

## 유목적 미술가를 통해 보는 전지구화 시대 미술의 난제들

이지은 | 李知恩

### I. Flashback

명지대학교 미술사학과 교수, 서울대학교 미술대학 서양화과 학사, 동(同)대학원 미술이론 석사, 미국 보스턴 대학(Boston University) 미술사학과에서 서양현대미술과 동시대 아시아미술 연구로 박사학위를 받았다. 저서로는 『감각의 미술관』(2013), 주요 논문으로는 「쓰레기도 예술이 되나요?: 데이비드 해몬즈의 '홈리스' 아트」, 『미술이론과 현장』(2013), 「먹는 미술: 현대미술에 나타난 음식의 사회적 역할과 양상들」, 『현대미술사연구』(2011) 등이 있다.

국립현대미술관 서울관의 오픈 날, 눈길을 끄는 퍼포먼스가 있었다. 발끝까지 오는 긴 가운을 걸친 몇몇 사람들이 개막식을 끝내고 나와 전시를 보려는 관객들 사이를 헤집고 다녔다. 관람객들 중 한 중년 여성에게 다가간 가운 입은 청년은 곧 그 여성과 함께 복도 한구석에 놓인 나무 의자로 가서 망설이는 그를 앉혔다. 나무 의자 맞은편, 선반 위 CD 플레이어에서는 아름다운 피아노 선율이 흘렀다. 음악은 슈베르트의 가곡. 의자에 앉은 관객을 바라보며 청년은 노래를 불렀다. 높은 천장을 타고 울려 퍼지는 아름다운 테너의 소리에 지나던 관람객들은 하나둘씩 의자 주위로 모여들고, 금방 빙 둘러 원을 이뤘다. 오가는 이들의 주목을 받자 앉아 있는 관객의 얼굴이 붉어졌다. 하지만 그 역시 자신만을 바라보며 노래하는 청년의 모습에서 눈을 떼지 못했다. 어느덧 노래가 끝나고 청년은 자신이 노래를 바친 단 한 명의 청중을 향해 허리 굽혀 인사를 하고, 마주했던 여성도 의자에서 일어나 두 손을 마주 잡고 공손히 머리를 숙였다. 둘러선 관람객들은 박수로 화답했다.

작가는 누구일까 궁금해졌다. 벽에 붙은 안내 글은 리 밍웨이(李明維)의 작품 〈소닉 블로섬(Sonic Blossom)〉. 1964년생, 대만 출신으로 십 대 때 미국에 이민을 가서 현재는 뉴욕을 거점으로 활동하는 작가이다. 오스트리아 작곡가가 만든 독일가곡에 한국인 성악가, 그리고 이 퍼포먼스를 만든 대만 출신의 미국 작가라는 재미난 조합은 작품의 생산과 배분 및 소비에서 다국적 기업의 전략을 연상시킬 만큼 후기자본주의 시대의 전지구화(Globalization) 양상을 반영한다. 여기에 정점을 찍은 것은 리셉션에 등장한 작가였다. 만주전통의상인 창파오(長

袍)를 입은 작가는 중국이라는 거대한 문화를 등에 업고 있었다.

## II. 전지구화와 동시대 미술

전지구화는 이제껏 세계 체제를 형성해 온 근대국가(nation-state)<sup>1)</sup>를 초월하는 다차원적인 연계와 상호연관성으로 정의할 수 있다. 생산과 교환체제의 국제화, 정보통신, 교통기술의 비약적인 발전과 교류의 양적 증가는 이제 세계의 어느 곳도 다른 한 부분에서 일어나는 사건이나 의사결정, 행동 등에 무관할 수 없게 만들었다. 오늘날에는 상품과 자본, 사람은 물론이요, 지식과 정보, 이미지, 범죄, 초미세먼지를 비롯한 공해물질들, 패션, 음식 등 우리가 경험하는 사회의 거의 모든 요소들이 자유롭게 영토적 경계를 넘어 이동한다. 초국적 네트워크를 통한 이 같은 이동은 국가 간의 경계를 넘어서는 공간적 확장은 물론이요, 모더니티의 다양한 층위를 넘나드는 시간적 이동 또한 가져왔다. 특히 전지구적인 것(the global)과 국지적인 것(the local)이 빚어내는 다양한 관계들을 통해 전지구화가 단일한 세계를 제공한다는 막연한 이상에서 벗어나 그것을 “본질적으로 변증법적이고 시간과 공간에 걸쳐 불균등하게 경험되는 과정”으로 이해하게 되면서, 전지구화는 몇 쌍의 이항대립으로 대변되는 담론의 각축장을 열어 놓았다. 이들 중 대표적인 것이 보편화 대 특수화(universalization vs particularization), 동질화 대 차별화(homogenization vs differentiation)이다.<sup>2)</sup>

소비패턴이나 패션 등이 가장 좋은 예일 것이다. 다국적기업이 관여하는 유통이나 패션 산업에서는 일견 보편화되고 동질적인 소비 행태가 이뤄질 것이라는 선입견이 있다. 전 세계 주요 도시에 지점을 가지고 있는 창고형 할인점 코스트코(Costco)나 거리 패션을 좌우하는 브랜드 자라(Zara)의 경우를 생각하면 이들을 통해 도쿄나 런던, 서울의 사람들이 동일한 상품을 소비할 것이라는 환상이 있다. 그러나 이런 외향적 동질화의 내면을 살펴보면, 역으로 “러시아산 대구”, “태국산 새우”, “횡성 한우”라든지, 추동 패션에서 유행하는 체크무늬의 예를 보면 “타탄 체크”, “깁엄 체크”, “마드라스 체크” 등으로 생산품을 지역에 따라 차별화함으로써 오히려 국지적 특성이 강조되는 측면이 있다.

사회학자 앤소니 기든스(Anthony Giddens)의 이론을 바탕으로 보면, 근대국가의 영토적 확장과 자본주의 경제 시스템의 확산을 두 축으로 하는 현대화의 체제가 세계화의 시대를 열면서 오히려 전지구화가 초래하는 동질화에 대한 저항으

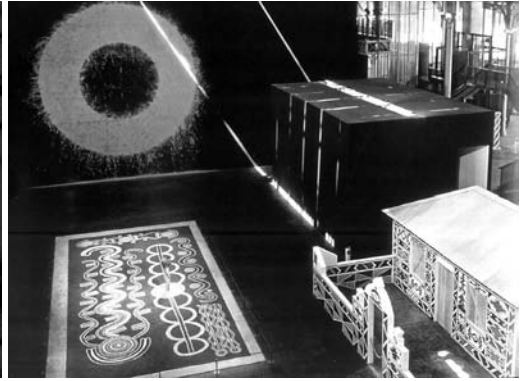
로, 전통적인 국가공동체가 위기감을 느끼고 결속을 강화하며 차별화를 심화시킨다는 해석을 낳기도 한다.<sup>3)</sup> 기든스의 해석으로는 현대화 체제의 확산이 불러온 국제적 교류가 결국에는 자본주의적 생산과 식민주의를 종결시키는 원동력을 만들어 내어 모더니티를 대신할 새로운 체제를 가져온다고 설명하며 은연중에 포스트모더니즘을 그 해결책으로 제시하는 듯하다. ‘세계체제론(World-Systems theory)’으로 유명한 후기식민주의 사회학자 이매뉴얼 월러스틴(Immanuel Wallerstein) 역시 자본주의 세계경제와 현대 사회 체제를 논리적으로 연결시켜 보고 있으나 여기에 계급의 역할을 민족국가에 확대하여 적용한다. 예를 들어, 미국이나 유럽의 자본주의 체제에서 멕시코나 터키의 노동자들이 받는 임금이 자국의 노동자와는 차별된다는 점은 전지구화의 양상이라 믿었던 보편주의(universalism)가 실제로는 역사적 자본주의를 이데올로기적으로 뒷받침해 왔다는 점이다.<sup>4)</sup> 따라서 지역에 따른 차별화나 특수화의 경향이 전지구화가 가져온 보편화나 동질화에 대한 반작용이라고만 볼 수는 없는 것이, 이런 개별성들 또한 전체를 구성하는 데 필수적인 조건으로 존재하며, 다양성을 내포한 전지구화는 역으로 더 효과적으로 세계 곳곳에 보편적이고 동질화된 조건을 강화하고 있기 때문이다.

그렇다면 미술에서 전지구화는 어떠한가? 다수의 비평가와 미술사가들이 지적하는 바에 의하면 현대미술에서 전지구화에 대한 논의는 1989년을 기점으로 본격화되었다. 논쟁의 발단을 제공한 전시는 1984년 뉴욕의 현대미술관(MoMA)에서 윌리엄 루빈(William Rubin)과 커크 바네도(Kirk Varnedoe)가 기획한 《20세기 미술의 ‘원시주의’: 근대적인 것과 부족적인 것의 친화성(‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal)》으로, 조형적인 측면의 유사성만을 토대로 함께 자리한 현대미술 작품과 민속 공예품의 혼재라는 점에서 오브제의 역사적, 지역적, 문화적 맥락을 무시한 처사라는 비난과 함께 모더니즘의 서구중심주의를 여지없이 드러냈다는 평가를 받았다.<sup>5)</sup> 이런 비판을 의식한 듯, 1989년 파리의 퐁피두센터에서 장-위베르 마르탱(Jean-Hubert Martin)이 기획한 《대지의 마술사들(Les Magiciens de la Terre)》은 동시대에 활동하고 있는 서구와 비서구의 작가들을 대등한 비중으로 선보임으로써 서구중심주의에서 벗어나는 탈식민주의적 시각을 보여 주고자 했다(도 1, 2). 비서구권 미술작품에서 강조된 종교적이거나 주술적인 아우라가 오히려 또 다른 ‘원시주의’를 부추기지는 않았는가라는 일부 비평가의 우려에도 불구하고, 이 전시는 기존의 모더니즘이 추구하던 형식주의적 측면을 넘어서는 새로운 시도로서 이후 전시들의 본보기가 되었다고 평가된다.<sup>6)</sup> 이후로 유럽과 미국을 중심으로 하는 모더니즘의 미학

도 1. <지구의 마술사들(Les Magiciens de la terre)>  
1989, 전시도록 표지

도 2. <지구의 마술사들(Les Magiciens de la terre)>  
1989, 전시광경

도 3. *Art in America*  
1989년 7월 호의 표지, 1989



적 순수성과 획일화되고 단선적인 미술사 서술에 의해 설명되지 않는 또 다른(the others) 미술의 존재가 본격적으로 주목받기 시작했던 것이다. 1989년 『아트 인 아메리카(*Art in America*)』의 표제어가 “전지구적 이슈(The Global Issue)”였음은 전지가 가져온 과장과 함께 실제로 서구의 미술계에서 모더니즘이 정의하는 주체와 타자의 관계를 벗어나, 다양

성과 차이들을 인정하기 시작했음을 보여주는 한 예이다 (도 3).<sup>7)</sup>

세계 곳곳에 산재하는 비엔날레나 트리엔날레의 체제는 이런 전지구화를 더 적극적으로 표방한다. 2013년 베니스 비엔날레의 독일관은 남아프리카 공화국의 산투 모포켅(Santu Mofokeng), 프랑스 국적의 로무알드 카르마카르(Romuald Karmakar), 중국의 아이웨이웨이와 인도의 다야니타 싱(Dayanita Singh)을 참여 작가로 선정하여, 독일관에 독일작가를 전시하지 않는 과감성을 보였다. 이 중 카르마카르는 실은 독일 비에스바덴 출신으로 인도인 아버지와 프랑스인 어머니 사이에서 태어나 그리스 아테네에서 유년기를 보내고 독일에서 교육을 받았으며, 프랑스로 귀화한 영화감독으로 가히 초국적 정체성의 표본이라고 하겠다. 이는 국가관의 선정으로 비엔날레를 마치 ‘미술의 올림픽’인양 국가 간의 경쟁체제로 몰아가는 세태에 대한 비판으로도 해석된다.

유럽과 미국이 중심이 되었던 국제적 규모의 비엔날레가 1990년대 이후로 이른바 제3세계를 포함한 여러 지역으로 확산되면서 현재는 약 50여 개 국가에 150여 개의 국제적 인지도를 가진 비엔날레가 존재하는 것으로 알려져 있다.<sup>8)</sup> 우리나라에만도 10개가 넘는 국제비엔날레가 개최된다는 점은 과히 비엔날레 과

잉현상이라 할 수 있겠다.<sup>9)</sup> 남미와 아프리카, 아시아, 아랍 작가들로 대변되는 ‘제3세계’ 작가들이 대거 전시에 포함되는 것은 물론이요, 2008년 제7회 광주 비엔날레의 총감독으로 우리에게도 잘 알려진 나이지리아 출신의 오키이 엔위저(Okwui Enwezor)를 필두로 하는 제3세계 출신 큐레이터들의 활약은 후기식민주의(postcolonialism)와 포스트모더니즘에서 주장되는 타자성에 대한 담론들이 이미 타자를 주변부에서 중심부로 이동시켰음을 보여 준다.

또한 이런 비엔날레를 필두로 빈번히 열리는 국제 규모의 미술관 기획전과 갤러리 전시들은 유목적 미술가(nomadic artist)라는 새로운 작가군을 배출했다.<sup>10)</sup> 국제전에 참가하는 아시아 작가들의 경우, 비평의 주목을 받는 다수의 작가가 이 카테고리에 해당하는데, 이는 출신 지역을 포함하여 현대미술의 중심지인 뉴욕, 런던, 베를린, 파리, 베이징, 상하이 등을 기점으로 전시와 작업을 병행하며 지속적으로 이동하는 작가들을 말한다. 한국 작가로는 김수자, 서도호, 양혜규, 신미경 등을 들 수 있고, 앞서 언급한 리 밉웨이나 중국의 카이귀창(蔡国强), 장후안(張洵), 아이웨이웨이(艾未未)를 비롯한 다수의 미술가들이 여기에 해당된다.

전지구화의 기치는 미술사를 비롯한 학문 영역에서도 반영되었다. 우리나라의 경우 2007년 11월 열린 한국근현대미술사학회 국제학술심포지엄, <아시아의 디아스포라 미술가들>을 비롯하여 2009년 서양미술사학회의 <미술사와 내셔널리즘>, 2011년 현대미술사학회의 <아시아 현대미술의 현재와 미래>, 2013년 열린 미술사학연구회의 심포지엄, <글로벌 맥락에서의 아시아 미술>과 미술사와 시각문화학회의 심포지엄 <글로벌리즘과 미술>이 개최되었다. 이런 아시아의 동시대 미술에 관한 논의에서 빠지지 않고 등장하는 것은 정체성에 대한 문제다. 이것은 아시아의 현대미술을 비롯한 제3세계의 현대미술이 처한 공통적인 상황으로 북미와 유럽을 중심으로 전개되어 온 모더니즘이 “현대성”의 이름으로 유입되는 개별적 역사를 기반으로 한다. 전통과의 단절 혹은 유보와 함께 이질적인 문화가 유입되면서 발생하는 내부의 문제가 모더니티는 곧 서구화라는 등식으로 전통과의 대립각을 세우는 것이라면, 외부적 조건으로 등장한 타자성(otherness)은 북미·유럽적 전통의 모더니티에서 주변부로서의 존재를 확인하는 또 다른 이분법이었다.

미술사학자 한스 벨팅(Hans Belting)은 이런 미술의 세계화를 대변하여 쓰이는 용어인 ‘세계 미술(World art)’과 ‘전지구적 미술(Global art)’을 차별화하며 유용한 분석을 이끌어 내었다. 라디오 프로그램에서 익숙한 ‘월드 뮤직(World Music)’이라는 카테고리가 기존의 팝 음악(Pop Music)을 이끄는 영미권의 대중음악과 구분되어 프랑스나 이탈리아 등 비영어권 유럽의 나라들, 남미와 아랍권, 아

시아를 포함하는 다양한 문화권의 음악을 말한다면, ‘월드 아트’ 역시 모더니즘의 역사를 비껴가는 다른 문화권의 국가들에서 생산된 미술작품과 민속공예품을 망라하는 명칭이었다. 일반적인 박물관들의 분류에 따르면, 주로 동시대에 생산된 것이 아닌 과거의 오브제를 다루는 ‘세계 미술’의 카테고리에서 미술작품의 기준은 “순수한 ‘조형’으로서, 혹은 보편적이라고 상징하는 개인적인 창조성의 증거로서의 오브제에 대한 미학적 감상”을 전제로 한 것이다.<sup>11)</sup>

작품 혹은 오브제가 속한 문화나 시대, 지역적 차이들을 전혀 고려하지 않고 일방적인 서구의 잣대로 오브제의 용도나 의미를 무시한 채 형태적 요소들만을 시각적 감상의 대상으로 삼는 이런 태도는 18세기 철학자 임마누엘 칸트가 정의하는 예술작품의 조건인 무목적성(disinterestedness)에 근거한다. 또한 이런 미학적 관점은 서구 근대국가들의 영토적 확장에 따른 식민주의(colonialism)와 그 역사를 같이하는 것이기도 하다. 19세기에서 20세기 초반으로 이어지는 서양 현대 미술의 역사를 살펴볼 때, 민속박물관의 성장은 근대국가를 천명한 유럽 열강들의 식민주의의 소산이며, 이것이 ‘원시주의’의 맥락에서 모더니즘의 태동에 끼친 영향은 실로 지대하다. 이와 같이 ‘세계 미술’은 식민주의의 물화된 타자성과 모더니즘의 시각중심주의적 순수성을 배경으로 하고 있기 때문에 인류학적 견지에서는 민족 문화의 소산물인 공예품(artifact)으로 취급받다가 박물관이나 미술관이라는 제도에 들어가게 되면 무목적성의 ‘예술품’ 취급을 받는 애매한 위치를 차지하고 있었다.

이런 ‘세계 미술’에 내재된 식민주의에 대한 대안으로 새롭게 떠오르는 ‘전지구적 미술’은 동시대적이다. 민족지적(ethnographic) 오브제인가 예술 작품인가라는 논쟁은 미술과 비(非)미술의 경계가 와해된 우리 시대에는 이미 시대착오적 질문이 되었다. 앞서 살펴본 《지구의 미술사들》 전시가 그러했듯이 민족지학(ethnography)이 동시대 미술의 창작과 전시의 기획, 비평에서 주요한 방법론으로 다뤄지면서 ‘세계 미술’이 이상으로 여기던 범세계적 보편주의라는 환상 대신에 지역적 특수성을 담보하는 다양성이 새로운 가치로 등장했다.<sup>12)</sup> 이와 함께 지난 30년간의 변화도 주목해야 한다. 1980년대를 거치면서 여성, 유색인, 동성애자 등의 사회적 소수자들의 권리에 대한 인식이 높아지고 젠더와 후기식민주의 문제들이 정체성을 미술작품의 중요한 부분으로 부각시켰다면, 1990년대에 들어서서 구 동구권의 몰락으로 무너지기 시작한 제1세계와 제2세계, 이주와 이동으로 인한 제3세계의 경계들이 오히려 신보수주의 진영에게 타자에 대한 위기감을 불러일으켰다고 평가되고 있다. 특히 90년대의 미국이, 그리고 2000년대의 중국

이 새로운 세계질서의 주역으로 부상하면서 특정국가/특정민족 간의 자본과 문화, 정보의 교류는 훨씬 원활해졌지만 오히려 다수의 타자에 대한 지역 간의 경계는 다시금 강화되는 현상을 보이게 된다.<sup>13)</sup> 이런 사회정치적 상황들은 포스트모더니즘의 기치 아래 도출되기 시작한 다양한 목소리들이 모더니즘이 주장했던 독창성(originality)의 탈신화화를 부르짖고 문화적 혼종성(hybridity)을 지향하던 것과는 상반된다.

혼종성이 다민족국가를 배경으로 전지구화 시대에 환영받는 대안이라면, 제3세계 미술가들의 선택의 폭은 오히려 좁아지는 듯하다. 전지구화 시대가 요구하는 혼종성의 이상을 실현하기 위해 오히려 지역성을 기반으로 해야 하는 현실이다. 여기서의 지역성은 비단 미술가가 태어나고 자란 지역만을 의미하지는 않는다. 작품이 제작되거나 전시되는 지역을 의미하기도 한다. 또한 이런 지역성은 글로벌한 관람객들에게 수용되기 위해 적절히 번역되어야 한다. 전통도 서구화도 자신들의 현실을 온전히 설명할 수 없는 것을 직시하게 된 작가들은 이렇듯 전지구화와 지역적 전통 사이에서 그 간극(in-between-ness)을 발판 삼아 작업을 진행해 왔다.<sup>14)</sup> 이 글에서 주목하는 유목적 미술가들은 고정된 지역성을 떠나 일견 탈영토화된 정체성을 누리며 글로벌리즘을 체화하는 작가들이다.

### III. 유목적주의의 등장과 유목적 미술가들이 촉발하는 쟁점들

탈식민의 과거를 살았고 디아스포라적인 현재에 살며, 신만이 아는 미래를 가진 우리들은 정체성에 대해 인증하라는 요구에 지겹도록 시달려 왔다.

— 호미 바바<sup>15)</sup>

유목적주의(nomadism)에 대한 논의는 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 펠릭스 가타리(Felix Guattari), 자크 아탈리(Jacques Attali) 같은 철학자를 비롯하여 다수의 미술사가, 평론가들에 의해 행해져 왔다. 들뢰즈는 1968년의 저서 『차이와 반복』에서 처음으로 노마드(nomad)의 세계를 거론한 이후, 가타리와 함께 저술한 『천개의 고원』에서 ‘노마디즘(nomadism)’이라는 신조어를 탄생시키며 한곳에 뿌리 내리지 않는 자유로운 탈영토화를 기반으로 다양성과 창조적 생성을 추구하는 유목적 사고를 주장했다. 이런 노마드의 개념은 물리적인 장소에 기반하는 근본주의적 정체성을 주장하지 않으므로 지역구분에 의한 문화 권력의 구도를 와해시킬

수 있다는 기대를 가져왔다. 한편, 이들 철학자의 논의가 사변적이고, 실제로 정치적인 탄압이나 경제적 이유에 의한 강제이주자들과나 노동이주자들의 현실을 외면한 채, 낭만적인 유럽중심주의의 시각을 반영한다고 보는 비판도 뒤따른다.<sup>16)</sup>

경제사회학적 입장에서 노마드에 접근한 아탈리의 경우, 저서 『호모 노마드』에서 정착민과 노마드의 대결구도로 전개된 역사를 되짚어 보며, 과학기술이 고도로 발달된 21세기야말로 자유로운 이동성과 속도에 의해 그 어느 때보다도 노마드의 시대가 될 것이라고 예견했다.<sup>17)</sup> 기존 사회의 통념이나 가치관에 얽매이지 않고 끊임없이 이동하며 다양성과 새로움을 추구하는 창조적 행위자로서의 유목적 정체성은 20세기 후반 등장하는 새로운 작가군의 이상에 부합하는 것이었다. 도시에서 도시로, 세계 각처에 산재한 미술현장들을 이동하며 비행스케줄과 공항이동, 전시관계자들과의 회의와 작가와의 대화 등 빽빽한 일정을 소화하며 현지 상황에 맞추어 작품을 제작하는 데 익숙한 미술가들이 바로 미술계의 유목민이 셈이다. 항공사 마일리지의 얼마나 많은가로 작가로서의 성공이 가능된다는 말이 공공연하게 회자될 정도로 이들을 둘러싼 낭만주의적 시각은 초국가적(trans-national), 전지구적 정체성에 대한 로망을 낳았고, 이제 유목적 미술가들은 국제 미술계의 중심으로 부상했다.<sup>18)</sup>

1950년대 이후 서구미술계로 진입한 디아스포라 1세대에 해당하는 아시아 작가들—예를 들면 백남준이나 오노 요코—의 경우, 이들이 지닌 상대적 타자로서의 정체성은 출신국(한국/일본)에서는 ‘서구 아방가르드’라는 틀 안에서, 그리고 북미·유럽의 미술계에서는 ‘이국적 타자’라는 대상으로 읽혀짐으로써 이중으로 타자화되는 경향을 보였다.<sup>19)</sup> 여기서 디아스포라의 조건은 기본적으로 타국/문화권으로의 이주를 전제로 하고, 대부분 모국으로 귀환하지 않은 채로 이주한 국가를 삶의 터전으로 삼아 그곳 미술계와의 관계 속에서 작업하는 경우이다. 반면 유목적 미술가들은 이주가 아닌 이동의 삶을 전제로 한다. 기본적으로 모국과 타국(들)이라는 이분법적 대립 속에서 문화적 차이를 온몸으로 부딪치며 출신지의 과거와 맺어지는 의고주의(archaism)와 현지에서의 동화(assimilation) 사이를 오가는 디아스포라의 경우와 달리, 유목적 미술가들의 작품은 이동의 경로에 들르는 다양한 장소들과의 관계 속에서 완성되며, 작품의 수용자인 지역 관객뿐 아니라 작가 자신 쪽에서도 ‘문화번역’이라는 불가분의 과정을 필요로 한다. 여기서 유목적 미술가들이 촉발하는 동시대 미술의 몇 가지 쟁점들이 부각된다.

1. 우선, 작가의 정체성에 관한 문제이다. 앞서 호미 바바의 고백에서 볼 수



있듯이, 정체성은 유독 제3세계 작가들에게 집요하게 요구되는 항목이었다. “한국 태생의 백남준”이라든지 “인도에서 태어난 카푸어” 등의 문구는 흔히 이들 작가를 소개하며 그 작품을 분석하는 데 중요한 요소로 여겨지며 그 서두를 장식한다. 디아스포라 작가의 경우, 강제적 이산이나, 선택적 이민이냐에 따른 차이가 존재함에도 불구하고, 그 정의상 모국의 정체성을 가져간다는 점이 공통적이다. 이들은 이산의 기간의 길고 짧음의 차이에도 불구하고 자신이 지니고 간 지역성과 새롭게 이주한 지역의 사회문화 간의 타협과 저항 속에서 작가의 정체성을 구성하게 된다. 한편 유목적 작가의 경우는 체류의 기간이 단기간인 경우가 대부분이며, 초청한 미술관이나 화랑 같은 기관들이 기획한 ‘전시’의 프레임 속에 작업하면서 상대적으로 제한된 시간 내에서 프로젝트가 진행되는 지역 공동체나 문화와의 관계가 성립되기 때문에 작가 자신의 상대적 타자성이 초래하는 마찰의 경험 이 국지적일 수밖에 없다.

흥미로운 것은 디아스포라 작가들이 이산된 지역 미술계와의 타협 혹은 의도적이건 아니건 상대적 고립이라는 상황 속에서 자신의 정체성을 찾는다면, 유목적 작가들은 짧은 기간이지만 자신들이 방문하는 지역과—비록 실패하는 경우에도—적극적인 소통을 꾀한다는 측면이다. 물론 유목적 특성상, 프로젝트가 끝나면 작가는 그 지역/장소를 ‘버리고’ 다른 곳으로 이동한다. 따라서 디아스포라의 경우와는 달리 그것이 출신지이건 작업을 진행하는 현장이건 간에 지역/장소에 관한 집착이 없다. 탈영토화된 정체성이 유목적주의의 특징인 만큼 이들에게는 고유불변의 정체성 역시 탈신화화 해야 할 대상이다.

물론 실제 활동하는 미술가들의 경우를 살펴보면 이들의 유목적 성격은 정도의 차이를 보인다. 한 지역에서 다른 지역으로 끊임없이 이동하며, 전시라는 프레임으로 작품을 보여 주지만, 실제 작품이 전시되는 장소나 지역의 문화와 상호적 교류나 소통을 적극적으로 시도하지 않고 작가의 동어반복적인 작품들을 일방적으로 보여 주는 경우도 있다. 장소성이 작품의 중심이 되는 설치미술의 경우에도 모더니즘 미술의 오브제적 측면이 가진 시공간의 초월성을 떠올리게 하는 이런 작품들은 작가의 이동과 장소의 변화라는 측면만 공유될 뿐, 엄밀히 말해 유목적 미술이라 부르기 힘들다. 설치미술이 주류로 등장한 우리 시대에 ‘이동’의 증가는 자연스럽게 작품 자체보다는 프로젝트를 진행하는 작가를 중심으로 하는 새로운 주관주의(subjectivism)의 등장을 초래한 것이다.<sup>20)</sup> 디아스포라의 질문이 ‘나는 누구인가’라는 정체성의 고민이라면, 유목적 미술가의 경우는 오히려—종종 모호하지만—‘그들(혹은 당신들)은 누구인가’라는 의문으로 전환되어 나타나야 할 것

이다. 이때 ‘문화번역’의 문제는 관람자와 작가 양측에서 대두된다.

2. 두 번째로, 장소에 관한 문제이다. 대부분의 유목적 미술가의 경우 미술관이나 문화재단 같은 공공기관의 의뢰를 받아 작품을 제작하고, 여기서 그 프로젝트가 진행되는 해당 지역의 장소특정성(site-specificity)은 중요한 역할을 담당한다. 여기서의 장소는 작품이 제작되거나 전시되는 물리적 공간에 국한된 것이 아니라, 제임스 마이어가 말하는 ‘기능적 장소(functional site)’처럼 “과정이자 장소들 사이에서 발생하는 작용, 제도와 담론과 그 둘 사이에서 이동하는 (무엇보다도 미술가들의) 몸의 지도 만들기(mapping)”이며, “정보를 제공하는 장소이며, 텍스트, 사진과 비디오기록, 물리적 장소, 사물들이 겹쳐지고 덧쓰이는 장소”이다.<sup>21)</sup> 이는 미술사학자 권미원이 설명하는 ① 실제 장소, ② 미술관, ③ 기획전이 라는 프레임, ④ 이를 둘러싼 담론의 형태를 망라하는 장소이기도 하다.<sup>22)</sup> 이렇듯 장소가 담론과 서사의 영역으로 확장되면서, 주장하는 미술가들이나 디아스포라 미술가에 비해 상대적으로 ‘이동’에 초점을 맞추는 이들 유목적 작가의 상황은 실제 작업이 일어나는 장소뿐 아니라 장소와 장소를 연결하는 여정까지를 포함하는 다층적인 장소특정성을 지닐 수밖에 없다.

유목적 정체성을 가진 작가 개인의 성향이나 특정 작품의 의도에 따라 실제로 해당 지역의 장소특정성—그것이 지형이나 기후 같은 물리적 장소이거나, 사회정치적 제도, 혹은 문화적 역사적 담론이건 간에—을 반영하는 정도의 차이는 크다. 이는 작가의 작업이 공동체 기반(community-based)의 미술이나 아니냐를 막론하고, 동시대 미술의 특징인 ‘관람객의 참여’라는 측면에서 대부분 작품의 조건이 된다. 작품을 제작, 전시하는 지역성을 담보로 하는 유목적 작가의 민족지학적(ethnographic) 접근에 대하여 할 포스터(Hal Foster)는 “미술가의 역할로 설정된 유사 인류학자의 역할은 민족지의 권위를 의문시하는 만큼 그것을 이용할 수 있으며, 제도비판을 확장할 수도 있겠지만 또 그만큼 회피할 수도 있다”고 경고한다.<sup>23)</sup>

앞서 살펴본 근대국가체제의 영토적 확장과 식민주의 헤게모니의 정치를 뒷받침한 방법론이었던 인류학적, 민족지적 접근은, 유목적 미술가들이 지양하고자 했던 모더니즘 미학에서의 오브제의 자유로운 이동—즉 ‘홀륭한’ 회화나 조각 작품은 그 자체로 자족적으로 예술작품의 조건을 충족함으로써 작품이 놓이는 장소적 특성에 영향을 받지 않는 시공간적 초월성을 갖는다—을 연상시킨다. 한편, 미술가들의 이동은 동일한 작업/혹은 동일한 맥락의 작업들을 상이한 장소/지역

들을 옮겨가며 반복적으로 보여 주는 작가들은 미술사와 비평의 영역에서 꾸준히 제기되어 온 절대적 작가 주체의 귀환이라는 위협을 감수해야 하는 것이다.<sup>24)</sup>

3. 세 번째는 전지구화가 가져오는 다양한 지역성들 간의 대립을 포괄하는 혼종성 (hybridity), 혹은 혼합주의(syncreticism)이다. 이동하는 작가와 새로운 장소의 만남은 필연적으로 양측이 가져오는 문화와 가치관의 충돌과 타협을 빚어내는데, 이는 작품에 어떤 비율로든 섞이어 나타난다. 이는 자본과 동시대 미술의 관계망 속에서 보는 문화적 헤게모니의 문제로도 해석된다. 혼종성이나 문화 혼합주의가 미술계에서 주류로 떠오르면서, 영토적 경계를 자유롭게 넘나드는 경계 넘기(border-crossing)의 작가들은 그렇지 못한 대다수의 작가들에 비해 상대적으로 우월한 위치에서 활동하는 것은 아닐까, 유목적 미술가들은 어쩌면 하나의 문화권력이 되는 것은 아닐까? 대부분의 국제전이나 비엔날레에 참가하는 작가들이 이런 유목적 작가에 해당하고, 미술사나 비평 또한 이들의 작업을 주목하는 것이 현실이다. 이제 유로아메리카를 넘어 아시아와 동구권, 아프리카와 아랍을 망라하는 전지구적 미술중심지들에서 유목적 이동이 가능한 작가가 차지하는 비율과 국지적으로 활동하는 작가들의 지명도의 격차는 갈수록 커지고 있다.

한편 유목적 작가들이 작업을 진행하는 지역과의 관계맺음에서 어떤 경우, 마치 스스로가 그 지역공동체(비록 상상의 공동체라 할지라도)를 대변하거나, 심지어 계몽하고, '지구촌 공동체성'을 확인한다는 식으로 프로젝트를 진행하는 측면이 지적된 바 있다. 그랜트 케스터는 이런 미술이 사회적 유용성을 앞세워 "사회정의의 신장하고 정치적이며 문화적인 과정의 포용력을 증진시키기 위한 수단으로 상상하는" 일련의 작업들은 사실 빈곤이나 사회적 불평등, 문화적 불균형 등의 사회문제들을 은폐하는 데 일조할 수도 있다고 경고한다.<sup>25)</sup> 앞서 말한 작가 주체의 귀환과 함께 결국 이것은 작품/작가와 이들이 대상으로 삼는 수화자 (addressee)와의 관계로 이어진다. 혼종성이 작품의 성격이나 그 작품을 제작한 작가의 정체성을 설명했다면, 작품이 제시되는 대상인 관람객은 어떠한가? 유목적 성격상 고정적인 수용자를 기반하지 않는 이들 유목적 미술가의 작품은 과연 어떻게 지역과 소통할 것인가?

4. 마지막으로 관람자의 문제이다. 기존의 유목적 미술의 논의들은 주로 작가의 이동이나 작품의 장소특정성에 대한 것이었다. 정작 작품을 수용하는 관람자의 특정성에 대하여는 영토적 경계에 기준한 안이한 보편주의나 젠더, 계급 등

의 일반적 특징들로 일관했다. 실제 미술작품을 보러 오고 작품에 참여하는 개별 관람객의 경험에 작용하는 정치적, 사회적, 문화적 조건의 차이들은, 모두가 인지하고 있음에도 불구하고 작품의 해석과 비평에서 그다지 큰 비중을 차지하지 못했었다. 동일한 작품도 관람자를 달리하면 그 의미가 달라진다고 한다면, 과연 물리적 거리와 문화적 차이들 사이를 끊임없이 이동하는 유목적 미술가는 어떻게 작품의 수용자와 소통을 피할 수 있을까? 과연 개별의 관람자는 어떤 동일한 특성을 공유하는 것을 전제로 하는 공동체로 정의될 수 있는 것인가?

사회주의의 붕괴, 기존의 공동체에 관한 믿음의 쇠퇴와 동반한 것은 공동체나 정체성에 관한 정의에 수반되어 온 타자화의 전략과 본질주의(essentialism)에 대한 공격이었다. 불변하는 중심으로의 '본질'을 상정하는 이런 정의에서 공동체라는 개념은 인종적 특징이라든지, 사회적 이념, 지리적 특성이나 영토의 한계 같은 몇 가지의 '내재된' 동질성으로 축소된다. 단일한 공동체를 정의하는 이런 전체주의적인 측면은 공동체의 구성요소를 규정하는 데 불필요하거나 거스른다고 생각되어지는 차이나 모순, 혹은 여타의 사회적 형태들을 말살하거나 은폐해 왔다. 이런 과정을 통해 구축된 '내재성(immanence)'의 허구를 드러내는 비판적 사유로 철학자 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의 논의는 유용하다.

낭시는 사회주의, 전체주의, 기독교, 자유주의, 그리고 최근의 민주주의에 이르는 공동체들이 진정한 공동체로서 작용하는 데 실패하고 있음을 지적하며, 이런 공동체들이 그 시작부터 공동체에 대한 그릇된 향수를 갖고 있었다고 설명한다. 그의 주장에 따르면 오늘날까지 역사는 우리가 잃어버린 공동체, 언젠가는 다시 되찾고 재건되어야 할 공동체를 바탕으로 전개되어 왔다. 내재된 불변의 본질을 가진 불가능한 공동체에 대한 이런 환상은 동질성을 공유한 자율적인 주체들로 구성된 집단이라는 공동체의 제한적 정의로 고착화되었다. 이렇게 탄생된 공동체 개념을 해체하는 것은 곧 공동체 스스로를 정당화하는 동질성에 대한 주장의 배면에 있는 저항 세력들을 노출시키는 것이다. 과거의 동질성의 공동체가 차지했던 자리는 차이에 바탕한 '소통(communication)'을 기반으로 하는 한시적 관계들이 대신하게 된다.<sup>26)</sup>

#### IV. 결론을 대신하여

관람자의 수행성(performativity)이 작품을 이루는 무엇보다 중요한 요소로 여겨



도 4 젠스 하닝,  
〈터키식 농담〉  
1994, 거리에 확성기 설치와  
벽보 설치작업

도 5 심철웅, 〈뽀문자 기호도〉  
2000, digital print, 〈문화난독증〉  
전시의 설치작업 중 일부

지는 우리 시대에, 유목적 미술가들이 세계 곳곳을 이동하며 벌이는 작업들은 작품의 수화자(adressee)에 따라 그 전달되는 내용이나 의미의 차이가 생성된다. ‘지역공동체’로 상정되는 장소특정적 수용은 결코 그 장소와 다른 장소와의 변별성을 강조할 뿐 아니라, 한 장소에서조차도 통일되거나 일관되게 정의될 수 없는 다양성을 전제한다.

젠스 하닝(Jens Haaning)의 오디오 설치작업 〈터키 농담(Turkish Jokes)〉(1994)이 좋은 예이다(도 4). 하닝은 터키 이민자들이 자주 왕래하는 오슬로의 거리에 확성기를 설치하고 터키 말로 시시껄렁한 농담이 담긴 테이프를 들려주었다. 말을 알아듣고 웃는 사람들은 상대적 소수자인 터키 이민자들이고, 이를 못 알아듣고 지나치는 것은 오슬로의 현지인들이다. 주체와 타자가 유쾌하게 역전되는 이 농담 시리즈는 언어의 불통을 통해 문화적 혼종성에 내재한 권력관계와 갈등, 전지구화의 동질성에 대한 환상을 단적으로 드러낸다. 인터넷을 기반으로 하는 심철웅의 〈문화난독증〉(2000) 역시 같은 맥락에서 이해된다(도 5). 난독증은 단어의 음절을 끊고 조합하는 읽기의 과정에서 나타나는 장애로, 지적 능력과는 무관한 증상이다. 작가는 대중 매체가 오도하는 표피적인 언어나 이미지들을 떠올리며 난독증 증세와 마찬가지로 현대인들이 글자나 이미지를 접할 때도 이미지가 속한 문화적, 역사적, 사회적 상황에 대한 이해나 적절한 판단을 상실했음을 지적했다. 작품 속에 등장하는 단어들은 우리말이건 알파벳 구성이건 간에 실제로는 읽을 수 없는 조합들이다. 아이러니는 이런 난독증의 증세가 실제로 그 언어를 이해하는 사람에게만 체감된다는 것이다. 엉터리 한글 자모의 조합은 한글을 읽을 수 있는 사람만 아는 것이고, 마찬가지로 엉터리 알파벳의 조합이 말이 안 된다는 것은 그 언어를 이해하는 사람들만 인식한다. 읽을 수 없는 사람들에게 글자는 그저 그 문화권을 대표하는 이미지일 뿐이다. 의미를 알 수 없는 글자모양

은 음절이 구성되는 자음과 모음의 조합, 문장이 구성되는 맥락을 벗어나 표류한다. 여기서 발생하는 것은 제목 그대로 ‘문화’에 대한 난독증이다. 단어구조나 구문의 맥락은 단지 그 언어가 쓰임직한 지정학적 장소를 대표하는 이미지로 대치된다.<sup>27)</sup>

그럼에도 불구하고 미술작업이 각각의 관람자들을 모아 ‘공동체’를 형성할 수 있다는 믿음은 유효하게 작용하고 있다. 프랑스의 비평가이자 큐레이터인 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud) 정의에 따르면 관계 미학(Relational Aesthetics)은 “미술작품을 그것이 대변하거나 생산하고 촉발시키는 사람들 간의 관계를 기반으로 판단”<sup>28)</sup>하는 것으로 “모든 미술작품은 사회성의 모델을 창출한다.”고 주장한다. 따라서 우리는 작품 앞에서 “이 작품이 나로 하여금 대화에 참여할 수 있게 해 주는가? 작품이 규정하는 공간에 내가 어떻게 존재할 수 있는가?”라는 질문을 던져야 한다.<sup>29)</sup>

관계 미학의 견지에서는 개인적이며 초월적 공간을 고집하는 모더니즘과는 달리, 작품이 감상의 대상으로서의 오브제 차원을 벗어나 관람자인 사람과 사람의 관계맺음을 위한 매개가 되고, 이런 관람자와 관람자 간의 관계가 작품과 관람자의 일대일 관계보다 우선시되며, 이런 경험을 통한 사회적 차원으로서의 소통이 미술의 새로운 지향점이 된다. 여기서 우리는 낭시가 말하는 ‘무위의 공동체(the inoperative community)’의 가능성을 본다. 미술작품이 매개하는 사람과 사람의 관계에서 생성되는 한시적 연대감은 민족주의 같은 내재적 본질을 바탕으로 하는 폐쇄적인 공동체가 아니라 파편적이고 분열되며, 본질을 결여하는 (따라서 저항 자체도 또 다른 내재적 본질에 의해 결속되지 않은) 느슨한 공동체를 형성한다.

관계 미학이 자칫 갈등 없는 소통을 내세움으로써 사회적 불일치나 모순을 은폐할 수 있다는 ‘미학적 전도주의’에 대한 우려는 프랑스의 미학자 자크 랑시에(Jacques Rancière)와 비평가 클레어 비숍(Claire Bishop) 등에 의해 비판성의 측면을 보완했다. 랑시에에게 사회와 유리될 수 없는 예술의 본질은 작품으로 하여금 공동체가 가진 가치관과 삶에 대한 인식, 정체성 등을 포함한 공통적인 개념의 틀을 깨거나 이를 강화하는 역할을 수행하도록 하는 것이다. 합의(consensus)에 호소하는 작품이 체제 순응을 의미한다면, 미술이 불일치(dissensus)를 드러내며 인과관계를 ‘정지’, ‘분리’, ‘파열’ 시킬 때, 그것은 ‘긴장’과 ‘역설’을 유발시키고 ‘논쟁의 장’을 제공하게 되어 비판적 예술의 정치적 힘이 발휘될 수 있다고 보는 것이다.<sup>30)</sup>

관계 미학이 자본주의 사회에서 관계성의 결여를 보완하는 작업이라면, 불

일치의 미술은 관계성의 결여가 은폐되는 것을 경계함으로써 사회적 역할을 수행한다. 이런 견지에서 랑시에의 영향을 받은 비숍 역시 참여를 “사람들이 예술 현장과 수행의 방식에서 핵심적 예술 매개가 되는 것”으로 정의하며, 진정한 참여란 일시적으로 거리, 공장, 미술관을 접거한 예측 불가능한 주체들의 중재요, 개입이라고 주장했다. 예술은 세상과 중첩되는 실험적 활동 형태로 민주주의 그 자체만큼 불확실하고 불안정하다. 따라서 그 어느 것도 사전에 입법화되진 않았지만, 계속해서 모든 구체적인 상황 속에서 수행되고 검증될 필요가 있다고 본다. 여기서 비숍이 정의하는 참여적 미술(participatory art)이 기능하는 것이다.<sup>31)</sup>

모더니즘 미학이 작품의 개인적 감상을 순수한 시각의 견지에 한정함으로써, 이런 순수성을 통한 보편주의(universalism) 안에서 개별적 관람자를 상상한다면,<sup>32)</sup> 사회적으로 책임감 있는 미술을 지향하는 관계 미학의 수정된 관점들은 작품의 수용을 또다시 내재적 동질성을 기반한 공동체의 영역으로 고착화시키는 것이 아니라 논쟁과 불일치의 장으로 열어 놓는다. 유목적 미술가들의 경계넘기라는 존재조건은 귀속감(belongingness)에 얽매이지 않은 상호주체적 매개의 역할로서 이런 불일치를 드러내는 것에 보다 유리한 입지를 차지하고 있다. 다양성과 혼종성을 포용하는 것 그 자체가 오히려 일반화되고 보편화되는, 즉 또 다른 보편주의의 표방으로 비취지는 위험을 감안할 때, 유목적 미술가는 “집이 없음으로 인한 것이라기보다는 어디서나 자신의 집을 재창조할 수 있는 능력”<sup>33)</sup>을 가진 전지구화 시대의 가장 유능한 매개일지도 모른다.

주제어: 전지구화, 전지구적 미술, 유목적 미술가, 장소특정성, 관계 미학

- 1) 'nation-state'에 대한 표기법과 정의는 최근의 「뉴욕타임스」의 기고문을 따르고 있다. 민족국가, 국민국가 등 다른 번역이 혼재하고 있는데, 국민이 주권을 가지게 되는 국가 체제라는 측면에서 시대적인 정의를 함축하는 근대국가라는 번역을 사용한다. Parag Khana, "The End of the Nation-State?" *The New York Times* (Sunday Review) October 12, 2013, 기고문 참조 [http://www.nytimes.com/2013/10/13/opinion/sunday/the-end-of-the-nation-state.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/10/13/opinion/sunday/the-end-of-the-nation-state.html?_r=0)(2013년 12월 5일 접속).
- 2) 전지구화의 개념에 관해서는 Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990)과 David Harvey, *The Conditions of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Wiley-Blackwell, 1991) 참조. 위 두 사람의 전지구화에 대한 논의와 담론의 대립항에 대해서는 스투어트 홀 외, 「모더니티의 미래」, 전효관·김수진 옮김(현실문화연구, 2000), pp. 100-101 참조.
- 3) Giddens, 위의 책, p. 174 참조.
- 4) Immanuel Wallerstein, *Historical Capitalism* (London: Verso, 1983), p. 81 참조.
- 5) 대표적인 비평으로는 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 2002)가 있다.
- 6) 두 전시에 관해서는 할 포스터·로잘린드 클라우스·이브-알랭 브야·벤자민 부클로, 「1900년 이후의 미술사」, 배수희·신정훈 외 옮김(세미콜론, 2007), p. 617 참조. 《대지의 미술사들》은 한스 벨팅을 포함한 다른 저자들에게도 전지구적 미술의 시발점으로 지적되었다. Hans Belting, "From World Art to Global Art: View on a New Panorama," *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds, Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM, 2013), pp. 178-185 참조.
- 7) 물론 여기에 모더니즘에 도전하는 포스트모더니즘과 후기구조주의 철학이 역할을 했음은 말할 나위 없다. 같은 호에 실린 《지구의 미술사들》에 대한 리뷰와 마르탱과의 인터뷰의 제목 또한 "The Whole Earth Show"였다. *Biennals and Beyond: Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, ed, Bruce Artshuler (London: Phaidon, 2013), pp. 281-294 참조.
- 8) 참고로 한 통계는 2012년 10월을 기준으로 한 것으로 국제적으로 인지되는 국제규모의 비엔날레만을 꼽은 것이다. Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel eds., 앞의 책, pp. 105-108.
- 9) 국내의 대표적 비엔날레인 광주비엔날레, 부산비엔날레를 필두로 대구사진비엔날레, 서울국제미디어아트비엔날레, 광주디자인비엔날레, 청주공예비엔날레, 경기세계도자비엔날레, 인천여성비엔날레가 있으며, 중소 규모로는 금강자연비엔날레, 창원조각비엔날레 등을 들 수 있고, 이 밖에 비엔날레급의 대형 국제전시 프로젝트들도 다수 진행 중이다. 이준, 「누구를 위한 비엔날레인가?」, 『아트 인 컬처』(2012년 11월호), p. 114 참조.
- 10) 지속적으로 이동하며 작품 활동을 하는 작가들을 가리키는 말로 미술사학자 권미원은 "떠돌아다



- 니는 미술가(itinerant artist)”를 쓰고 있고, 제임스 마이어(James Meyer)는 “미술가-여행자(artist-traveler)”라는 명칭을 사용하였다. Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2004), 「장소특정적 미술」, 김인규·우정아·이영옥 옮김(현실문화, 2013); James Meyer, “Nomads,” *Parkett* 49(1997), pp. 205-14 참조.
- 11) Hans Belting, *Art History After Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 153-179 참조.
  - 12) Hal Foster, “The Artist as Ethnographer,” *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996), pp. 171-204 참조.
  - 13) 티벳과 중국과의 관계, 최근의 크로아티아 사태의 경우를 위시하여 구소련의 몰락과 더불어 생성된 근소 국가들과 러시아와의 관계 등을 생각할 수 있다.
  - 14) 비평가 피터 웰렌은 이를 의고주의(archaism)과 동화(assimilation) 사이의 선택으로 본다. Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on 20th Century Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
  - 15) Homi Bhabha, *Anish Kapoor/Object*, Leeum 전시도록(2013), p. 51.
  - 16) 질 들뢰즈·펠릭스 가타리 공저, 「천 개의 고원」(1980), 김재인 옮김(새물결, 2001); 김재인, 「고원의 미학: 들뢰즈의 미학사상」, 『세계의 문학』 95호(봄, 2000), pp. 277-289 참조.
  - 17) 자크 아탈리, 「호모 노마드: 유목하는 인간」(2003), 이효숙 옮김(웅진닷컴, 2005), pp. 417-418.
  - 18) Carol Becker, “The Romance of Nomadism: A Series of Reflection,” *Art Journal* 58: 2(summer 1999), pp. 22-29 참조.
  - 19) 아시아 디아스포라 작가들이 가지는 이중의 타자성에 대하여는 이전의 논문에서 피력한 것으로 별도의 논의를 하지 않을 것이다. Jieun Rhee, “Reconstructing the Korean Body: Nam June Paik as Specular Border,” *Oriental Art* 48: 4(Fall, 2002), pp. 14-17; “Performing the Other: Yoko Ono’s Cut Piece,” *Art History* 28: 1(2005), pp. 96-118 참조.
  - 20) 권미원 역시 ‘작가의 회귀’라는 표현을 쓰며 일부 장소특정적 미술에서 보이는 모더니스트 주체의 귀환을 우려했다. 권미원, 「4장. 장소로부터 공동체로-새로운 장르 공공미술」, 앞의 책, pp. 159-219 참조.
  - 21) James Meyer, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity,” *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, ed. Erika Suderburg (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p. 25.
  - 22) 권미원, 앞의 책, p. 45.
  - 23) Hal Foster, “The Artist as Ethnographer,” 앞의 책, p. 197.
  - 24) 유목적 미술가들의 장소특정적 미술에서 나타나는 작가 주체의 귀환에 대한 최근의 논의로는 Gill Perry, “Border Crossings: Installation, Location and Travelling Artists,” in *Art & Visual Culture*

- 1850-2010: *Modernity to Globalization*, Steve Edwards and Paul Woods eds, (London: Tate Publishing, 2012), pp. 249–283; 전영백, 「여행하는 작가 주체와 '장소성': 경계넘기 작업의 한국 작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』 제41집(2013), p. 173–177 참조.
- 25) 이런 현상은 '미학적 전도주의'라는 용어로 설명된다. Grant Kester, "Aesthetic Evangelists: Conversation and Empowerment in Contemporary Community Art," *Afterimage* (January 1995), p. 6. 권미원, 앞의 책, pp. 228–229에서 재인용.
- 26) Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor et. al, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), pp. 28–29.
- 27) 이지은, 「두 개의 바다, 두 개의 집」, 『장소와 문화: 의식과 정체성』(베풍채, 2013), p. 12.
- 28) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance & Fronza Woods (Dijon, France: Les Presse du réel, 2002), p. 112.
- 29) 앞의 책, p. 109.
- 30) Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), pp. 13–14.
- 31) Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), pp. 275–284 참조.
- 32) 여기서의 모더니즘은 Clement Greenberg의 Modernist Art를 한정하여 말한다.
- 33) Rosi Braidotti, "Introduction: By way of Nomadism," *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 6.

- 김재인, 「고원의 미학: 들뢰즈의 미학사상」, 『세계의 문학』 95호 봄, 2000, pp. 277-289.
- 스튜어트 홀 외, 『모더니티의 미래』, 전효관·김수진 옮김, 현실문화연구, 2000.
- 심철웅 외 3인, 『장소와 문화: 의식과 정체성』, 베통채, 2013.
- 이준, 「누구를 위한 비엔날레인가?」, 『아트 인 컬처』, 2012년 11월호, pp. 114-119.
- 자크 아탈리, 『호모 노마드: 유목하는 인간』(2003), 이효숙 옮김, 웅진닷컴, 2005.
- 전영백, 「여행하는 작가 주체와 '장소성': 경계넘기 작업의 한국 작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』 제41집, 2013, pp. 165-193.
- 질 들뢰즈·펠릭스 가타리 공저, 『천 개의 고원』(1980), 김재인 옮김, 새물결, 2001.
- Artshuler, Bruce ed., *Biennals and Beyond Exhibitions That Made Art History 1962-2002*, London: Phaidon, 2013.
- Becker, Carol, "The Romance of Nomadism: A Series of Reflections," *Art Journal* 58:2 (summer 1999), pp. 22-29.
- Belting, Hans, *Art History After Modernism*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Belting, Hans, Andrea Buddensieg and Peter Weibel eds., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe: ZKM, 2013.
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance & Fronza Woods, Dijon, France: Les Presse du réel, 2002.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Edwards, Steve and Paul Woods eds., *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalization*, London: Tate Publishing, 2012.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh, "Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism," Thames & Hudson, 2004; 『1900년 이후의 미술사』 배수희·신정훈 외 옮김, 세미콜론, 2007.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Harvey, David, *The Conditions of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1991.
- Kester, Grant, "Aesthetic Evangelists: Conversation and Empowerment in Contemporary Community

- Art," *Afterimage*, January 1995, pp. 5–11.
- Khana, Parag, "The End of the Nation-State?" *The New York Times* (Sunday Review), October 12, 2013. [http://www.nytimes.com/2013/10/13/opinion/sunday/the-end-of-the-nation-state.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/10/13/opinion/sunday/the-end-of-the-nation-state.html?_r=0)
- Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press, 2004; 『장소특정적 미술』, 김인규·우정아·이영옥 옮김, 현실문화, 2013.
- Meyer, James, "Nomads," *Parkett* 49, 1997, pp. 205–214.
- Nancy, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor et al, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004.
- Suderburg, Erika ed., *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Wallerstein, Immanuel, *Historical Capitalism*, London: Verso, 1983.
- Wollen, Peter, *Raiding the Icebox: Reflections on 20th Century Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

---

## The Crux of Contemporary Art and Nomadic Artists in the Age of Globalization

Jieun Rhee

The boundary between First and Second worlds was broken down at the end of the 1980s, which had been epitomized by the fall of the Berlin Wall in November 1989. It was about the same time when there emerged in the art world the notion of global art.' Standing in contrast to the term 'world art' that has been associated with the colonialist notion of the art of the non-west, which posits itself always in the past and at the opposite end of Euro-American modernism, 'global art' refers to the transnationality of contemporary artistic practice in constant border crossings.

In the global art scenes, there also appeared a new breed of 'nomadic artists,' those who create and exhibit works at different international venues. The frequent biennals and art fairs, and the commissions from various international art institutions allow the nomadic artists always on the move. The production of artwork not only reflects the culture and social conditions of the artist's origin, but those of the locality the artist is visiting. The conflicts and negotiations these itinerant artists occasion bring up several issues of the contemporary art.

First, what is at stake is the identity of the artist. Regarding the limited amount of time that has been allowed to the artist in the frame of exhibition in the host institution, how much of the locality of the place where s/he conducts the project could possibly be reflected in the artwork? If the artist negotiates the culture of his or her origin with that of the place s/he visits, the problems of translation should occur in both sides.

Secondly, there can be noted in their practice an increasing loss of 'site-specificity.' In merely reproducing and restaging similar characteristics or methods across different global venues, their practice degrades into an island of artistic signifiers. These repetitive individual acts and attitudes even foretell the looming danger of the 'return of the author.'

Thirdly, what follows such acts is the hegemonic status of the nomadic artists. The celebration of cultural syncreticism and hybridity could empower the nomadic artists who could have more access to the world-wide artistic venues compared to those who work in the localities. Equally problematic is how features of syncreticism tend to dismiss conflicts and tensions between cultures, which can unwittingly serve as a podium for the assertion of conservative politics that praise the status quo.

The final, but not the least important, issue is that of the viewer-participant. The previous discourses about the nomadic artist have usually been centered around the artist's identity and issues of site-specificity. The 'viewer-specificity' has been loosely defined according to different categories including territorial borders, gender, and classes. Since the nomadic artists attempt to 'construct' a transnational identity, their works potentially remain precluded from viewers' expectations. Could meanings other than individual associations to the work possibly emerge from these nomadic works? To delve into these complex issues, this paper looks into the arguments around 'Relational Aesthetics,' and its revisionist views suggested by Jacques Rancière and Claire Bishop who propose the art that provokes and discloses the conflicts and dissensus rather than conceals them.

**Key Words: Globalization, Global Art, Nomadic artist, Site-specificity, Relational Aesthetics.**