162) "Reviews in Cultural Theory." *Reviews in Culture,* Accessed May 19, 2024, 출처: https://reviewsinculture.com(검색일: 2025.02.15.)
163) Tom, Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation,* Duke University Press, 2012, p. 132.
164) 毕晓普,『人造地狱：参与式艺术与观看者政治学』, 王春辰. 译, 北京: 金城出版社, 2018, p. 5.

목표를 위한 서비스가 아님을 강조했다.[165] 이는 방법론이 더 이상 도구가 아니라 작품의 핵심 동력이 된다는 것을 의미한다. 한편, 미학은 참여적 예술에서 완전히 폐기되지 않았으며, 새로운 형태로 등장한다. 그것은 상호작용과 사회적 관계를 통해 재구성된다. 그러나 방법론과 미학 사이의 긴장은 간과할 수 없다. 전자는 실천적 효과에 중점을 두고, 후자는 감각과 사상의 표현에 집중한다. 톰 핑클펄은 예술가가 두 가지를 통합하기 위해 노력해야 한다고 제시했다. 방법론은 대중의 참여를 이끌어낼 수 있으며, 미학은 프로젝트에 깊은 해석 가능성을 부여한다. 두 가지가 결합되면 사회적 기능과 미학적 경험을 동시에 향상시킬 수 있다.[166] 이러한 대화는 참여적 예술을 이해하는 데 이론적 시각을 제공한다.

참고도판11) 리밍웨이(Lee Mingwei),〈이동하는 정원(The Moving Garden)〉, 2020.

<이동하는 정원> 이 작품의 영감은 미국 문화 평론가 루이스 하이드

165) Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art,* Verso Books, 2012, p. 2.
166) Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation,* Duke University Press, 2012, p. 346.

(Lewis Hyde)의 저서 <선물. 시적 상상력과 물질적 삶(The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property)>에서 비롯되었다. 책에서는 선물 교환이 시장 경제와는 다른 독특한 특성을 지니며, 그것이 제공자와 수혜자에게 미치는 상호 혜택 효과에 대해 언급한다. 본인는 이 점이 특히 흥미롭다고 느꼈다. 한 번은 봄철 프랑스 리옹의 론(Rhone) 강변에서 수백 송이의 꽃들이 강물을 따라 떠내려가는 모습을 우연히 보게 되었고, 그것이 이 창작의 초기 의도에 영감을 주었다. 이밍웨이는 이 작품에 대해 언급하면서 다음과 같이 말했다.

> 전시된 작품은 하나의 상호작용 설치 작품으로, 9미터 길이의 검은 화강암 테이블이 있고, 테이블 표면은 협곡처럼 갈라져 있으며, 그 갈라진 틈을 따라 신선한 꽃들이 가득 차 있다. 참여자는 꽃을 하나 무료로 가져갈 수 있지만, 반드시 '상호작용 규칙'을 따라야 한다: 미술관을 떠난 후에는 우회로로 가야 하며, 다음 목적지로 가는 길에 우연히 만난 낯선 사람에게 꽃을 전달해야 한다. 나는 꽃이 미술관 떠난 후에 무슨 일이 일어났는지 추적하거나 기록하지 않는다. 대신 모든 것을 우연에 맡긴다. 전시 과정 중, 아마도 도시의 어딘가에서 어떤 낯선 이들이 이 '주고 받는' 우연한 과정으로 서로 만난다면, 그것이 나에게 가장 좋은 보답이 될 것이다.[167]

리명웨이의 <이동하는 정원>은 깊이 생각하게 만드는 예시이다. 루이스 하이드의 <선물>에서 선물 교환에 대한 영감을 받아, 리밍웨이는 상호 지원의 개념을 예술 실천에 통합했다. 그는 프랑스 리옹의 론 강변에서 꽃들이 떠내려가는 장면을 본 후, 이 작품을 구상했다. 9미터 길이의 화강암 테이블 위에 꽃들이 가득 놓여 있고, 관객은 꽃 하나를 가져갈 수 있지만, 미술관을 떠난 후에는 그것을 낯선 사람에게 선물해야 한다. 그는 한때 이렇

167) 이밍웨이, 「꽃의 이름으로 | 아이징 & 리밍웨이: 꽃과 아름다움, 증여, 친밀감, 그리고 신뢰」, 『진주미술관』, 출처:https://www.trueart.com/news/392483.html(검색일: 2025.4.28.).

게 말했다. 본인는 꽃의 행방을 추적하지 않는다. 만약 이 행동으로 인해 누군가가 서로 만나게 되면, 그것이 가장 큰 보상이다. 이 디자인은 예술가의 역할을 창작자로부터 상호작용의 발起자로 변화시킨다. 관객의 참여는 작품에 생명을 부여하며, 꽃의 미학과 선물하는 행동은 사회적 연결을 기반으로 한 미학적 경험을 공동으로 구축한다. 작품의 의미는 더 이상 전시실에 국한되지 않고, 도시 속 우연한 만남으로 확장된다. 이는 예술이 일상에 개입할 수 있는 가능성을 보여준다.

참고도판12) 수라시 쿠솔웡(Surasi Kusolwong), 〈황금 유령(The Golden Ghost)〉, 2010.

폐기된 면사 더미 속에 12개의 금목걸이가 숨겨져 있으며, 목걸이를 찾은 사람은 집으로 가져갈 수 있다. 태국 예술가 수라시 쿠소롱(Surasi Kusolwong)의 <황금 유령>은 보물찾기 게임 방식을 통해 관객이 적극적으로 활동에 참여하도록 유도한다. 그는 한 방의 바닥에 다채로운 산업 폐기

합성사 실뭉치를 쌓아 놓았다. 이 실뭉치들은 무작위로 쌓여 관객이 금목걸이를 찾게 하며, 그가 직접 설계하고 제작한 12개의 금목걸이가 이 실더미 속에 숨겨져 있다. 금목걸이를 찾은 행운의 관객은 이를 집으로 가져갈 수 있다. <황금 유령>은 어느 도시에서 전시되든 항상 큰 인기를 끌며, 관객들은 체면을 잊고 열정적으로 뒤적인다. 이러한 열광은 나를 흥분시키는 동시에 혼란스럽게 한다. 이러한 '보물찾기 게임'을 과연 예술이라 할 수 있을까? 아니면 이것이 예술의 더 깊은 가능성을 드러내는 것일까? 1990년대에 사회 참여 예술이 과연 예술로 간주되어야 하는지에 대해 여전히 논쟁이 존재하였다. 일부 사회 예술 프로젝트, 예를 들어 빈의 예술 단체 '주오켈라우저(WochenKlausur)'도 논란을 불러일으켰다. 1993년의 이 예술 프로젝트는 노숙자들에게 의료 서비스를 제공함으로써 빈의 여러 장소에서 사회정치적 변화를 예술적 수단으로 실현하고자 하였다. 발기인인 볼프강 징글은 예술가들을 초대하여 노숙자라는 특정 집단의 의료 부족 문제에 대한 해결책을 마련하도록 하였다. 이 프로젝트는 빈에서 의료보험이 없는 노숙자들에게 무료 의료를 제공하는 방식으로 진행되었다. 여기서 문제는 예술이 사회문화적 활동의 방식으로서 사회 실천이 과연 예술이 될 수 있는가에 대한 것이다. 이에 따른 논의와 대화는 미학적 방법으로서 사회 실천에 도입되었다. 당시 사회 참여 예술은 세계적으로 예술로 인정받지 못하였으며, 사회문화 활동의 한 형태로 간주되었다.[168]

<황금 유령>의 핵심은 참여성에 있다. 관객은 더 이상 수동적인 관람자가 아니라 작품의 공동 창작자가 된다. 니콜라 부리오는 <관계 미학>에서 "예술의 의미는 그 물질적 형태에 있는 것이 아니라, 그것이 촉진하는 사회적 상호작용과 인간 관계의 미시적 공동체에 있다."고 제시했다[169]. 쿠솔윙

168) 欧阳甦，"参与式艺术：是当代艺术还是社会文化的一种方式？" 上海大学上海美术学院，《哲学与人文科学》，文艺理论专题，分类号 J0. 2021，p. 3

169) Nicolas Bourriaud, 2020, p. 14.

의 작품은 바로 이 이념의 참여이다. 관람객은 실을 뒤지고 금목걸이를 찾으며 서로 상호작용하고, 일시적인 '미시적 공동체'를 형성한다. 이러한 상호작용은 예술과 관람객 사이의 전통적인 경계를 허물 뿐만 아니라, 예술의 사회적 기능에 대해 다시 생각하게 만든다. 예술은 대화가 될 수 있고, 연결이 될 수 있으며, 심지어는 하나의 게임이 될 수 있는가. 니콜라 부리오의 이론을 통해, <황금 유령>은 단순한 보물찾기가 아니라, 사회적 관계가 형성되는 장이라는 것을 알게 되었다.

더 주목할 점은 <황금 유령>이 예술 사회 참여에서 예술가의 정체성이 해소되는 경향을 반영한다는 것이다. 이 현상은 예술이 개인의 독창성에서 집단 협력으로 전환되는 것을 의미하며, 예술가를 '천재' 또는 '독립적 창작자'로 보는 전통적인 예술 관념에 도전하는 것이다. 제임스 보리스(James Voorhies)는 <오브제성 너머: 1968년 이후 전시의 비판적 형식(원제: Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form since)>에서 현대미술 실천이 점차적으로 '창작자로서의 예술가'라는 전통적인 방식에서 '촉매자로서의 예술가' 역할로 전환되었으며, 전시 자체가 사회적 상호작용의 매개체로 변모했다고 지적했다.[170] 쿠솔웡은 <황금 유령>에서 더 이상 작품의 유일한 창작자가 아니다. 관람객의 참여, 그들의 행동, 심지어 그들의 욕망까지도 작품의 필수적인 부분이 되었다. 이러한 정체성의 소멸은 나에게 일종의 해방감을 느끼게 한다. 예술가의 권위는 약화되었지만, 예술의 사회적 의미는 확대되었다. 이러한 변화는 논란이 없지 않다. 클레어 비숍은 <인공 지옥>에서 다음과 같이 의문을 제기했다. "관계 예술이 인간 관계를 생산한다면, 그다음 논리적인 질문은. 그것은 어떤 종류의 관계를 생산하는가. 누구를 위해 생산하는가. 왜 생산하는가."[171] 그녀는 관계 미학이 조화로

170) James Voorhies, *Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968,* 2017, p. 3.

171) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.,*

운 상호작용을 지나치게 강조할 수 있으며, 사회 관계의 복잡성과 대립성을 간과할 위험이 있다고 생각한다. <황금 유령>의 보물찾기 게임은 겉보기에는 즐거움으로 가득 차 있지만, 그것이 더 깊은 사회적 문제를 가리고 있는 것은 아닐까. 쿠솔웡은 산업 폐기물인 섬유 실을 쌓아 '보물터'를 만들었고, 이는 소비 사회에서의 과잉과 낭비를 떠올리게 한다. 이 섬유 실은 글로벌화된 산업 생산을 상징하고, 금 목걸이는 부에 대한 갈망을 은유한다. 관객들이 금 목걸이를 찾기 위해 열광적으로 찾을 때, 그들은 이 소비 문화의 본질을 진지하게 반성하고 있는 것일까, 아니면 단순히 금을 얻을 수 있다는 희망에 갇혀 있는 것일까.

페릭스 가타리(Félix Guattari)는 <혼돈의 생성>에서 "예술 실천은 미학적 형식을 넘어서야 하며, 윤리-미학적 패러다임에 들어가야 한다. 집단적 행동을 통해 사회적 관계를 재구성해야 한다"고 제시하였다.[172] 가타리의 '윤리 미학적 패러다임'은 <황금 유령>의 의미를 재조명하게 했다. 쿠솔웡은 관객의 참여를 통해 집단적 행동의 장을 창조하며, 관객의 행동(찾기, 경쟁, 나누기) 자체가 작품의 사회적 차원이 된다. 이 집단성은 내 창작 전환을 떠올리게 한다. <희망 시리즈>의 개인적 표현에서 <그들의 집>의 몰입형 상호작용으로, 본인의 예술 실천은 개인의 독백에서 사회적 대화로 전환되고 있다. <황금 유령>은 예술이 미학적 즐거움을 넘어 개인과 사회를 연결하는 다리가 될 수 있음을 보여준다.

그랜트 케스터는 <일과 다>에서 참여적 예술의 사회적 기능을 더 깊이 탐구하며, "현대 협력 예술은 집단 참여를 통해 예술이 글로벌 맥락에서 수행하는 역할을 재정의하고, 독백이 아닌 대화를 강조한다"고 말했다.[173] 쿠

London: Verso Books, 2012, p. 39.

172) Félix, Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm,* Translated by Paul Bains and Julian Pefanis, Bloomington: Indiana University Press, 1995, p. 14.

173) Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global*

솔웡의 작품은 바로 이 개념을 구현한 예이다. 관객의 참여는 예술가의 권위를 해체할 뿐만 아니라, 예술을 대화의 매개체로 만든다. 움베르토 에코(Umberto Eco)는 <열린 작품>에서 “예술 작품의 개방성은 그 미완성에 있으며, 관객의 참여는 작품에 새로운 의미를 부여한다”고 제시했다.[174] <황금 유령>의 ‘미완성성’은 본인에게 하나의 가능성을 느끼게 한다. 작품의 의미는 쿠솔웡 혼자서 결정하는 것이 아니라, 각 참여자의 행동이 함께 만들어 가는 것이다. 피리(Perry) 는 <행동에서 관념으로>에서 “후기 현대주의 미술 이론의 전환은 정적인 물질 작품에서 동적인 사회적 참여으로의 전환에 있으며, 예술가는 행동을 통해 관객의 비판적 사고를 자극한다고 지적했다.”[175]<황금 유령>의 보물찾기 게임은 단순한 행동이 아니라 소비 문화에 대한 은유적인 비판이다. 관객들이 금목걸이를 찾는 과정에서, 그들은 부와 욕망의 본질에 대해 반성했을까. 이러한 비판적 사고는 내 작품 <어디에서 먼지가 일었는가>를 떠올리게 한다. 관객들이 먼지를 만지며 환경 문제를 탐구하는 이 작품이 예술을 통해 비슷한 반성을 일으킬 수 있을까. 아니면, 이런 반성이 단지 본인의 일방적인 바람에 불과한 것일까.

제임스 에머링(James Emerling)은 <미술사 이론 (원제:Theory for Art History)>에서 “현대 미술의 사회적 실천은 예술가의 정체성을 해체함으로써 예술과 사회의 경계를 재정의한다”고 언급했다.[176] <황금 유령>은 예술이 전통적인 미학 기준에 도전하면서, 동시에 예술의 사회적 역할에 대한 새로운 가능성을 열 수 있는 사회적 실험이 될 수 있음을 보여주었다. 한스 벨팅(Hans Belting)은 <현대주의 이후의 미술사(원제:Art History after

---

Context, London: Duke University Press, 2011, p. 45.

174) Umberto, Eco, *The Open Work. Massachusetts*: Harvard University Press, 1989, p. 21.

175) 皮力, 『從行動到觀念: 晚期現代主義藝術理論的轉型』, 台北：典藏藝術家庭出版社, 2015, p. 88.

176) J, Emerling, *Theory for Art History,* Translated by H. Y. Kim, Paju: Mijinsa, 2015, Original work published 2005, p. 112.

Modernism)>에서 “예술의 사회적 기능은 미학적 형식을 넘어서 사회 관계의 재생산에 있다”고 지적했다.[177] 쿠솔웡의 작품은 참여적 디자인을 통해 예술과 관객의 관계를 재구성했을 뿐만 아니라, 현대 사회에서 예술이 어떻게 더 넓은 영향력을 발휘할 수 있는지에 대해 다시 생각하게 만든다.

마지막으로, 쿠솔웡의 실천은 본인의 예술적 길을 다시 되돌아보게 만들었다. <그들의 집>은 몰입형 상호작용을 통해 관객이 떠돌이 어린이들의 어려움을 경험하게 하며, 이는 사회적 관계의 재생산이 아닐까. 문제는 여전히 존재한다. 이 상호작용의 깊이는 충분한가. 사회 변혁의 시작점은 어디에 있을까. <황금 유령>은 예술이 미학을 넘어서 비판적 사고의 다리가 될 수 있음을 보여주지만, 이 다리가 충분히 견고한지에 대한 의문이 남는다. 확실하지 않다. 어쩌면 이것이 바로 예술 사회 참여의 매력일 것이다 탐구하고, 시도하고, 그리고 계속해서 의문을 제기하는 것.

177) Hans Belting, *Art History after Modernism,* Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 56.

참고도판13) 펠릭스 곤살레스-토레스(Felix Gonzalez Torres), 〈'무제'(로스앤젤레스에서의 로스 초상)Untitled (Portrait of Ross in L.A.)〉, 1991.

그레이엄은 이렇게 말했다. "모든 예술가는 똑같다. 그들은 모두 예술보다 더 사회적이고, 더 협력적이며, 더 실제적인 것을 만들기를 꿈꾼다."[178] 이러한 견해는 현대 예술 실천의 중요한 전환점을 드러낸다. 즉, 정적인 미학적 전시에서 동적인 사회적 개입으로의 전환을 의미한다. 마찬가지로, 펠릭스 곤살레스 토레스의 <무제 (로즈 초상)>는 상징적인 형태를 통해 예술 작품의 사회적 기능과 대중 참여를 강조한다. 그는 벽 모서리에 175파운드의 사

178) 서문은 미국 예술가 댄 그레이엄(Dan Graham)에서 발췌되었으며, 클레어 비숍(Claire Bishop)이 그녀의 저서 『인공 지옥: 참여 예술과 관람자의 정치』(Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship)의 서문에서 인용하였다, 출판 연도: 2012년, 출판사: Verso Books.

탕을 놓고 관객들이 자유롭게 가져가도록 초대함으로써, 에이즈로 인해 파트너를 잃은 경험을 통해 생명의 상실을 은유적으로 표현한다. 이 작품은 예술 시장의 상품화 논리를 넘어서며, 개인적인 감정과 사회적 문제를 결합시켰다. 관객의 직접적인 참여를 통해 생명의 연약함과 사회적 이슈에 대한 깊은 성찰을 촉진한다.

위의 작품들에서 우리는 예술가들이 전통적인 창작자로서의 정체성을 약화시키는 모습을 볼 수 있다. 그들은 사회운동에서 사용하는 동원 방식을 차용하고, 자신들이 보유한 문화 및 예술 자원을 결합하여 일반 대중이 다양한 프로젝트와 사건의 주인공이 되도록 하였다. 이러한 예술 프로젝트들은 대중의 참여를 핵심으로 삼아 대화와 담론의 교류 형식을 사용하고, 공동 협력을 통해 일정 정도의 해방을 추구하는 예술 참여을 나타낸다. 이러한 참여들은 주류 경향을 확립하였다. 예술 작품이 관객에게 대화를 제공하는 것은 물론 흔한 일이지만, 이는 대개 완성된 대상에 대한 반응으로 이루어진다. 대중의 참여는 작품 자체의 필수적인 구성 요소가 되며, '예술품'은 사회적 교류의 매개체로 기능한다.

3.3 사회 문제 실천

3.3.1 상징적 차원에서 사회적 차원으로

동시대 예술가의 창작은 점차 시장을 위한 상품 생산이라는 전통적 모델에서 벗어나, 예술의 상징적 자본을 사회 변혁을 추진하는 실제적 힘으로 전환하고 있다. 상징적 자본은 원래 예술이 문화 영역에서 축적한 명성과 영향력을 지칭하였으나, 이제 사회 실천 예술에서 새로운 사명을 부여받고 있다. 이는 더 이상 미학적이거나 엘리트 계층의 감상에 국한되지 않고, 대

중을 연결하고 대화를 촉발하는 도구로 기능한다. 창작 장소가 폐쇄적인 '화이트 큐브' 미술관에서 개방된 공공 공간으로 이동함에 따라, 예술가, 관객, 작품 간의 관계가 점차 융합되고, 예술은 정적인 전시품에서 동적인 사회적 사건으로 변화하고 있다. 댄 그레이엄(Dan Graham) 은 "모든 예술가는 똑같다. 그들은 모두 예술보다 더 사회적이고, 더 협력적이며, 더 실제적인 것을 만들기를 꿈꾼다.[179] 라고 말했다."[180] 이 관점은 예술이 상징적 차원에서 사회적 차원으로 깊이 전환되고 있음을 분명히 보여준다.[181]

작품도판10) <2023년 8월 24일의 바닷물>, 종합 재료, 30cm×18cm×24cm, 2023.

또 다른 작품 「2023년 8월 24일의 바닷물」은 환경 의제에 초점을 맞추었다. 두 병의 바닷물이 흰색 배경 앞에 놓여 있으며, 이는 후쿠시마 핵폐수

179) 克莱尔·毕晓普, 『人造地狱』, 2012, Verso Books, p. 43.
180) Ibid, p. 43
181) 댄 그레이엄(Dan Graham, 1942-2022)은 미국의 저명한 개념 예술가, 비평가, 큐레이터로, 그의 작품은 건축, 비디오, 설치, 텍스트를 아우르며 관객과 공간, 주관과 객관 간의 관계를核心 주제로 삼는다. 그의 가장 잘 알려진 작품은 거울 유리 파빌리온(pavilions) 시리즈로, 이 구조물은 조각이자 건축물로서 관객으로 하여금 공간 내 자신의 위치와 관찰되는 방식을 성찰하도록 유도한다.

배출이라는 현실 문제를 가리킨다. 이러한 간결한 형식은 해당 사건을 표현한다. 작품은 관객의 관찰과 성찰을 통해 생태 위기에 대한 관심을 불러일으킨다. 예술 창작을 통해 관객의 토론을 촉발하는 계기를 마련하였다. 예술은 사회적 문제 앞에서 전달 매체가 되어, 관객이 사회 문제에 적극적으로 참여하고 사회가 직면한 문제에 더욱 관심을 가지도록 한다. 위의 작품들에서 우리는 예술가들이 전통적인 창작자로서의 정체성을 약화시키는 모습을 볼 수 있다. 그들은 사회운동에서 사용하는 동원 방식을 차용하고, 자신들이 보유한 문화 및 예술 자원을 결합하여 일반 대중이 다양한 프로젝트와 사건의 주인공이 되도록 하였다. 이러한 예술 프로젝트들은 대중의 참여를 핵심으로 삼아 대화와 담론의 교류 형식을 사용하고, 공동 협력을 통해 일정 정도의 해방을 추구하는 예술 참여를 나타낸다. 이러한 참여들은 주류 경향을 확립하였다. 예술 작품이 관객에게 대화를 제공하는 것은 물론 흔한 일이지만, 이는 대개 완성된 대상에 대한 반응으로 이루어진다. 대중의 참여는 작품 자체의 필수적인 구성 요소가 되며, '예술품'은 사회적 교류의 매개체로 기능한다.

작품도판11) <식품 블라인드 박스>, 종합 재료, 150cm × 150cm × 135cm, 2023.

본인 작품 「식품 블라인드 박스」는 앞서 언급한 사례에서 영감을 받아, 참여를 통해 자원 흐름의 의제를 탐구하고자 하였다. 이 설치 작품은 음식이 담긴 99개의 식사 상자로 구성되어 있으며, 관객은 무작위로 한 상자를 가져갈 수 있고, 이 과정은 작품이 모두 사라질 때까지 이어진다. 이 과정은 클레어 비숍이 참여적 예술에 대해 제시한 견해를 반영하며, 작품의 형태가 관객의 행동에 의해 형성됨을 보여준다. 리밍웨이의 선물 교환과 비교할 때, 본 작품은 사회 자원 분배의 공정성에 더 중점을 둔다. 수라시 쿠소왕

(Surasi Kusolwong)의 보물찾기와 유사하지만, 금 사슬 대신 음식을 사용함으로써 예술가가 사회적 생존 요구의 현실 문제에 더 관심을 가졌음을 강조하였다. 식사 상자가 점차 사라지면서 작품도 점차 사라진다. 예술 작품은 더 이상 정적인 대상이 아니라 관객의 일상과 연계되어, 작품과 관객 간의 상호작용을 강화한다. 전반적으로 '참여'는 예술 창작의 방식을 구현하며, 예술과 일상을 연결하고, 사회의 현실 현장을 예술이 발생하는 장으로 삼아, 상호 공동의 행동을 통해 지역사회에 공감대와 동일시 및 결속력을 형성한다. '참여'는 또한 예술의 민주적 형태를 나타낸다. 사회 참여 예술은 예술 민주주의의 권한 부여로서, 누구나 자신의 목소리를 내고 존중받을 권리가 있으며, 소통을 통해 다양한 주체의 경험을 촉발하여 지식의 재생산을 도모한다.

작품도판12) <흐르는 연결>, 나무, 200cm×200cm×200cm, 2023.

이러한 영감을 계기로, 본인의 창작은 상징적 표현의 차원을 넘어 예술을 통한 사회적 실천으로 방향을 전환하게 되었다. 이번 실천은 30센티미터 높

이의 목제 볼 조인트 인형을 전시장에 쌓아 놓고, 관객들에게 번호가 매겨진 인형 하나를 가져가도록 초대했으며, 사회 생활에서 실종된 사람을 은유하려 했다. 사회에서의 생명 안전 의제에 대한 하나의 탐구 실천을 진행했다.

작품도판13) <상품 사회>, 도자기, 가변 설치, 20cm×40cm×20cm, 2023.

예술가와 대중은 지식 배경과 사회 경험 차이로, 목표에서 자주 갈등을 겪는다. 창작 의도와 대중 기대를 어떻게 조화시킬지가 핵심 문제로 떠올랐다. 본인의 작업 <상품 사회>는 다각적 협력을 통해 상품 사회 문제를 탐구하며, 관객 참여로 작품 소속감이 다원화되지만, 지속적 대화와 적응적 조정을 통해 공감대 형성을 보장한다. 이 전략은 신뢰를 강화할 뿐 아니라, 예술을 더 포용적으로 만든다.

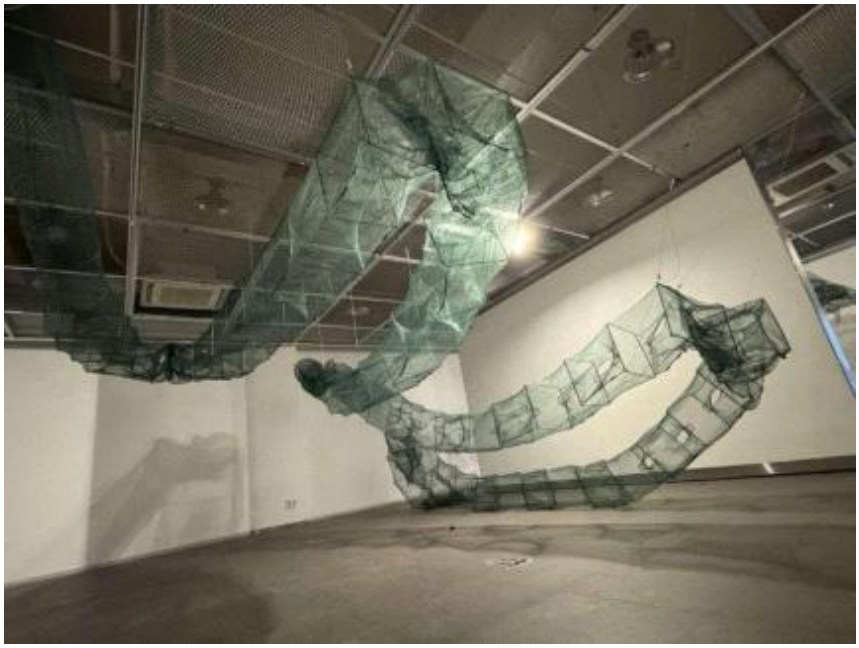
작품도판14) <봉인과 신발>, 30cm×29cm×20cm, 2023.

이 작품의 이름은 직관적인 시각적 체험에서 유래했으며, 신발은 자유와 먼 곳을 상징하고, 봉인 스티커는 금지와 제약을 나타낸다. 작품은 주로 사회 속 개인과 권력 기구의 관계를 탐구하려 한다. 작품은 문제 의식을 중심으로 하여, 관객과의 공감대 및 공동 기억을 찾고자 한다.

작품도판15)　<함정 시리즈 1>, 혼합 재료, 400cm×400cm×320cm, 2024.

작품도판16)　<함정 시리즈 2>, 종합 재료, 200cm×60cm×60cm, 2024.

그림 16-17은 본인 예술 실천의 함정 시리즈 작품이다, 작품은 억압적인 공간을 조성하며, 관객이 이 안으로 들어서는 순간 마치 그물에 갇힌 물고기처럼 속박되고 불안한 감각에 휩싸이게 된다. 이 폐쇄된 환경은 공포와 무력감을 유발하며, 가능한 한 빨리 벗어나고 싶은 충동을 불러일으킨다. 바로 이러한 체험이 작가가 관객에게 의도한 감각이며, 이를 통해 공동의 감각적 경험을 나눈 후, 타인과 환경을 배려하는 태도에 대한 자각이 자연스럽게 유도된다.



작품도판17) <함정 시리즈 3>, 종합 재료, 200cm×60cm×60cm, 2024.

작품도판18) <집단1>, 목재, 금속, 50cm×50cm×68cm, 2024.

작품도판19) <집합 2> 나무, 금속, 55cm×55cm×60cm, 2024.

<집단> 시리즈 작품(<집단1>과 <집단2>)은 형식적으로 보이스의 사회 조각 이론과 밀접한 연관이 있으며, 특히 개인과 집단, 예술과 사회 간의 상호작용 관계에서 그 연관성이 두드러진다. 사회 구조, 개인의 정체성, 그리고 집단주의에 대한 깊은 성찰을 통해. 개입성 예술은 커뮤니티 예술, 참여 예술, 협력 예술, 새로운 장르의 공공미술 등 현대 예술의 사회적 실천 형태와 교차하며, 예술과 사회의 경계를 허무는 공동의 특성을 드러낸다. 그들은 물질적 형태에서 사건 중심의 형태로 전환되어, 예술 작품이 대중 참여의 공공 사건으로 변모함을 보여준다. 이러한 예술 형태는 전위 예술의 정신과 비판적 입장을 계승하고 발전시키며, 예술의 사회적 실천을 통해 대화, 공감대 형성 및 사회 공동체의 재건을 촉진하는 것을 강조한다. 오늘날 예술의 사회적 실천은 예술의 관점에서 사회를 구축하려 시도하며, 사회를 구축하는 '관계적 생산'의 일부분이 되고자 한다.

본 장은 주로 예술이 현대 사회의 새로운 형태로 참여하는 표현을 정리하며, 참여 현상에 대해 사례를 들어 논증하고 분석 논증을 진행하였다. 그중 몇 가지 예술이 다양한 영역에 참여한 실천을 예로 들었으며, 예술 참여가 가져오는 사회적 가치는 이것이 매우 연구할 가치가 있는 주제임을 보여준다. 연구 가치는 예술 참여 현상이 스스로 지닌 문제 의식이 사회 문제를 개선하려는 측면에서 그 사회적 가치의 한 측면임을 나타낸다. 이는 예술 개입이 기능 향상, 전환 촉진, 영향력 확장 등의 측면에서 현대 사회 각 영역에 미치는 깊은 의미를 입증하였다. 이는 또한 현대 예술의 사회적 개입을 이끌어내기 위한 충분한 이론적 근거를 제공하였다.

제4장 '다원화' 시각에서 본 예술의 사회적 참여

현대 사회에서는 예술 생산과 물질적 생산 간의 불균형이 점점 더 뚜렷해지고 있다. 생산력이 비약적으로 참여함에 따라 대중의 사회적 요구 역시 과거와는 크게 달라졌다. 클레어 비숍은 2006년에 발표한 논문 「사회적 전환. 협업과 그 부족(The Social Turn. Collaboration and Its Discontents)」에서 예술이 다시금 구체적으로 사회 현장에 개입하고 있다고 지적한다. 그녀는 예술의 사회적 정치적 영향력이 오랫동안 미학적 형식주의 이론의 유행에 의해 제약받아 왔으며, 오늘날의 예술가들은 인간을 중심에 두는 거시적 관점에서 사회 문제를 협상하고자 하는 참여을 통해 미학의 자율성과 자기중심적 창작 사고의 한계를 벗어나고 있다고 주장한다. 과거 보수적 예술계는 시장 주도의 문화 산업으로부터 미학의 순수성을 지키려 했지만, 오늘날의 예술가들은 정치 영역에 진입하고 사회적 참여 및 공적 담론을 촉진하고자 한다.

4.1 참여 및 협업의 실천

현대 예술의 사회적 참여이라는 틀 안에서 '사회'는 단순한 외부 배경으로 간주되는 것이 아니라, 참여 자체의 불가결한 구성 요소로 인식된다. 사회는 추상적인 집합체가 아니라, 잠재적인 창조력을 지닌 개인들로 이루어진 역동적인 네트워크이다. 클레어 비숍이 지적하였듯이, 예술 참여이 미학적 형식주의의 한계를 넘어서기 위해서는 구체적인 사회적 주체와의 상호작용을 통해 그들의 창의적 잠재력을 자극하고, 이를 바탕으로 예술의 사회적 생성력을 확장시켜야 한다.[182]

이러한 인식 전환 속에서 예술은 더 이상 개인의 사상이나 감정을 표현하는 데 머무르지 않는다. 대신, 대중의 참여와 협업의 메커니즘을 촉진하는 열린 플랫폼으로 기능하며, 예술적 실천을 통해 사회적 위기에 응답하고 그것을 비판적으로 성찰하는 것을 지향하게 된다. 그 이론적 핵심은 예술을 매개로 작가, 작품, 관객, 세계 간의 관계를 형성하며, '예술 참여'의 다양한 주체 구성과 사회적 개입 가치를 긍정함으로써 일상생활에 스며들고 사회 현상에 응답하는 데 있다. 주목할 점은, 동아시아의 참여 예술의 토착화는 서구의 관련 이론을 전면적으로 수용한 것이 아니라, 광범위하고 심도 있는 실천 과정에서 점차 현대 예술이 '대중'을 위한 집중적 표현으로 자리 잡았다는 점이다. 그러나 본인은 다음으로 여전히 참여의 유효성을 논의의 초점으로 삼고자 한다. 결국 예술의 자율성과 타율성 논쟁, 예술과 삶 사이의 관계에 대한 다양한 해석 차원이 참여 예술의 이론적 배경을 구성한다.

실천에서 참여의 정도는 각기 다르며, 이는 단순히 명목상 사물에 대한 조작부터 시작하여, 예를 들어 마리나 아브라모비치가 1974년에 선보인 퍼포먼스 <리듬 0>에서처럼 예술가 자신의 신체를 관객에게 완전히 맡기는 급진적인 발상까지 다양하게 나타난다. 뉴미디어 이론가 베릴 그레이엄(Beryl Graham)은 예술에서의 다양한 참여 수준을 셰리 언스타인(Sherry Arnstein)이 <시민 참여의 사다리>에서 설명한 여덟 가지 권력 단계와 비교하였다. 이 단계는 조작에서부터 상징적 자문을 거쳐 완전한 시민 통제에 이르기까지 다양한 수준의 권한 분배를 포함한다.[183]

---

182) Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," *Artforum International44,* no. 6 , February 2006, pp. 178 - 183.

183) Beryl Graham, "What Kind of Participative System? Critical Vocabularies from New Media Art." *In The 'Do-It-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*, p. 290.

<오리건 휴머니티> 잡지의 가을 겨울호에서 작가 에릭 골드(Eric Gold)는 예술가, 관객, 그리고 그들 사이의 상호작용을 매개로 하는 예술 작품을 지칭하는, '사회적 참여'이라 불리는 예술 전통을 묘사하였다. 화가는 물감과 캔버스를 사용하고, 조각가는 나무나 금속을 사용하는 반면, 사회적 실천 예술가는 종종 관객의 참여를 유도하는 하나의 장면을 창조한다. 결과물은 사진, 영상 또는 기타 방식으로 기록될 수 있지만, 실제 예술 작품은 그 상호작용 자체인 것이다. 이것은 관객과 예술가, 그리고 상황 간의 상호작용에서 발생하는 것이다.[184]

예술의 사회적 실천에서 참여 또는 상호작용은 예술가, 관객, 그리고 그들의 환경 사이에서 동적인 협력을 창출한다. 참여는 단지 가만히 서서 조용히 지켜보는 것이 아니다 그것은 당신이 참여하는 것이다. 여러분은 그것을 함께 창조한다.

작품도판20) <한국에서 마신 술병>, 술병 재활용, 시계 부품 재활용, 200cm×30cm×65cm, 2024.

이 작품은 본인이 한국 유학 기간 동안 동료 학우들과 지도 교수와의 교

184) Erik Gold, "What Is Social Practice?" , *Oregon Humanities, Fall*/Winter 2013, p. 14.

류 속에서 함께 나눈 술자리에서 비롯된 술병을 주요 재료로 삼았다. 일상 속 수집 행위를 바탕으로, 한국에서의 1년 동안 모은 유리 술병들을 모아 재구성하였으며, 이를 다시 사용할 수 있는 일상용품인 '시계'의 형태로 전환하였다. 본래는 폐기되어야 할 유리병들이 창작의 과정을 통해 일상 속으로 되돌아오면서, 사물의 순환과 재생에 대한 사유를 유도하고자 했다. 이 창작의 영감은 본인이 한국에 온 후, 한국의 엄격한 쓰레기 분리수거 제도를 보고, 불필요한 쓰레기를 만들고 싶지 않다는 생각을 가지게 된 데서 비롯되었다. 일상 속에서 유리 술병이 본인의 시야에 들어왔다. 중국에 있을 때 본인은 이미 폐기된 술병을 이용해 재활용과 예술 창작을 결합한 실천을 시도했었고, 한국에 와서도 이 예술 실천을 계속 발전시키고자 하였다. 그래서 이 쓰레기 재활용의 예술적 아이디어를 새롭게 설계하여, 더욱 완성도 있게 표현하였다. 중국에서 했던 것과 달리, 본인은 전시회에서 이력서 웹사이트를 남겨, 작품을 가져간 관객이 한 달 동안 모은 유리 술병을 돌려주거나 우편으로 보내주도록 하여, 주고받는 순환 행동을 형성함으로써 이 프로젝트의 지속 가능성을 위한 새로운 가능성을 열었다. 프로젝트에 참여하는 체험감과 주도성을 높였다. 이 과정에서 보이스의 '사회적 조각' 이념이 구현되었으며, 그의 7000그루 오크나무 프로젝트와 유사한 느낌을 준다.

참여는 예술가와 관객의 협업을 통해 동적인 창작 메커니즘을 형성한다. 그러나 이러한 참여의 유효성은 과연 어느 정도인가. 이는 학계를 오랫동안 괴롭혀온 문제이다. 클레어 비숍의 '참여 예술과 관객의 정치'를 기반으로 한 '대항'[185]/'이견적 참여'[186] 모형이 있다. 21세기에 들어서면서, 일부 서구 좌파 비평가들은 관계 미학이 예술의 조성, 협상, 협력을 지나치게 강조하여 신자유주의가 극력 장려하는 가치를 부각시키며, 예술 본연의 비판성을 상

185) 王志亮,「对抗还是协商?—参与式艺术论争的两条审美路线」,『美术观察』, 2017年第1期, p. 2.
186) 周彦华,「参与式艺术的关键词」,『艺术当代』, 2017年第2期, p. 4.

실했다고 본다. 2004년, 비숍은 『대항과 관계 미학』라는 글을 발표하여, 랑시에르의 '미학 정치' 개념을 빌려 관계 미학을 비판하며, 협상과 협력을 지나치게 강조하는 관점이 차이만 증대시킬 뿐이며, 이상적인 각자의 관계는 끝없는 차이를 동반한 공존, 즉 대항의 구현이어야 한다고 지적하였다. 처음에는 신자유주의 맥락에서 탄생한 서구적 제안에 불과했으며, 예술을 매개로 사회 공공 영역과 협상하고자 하였다.

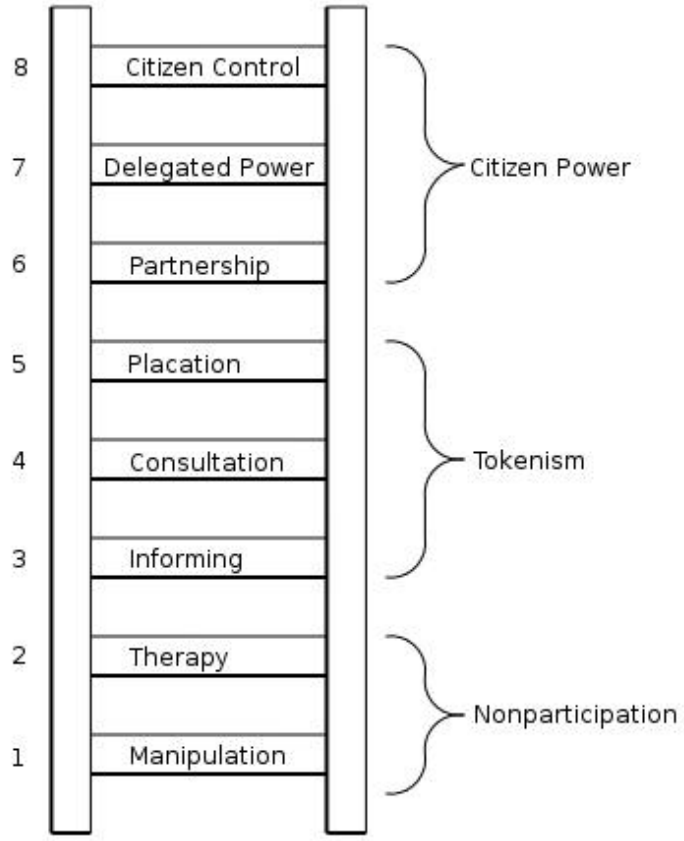
4.1.1 예술의 사회적 참여

예술은 행동의 힘으로서 사회 변혁과 혁명에 참여하며, 이러한 전위주의적 실천관은 현재 언제나 일종의 회귀를 얻는다. 급진적 색채를 띠고, 사회실험적이며, 강한 비판성을 가지며, 정치적 참여를 중시하는 전위 예술은 간접적으로든 직접적으로든 현재 예술의 사회적 전환에 영향을 미쳤다. 동시에 예술의 자율성에 대한 비판적 실천은 종종 예술 내부의 미학 패러다임의 혁신을 가져오며, 예를 들어 보이스의 프로젝트에서 대화, 교육, 퍼포먼스, 대중 참여는 새로운 미학 형태를 구성하고, 동시에 공공 영역으로 확장되어 미학적 품질과 사회적 현실에서 이중적 효용을 얻는다. 사실 예술 자체는 혁신 메커니즘의 추진 아래 끊임없이 발전하고 변화하며, 이 메커니즘이 자율적 담론 체계 내에서 끊임없이 내재화되고 방해를 받을 때, 복잡한 사회문제를 현재의 예술 체계에서 대응하지 못하면, 다른 영역으로 확장하기 시작한다. 이는 예술의 독립성을 약화시킬 수 있지만, 새로운 관계 양태와 지각 형태에 기회를 제공하여 예술 자체의 경계를 확장한다. 예술과 사회학의 접목도 이러한 동력 아래에서 발생하며, 두 언어 체계와 내부 구조가 다르지만(이는 사회학적 방법을 차용한 예술 실험에 대한 가장 큰 비판점이다), 많은 실천에서 사회학의 연구 방법과 인식 방식은 예술 실천에 새로운 시각과 기능적 가치를 제공한다. 예술 사회학 이론의 영향을 받아, 예술은 사회

적 협업 메커니즘에서 생산되고 전파된다고 여겨지며, 예술 생산 자체는 사회적 생산이다. 이 협업 메커니즘의 각 단계는 예술품의 미학적 형태와 가치 기능에 일정한 영향을 미치므로, 절대적으로 자율적인 예술은 존재하지 않는다. 반대로, 사회에서 마주친 문제, 촉발된 방법, 발생한 효능은 종종 예술 내부의 기존 언어 경험을 초월하여, 예술이 개념 표현과 형식 탐구를 넘어 현실 영역으로 들어가 효과적인 사회적 참여가 된다.

참여는 현대 예술 사회 실천 창작에서 없어서는 안 될 중요한 요소가 되었으며, 특히 참여적 문화가 유행하는 배경 속에서 이러한 예술 형식의 개입은 예술을 일상 생활에 더 가까이 다가가게 만든다. 협력과 참여를 통해 예술 창작은 사회 문제에 더 직접적으로 대응할 수 있으며, 나아가 사회 개선을 촉진할 수 있다. 예술 사회 실천에서 사회 구성원의 참여는 작품의 생성과 기능 실현의 기초이다. 대중의 창의성은 예술의 핵심 추진력일 뿐만 아니라, 그것이 사회적 삶을 참여하는 출발점이다. '사회'라는 개념이 드러내는 것처럼, 현대 예술은 인간을 중심으로 하며, 실제로는 사회 창의력의 확장이고, 이 확장은 대중의 깊은 참여에 의존한다. 참여의 맥락에서 협력은 자연스럽게 형성되며, 예술가와 관객의 경계는 점차 사라지고, 작품은 정적인 전시물이 아닌 동적인 사건으로 변모한다. 참여적 참여성은 예술가가 배경으로 물러나거나 참여자와 평등하게 대화하는 것을 요구한다. 안드류 마운트(Andrew L. Mount)는 <참여, 주최 및 모방. 이중 존재 (Participation, Hosting and Mimesis. The Double Being)>에서 다음과 같이 지적했다. "참여적 예술은 예술가가 부재하거나 충분히 물러나서 참여자에게 창작의 권한을 부여해야 한다. 그렇지 않으면 참여자는 항상 예술가의 통제에 의해 제한되며, 작품은 참여성을 잃게 된다."[187]

187) Mount, Andrew L, *Participation, Hosting and Mimesis: The Double Being*, 2012, p. 46.



참고도판14) 셰릴 아른스타인(Sherry Arnstein), 〈시민 참여의 계단〉, 1969.[188]

참여의 정도는 매우 다양하다. 예를 들어, 리지아 클락(Lygia Clark)의 착용 가능한 조각처럼 물건을 명목상으로 조작하는 것부터, 마리나 아브라모비치의 1974년 행위 미술 작품 <리듬 0>에서 예술가가 자신의 몸을 관객이

188) Sherry R. Arnstein, “A Ladder of Citizen Participation,” *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (July 1969): 216 - 224,출처:https://doi.org/10.1080/01944366908977225(검색일: 2023..11.09.)

원하는 대로 자유롭게 조작하도록 맡기는 것까지 있다. 신매체 이론가 베릴 그레이엄(Beryl Graham)은 예술 참여의 다양한 정도를 셰릴 아른스타인(Sherry Arnstein)이 그녀의 '시민 참여 계단'에서 설명한 여덟 개의 권력 단계에 비유하였다. 이 단계는 조작에서 상징적인 자문을 거쳐, 완전한 시민 통제에 이르기까지 다양하다.

참여는 협력을 촉진하고, 협력은 예술 생산의 사회화 전환을 더욱 촉진한다. 현대 미술에서 예술가는 더 이상 고립된 창작자가 아니라, 상황을 조직하고 협력하는 사람이다. 그랜트 케스터는 <The One and the Many>에서 다음과 같이 언급했다. "협력은 대화보다 더 넓은 범위를 포괄하며, 그것은 단지 기술적인 협력이 아니라 사회적 행동으로, 집단주의적인 정치적 입장을 내포하고 있다."[189] 이러한 협력성은 예술가와 관객 간의 상호작용뿐만 아니라, 예술 기관과 지역 사회의 공동 실천에서도 나타난다. 미술관 등 전통적인 공간은 점차 공공 장소로 이동하고, 예술은 갤러리의 '화이트 큐브'를 넘어 거리와 커뮤니티로 나아가며, 창작 과정은 그로 인해 더욱 개방적이고 사회적 성격을 갖게 된다.

189) Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context,* Duke University Press, 2011. p. 34.

작품도판21) <2023년 8월 24일 이후 일본 후쿠시마 주변의 바닷물>, 유리, 무화기, 물, 40cm×20cm×50cm, 2024.

작품은 일본의 핵폐수 방출 이후 후쿠시마 인근 해수 한 병과 자연수 한 병으로 구성된다. 자연수 병에는 공기 가습기가 설치되어 있어, 관람객이 전시장에 들어서면 순수한 물의 미세한 안개 향기가 바로 다가온다. 하지만 관람객은 작품 소개에서 '핵 오염수'라는 단어를 처음 접하게 되면, 그 안개가 핵 폐수에서 본인온 것이라고 오해하게 되어 불안감을 느낄 수 있다. 하지만 세밀히 관찰하면, 관람객들은 안개 발생기 병에 명확하게 '순수한 물'이라고 표시되어 있음을 발견하게 된다. 이 발견은 관람객의 감정이 편안함에서부터 미지의 것에 대한 두려움, 그리고 결국 오해가 풀리면서 진정되는 과정을 경험하게 만든다. 이러한 감정의 변화가 바로 이 작품에 참여하는 경험의 일부다. 이 작품은 전시실 입구에 배치되어, 관람객들이 의도치 않게

상호작용의 일부가 되도록 한다. 이를 통해 핵 폐수 문제와 정보 해석 및 심리적 반응 사이의 복잡한 관계에 대한 깊은 성찰을 유도한다.

이 작품은 먼저 입구에 배치되며, 안개가 이곳에 모인다. 방문자는 먼저 안개를 통과해야 작품과 작품 설명을 볼 수 있다. 두 병 중 하나는 실제로 일본 후쿠시마 배출수 주변의 해수이고, 다른 하나는 맑은 물이다. 방문자는 안개를 무의식적으로 흡입한 후 작품 설명을 보게 되는데, 설명에는 왼쪽 병이 후쿠시마의 해수이고 오른쪽이 정수라고 적혀 있다. 관객은 안개를 흡입했기 때문에 이 순간 미지의 불안과 두려움을 느끼지만, 흡입한 것이 정수임을 확인한 후에는 이전의 걱정이 과도했음을 느낀다. 이러한 관객의 수동적 참여 실천과 감정의 큰 기복은 예술의 참여성을 확장하고 심화시킨다. 관객의 작품 내 체험감을 더욱 중시한다. 또한 이 작품을 통해 대중이 사회 문제에 참여하여 문제를 해결하기를 바란다.

작품도판22) <여온>, 고밀도 스펀지, 157×162×77cm, 2024.

본인의 작품 <여온> 은 소재로 메모리 폼을 사용하였으며, 이 소재는 사람이 앉거나 누운 자국의 흔적을 일정 시간 동안 유지하는 특성을 지닌다. 이 소재의 영감은 평소 잠을 자는 데 사용하는 메모리 매트리스에서 비롯되었다. 어느 날 아침 일어나고 나서, 매트리스를 돌아보니 일어난 자리에 희미하게 사람의 형상이 남아 있는 것을 발견하였고, 이는 본인의 사고를 촉발시켰다. 오랫동안 그 자리에 머물며, 사람의 떠남, 당신이 살아온 흔적은 여전히 남아 있는가. 얼마나 오래 유지되는가, 얼마나 많은 사람이 당신의 처음 모습을 기억할까. 사람들이 한 가지 사물에 대해 가지는 관심은 얼마나 되는가. 당신이 관심을 가지는 사물은 곧 다른 것으로 대체되는가. 이러한 자기 질문식의 브레인스토밍을 기반으로, 본인은 이와 같은 작품을 창작

하였다. 이 메모리 폼의 휴식 장치는 전시실 중앙에 놓이며, 아래의 라벨과 작품 설명이 없다면 사람들은 이것이 예술품이라고 생각하지 않을 것이다. 본인은 사람들이 모르는 상황에서 이 작품에 참여하기를 바란다. 참여자가 그 위에 앉아서 휴식을 취하고 일어나는 순간, 메모리 폼 위의 흔적은 천천히 사라지며, 곧 다른 사람에 의해 대체될 수도 있다. 흔적은 결국 서서히 지워진다. 이는 중국의 한 대련, 누가 지나가는 손님이 아니며, 꽃이 주인이다를 떠오르게 한다. 공간적으로, 이 작품은 사람들이 휴식하고 교류하는 장소를 정확히 담당한다. 사회적 측면에서, 사람들이 체험 후에도 계속 깊이 생각하며, 삶과 죽음이라는 인간의 궁극적 문제에 대해 성찰할 수 있게 한다. 전체 작품은 관객의 참여가 없으면 불완전하며, 사람의 참여를 통해서만 작품이 의미를 가지게 된다.

작품도판23) <공공의 눈물. 소비 시대의 집단적 버림받음> 투명 수지, 생활 쓰레기, 80cm×80cm×260cm, 2024.

<공공의 눈물> 전시 현장. 완전히 투명한 쓰레기 용기가 우는 아기의 형상으로 나타나 있다. 아기의 형태는 부드럽고 연약하며, 눈물은 뺨에 얼어붙어 마치 버려진 슬픔을 이야기하는 듯하다. 관객은 일상적인 폐기물인 플라스틱 병, 종이 찌꺼기, 포장지 등을 그 속에 던져 넣도록 초대된다. 쓰레기가 점차 쌓여가며 아기의 투명한 몸은 채워진다. <공공의 눈물>은 단지 참여적 실험일 뿐만 아니라 소비주의 사회 현실에 대한 무언의 질문이기도 하다. 미술사학자 클레어 비숍은 <인공 지옥. 참여적 예술과 관객의 정치>에

서 참여적 예술의 핵심은 “관객을 작품의 중심에 두고 협력, 상호작용, 집단적 경험을 강조하는 것”이라고 지적했다.[190] 그녀는 또한 이 참여가 단순한 표면적 상호작용에 그쳐서는 안 되며, 관객의 행동을 통해 사회 관계의 복잡성, 나아가 그 안에 있는 모순을 드러내야 한다고 강조했다.[191] 비숍의 이론은 본인가 <공중의 눈물>의 의미를 새롭게 성찰하게 만들었다. 관객의 매번 ‘버림’이라는 행위는 단순히 작품의 물리적 형태를 구성하는 데 그치지 않고, 그 자체가 의미를 생성하는 과정이었다. 그들은 참여를 통해 작품의 공동 창작자가 되었으며, 동시에 소비 문화의 심층적인 문제와 마주할 수밖에 없었다.

위의 개인 예술 창작 사례를 통해, 참여의 중요성과 예술을 통해 미학적 경계를 깨고 창작의 문제를 해결하는 방식을 주로 탐구하였다. 본인의 작품 <공공의 눈물. 소비 시대의 집단적 버림받음>에서, 관객, 작품, 예술가의 관계는 관객과 예술가가 함께 예술 생산자로서 창작 과정에 공동으로 개입함을 보여준다. 관객은 결코 “타자”가 아니라, 작품이 일상생활 속에서 재형성될 수 있게 하는 구체적 존재이다. 그들은 예술가와 협업 네트워크를 구성하며, 작품의 대화적 “편집 순간”에 공동으로 참여하여, [192]역동적이고 미세하게 작품의 전체 효과를 조정한다. 이러한 커뮤니티 내에서 예술 생태를 조성할 때의 “예기치 않은 만남”은 예술가의 개인적 의지 표현을 거부하며, 작품을 주동적이고 적극적이며 긍정적인 공공 공간 관계를 구축하는 탐구적 다리로 만든다.

4.1.2 협력적 예술의 실천

예술 참여성의 현대 사회의 새로운 형태에서, 협력은 큰 위치를 차지한다,

190) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* London: Verso Books, 2012, p. 17.
191) Ibid, p. 39.
192) 霍华德·S. 贝克尔, 『艺术界』, 卢文超. 译, 南京：译林出版社, 2014, p. 180.

개인 창작 관점에서 말하면, 개인 창작자와 참여자가 함께 한 작품을 창조할 때, 그 협력 관계가 발생한다. 예술 기관과 대중이 예술 활동을 진행할 때도, 공동 창조의 방향으로 발전하는 것을 따르며, 고로 협력 현상은 여러 곳에서 이미 나타난다. 예술 기관 예를 들어 미술관의 개입 실천에서, 협력 관계의 분위기 아래, 예술과 사회의 관계에 대해 말하면, 예술 생산의 사회화 전환의 하나의 표현이다. 그랜트 케스터는 협력이 대화보다 더 넓은 사회적 행동이라고 생각한다, 왜냐하면 예술의 창작 과정은 종종 집단 간의 협력을 포함하지만, 반드시 '대화'를 발생시키지는 않으며, 만약 '대화'가 발생하면, '협력'도 반드시 이미 나타났기 때문이다. 현대 예술가들이 창작 과정에서 나타나는 협력적이고 집단적인 요소에 큰 흥미를 가지게 되었고, 참여성과 과정성을 결과보다 더 중시하는 예술 체험이 하나의 유행이 되었기 때문에, 이런 변화는 전통적인 예술 체제 아래의 창작과 구별되며, 예술가들은 오직 결과만 관객에게 보여주는 작품에 더 이상 만족하지 않는다. 발생 장소는 모두 갤러리 미술관 등 전통적인 예술 전시장에 의존하는 것을 피하는 곳에서 일어나며, 이런 '협력'은 소위 예술 그룹처럼 많은 예술가를 모으고, 그들의 능력을 한데 모아 통합하는 것이 아니라, 예술가의 신분 변화에 주목하고, 예술가를 협력 예술 창조에서의 창의성 제공 핵심으로 보며, 그리고 이 과정에서 예술가 개인의 독특성을 제거한다. 이런 집단주의적 경향의 개념은 또한 케스터의 개인적인 정치적 입장을 보여준다.

예술과 사회 사이를 가로지르는 새로운 유형의 공공예술 '사회 참여식 예술'은 근래에 지속적으로 주목과 논의를 받고 있으며, 모두 미학의 틀 안에서 논의하는 경향이 있고, '예술'과 '사회 행동' 사이의 필수적인 연결 고리와 사회 변화를 일으키는 인과 관계에 대한 더 복잡한 이해가 부족하다. 이에 본 장은 본인의 작품의 맥락에서 '참여'의 전환과 중첩, 관객과 저자의 협업 방식의 측면에서 사회 참여식 예술 '협업성'의 의미 생성 메커니즘을

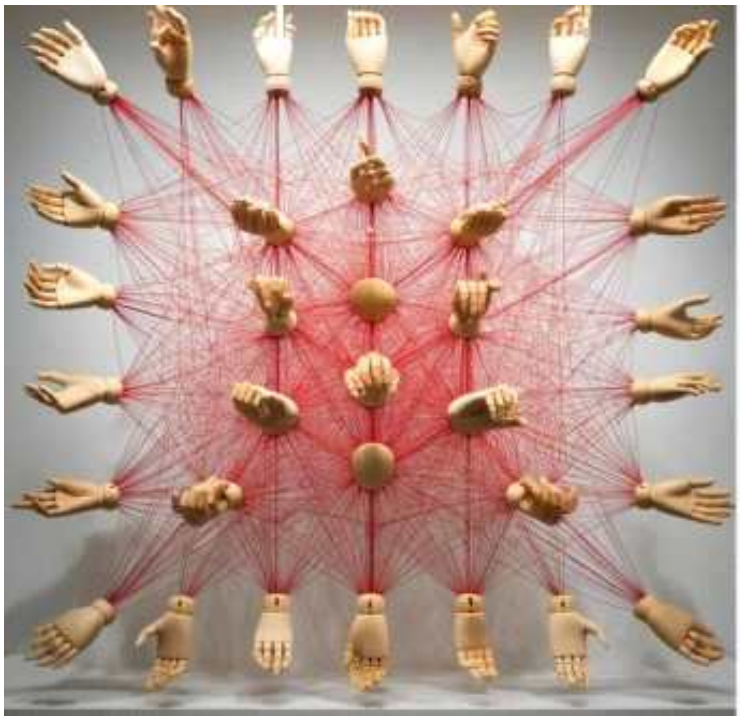
논의하고, 예술을 하나의 문화 구성과 복합적인 사회 요인의 집합으로서 연구 대상이 되는 특징을 부각하고자 한다. 클레어 비숍은 『인조 지옥』에서 그것이 어떻게 관객의 정치성(politics of spectatorship)에 관련되는지를 논의하였고, 요제프 보이스는 '사회적 조각' 개념을 제시하며 모든 사람은 예술가이고, 작품의 구성은 집단 행동에 의존한다고 하였다.

참여 중의 협력은 핵심 방향 중 하나이다. 예술의 해방은 모든 사람이 창조에 참여할 수 있게 하여, 작품으로 생활 영감을 표현하고 생활 문제를 해결하며 생활에 봉사하게 한다. 관중은 "관람자" 또는 "방관자"에서 협력자와 참여자로 전환된다. 즉 사회 참여식 예술은 관람자 신체 행동의 상호 작용에서 "개인/집단", "작자/관람자", "주동/피동", "현실 생활/순수 예술" 이 대립을 반전시키길 기대하지만, 또 완전히 그것들을 와해시키지는 않는다. 브리오드는 이에 대해, 20세기 90년대의 예술은 "상호 주체성(inter-subjectivity)을 기초로, '함께 있음'(being-together)을 핵심 주제로 한 예술 형식이며, 관람자와 그림 작품 사이의 '교차'이며, 의미의 집단적 구축"이라고 생각한다.[193]

문제는, 참여식 예술과 '협력'이 가치 지향에서 뚜렷한 차이를 보인다는 점에 있다. 참여식 예술은 사회적 의제와 정치 체제에 대한 사고와 비판을 중시하는 반면, 협력은 예술 전시 과정에서 생성되는 사회적 상호작용에 더 기반을 두며, '인간 관계의 세계를 창조'하는 데 목적을 둔다. 관계 예술의 기능을 규정할 때 부리오는 마르크스가 사용한 '사회적 틈새'(social interstice)라는 용어를 인용하며, 모든 예술 창작은 사회의 틈새를 드러낸다고 보았고, 관계 예술의 목표는 바로 (점점 부서지는) 사회 관계 구조를 인내심 있게 다시 꿰매는 것이라고 했다. 그의 관점에서, 관계 예술은 소외된

193) 尼古拉·布里奥, 『关系美学』, 陈晓阳. 译, 南京 : 江苏美术出版社, 2008, p. 18.

주체가 후기 산업 시대의 고도로 시장화되고 서로 소원해진 생산 관계에서 벗어나게 하며, 권력 외부에 대안을 구축하고, 현실 사회로부터 분리된 저항과 반대의 장소인 이질적 공간을 창조할 수 있다.



작품도판24) <해방>, 종합 재료, 120cm×40cm×120cm, 2024.

본인의 이 인터랙티브 협력형 예술 작품, 재료 재료 실용의 형 목각의 구형 팔, 형식은 배열 방식 배열, 빨간 선으로 각 부분을 연결, 세로와 가로로 교차하며 각 팔에 얽힘. 빨간 끈은 속박을 의미, 참여하는 관객 각자 한 줄 또는 여러 줄을 풀고 가져감. 관객의 함께 협력, 작품은 정적인 명칭에서 동적인 협력 사건이 됨. 예술과 사회는 공공 행동과 전시 행위의 장에서의 상호 협력 충돌, 예술은 주체성 재구성, 집단 시민 행동을 촉진하는 다양한 가능성 유발. 다양한 자발과 통일, 개입과 저항, 참여와 협력의 차별화 협력 속에서, 예술의 독립성, 기능성 및 사회성 문제, 임시방편 속에서 모순의 변

증법 제시, 그 경험 교훈은 최근 “참여” 운동의 추진에 참고와 반성이 될 수 있음.

작품도판25) <새장 속의 응시>, 디지털 미디어 복합 재료, 2024.

본인의 작품<새장 속의 응시> 새장과 카메라를 주요 요소로 구성하여 제작되었다. 카메라는 새장 안에 배치되며, 관객이 그 앞에 다가가면 옆의 디스플레이 화면에서 자신이 새장 안에 있는 모습을 보게 된다. 이 작품의 의미 자체는 관객의 참여를 필요로 한다. 시각적 착시의 공간 구조를 활용한다. 보는 것과 보여지는 것 사이의 상호 교환이 이루어진다. 이 예술 실천에서 본인은 시각적 지각 참여의 협업을 채택하였다. 작품이 완벽하게 사회 공간에 녹아든 전시 방식과 생성 방식은 또한 케스터가 제시한 바와 같이, 관객과 예술가가 너와 나를 구분하지 않고 함께 지역화된 예술 실천 집단을 구성한다.

이론적으로, 케스터는 협력을 대화보다 더 기초적인 사회적 행동으로 정의하며, 예술이 사회에 개입하는 데 있어 이론적 기초를 제공한다. 그는 예

술가가 '고립된 창작자'에서 '사회적 촉매자'로 전환해야 하며, 작품 자체도 참여적 사회 대화의 플랫폼이 되어야 한다고 강조한다. 본인은 두 개의 개인 작품인 <해방>과 <새장 속의 응시>를 예로 들어 이 이론을 실제로 변환 적용하였다. <해방>에서 관객이 빨간 실을 푸는 행위는 사회적, 심리적 속박으로부터의 자기 해방을 상징하며, 관객의 감정적 몰입과 행동적 참여를 체현한다. <새장 속의 응시>는 시각적 감시와 심리적 투사의 상호작용 장치를 통해 관객이 관찰하는 동시에 '관찰당하는' 경험을 하게 하여, 협력과 공동 창작의 사회적 차원의 의미를 더욱 심화시킨다. 예술가의 작품과 이론의 대비 분석에서 알 수 있듯이, 협력적 예술은 단순히 다수의 참여에 그치는 것이 아니라, 권력 구조의 재구성과 의미 생성 메커니즘의 개방성에 더 큰 중점을 둔다. 카이스트 이론의 집단주의적 관점이든, 두 작품에서 지각과 행동을 통해 촉발된 관객의 공동 창작이든, 모두 협력이 예술 창작에서 '작가 중심제'의 권력 구조를 깨뜨리고, 예술가, 관객, 사회 간의 삼자 상호작용을 실현하는 방식을 보여준다.

협업의 실천은 참여 예술 작품에서 매우 중요한 예술적 기여이며, 예술가의 주도권을 직접 벗겨내어 예술가를 고고한 개인 영웅주의적 이미지에서 관객과 나란히 서는 각도로 끌어내린다. 위의 몇 가지 사례의 맥락은 다르지만, 모두 참여 예술이 기존 예술 형식과 다른 점을 집중적으로 보여준다. 작가는 더 이상 작품을 홀로 완성할 수 없으며, 관객은 전통 연극처럼 작품을 감상할 필요가 없거나 허용되지 않으며, 때로는 그들이 작품에 개입하여 작품의 일부가 되거나 심지어 작품을 완성한다. 예술가와 관객의 정체성 경계는 완전히 사라지지는 않았지만, 어떤 순간에는 극도로 모호해져, 예술가가 관객의 도움을 의존해야만 작품을 완성할 수 있으며, 때로는 관객이 예술가의 도움을 의존하여 작품을 완성한다. 협업은 단순한 창작 수단이 아니라 전체 예술 시스템에 스며든 구조적 논리이다.

4.2 예술 내 각 요소의 사회성

4.2.1 예술 생산 관계 사회화

사회 문화 기관의 관점에서 볼 때, 최근 예술 기관은 뚜렷한 경계 확장 추세를 보이고 있으며, 이러한 확장은 사회 내에서의 적극적인 참여과 밀접하게 연결되어 있다. 예술 기관의 기능이 다양화됨에 따라, 그것들은 더 이상 전통적인 전시와 수집의 역할에 국한되지 않고, 점차 사회 분야에 깊이 침투하여 더 강한 사회적 속성을 보여주고 있다. 이 현상은 20세기 80년대 이후 전통적인 예술 체제에 대한 비판적 반성 및 그에 대한 재고와 밀접하게 관련이 있다. 예술 역사학자 그랜트 케스터는 그의 저서 <대화의 예술>에서 예술 기관이 다양한 예술 실천을 수용함으로써 전통적인 예술 형식의 제한을 넘어섰으며, 점차 사회적 대화의 촉매제가 되었다고 지적했다.[194] 전통적인 정적인 실물 작품에 비해, '사건성' 형식으로 제시되는 예술 참여은 거리 공연, 커뮤니티 프로젝트 등 공공 장소에서 펼쳐지며, 이러한 작품들은 예술 기관이 예술의 사회적 실천을 수용하는 속도를 가속화시켰다. 이러한 수용은 예술 기관의 기능을 확장시켰을 뿐만 아니라, 문화 생산과 사회적 상호작용에서 더 중요한 역할을 수행하게 만들었다.

예술의 사회적 실천 새로운 형태에서, 예술 생산 관계는 깊은 변화를 겪었다. 예술가는 전통적인 독립적인 창작자의 신분에서 사회적 참여의 참여자로 변모하여, 관객과 함께 창작 역할을 나눈다. 관객은 더 이상 수동적인 감상자가 아니라, 예술 생산의 중요한 구성 요소이자 작품 의미의 공동 생

194) Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context.* Durham, NC: Duke University Press, 2011, p. 45.

산자가 된다. 이러한 역할 전환은 예술가와 관객 사이의 경계를 모호하게 만들고, 예술 창작의 핵심 의미를 재구성한다. 예술사학자 클레어 비숍은 <참여>라는 책에서, 이러한 협력적 모델이 예술을 일방적인 출력에서 양방향 상호작용으로 전환시키며, 관객에게 더 큰 능동성을 부여한다고 강조했다.[195]예를 들어, 관객의 참여는 작품의 제시 방식을 변화시킬 뿐만 아니라, 그들의 사회적 경험과 집단 의식을 통해 작품에 새로운 가치 차원을 부여한다. 작품의 물질적 형태와 비교했을 때, 참여자가 가져오는 사회적 상호작용과 집단적 성찰이 예술의 사회화에서 핵심이 된다. 이러한 변화는 예술가, 관객, 그리고 예술 기관 간의 사회에서 점점 더 긴밀한 상호작용 관계를 반영하며, 또한 예술이 단일한 미학적 대상으로부터 사회 변혁의 매개체로 변모하는 것을 의미한다.

비록 관계 미학이 현대 미술 창작에서 사회적 상호작용과 인간 관계 생성의 중요성을 강조하는 새로운 시각을 제공했지만, 그 실천에서 단순화, 정치성 부족, 그리고 사건성에 대한 과도한 의존이라는 비판에 직면해 있다. 이러한 비판은 예술이 사회적 실천으로서의 기능이 단순한 표면적 상호작용에만 머무는 것이 아니라, 사회 구조, 정치적 문제, 그리고 문화적 성찰의 복잡성을 더 깊이 탐구해야 한다는 점을 시사한다.

---

195) Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* 110, 2004, pp. 51 - 79.

참고도판15) 정정주, 〈40개의 방들〉, 49x35x28cm, 2010.

<40개의 방들>은 알루미늄으로 만들어진 사각 박스에 40개 의 칸막이가 있고 , 각각의 칸막이에서는 40명의 영상이 나오는 작품이다 . 이 작품 속에 등장하는 사람들은 본인의 가족 , 친한 지인들이고 이들은 카메라 를 향해 다가와 카메라 렌즈 안쪽을 들여다보듯이 응시한다 . 마치 관객이 있 는 공간을 들여다보는 것 같은 사람들의 눈은 알루미늄 구조물의 표면에 반사되어 왜곡되며 일그러진 형상으로 변한다 . 그리고 영상의 빛은 칸막이 격자를 채우며 일렁거리는 색의 흔들림으로 지각된다 . 이것은 시선들의 집적이 이루어낸 환영의 일렁임이며 투명한 도시가 만들어내는 깊이를 알 수 없는 응시의 표면일 것이다 .[196]

정정주의 이 작품은 현대인이 복잡화된 사회 구조 속에서 끊임없이 불안을 느끼지만, 불안은 실제로 존재하는 위험 대상에서 비롯된 것이 아니라,

196) 정정주, 『창의 은유로 본 미디어아트에서의 소통 확장에 관한 연구』, 박사학위논문, 국민대학교 대학원, 2015, p. 96.

예측할 수 없는 위험 가능성에 대한 인식에서 비롯되며, 특히 분화된 사회 구조 속에서 다양한 타자와의 접촉이 미래와 타인이 가져오는 불안을 증폭시킨다고 설명한다. 이러한 체험 때문에 관객은 종종 몇 명이 그의 작품 앞에 멈춰 서서 토론하며, 호기심을 불러일으키고, 작품 앞에서 적극적인 소통의 장이 형성된다. 이는 대화 미학에 부합하며 본인의 작품 <그들의 집>에도 부합한다.두 예술 형식은 모두 미디어 아트이며, 작품 앞에서 적극적인 소통의 장을 형성한다. 예술 사회 실천은 다차원적인 시각 하에서 다양한 매체와 참여 형태, 사회적 문제를 매개로 예술가와 관객, 개인과 집단 간의 상호작용 관계를 형성하는 데 중점을 둔다. 본 절에서는 본인의 작품 <그들의 집>과 한국 작가 정정주의 <40개의 방들>에 대한 비교 분석을 통해 다각적 예술 실천이 관객 참여와 사회적 쟁점 표상을 매개로 예술의 사회적 의미를 심화하는 방안을 탐구한다.

작품도판26) <그들의 집>, 멀티미디어 , 60cm×20cm×40cm, 2024.

본인 작품 <그들의 집>은 예술 생산 관계의 사회화 경로를 더욱 심층적으로 탐구하였다. 작품은 물리적 구조와 멀티미디어 기술의 결합을 통해 몰입형 참여 경험을 창출하였다. 관객은 허리를 굽혀 땅에 가까이 다가가야 하며, 비전통적인 창을 통해 내부에서 상영되는 영상을 본다. 영상 내용은

몽골의 길거리 아이들이 추운 겨울에 하수도를 이용해 난방을 하는 장면을 중심으로 다룬다. 이 디자인은 강렬한 상징적 의미를 지닌다. 허리를 굽히고 고개를 숙이는 동작은 관객이 일상적인 편안한 자세를 내려놓고, 사회의 주변적 집단이 처한 생존 현실을 직시하도록 강요한다. 몰입형 상호작용을 통해 관객이 화면을 터치할 때 어린이들의 울음소리가 들리며, 이는 사회의 무시에 따른 심리적 상처를 상징한다. 이 디자인은 관객과 유랑 아동 간의 감정적 공명을 촉진할 뿐만 아니라, 예술적 실천을 통해 정책적 관심을 촉구하며, 구체적인 사회 문제에 대한 예술의 대응을

예술 생산 관계의 관점에서 <그들의 집>은 예술가, 작품, 관객 간의 동적 상호작용을 보여준다. 저는 예술가로서 심층적인 조사와 관찰을 통해 창작을 개인적인 표현에서 사회적 실천으로 전환하며, 소외된 집단을 위한 목소리를 내고자 했다. 작품의 형식적 설계는 전통적인 예술의 상품 속성을 약화시키고, 사회적 개입 도구로서의 기능을 강화했다. 관객은 관람 과정에서 단순히 관찰자가 아니라, 신체적 및 심리적 참여를 통해 공감자가 된다. 몸을 굽히는 동작은 소외된 생명에 대한 관심을 상징하며, 이러한 신체적 참여는 관객의 사회적 책임감을 강화시켜 그들이 수동적인 수용자에서 작품 의미의 공동 구성자로 변모하게 만든다. 니콜라 부리오가 말했듯이, 예술의 가치는 '관계의 생산'에 있으며, [197] <그들의 집>은 관객의 참여를 통해 사회 불평등에 대한 성찰의 대화 공간을 구축한다.

현대 사회의 새로운 형태에서의 생산 관계, 예술가와 관객의 관계는 전통 예술 생산 관계와 크게 다르다. 예술의 사회 참여에서, 예술가의 개인적 정체성은 해체되며, 대신 사회 실천의 참여자로 나아간다. 관객은 예술 생산에서 큰 창작 역할을 담당하며, 예술가와 관객은 함께 생산하고, 함께 창조한

197) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* Dijon, France: Les Presses du Réel, 2002. p. 18.

다. “예술품”의 소유권도 미묘한 변화를 겪는다. 물론, 예술 사회 참여의 새로운 형태에서 ‘예술품’은 그다지 중요한 존재가 아닐 수 있다. 모두가 참여함으로써 가져오는 사회적 경험과 집단 의식이 참여의 중요한 의미이다. 예술 사회 참여 초기의 많은 프로젝트는 특정 지역을 예술적으로 변화시키는 데만 주목하였으나, 그 사상이 발전한 오늘날에는 점점 더 참여 의식을 활용하여 창작하는 데 주목하며, 작품 속 사람의 위치도 끊임없이 높아지고 있다. 사람은 생산력에서 가장 결정적이고 활발한 요소이며, 사람의 주관적 능동성은 작품에 창조력을 가져다준다. 현대 예술의 사회 참여에서 대중의 창조력은 거대한 사회적 힘이다.

4.2.2 개인 창작에서 공동 창작으로의 예술의 사회적 참여

오늘날의 예술 참여에서는 다음과 같은 몇 가지 중요한 개념이 나타났다. 개인 창작이 집단 창작으로 전환되며, 관객의 기능이 해방되어 창작자와 평등한 교류 관계에 놓인다. 사람들은 예술 참여를 자선 활동으로 이해하기 쉽지만, 자선으로 이해하는 것은 매우 제한적이다. 자선은 자본주의적 개념이며, 공공 공간에서 예술 활동을 실행하는 기본 사고방식이 아니다. 예술에서의 참여에 있어서, 참여는 단지 사고방식이며, 이 사고방식을 창작 이념에 뿌리내리게 하여 예술과 사회를 다시 연결하는 목적을 달성한다. 서로 다른 시대에서, 예술은 당시 사회와 서로 다른 연관성을 가지며, 21세기인 오늘날, 빠르게 변화하는 사회에서 예술은 끊임없이 전진하여 현재 사회의 수요에 ‘적합’해야 한다. 이는 창작자에게 항상 직면해야 하는 도전이다. 예술 민주주의는 큰 흐름이다.

독일 예술가 요제프 보이스는 그의 ‘사회적 조각’ 이론에서 예술이 시장이

나 상징적 장식품에 봉사하는 것이 아니라 사회 변혁을 촉진하는 매개체가 되어야 한다고 강조했다.[198] 이 사상은 유럽과 미국 국가들에서 특히 계발적인 의미를 지닌다. 세계화와 소비주의가 사회 구조를 끊임없이 변화시키면서, 예술의 기능 또한 그에 따라 변모하고 있다. 많은 예술가가 엘리트 문화 시장을 만족시키는 것만으로는 현대 사회의 실제 수요에 응답할 수 없음을 인식하고, 창작을 사회 현장에 보다 가까운 맥락에 두며 인간 중심의 실천 경로를 모색한다.

그러나 대중을 중심으로 창작하는 과정에서, 예술가는 '예술의 독립성'과 '사회적 기능' 사이에서 끊임없이 조화를 이루어야 한다. 과도한 사회화는 예술의 비판적 날카로움을 약화시킬 수 있으며, 개인의 의지를 고수하는 것은 대중과 사회 현실에서 벗어날 위험이 있다. <기울어진 아크>(1981-1989) 작품은 이러한 긴장의 구체적인 축소판을 보여준다.

198) Joseph, Beuys, *What Is Art?* 1990, p. 9.

참고도판16)　리차드 세라(Richard Serra).〈기울어진 호〉. 길이 37m, 높이 3.7m의 철거 전후 1981-1989.

리처드 세라는 <기울어진 호>는 원래 뉴욕 연방광장에 위치해 있었으며, 길이 37미터에 달하는 강철 판 조각으로, 공공 공간에서의 시각적 및 신체적 경로에 도전하려 했다. 하지만 그 작품은 통행을 방해하고 대중에게 '억압적인' 느낌을 주었기 때문에, 결국 강한 여론 압박 속에서 철거되었다. 이 사건은 예술가의 개인적인 이념과 대중의 수용 사이의 단절을 드러내며, 또한 '집단 창작' 이념의 현실적인 어려움을 폭로한다. 예술가의 의도와 대중의 요구가 상충할 때, 집단 창작은 종종 형식적인 협업에 그치고 실질적인 공동 창작으로 이어지지 않는다.

참고도판17) 에스더 샬레프-게르츠 와 요헨 게르츠(Esther Shalev-Gerz and Jochen Gerz,) 〈해방비〉, 12 m x 1 m x 1 m, 1986.

그에 비해 에스더 Esther Shalev Gerz and Jochen Gerz, <해방비>(1986)는 더 큰 상호작용성과 상징성을 지닌 공공 예술 실천을 보여준다. 작품은 대중이 납 기둥에 글을 새기도록 초대하며, 참여가 증가함에 따라 기둥은 점차 땅속으로 잠기게 된다. 이 창작 방식은 기념의 표현에서 기억의 생성으로의 전환을 이루어, 관객을 이야기의 공동 창조자로 만든다. 그러나 그 참여 형식은 상징화에 빠질 가능성도 있으며, 글쓰기 행동의 피상적인 위험도 무시할 수 없다.

작품도판27) <공유 전시벽>, 종합 재료, 180cm×180cm, 2024.

개인 창작 실천에서, <공유 전시벽>은 사진의 전시 형식을 통해 관객을 작품의 구성 요소로 만든다. 각 사진은 개별적인 이야기의 반영이며, 다원화된 집단 기억 구조를 형성한다. 비록 관객이 형식적으로 창작의 권한을 가지지만, 전시의 선택과 매체의 제약은 여전히 예술가에 의해 설정되며, 진정한 권력의 이전은 아직 이루어지지 않았다. 비숍이 말한 바와 같이, “참여 예술이 명확한 비판적 목표를 가지지 않는다면, 결국 사교적 유희로 퇴화할 수 있다.”[199] 마찬가지로, <함께 전시하기>는 관객이 자유롭게 그림을 그릴 수 있도록 백지를 제공함으로써 ‘누구나 창작할 수 있다’는 이념을 실현하

199) Claire Bishop, October110, p. 67.

고, 예술 창작의 엘리트 독점을 더욱 깨뜨리며, 예술이 대중 소통의 플랫폼으로서 기능을 강화한다.

작품도판28) <공소>, 80m×80cm×80cm, 2025.

<공소>전시실 내, 긴 탁자 위에 조각용 진흙이 펼쳐져 있다. 관람객은 자유롭게 형태를 만들 수 있으며, 진흙 위에는 작은 동물이나 추상적인 무늬가 '자라나며', 다양성과 공존을 나타낸다. 예술 민주주의는 창작자 신분의 해체에서 드러난다. 문턱 없는 참여를 통해 모든 관람객은 예술가가 되며, 전통적인 예술의 경계를 허문다.[200] 문화 민주주의는 진흙 바닥에서의 다양성 실천을 통해 드러난다. 다양한 배경을 가진 관람객들이 함께 창작하며 포용적인 임시 공동체를 형성한다.[201] 하지만 이러한 민주주의에는 경계가

200) G, Jordan, and C. Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World. Oxford:* Blackwell, 1995, p. 125.

201) J. B, Graves. Cultural Democracy: *The Arts, Community, and the Public Purpose,*

있을까. ‘타인의 성과를 존중하는’ 규칙이 표현을 제한하는 것은 아닌지에 대한 질문이 제기된다.

예술 민주주의(Artistic Democracy)의 부상은 현대 사회가 참여, 평등, 대화에 대한 강렬한 요구를 반영하며, 예술 실천이 개인 창작에서 집단 창조로 전환되고 있음을 나타낸다. 이는 문화 민주주의(Cultural Democracy)와 밀접하게 연관되어 있으며, 예술이 엘리트 계층에 국한되지 않고 대중이 함께 참여하는 장이 되어야 한다고 주장한다. 이 이념은 단일한 창시자가 없지만, 20세기 중반 문화적 권리에 대한 관심과 함께 점차 발전하였으며, 특히 지역사회 예술과 공공 전시에서 두드러지게 나타난다. 이술 평론가 김성호는 그의 논문 「큐레토리얼 민주주의 관람자의 창작을 견인하는 큐레이팅」에서 다음과 같이 썼다.

> 본고의 미술민주주의는 기존의 문화민주주의(démocratie culturelle)’라는 용어로부터 가져온 것이다. 문화민주주의는 프랑스에서 ‘1981년 문화부장관으로 취임한 자크 랑(Jack Lang, 1939-) 시대(1981-1993)에 추진했던 문화 개발(développement culturel)이라고 하는 새로운 정책 방향을 견지하는 중요한 개념’이었다. 즉 이것은 문화 예술을 통해 사회 발전을 도모하려는 정책 기조에서 문화의 다양성을 수용하고 예술이 사회적 통합을 이루는 데 중요한 역할을 해야 한다는 점이 강조되면서 제기된 개념이다.

구체적으로 ‘문화민주주의’는 엘리트 문화, 예술의 수용에 있어서의 대중화를 주창하는 ‘문화의 민주화(démocratisation de la culture)’의 개념과 대비된다. 즉 ‘문화의 민주화’는 순수한 고급 예술의 향유가 어느 지역, 연령에서 소외되는 일이 없어야 한다는 ‘문화 예술의 수용의 문제’에서 제기된 개념이다. 반면, ‘문화민주주의’는

Urbana: University of Illinois Press, 2005, p. 23.

'문화 예술의 생산의 문제'에서 제기되는 개념이다. 즉 '문화민주주의'에서는 소비와 수용의 차원에서가 아니라 생산과 창작의 차원에서 대중을 바라본다. 202)

김성호의 연구는 미술 민주주의의 개념을 탐구하며, 미술 민주주의가 문화 민주주의의 핵심 사상을 계승하여 민중이 단순히 문화를 수용하는 존재가 아니라 문화 생산의 주체임을 강조하고, 모든 시민이 문화 창작에 참여할 것을 촉구한다. 이러한 관점은 전시 기획자와 같은 문화 중개자의 역할을 재구성하여, 그들이 예술 작품과 대중 사이의 중요한 다리가 되어 대중이 문화 창작의 주체가 되도록 촉진한다. 이 글은 문화 정책이 시민의 광범위한 문화 생산 참여를 촉진하고, 예술 및 문화 관객의 역할을 재정의하여 보다 폭넓은 문화 민주주의와 사회적 참여를 실현해야 한다고 촉구한다.

정체성 영역에서, 토비 밀러(Toby Miller)는 그의 저서 『문화 시민권: 신자유주의 시대의 코스모폴리타니즘, 소비주의, 텔레비전(Cultural Citizenship. Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age, 2007)』에서 문화 시민권을 정의하고, 현대 사회에서의 그 중요성을 탐구하였다. 그는 지적했다.

> 문화적 시민권은 국가의 정치적 틀 내에서의 권리와 책임뿐만 아니라 문화 영역에서의 참여와 표현도 포함합니다. 이는 개인이 문화적 실천을 통해 자신의 정체성과 권리를 표현하고 실현하는 더 넓은 형태의 사회적 참여를 나타냅니다.203)

밀러는 문화 시민권이 개인이 문화 활동과 매체 콘텐츠를 통해 자기 표현과 정체성을 형성하는 방식이 포함된다고 보았다. 그는 문화가 모든 사람에

202) 김성호, 「큐레토리얼민주주의 관람자의 창작을 견인하는 큐레이팅」, 2021, p. 48.
203) Toby Miller, *Cultural Citizenship: Cosmopolitanism, Consumerism, and Television in a Neoliberal Age,* Philadelphia: Temple University Press, 2007, p. 34.

게 공유되어야 하며, 문화 정책은 다양한 배경을 가진 사람들이 문화 활동에 접근하고 참여할 수 있도록 광범위한 사회 참여를 촉진해야 한다고 강조했다. 김성호는 예술 민주주의에 관한 장에서 다음과 같이 제시했다.

> 본고에서 제기하는 미술민주주의는 문화의 민주화로부터 변모한 문화민주주의의 개념을 계승하고 변용한다. 그러한 차원에서 전시 기획자와 같은 미술 매개자의 역할은 매우 중요 하다. 이들은 엘리트 미술을 모든 관람자에게 소외감 없이 전하는데 집중했던 미술의 민주 화를 실행하는데 있어 중요한 역할을 담당했을 뿐만 아니라, 대중이 모든 유형의 미술을 생 산하는 주역이 되는 미술민주주의로 이동하게 만든 조력자 역할을 하고 있기 때문이다. 즉 미술매개론은 수용미학이 추상적으로 제기했던 독자의 '또 다른 생산 주체, 혹은 창작 주체' 로서의 위상을 보다 더 실천적으로 검토하는 지점이 된다.[204]

캐롤 베커Carol Becker)는 『초월하는 스펙터클: 세계적 변화와 예술의 정치』베커는 책에서 다음과 같이 썼다.

> 예술은 단순히 미학적 가치를 표현하는 매체가 아니라, 사회적 대화와 비판적 사고를 촉진하는 중요한 플랫폼이다. 그녀는 예술가가 글로벌 시대에서 공공 지식인으로 간주되어야 하며, 사회적 책임을 지고 예술 작품을 통해 기존 사회 구조와 권력 관계에 대해 의문을 제기하고 도전해야 한다고 지적했다. 그녀는 예술 교육이 비판적 사고와 민주적 의식을 함양하는 데 중요한 역할을 하며, 예술 실천은 사회의 다양성과 포용성을 촉진해야 한다고 강조했다.[205]

예술 민주주의는 문화 민주주의와 밀접하게 연관되며, 둘 다 보다 포괄적

---

204) 김성호, 앞의 책, 2021. pp. 48-49.
205) Carol Becker, *Surpassing the Spectacle: Global Transformations and the Changing Politics of Art,* Lanham: Rowman & Littlefield, 2002, p. 45.

인 민주적 참여를 촉진하고, 전통적 권위에 도전하며, 지역사회 및 정체성 표현을 중시하고, 문화와 예술에 대한 공정한 접근성을 증진시키는 데 유사한 목적을 가진다. 문화는 공공재이기 때문에(즉, 사회에 공공 가치를 기여하며, 비용을 지불하지 않는 자를 배제하기 어렵고, 이는 전 사회가 예술과 문화로부터 혜택을 받을 수 있기 때문이다), 그리고 보편적으로 공로 있는 가치로 여겨지기 때문에, 각국 정부는 문화 보급을 촉진하는 프로젝트를 추진해 왔다.[206] 이러한 이념을 지니고, 회화와 조각 같은 중요한 주제적 작품은 대중에게 널리 공개되어야 한다. 다시 말해, "고급 문화"는 특정 사회 계층이나 대도시에만 전용되어서는 안 된다. 반대로, 문화의 가장 정수된 성과는 평등한 방식으로 공유되어야 하며, 국가적 문화 보물은 계층, 교육 수준, 또는 거주지 제한 없이 모두가 향유할 수 있어야 한다. 민주 국가는 소수(그들이 아무리 계몽된 사람이라 해도)의 미적 취향을 방종해서는 안 되며, 정치적 가치를 예술에 노골적으로 융합해서도 안 된다. 따라서 민주적 문화 정책은 공공 이익을 구현할 수 있는 방식으로 그 목적을 명확히 밝혀야 한다. 이러한 목적은 보통 문화 민주 또는 문화 민주화를 창출하는 것과 관련하여 표현된다. 문화 민주화의 목표는 일반 시민의 미적 의식을 높이고, 존엄성을 증진하며, 그들의 교육적 발전을 촉진하는 것이다. "보급은 핵심 개념이며, 모든 시민이 공공 기관과 자금 지원을 받는 문화 활동에 참여할 수 있는 평등한 기회를 구축하는 것을 목표로 한다."이 목표를 실현하기 위해, 공연과 전시의 비용은 저렴해야 하며, 공공 예술 교육은 미적 기회의 평등을 촉진해야 하고, 국가 기관은 직장, 요양원, 주거 지역에서 순회 공연을 해야 한다.

---

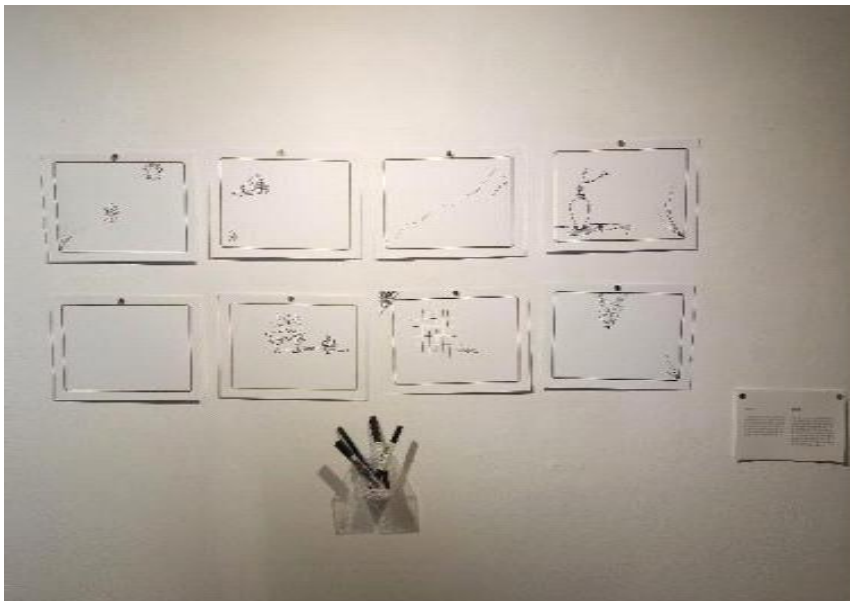
206) Mario d'Angelo and Paul Vesperini, *Cultural Policies in Europe:* Method and Practice of Evaluation, Strasbourg: Council of Europe Publishing, 1999, p. 3.

앞서 언급했듯이, “문화 민주화”는 공공 이익으로 간주되는 특정 문화 프로젝트를 보급하려는 하향식 접근 방식이다. 분명히, 이러한 목표는 소위 문화 엘리트주의라는 비판을 받기 쉽다; 즉, 특정 미적 표현이 본질적으로 더 우월하다고 가정하는 것이다－적어도 문화 자본을 획득하려는 전문가들에게는 그렇게 보인다.[207] “이 정책의 문제는 근본적으로, 사회 특권 집단의 경험을 기반으로 한 내용의 공연을 위해 더 큰 관객을 만들려는 데 있다. 요컨대, 그것은…… 모든 사회 구성원의 문화적 수요가 동일하다고 당연시한다.”[208] 반면에, 문화 민주의 목표는 문화적 기회를 정의하고 제공하는 데 있어 보다 참여적(또는 예술 민주주의) 접근 방식을 제공하는 데 있다.

문화 민주화 개념과 문화 민주의 결합은 실용적 의미와 철학적 의미를 모두 가진다. 민주 정부의 문화 후원은 부유한 개인이나 기업의 후원과 완전히 다르다. 사적이거나 정치적으로 지배적인 후원자는 자신에게만 책임을 지며, 자신의 취향과 선호를 자유롭게 추구할 수 있다. 반면 민주 정부는 유권자에게 책임을 지며, 그 정책 결정에 책임을 진다. 방금 논의한 두 가지 목표－고급 문화를 보급하는 것과 보다 광범위한 문화 활동에 참여하는 것은 공공 문화 콘텐츠에 대한 논쟁을 불러일으켰다. “엘리트주의”냐 “예술 민주주의”냐. 엘리트주의 입장의 지지자들은 문화 정책이 공공 자금 지원의 결정적 기준으로 미적 품질을 강조해야 한다고 본다. 이러한 관점은 주로 주요 문화 단체, 전통 미술 분야의 창작 예술가, 문화 비평가, 그리고 이러한 예술 형태에서 교육받은 부유한 관객의 지지를 받는다. 이 입장의 옹호자들은 보통 서구 고전 작품의 창작, 보존, 공연을 지원하는 데 중점을 두

207) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste,* Cambridge: Harvard University Press, 1984.
208) Jorn Langsted, ed, *Strategies: Studies in Modern Cultural Policy,* Aarhus: Aarhus University Press, 1990.

며, 이러한 작품은 서구 사회에서 가장 우수한 예술 및 문화 산물로 간주된다. 이에 비해, 예술 민주주의 입장은 문화를 광범위하고 포괄적으로 정의하며, 이러한 문화를 널리 보급해야 한다고 주장한다. 민중주의적 접근은 덜 전통적이고 보다 다양한 예술 가치관을 강조하며, 의식적으로 문화 다양성 정책을 수립하려 한다. 예술 민주주의 입장은 개인의 향상에 중점을 두며, 아마추어와 전문 예술 활동 사이에 매우 제한된 경계를 설정한다. 사실, 그 목표는 전문 주류 바깥에 있는 사람들에게 기회를 제공하는 것이다. 예를 들어, 엘리트주의 접근은 전문 음악가, 특히 고전 분야의 예술 프로젝트를 지원하는 것을 주장하는 반면, 민중주의 접근은 아마추어와 지역사회 대중이 참여하는 예술 프로젝트를 지원하는 것을 주장한다. 예술 민주주의는 보편화된 사회 참여를 옹호함으로써, 예술이 엘리트나 전문가 범주에만 속한다는 제한을 깨뜨리며, 예술 작품이 공공 공간과 일상생활에서 더 많이 나타날 기회를 제공한다.예를 들어, 에스더 샬레브와 요헨 게르츠가 창작한 <해방 기념비>는 대중을 초대하여 그 위에 글을 새기며 함께 역사적 기억을 형성하도록 하였으며, 이는 예술 민주주의의 참여적 표현이다.



작품도판29) <함께 전시하기>, 종합 재료, 80cm×5cm×60cm, 2024.

이 작품은 본인의 한 번의 실천 예술 민주주의에 대한 예술 창작이다, 그것은 종이와 붓으로 구성된다, 이 전시에서 한 면의 벽을 남겼다, 오는 사람들은 모두 현장에서 그림을 그릴 수 있다, 그리고 벽에 고정되어 전시된다. 본인은 의도적으로 이런 예술 민주주의의 작품으로 예술 엘리트주의를 파괴하는 것에 대항하려 한다, 가능한 한 예술의 민주화를 확대하려 한다, 모든 사람들이 그리고 전시에 참여할 기회를 가지게 하려 한다, 또한 관객들에게 자신의 전시를 실현할 수 있는 플랫폼을 제공하려 한다, 관객과 예술가 사이의 장벽을 깨뜨리려 한다.

작품도판30) <조종할 수 있는 인형>, 나무, 줄, 철, 2024.

이 설치 작품은 여러 개의 목재 구형 인형으로 구성된 소규모 사회를 이루며, 노동자를 상징하는 인형과 부모를 상징하는 인형이 포함되어 사회의 다양한 직업군을 나타낸다. 각 인형은 움직일 수 있으며, 전시 중에 관객은 가까이 다가가 인형의 동작을 조정하여 원하는 자세를 만들어낼 수 있다. 작품은 참여성과 놀이성을 가지며, 예술 민주주의 사상도 담고 있다. 이는 비숍의 관점을 구현한다. "참여 예술은 사회 변혁과 비판적 사고를 촉발해야 한다."[209]

209) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 284.

이러한 참여적인 예술 참여은 클레어 비숍이 제시한 예술의 사회적 개입 기능에 대한 관점을 반영한다. 비숍은 참여적 예술이 사회 변화를 촉진하고 비판적 사고를 자극해야 한다고 강조했다.[210] 이 인형 작품에서 관객은 단순한 수동적 관찰자가 아니라 사회적 동태의 공동 창작자가 된다. 각 관객의 선택과 행동은 작품의 전체적인 서사 논리와 사회적 관계의 표현 방식을 재구성하며, 관객으로 하여금 현실 사회에서 자신의 역할과 영향력을 인식하게 만든다. 이러한 상호작용을 통해, 인형 작품은 사회적 상호작용의 복잡한 과정을 모사할 뿐만 아니라, 관객에게 사회 구조 내에서 자신의 역할을 반성할 수 있는 독특한 플랫폼을 제공한다. 이러한 예술 참여은 전통적인 예술 개념에 도전하며, 사회적 관계, 개인의 책임 및 집단 참여의 의미를 깊이 탐구하고, 궁극적으로 예술이 사회적 참여 도구로서의 역할을 강화한다.

이 장은 문화 민주주의와 예술 민주주의의 이론적 틀을 비교함으로써, 리처드 세라의 <기울어진 호>의 작품에서 작품의 공공성을 고려하지 않은 점, 에스더 샬레프게르츠와 요헨 게르츠의 <해방 기념비>의 참여적 작품을 분석하여, 참여와 폐쇄 두 가지 창작 방식의 세계관을 구분한다. 상대적 예술 민주주의로서의 공동 창작 참여 방법을 연구함으로써, 참여가 관객에게 미치는 개념을 설명하고, 참여가 현대 예술에서 처리되는 방식을 탐구한다. 공공 예술이 사회 변혁을 추진하는 데 내재된 잠재력을 깊이 탐구하였다. 문화 민주주의는 단순히 문화를 보급하는 것이 아니라, 문화 권력의 재분배와 재정의를 포함한다. 이는 더 많은 사람이 문화에 참여할 권리를 갖도록 시도하며, 문화를 소수의 손에 국한시키지 않으려 한다. 이에 비해, 예술 민주주의는 예술 자체에 초점을 맞추며, 예술 창작과 감상의 평등성을 강조한다. 두 개념은 이념적으로 교차점과 차이점을 가지며, 공공 예술은 이 둘이 교차하는 무대가 된다.

---

210) Ibid, p. 284.

제5장 결론

참여 예술의 창작은 현대 사회에서 사람들의 보편적 소망이지만, 예술의 엘리트주의는 예술 창작의 담론권을 장악하여, 폐쇄적인 자기 감정 표현을 하고, 참여 방식은 관객의 존재와 함께 숨겨진다. 20세기 초의 역사적 전위주의 이후 60년대의 신전위주의 운동 예술 실천에서, 본질적으로 예술의 선구성을 통해 일상생활에 개입하여 보다 이상적인 사회를 추구하는 데 있다. 구체적인 예술 비평에서, '협업'과 '대항'은 서구 참여 예술의 두 가지 창작 방향을 구성한다. 개인이 집단 행동에 개입하는 것. 예술가는 더 이상 특정 물체의 유일한 생산자가 아니라, 상황(situation)의 협력자와 기획자이다, 제한적이고 이동 가능하며 상품화된 예술 작품은 더 이상 존재하지 않으며, 그 대신 시간적 시작점이 없고 언제 끝날지 모르는 연속적이거나 장기적인 협업 프로젝트가 있다, 관객은 '감상자' 또는 '방관자'에서 협력자와 참여자로 전환된다. 위의 문제 의식을 기반으로, 본 논문은 참여 예술의 유효성을 탐구하였다. 참여의 유효성의 출발점은 참여에 대한 진솔한 수용이며, 참여의 체험적 인식이 참여하는 관객을 불러일으키고, 관객을 예술 창작의 내적 출발점으로 포함시킨다. 위의 문제 의식을 연구자의 작품과 연관시키기 위해, 제2장은 예술 창작과 참여의 관계를 탐구하며, 참여가 작가의 예술에 의해 어떻게 모델화되고, 새로운 예술 확장과 예술 체험 체계 형성의 과정을 고려하였다. 보이스의 '사회적 조각'과 '모두가 예술가다'를 예로 들어, 그 내포된 예술이 사회를 변화시키는 관념을 분석하고, 예술에서의 문제 의식이 작품에 미치는 중요성을 분석하였다. 참여 예술은 참여, 소통, 협업 등의 방식을 통해 상대적인 예술 민주화를 실현하며, 그들 사이의 차이를 구분하고, 유효성을 통해 참여의 개념을 식별한다.

제3장은 세 가지 참여 방식을 통해 예술의 사회 참여를 탐구하였다. 첫 번째는 “관계 미학”이며, 관계 미학은 예술이 사회의 정치적, 문화적 방안으로 개입하는 것이므로, 관계 예술의 주제와 작품의 내용, 매체, 재료는 더 이상 필연적으로 연관되지 않으며, 오직 예술 작품이 촉발하는 인간관계와 관련된다. 이를 기반으로, 부리오드는 예술가-예술 작품-관객 간의 관계를 재정의하였다. 이 중 가장 중요한 점은 예술품이 사회적 교류의 ‘매개체’가 되었다는 것이다. 부리오드에게 있어, 관계 미학의 가장 특징적인 사례는 일상생활에서 물체의 제시보다는 인간 상호작용을 우선시하는 작품들이다. 이러한 예술가들은 다양한 기술을 사용하며, 예를 들어 사람들이 서로 가까워지는 공간과 상황을 구축하고, 대화를 장려하거나, 연결감을 촉진하는 공유 체험을 창조하여, 참여자들 간의 조화로운 관계를 구축하는 임시적인 ‘미시적 유토피아’를 창조하는 데 기여한다. 예술가의 주체적 지위는 전복되었으며, 동시에 그들이 수행하는 사회적 역할도 변화하였다. 그들은 주체이지만, 더 이상 ‘특별한’ 주체가 아니라, 단지 사회적 관계 창의 네트워크의 창조자이며, 실제 사회에서 그들의 ‘대화자’인 관객을 찾는다. 두 번째는 ‘대화 예술’로, 연구자의 작품은 관객에게 제시되는 작품이 아니라, 관객의 참여를 포함하는 장으로서 기능한다. 세 번째는 “수용 미학”으로, 예술은 사회적 실천의 장으로서, 미적 표현의 매개체일 뿐만 아니라 문화적 대화와 집단적 성찰의 촉매제이다. 한스 로베르트 야우스(Hans Robert Jauss)가 제안한 ‘수용 미학’ 틀 아래에서, 예술 작품의 의미는 더 이상 창작자에 의해 단방향으로 정의되지 않고, 관객의 적극적 참여 속에서 동적으로 생성된다. 이 이론은 전통적인 “작가 작품” 중심 모델을 전복하며, “관객 작품”의 상호작용 관계에 초점을 맞추어 예술에 깊은 사회적 기능을 부여한다.

본 논문은 연구자의 작품을 중심으로, 예술의 사회 참여 작품이 관객과의 소통, 협상, 대화 등의 방식을 통해 관객에게 참여 감각을 가져다주며, 이에

따라 예술 창작이 관객의 참여로 인해 살아나게 되는 과정을 탐구하였다. 보이스의 사회 조각과 모두가 예술가라는 창작 방식, 그리고 관계, 대화, 수용, 예술 민주주의 등의 확장 가능성을 고찰하였다. 개인 예술 실천과 선구적 예술가의 작품 사례를 탐구함으로써, 본 논문은 예술의 사회 참여에서 주요 문제에 응답하였다. 예술은 사회적 상호작용을 통해 어떻게 지역사회 응집력, 문화적 정체성, 사회 혁신을 촉진하는가. 예술이 가지는 한계점; 예술은 어떻게 자체의 독립성을 유지하면서도 사회적 영향력을 강화할 수 있는가. 예술과 사회 참여 간의 다양한 연관성을 분석함으로써, 본인은 예술이 단순히 창작자의 개별적 표현 수단이 아니라, 사회 구조를 좌우할 수 있는 행동 매개체임을 인식하였다. 본 논문은 보이스의 '사회적 조각' 이론을 근간으로 삼아, '관계 미학', '대화 예술', '참여 예술', 그리고 수요 계층 이론을 결합하여, 예술이 개인적 표현에서 사회적 조작으로 변화하는 과정을 전방위적으로 설명하고 입증하였다. 비숍의 비판을 통해, 본인은 본인이 만든 참여 예술이 어떻게 의도적으로 갈등을 조성하며, 단순히 '조화로운 관계'에 그치지 않는지 성찰하였다.

본 논문의 연구에서 보여주듯이, 전통 예술의 지나친 폐쇄성 또는 지나치게 작가 중심적인 태도는 관객의 주체성을 박탈하였다. 작가와 관객 모두 독립된 인간의 주체로서 예술 창작에 참여해야 한다는 점을 인식해야 하며, 참여 방식을 통해서만 예술이 만들어낸 모의상을 충분히 체험할 수 있고, 예술 창작의 상대적 민주화를 이루는 예술 구조를 완성하여, 적극적 의미의 예술 확장을 위한 소통 플랫폼을 창조할 수 있다. 참여에 대한 종합적 이해를 통해, 참여의 장으로서의 작품은 관객에게 참여와 소통의 기능을 제공할 뿐만 아니라, 예술 창작 전시가 마땅히 가져야 할 민주성을 회복하며, 관객과의 상호작용 참여를 통해 예술이 대중에게 열리는 기능을 회복하는 것이 이 시대의 상징이며, 예술의 민주화를 실현한다.

참 고 문 헌

<국내문헌>

<학위논문>

안세이. 『현대미술에 나타난 참여적 양상 연구』. 박사학위논문, 서울대학교, 2018.

이소영. 『뉴미디어아트의 상호작용성을 기반으로 한 문화콘텐츠 확장 연구』. 박사학위논문, 홍익대학교, 2016.

정정주. 『창의 은유로 본 미디어아트에서의 소통 확장에 관한 연구』. 박사학위논문, 국민대학교 대학원, 2015.

전혜정. 『시각예술에서의 '관계-사건' 연구』. 박사학위논문, 홍익대학교, 2020.

최문선. 『현대미술에서 미디어아트의 위상: 상호작용성과 물성의 확장을 중심으로』. 박사학위논문, 숭실대학교, 2015.

<학술지>

김영옥. 「대화적 예술의 공공성: 예술과 사회적 책임의 관계」, 『미술사연구 37』, 함국미술사연구회, 2023.

이준호. 「현대 미술에서의 디지털 매체의 역할」, 『기술사학』,한국미술사학

회, 2012.

최영진. 「가상현실 예술작품의 이해」, 『학히지자옥』, 한국디지털아트학회, 2024.

<단행본>

국립문화재연구소, 『우리나라 전통 무늬』, 서울: 눌와, 2006.

니체 프리드리히, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』, 장희창 역, 서울: 음사, 2004.

Baudrillard, Jean. 『시뮬라시옹』. 하태환 역. 서울: 민음사, 2012.

Maslow, Abraham Harold. 『존재의 심리학』. 서울: 문예출판사, 2012.

임석재. 『미니멀리즘과 상대주의 공간』. 서울: 시공사, 1999.

박언곤. 『한국의 정자』. 서울: 대원사, 1989.

탈콧 파슨스. 『사회의 유형』. 이종수 역. 서울: 기린원, 1989.

펠릭스 가타리. 『세 가지 생태학』. 윤수종 역. 서울: 동문선, 2003.

할 포스터, 로잘린드 크라우스, 이브-알랭 브아, 벤자민 부클로. 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘, 반모더니즘, 포스트모더니즘』. 배수희, 신정훈 등 역. 서울: 세미콜론, 2007.

한스 리히터. 『다다: 예술과 반예술』. 김채현 역. 파주: 미진사, 1994.

<해외문헌>

<학위논문>

Baracsi, Zita. *Analyses from an A/r/Tographic Perspective of Maintaining Participatory Flow with the Intention of Enhancing Empowerment During a School-Community Art & Craft Project*. PhD diss., Middlesex University, 2020.

Collins, Kate Ann. *Cultivating Citizen Artists: Interdisciplinary Dialogic Artmaking*. PhD diss., The Ohio State University, 2014. ProQuest Dissertations & Theses.

Starr, R. C. *Reconsidering Relational Aesthetics: Temporality, Exchange and Commodity Aesthetics in Recent French Art*. PhD diss., University of Leeds, 2020. ProQuest (Order No. 28852669).

McIntosh, Karly A.Come Together: *An Exploration of Contemporary Participatory Art Practices.* PhD diss., The University of Western Ontario, 2014.

戴蓓芬,『福柯主体理论及其女性主义应用』, 北京：清华大学, 2015.

石玩玩,『中国特定场域艺术的机制批判与超越』, 杭州：中国美术学院, 2023.

周彦华,『"介入性艺术"的审美意义生成机制研究』, 重庆：西南大学, 2016.

郑海婷,『文学介入理论研究』, 福州：福建师范大学, 2016.

<정기 간행물>

Dilmaç, Sezgin. "Art in Public Spaces as Part of Relational Aesthetics."*Idil Journal of Art and Language8*, no. 61 (2019): 121 – 32.

Jordan, Caroline. "The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe." *Public Art Dialogue3,* no. 2 (2013): 172 – 95.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October8* (1979): 30 – 44.https://doi.org/10.2307/778224.

Gran, Anne-Britt, and David Oatley. "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity."*SubStance31*, no. 2 (2002): 94 – 113.

郜芮,「从〈存在与虚无〉中看萨特自由观」,『淮北职业技术学院学报』, 2019.

关然, 「自由的确证及其意义：以萨特的〈存在与虚无〉为中心」, 『南方论刊』, 2011.

王春辰, 「艺术介入社会：一种新艺术关系」, 北京：中央美术学院出版社, 2010.

延永刚, 「建构当代艺术表征范式的一种尝试—波瑞奥德的"关系美学"思想述评」,『北方论丛』, 2016.

栗千言,「主体转换与新类型公共艺术中关系美学的应用」,『艺术品鉴』, 2023.

金影村, 「参与性艺术的困境：关系美学与关系艺术的批判性解读」, 『艺术研究』, 2020.

李竹， 「参与"的使用限度：社会参与式艺术的基本概念问题」， 『公共艺术』，2023.

约瑟夫·博伊斯，「社会雕塑：艺术与社会的可能性[J]」，『艺术评论』，2018.

<단행본>

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Cambridge: MIT Press, 2002.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Gielen, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2015.

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book X: Anxiety, 1962-1963*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Grant H, Kester, . *Conversation Pieces*: Community and Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press, 2004.

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

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

让-保罗·萨特，『存在与虚无』，北京：生活·读书·新知三联书店，1987.

福原泰平，『拉康：镜像阶段』，石家庄：河北教育出版社，2000.

阿诺德·贝林特，『艺术与介入』，北京：商务印书馆，2013.

艾士薇　主编，『阿兰·巴迪欧的"非美学"思想研究』，武汉：武汉大学出版社，2014.

卡特琳·格鲁，『艺术介入空间』，姚孟吟. 桂林：广西师范大学出版社，2005.

雅克·朗西埃，『美学中的不满』。蓝江 译,南京：南京大学出版社，2019.

<전자자료>

https://cosmovisions.shop/blogs/haida-tlingit/symbolism-of-tlingit-art-exploring-totem-pole-symbols-and-meanings.

https://templetonreligiontrust.org/explore/religious-ritual-as-a-lens-for-understanding-art/.

https://m.blog.naver.com/huidingzhao/223464188595

https://en.wikipedia.org/wiki/Relational_art.

https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002944035.

https://www.rhiannonpiper.com/articles/qr8qqzy3l3z46p565rodwmn4jtbps7.

https://doi.org/10.1080/01944366908977225.

https://www.trueart.com/news/392483.html.

https://artpractical.com.

https://reviewsinculture.com.

https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art.

ABSTRACT

Social Participation in Art

- Focusing on researcher's works -

ZOU KE
Department of Fine Art
Graduate School of
Sungshin University

This paper focuses on the social issues presented in the artwork and the phenomenon of participation therein. Such participatory phenomena within art are manifested through the diversity of creation and various forms of audience engagement. However, for the audience who experientially participate in such works, curiosity is aroused, transforming them from passive participants into active ones, turning the entire artistic process into a space of active communication. The research unfolds from this point, and through this process, I have come to understand that the social communication of a work can be realized through participatory collaboration with others in jointly completing the work. Furthermore, by expanding the meaning of artistic creation to

encompass collaboration, cooperation, exchange, and joint completion between artists and audiences, it realizes the democratization of art.

Social participation in art creates a world of human relationships at the core of philosophy and constructs a theoretical framework by negotiating interconnectedness and coexistence. 'Participation' emphasizes that art is no longer an isolated act of individual creation. Throughout much of art history, the aesthetic quality of a work has been considered the primary criterion for evaluation. 'Participation' is seen as a typical method of expanding the boundaries of art, where, from a participant-centered perspective, artistic creation is completed through interaction and collaboration with the audience. The 20th century expanded the public's understanding of art, considering concepts and processes alongside aesthetics. Entering the new millennium, the situation reversed, and people began to emphasize process over product, which became one of the defining characteristics of socially engaged art. Claire Bishop introduced the concept of "antagonism" from political philosophy into the understanding of "relationality," arguing that participatory art must not only restore social relationships but also realize "antagonism." Art, she argues, must possess criticality and antagonistic qualities, reveal social issues, and promote social progress.

Within this discussion, participation becomes an important theme in exploring an open view of art. Based on philosophical discourse, this paper analyzes three forms of "participation": The first is the implementation of social consciousness in my own sculptural works,

where the audience is led into shared memories through the work, generating empathy. The second is the creation of meaning through participatory phenomena related to Nicolas Bourriaud's "relational aesthetics" and Grant Kester's "dialogical aesthetics," emphasizing that art must embody the essence of communication. The third is the introduction of Claire Bishop's political-philosophical concept of "antagonism" into the understanding of relationality to expose social problems through antagonism. Also, in Jauss's "reception aesthetics," the process of aesthetic reception and creation is completed collectively by the artist, the work, and the reader. The above-mentioned practical characteristics of "participatory art" can be found in the historical context of public art practices ranging from the early 20th-century historical avant-garde to the neo-avant-garde movements of the 1960s. Essentially, it aims to intervene in everyday life through the pioneering nature of art to pursue a more ideal society. In concrete art criticism, "collaboration" and "antagonism" constitute two creative directions of Western participatory art.

Finally, part of this paper explores the way participatory artworks engage in artistic creation in specific forms, analyzing participation as the central element of the "artwork," defining participatory art as the practice of art democracy, and presenting participatory art as a form of developmental art expression. The participatory nature of my work transcends the framework of artist subjectivity, audience, and artwork, placing the audience and the work as the subjects and having the artist step back. I hope this paper offers a new momentum for contemporary

participatory art and further envisions how art might contribute to building a fairer and more equal world.

Keywords: Participatory art, collaboration, problem consciousness, audience participation, relationality, dialogue.