

# 올라푸 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 작품을 통해 보는 미술의 집단적 체험과 공동체적 소통의 가능성

이지은 (명지대학교)

---

I. 들어가며: 날씨 프로젝트(2003)로 본 엘리아슨의 작품 성향	III. 미술작품의 집단적 체험과 공동체적 소통에 관하여
II. 스펙터클이나, 시각중심주의에 대한 공격이나	IV. 맺음말

---

## I. 들어가며: 날씨 프로젝트(2003)로 본 엘리아슨의 작품 성향

2003년 10월, 런던의 테이트 모던(Tate Modern) 미술관은 유래 없는 관람객의 홍수를 맞이했다. 5개월이 조금 넘게 계속된 전시에 무려 2백만 명의 관람객들이 모여들었다. 덴마크 태생의 미술가 올라프 엘리아슨(Olafur Eliasson)의 작품 <날씨 프로젝트 Weather Project> 때문이었다. 광대한 규모의 터바인(Turbine) 홀을 꽉 채운 이 작품은 다름 아닌 인공태양이었다. 지름이 무려 15m가 넘는 반원형의 철제 프레임 안에는 200여개에 이르는 소듐 램프가 뻥뻥하게 들어차 있었다. 천정과 벽에 설치된 거울은 이 반원형의 발광체가 마치 구처럼 보이게 만들었다. 거기서 뿜어져 나오는 강렬한 노란 빛은 커다란 전시장을 가득 채웠다. 효과를 위한 수증기와 함께 터바인 홀은 종래의 화이트 큐브(White cube)로서의 미술관이 아닌 초현실적인 공간으로 변모했다(도 1).

커다란 홀의 천정은 온통 거울로 뒤덮였다. 사람들은 삼삼오오 짝을 지어 드러눕거나 앉아서 온 몸으로 때 아닌 일광욕을 즐겼다. 몇몇은 춤을 추기도 하고, 몇몇은 평화



도 1. 올라푸 엘리아슨, <Weather Project>, 런던 테이트 모던(Tate Modern) 설치장면, 2003, 소듐 라이트, 가습기, 프로젝션, 거울, 알루미늄 프레임



도 2. 올라푸 엘리아슨, <Weather Project>, 런던 테이트 모던 설치장면의 관객모습, 2003

를 나타내는 상징 모양으로 몸을 누어 만들어진 패턴을 천정의 거울에 비춰보며 즐거워했다(도 2). 서로 포옹하는 커플들도 자주 눈에 띄었다. 아예 라디오를 들고 와 시간을 보내거나 책을 보며 소일하는 사람도 있었다. 어느 누구 하나 엄숙하고 조용한 미술관의 관람태도를 가진 사람은 없었다.

비평은 두 갈래로 나뉘었다. 옹호자들은 낭만주의의 숭고(sublime) 개념부터 현상학자 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)가 주장하는 ‘세계 속의 존재(being in the world)’까지 내세우며 엘리아슨이 관람객들에게 자아에 대한 인식을 새롭게 일깨운다고 격찬했다. 반면 미술비평지 『아트포럼 Artforum』의 제임스 메이어(James Meyer)는 엘리아슨의 작업이 미디어 스펙타클이자 대중적 오락거리의 역할에 너무 치중한다고 비꼬았다. 메이어에 의하면 엘리아슨의 작업에 대해 현상학을 운운하는 것은 현상학을 그저 도구적으로 사용하는 것일 뿐이고, 실제로 <날씨 프로젝트>는 관람객의 능동적이고 비판적인 감상을 방해한다. 나아가 이런 어마어마한 규모의 작업은 국제적 미술관 간의 경쟁을 부추기는 블록버스터 식의 발상이라는 것이다.<sup>1)</sup>

1) James Meyer, “No More Scale: The Expansion of Size in Contemporary Sculpture”, *Artforum* 42, no. 10 (summer 2004), pp. 220–228.

메이어의 이런 비난에도 불구하고 엘리아슨의 작업은 세계 유수의 미술관들이 앞다투어 유치하는 프로젝트로 줄줄이 이어졌다. 특히 2007년 샌프란시스코의 현대미술관(SFMOMA)에서 시작되어 뉴욕의 현대미술관(MOMA)과 PS1, 델러스 미술관으로 이어진 엘리아슨의 최근 전시, 《TAKE YOUR TIME》은 작가의 주요 작업들을 보다 면밀하게 분석할 수 있는 기회가 되었다. 관용구로는 ‘천천히 하세요’를 의미하는 이 전시제목은 시간과 공간을 작품의 주요한 요소로 삼는 엘리아슨의 작업에 비추어 볼 때, 당신, 즉 관람객이 주도하는 시간이라는 개념으로 유추하여 해석할 수 있다.

실제로 여러 인터뷰와 출판물을 통해 드러난 엘리아슨의 작품론은 시각문화의 견지에서 주목할 만하다. 작품은 시각중심주의의 미술사적 전개와 이에 반하여 몸을 화두로 내세우는 미술사의 궤적들을 꿰뚫고 있으며, 이제는 비난의 대상이 되다 못해 타도해야 할 대상으로까지 격하된 전통적인 미술관의 역할에 새로운 사회적, 이데올로기적 당위성을 부여하는 등 동시대 미술의 주요 쟁점들을 짚어내고 있다. 특히 ‘작품과 나’라는 일대일의 감상이 당연시되던 모더니즘의 작품 감상에서 탈피하여 공동체적 소통이 가능한 집단적 체험의 장을 마련한다는 측면은 엘리아슨 뿐 아니라 이와 같은 기능을 담당하는 다른 동시대의 미술작품의 해석에 중요한 잣대를 마련한다고 볼 수 있다. 따라서 본 논문에서는 엘리아슨의 주요 작품을 통해 작가가 제시하는 미술의 쟁점들을 살펴봄으로써 이와 함께 동시대 미술작품의 예를 추적하여 미술작품의 집단적 체험과 공동체적 소통의 가능성에 대해 논의하고자 한다.

## II. 스펙터클이나, 시각중심주의에 대한 공격이나

미술이 시각에 호소한다는 당연한 명제는 미술의 기원부터 유효한 것이었다. 그러나 ‘시각중심주의(ocularcentrism)’가 미술의 영역에서 거론되기 시작한 것은 그리 오랜 일이 아니다. 감각기관 중 가장 명확하고 이성적인 것으로 여겨져 온 시각은 20세기에 들어서 많은 철학자와 사상가들에게 치열한 검증의 대상이 되었다. 후기구조주의 철학사상을 중심으로 한 이들 비평가들은 이제껏 세계에 대한 정보를 얻는데 가장 우수한 감각기관이라 여겨지던 시각이 스펙타클과 감시체계를 통해 정치적, 사회적인 억압의 기제로 사용되는데 앞장서 왔다고 주장한다. 어떤 한 시각체제(scopic regime)는 다양한



도 3. 올라푸 엘리아슨, <Room for One Color>, 1997, 단일과장 램프 설치, 가변크기

사회적 시각성들(social visualities)을 포함하고 있는데, 이런 다양성을 무시하고 이들을 하나의 본질적 시각(essential vision)으로 통합하는 과정에서 다른 모든 ‘비본질적인’ 시각들이 배제된다는 것이다. 또한 이런 배제는 어떤 한 시각만을 가장 자연스럽다고 여겨지는 (naturalized) 시각으로 인식하게 만든다.<sup>2)</sup> 이런 시각체제의 가장 대표적인 예로 시각문화비평가 마틴 제이(Martin Jay)는 ‘근대적 시각’을 든다. 그 예로, 르네상스 회화의 원근법과 주체의 합리성에 관한 르네 데카르트(René Descartes)의 철학사상 양자를 동일한 근대성(modernity)의 발현으로 보고,

이를 데카르트적 원근법주의(Cartesian perspectivalism)라고 명명하였다.<sup>3)</sup>

이런 맥락에서 엘리아슨의 작품 <단색의 방 Room for One Color>(1997)은 색채에 대한 우리의 지각을 실험대에 올린다(도 3). 단일과장의 램프로 조명된 전시실은 온통

2) 1988년 4월 30일 뉴욕의 Dia 미술재단에서 열린 세미나 “시각과 시각성(Vision and Visuality)”에서 마틴 제이와 조너던 크래리는 근대적 시각의 탄생을 추적하며 권력/지식과 시각체제의 연관성을 지적하였다. Hal Foster, “Preface”와 Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” in *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1988. 다양한 시각성들이 하나의 규범적 시각으로 통합되는 과정을 관찰함으로써 시각체제 안에 숨겨진 권력구조를 파헤친 대표적인 예로는 프랑스 후기구조주의 철학자 미셸 푸코의 『감시와 처벌』(1975)에 등장하는 감옥구조인 관옵티콘(panopticon)을 들 수 있다. 이런 배경에 대해서는 이지는 「플러셔스의 탈시각중심주의: 촉각, 후각, 미각을 위한 작품을 중심으로」, 『미술이론과 현장』 제 6호, 한국미술이론학회 (서울: 학고재, 2008), pp. 147-148에서도 논하였다.

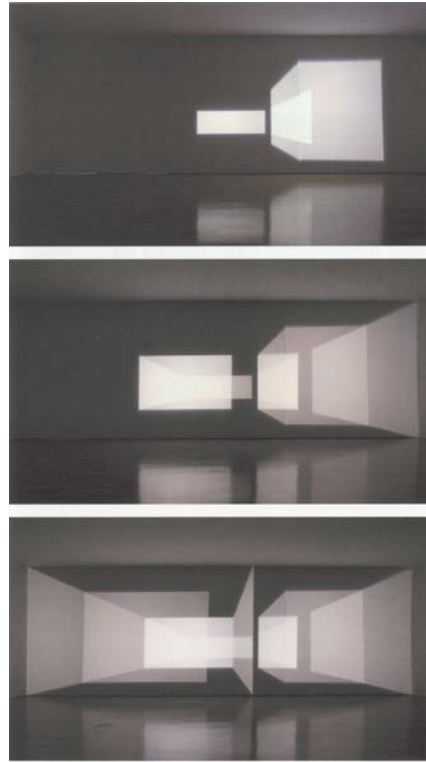
3) Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” *Vision and Visuality* p. 4. 물론 르네상스 이전에도 원근법은 존재했으며 시각작용에 관한 설명들이 있어왔다. 그리스의 철학자 데모크리투스(Democritus)는 사물들이 그 자체의 작은 복사본들을 내뿜어내며 이것이 우리의 동공에 들어오기까지 점차적으로 수축하는 것으로 보는 행위를 설명하였다. 11세기의 아랍 학자 알하젠(Alhazen)의 이론은 이런 ‘축소된 사물’의 가설을 뒤집고 진일보하는데, 그는 태양의 잔상(afterimage)에 착안하여 빛이 직접 눈으로 들어오는 것을 증명하였다. 더욱이 알하젠은 눈과 사물사이의 거리에 존재하는 “시각의 피라미드(visual pyramid)”를 창안함으로써 먼 거리의 물체나 큰 물체를 지각하는 행위를 설명해내었고, 이는 르네상스 시대의 이론가들에게도 지대한 영향을 주었다 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999), pp. 38-40 참조.

노란 빛으로 가득하다. 제 아무리 컬러풀한 옷을 입은 사람도 이 방안에 들어서는 순간 노란색과 그 그림자 격인 검은 보라 두 가지 색 이외의 다른 빛깔을 볼 수 없다. 우리가 알고 있는 사물의 색과 우리가 보고 있는 사물의 색이 어긋나는 순간이다.

엘리아슨은 종래 미술작품의 미적 대상이 차지하던 자리를 관람자의 시각작용으로 대체했다. 여기서 작품은 ‘방’이라는 물리적 조건과 관람객의 신체작용 - 여기서는 시각작용 - 사이에 존재하는 경험이다. 어떤 색도, 어떤 인종적 특징인 피부 색이나 눈동자도 이 방안에서는 모두 노랑과 보라, 두 색으로 드러난다. 사람들은 자기 피부와 옷을 들여다보며, 그리고 방안의 다른 관람자들을 쳐다보며 일시적으로나마 하나의 통일된 집단이라는 느낌을 갖는다.

이렇듯 전적으로 관람객에 의지하는 경험으로서의 미술을 우리는 익히 알고 있다. 퍼포먼스나 이벤트, 지시문 작업 등 1960년대를 풍미했던 미술의 형태들은 관람자에 의해 촉발되는 상황이 작품의 내용이 되었다. 마찬가지로 엘리아슨의 작업 또한 전시제목인 ‘your time’에서 나타나듯이 관람객/수용자 중심의 작품이다. 관람자가 그저 작품을 바라보는 것이 아니라, 자신이 보고 있다는 사실을 인지하며 보는 “seeing yourself seeing”의 반성적 시각을 요구하는 것이다.<sup>4)</sup>

배제와 억압의 시각체계의 대표적 예로 여겨지는 원근법에 대한 엘리아슨의 비판은



도 4. 올라푸 엘리아슨, <Remagine>, 2002, 소프트 라이트, 벽, 컨트롤 장치, 가변크기

4) Olafur Eliasson and Robert Irwin, “Take Your Time: A Conversation” in *Take Your Time* exh. cat. SFMOMA (London and New York: Thames and Hudson 2007), p. 55.



도 5. 올라푸 엘리아슨, <Notion Motion> 2005, HMI 스포트 라이트, 트라이포드, 물, 프로젝션, 나무, 나일론 끈, 스폰지, 가변크기



도 6. 올라푸 엘리아슨, <Notion Motion>, 반대쪽 광경

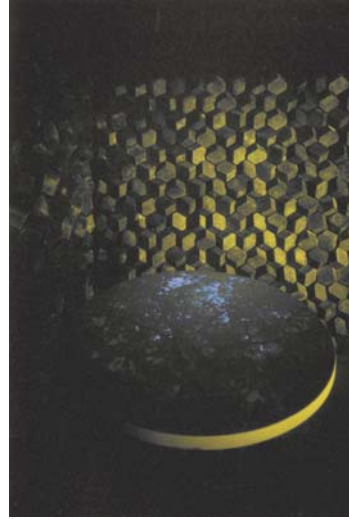
더욱 직접적이다. 2002년 작 <리메진 *Remagine*>은 무대용 램프 세 개로 구성된 단순한 장치이다(도 4). 갤러리 벽면에는 일점소실점 원근법에 의한 사각형의 형태들이 일정한 간격으로 변화하며 비춰진다.

앞서 언급한 데카르트적 원근법주의의 의미를 풀어보면 <리메진>이 의도하는 바가 드러난다. 선 원근법(linear perspective) 나타난 수학적 규칙성과 일점소실점에 의해 만물을 주관하는 절대군주와도 같은 시각, 즉 단 한명의 주체를 위해 존재하는 원근법의 시각을 데카르트 인식론의 바탕인 이성적 주체와 나란히 본 것이다.<sup>5)</sup> <리메진>은 이런 권위적인 일점소실점의 원근법이 시각적 허구임을 드러내는 장치이다. 우리가 이미 평평한 평면임을 알고 있으면서도 화면에 구사된 원근법을 보면 습관적으로 느끼는 공간감을 조명에 의한 프로젝션이 바뀔에 따라 변화하는 관람자의 시점을 통해서, 그리고 더 직접적으로는 이러한 조명 장치들을 관람자의 눈앞에 그대로 노출시킴으로서 그 허구성과 맞대면시키는 것이다.

5) 실제로 『방법론서설(Discourse on Method, 1673)』에서 빛을 굴절되고 반사되며, 측정될 수 있는 물리적 측면으로 설명하는 데카르티이지만 이런 그에게도 빛이 망막에 가져다주는 정보를 읽는 지각행위는 철저히 정신적인 것이었다. “지각, 또는 지각행위는 시각에 관한 것이 아니다. [중략] 이는 오로지 정신에 의한 검열이다”라는 그의 명제에서 드러나듯, 지각행위는 감각에 대한 정신의 지배이며 지각의 개념화였다. René Descartes, “Optics” *The Philosophical Writings of Descartes* vol. 2, trans, John Cottingham et, al. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 21. 따라서 신체의 다른 감각들과 구분되어 시각은 정신과 직결된 가장 특별한 지위를 부여받게 되는 것이다. 이런 점에서 데카르트의 이성중심주의(logocentrism)와 제이가 지적하는 시각중심주의(ocularcentrism)는 일맥상통하는 것이다. 이지은 “시각문화연구와 미술사의 쟁점들: 시각성과 이미지의 문제를 중심으로” 『미술사학』 20호 (2006), pp. 83-86 참조.

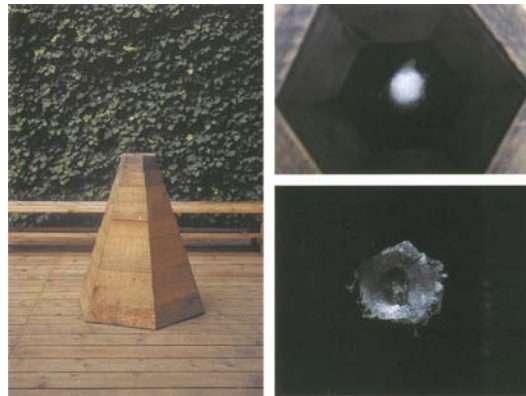


도 7. 올라푸 엘리아슨, <Blind Pavilion>, 목조 구조물, 제 50회 베니스 비엔날레 설치장면, 2003, 목재 난간 계단, 플랫폼



도 8. 올라푸 엘리아슨, <Camera Obscura for the Sky>, 제 50회 베니스 비엔날레 설치장면, 2003, 나무, 렌즈, 플라스틱

일상적인 시각에 반하는 이런 맞대면은 <관념 움직임 *Notion Motion*>(2005)에서도 계속된다(도 5). 벽면을 가득 메운 비디오 프로젝션은 일렁이는 환영을 보여준다. 전시장의 마루바닥은 군데군데 약간씩 들어 올려져있다. 관람객들은 장난치듯 들려진 마룻장을 밟아보지만 정확히 마룻장을 밟는 행위가 어떻게 스크린에 영향을 미치는지는 알 수 없다. 실제로 많은 사람들이 동시다발적으로 밟기 때문에 개인의 행위의 결과로서 스크린의 변화를 감지하기란 힘든 것이다. 인식은 뒤늦게 따라온다. 스크린 너머 연결된 방에는 얇은 수조 위로 낚시 줄에 매달린 스폰지가 공중에 드리워져 있다(도 6). 관람객들이 마룻장을 밟아 간단한 기계 장치를 작동하면 스폰지가 수면을 스쳐서 물이 일렁이게 된다. 이를 비추는 HMI 스포트라이트는 스크린에 일렁이는 물결을 투영한다. 엘리아슨의 주장대



도 9. 올라푸 엘리아슨, <The Antigravity Cone>, 2003, 스트로브(Strobe) 라이트, 물, 포일, 목재, 펌프



도 10. 올라푸 엘리아슨, <Ventilator>, 제 1회 베를린 비엔날레 설치장면, 1998, 변형된 환풍기와 케이블 설치

로 “스스로 선택하고 세상을 창조하는 자아”가 되는 관객은 움직임 다음에야 비로소 자신이 했던 역할을 인식하게 되는 것이다.<sup>6)</sup> 여기서도 ‘작품’은 오브제나 기계장치, 심지어 관람객의 행위에 있지 않다. 관람자의 움직임과 기계장치라는 물리적 대상 사이에 존재하는 경험, 그것이 작품이 되는 것이다. 엘리아슨 스스로가 자신의 작업이 “리얼리티를 경험하기 위한 도구”라고 말한 것은 이러한 맥락이다.<sup>7)</sup>

움직이는 관람객의 몸과 변화하는 환경이 빚어내는 경험은 늘 엘리아슨의 작업에 존재했다. 2003년 베니스 비엔날레의 덴마크 관 작업인 <눈 먼 파빌리온 Blind Pavilion>도 그 중 하나이다(도

7). 파빌리온을 방문한 관람객은 좌, 우 어느 쪽으로든 자신이 원하는 방향에서 투어를 시작할 수 있다. 건축구조물은 관람자가 건물 안쪽과 바깥쪽의 풍경 모두와 소통하도록 고안되었다. 그러나 만화경을 통해 보는 바깥 풍경은 명징하지 않다. <하늘을 위한 카메라 옵스큐라>(도 8)에 담기에는 하늘이 너무 광활하고 <중력에 반하는 원뿔>(도 9)은 눈으로 들여다보게 만들어놓은 구멍에서 물을 내뿜으며 관람자의 눈을 혼비백산하게 만든다. 제목에서 느끼듯이 엘리아슨의 덴마크 관은 관람객에게 스펙타클을 제공하는 것이 아니라 오히려 늘 움직이고 불확실한 시각경험을 드러낸다.

시각이 아닌 다른 감각에 호소하는 작품들도 일찍부터 엘리아슨의 관심사를 드러냈다. <환풍기 Ventilator>(1997)는 위협적일만큼 소음을 내며 관람객의 머리 바로 위를 날

6) Madeleine Grynsztejn, “(Y)Our Entanglements: Olafur Eliasson, The Museum, and Consumer Culture” in *Take Your Time* exh. cat. p. 18.

7) Olafur Eliasson quoted in Markus Wailand, “Review of <Surroundings Surrounded> at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria”, *Frieze* no. 5 (September–October 2006), p. 127.





도 11. 올라푸 엘리아슨, <Moss Wall>, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria 설치장면, 2000, 목재, 이끼, 철사



도 12. 올라푸 엘리아슨, <Lava Floor>, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 설치장면, 2002, 화산암 설치

아다닌다(도 10). 작품은 상당부분 청각에 호소하고 있는 것이다. 한편 부딪칠 것 같은 이슬이슬함과 바람의 느낌은 촉각적이다. <이끼 벽 Moss Wall>(1994)은 이끼 특유의 축축한 냄새와 질감으로 관람객을 맞이한다(도 11). <라바 마루 Lava Floor>(2002)에서 사람들은 용암이 굳어진 암석 위를 바스락거리는 소리를 내며 돌아다닌다(도 12).

<아름다움 Beauty>(1993)의 물방울은 또 어떠한가. 스프링클러를 연상시킬 정도로 쏟아지는 물방울들은 관람자의 몸을 적시는 동시에 천정의 조명을 받아 무지개 빛깔로 반짝인다(도 13). 물방울로 이뤄진 스크린을 넘나들며, 방 안의 관람객들은 어린아이 시절로 돌아간 듯이 즐거워한다. 사람이 지난 자리에는 윤곽선을 따라 희미하게 스펙트럼이 형성된다. 관객들은 서로가 서로를 바라본다. 물방울로 만들어진 무지개 아래서는 모두가 아름다워 보인다.



도 13. 올라푸 엘리아슨, <Beauty>, 도쿄 하라미술관 설치장면, 2003, 프레스넬(Frasnel) 램프, 물, 노즐, 호스, 목재, 펌프, 가변크기

특이한 점은 엘리아슨의 이런 작품들이 관람객들 간의 소통을 유발한다는 것이다. 그것은 단순히 서로의 움직임을 바라보는 것을 넘어서 대화와 심지어 감정적 소통까지

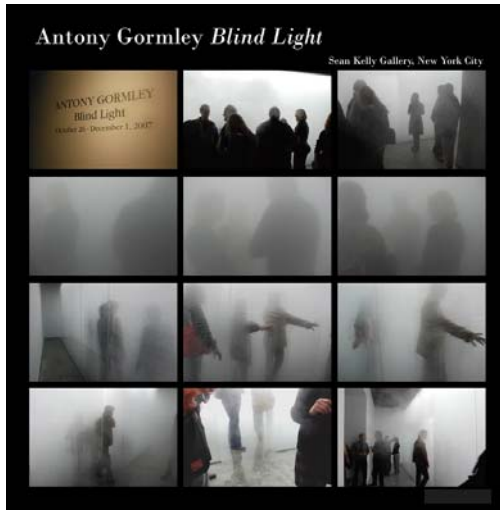
도 가능케 한다. 실제로 전시를 보면서 일면식도 없는 사람들끼리 작품에 대해 대화를 나누고 자신들의 느낌을 이야기하는 경우를 종종 목격했다. 예를 들자면, <아름다움>을 보며 한 남성이 장난스럽게 “공짜 샤워로군(It’s free shower)”이라고 말하자 다른 관람객이 “맞아요, 비누만 가져오면 되겠네(Yes, just bring your own soap)”라고 응수하는 경우를 보았다. 방안에 함께 있던 사람들은 모두 웃었다. 이처럼 엘리아슨의 작품이 이끌어내는 경험은 관람자와 작품 간의 소통에 그치는 것이 아니라 같은 공간 안에 자리하는 다른 관람자와의 소통으로 자연스럽게 이어진다. 이런 현상은 아마도 작품이 촉발하는 경험의 성격에 기인한다고 할 수 있다. 조용하고 엄숙한 분위기의 화이트 큐브에 걸린 모더니즘 회화 앞에서는 좀처럼 이뤄지지 않는 일이다. 관람자들은 마치 놀이동산에 온 어린이들처럼 들뜬 기분을 느낀다. 나와 작품의 일대일 관계가 아닌 집단과 작품의 만남은 보다 적극적이고 자유로운 관람태도를 유발하고, 이는 공동체적 소통이라는 또 다른 미술의 경험으로 이어진다.

### III. 공동체적 체험, 소통에 관하여

관람객들의 이런 적극적인 참여와 소통은 나와 작품이라는 일대일의 관계를 넘어서는 새로운 차원의 체험을 가능케 한다. 경험의 폭과 파장은 혼자 느낄 때보다 다른 사람과 나누고 함께 할 때 더 커진다. 주관적이고 사적인 은밀한 감상에서 타자와 나누고 함께하는 감상으로의 이행은 엘리아슨의 작품에서 중요한 요소인 사회적 차원을 이끌어낸다. 작품이 제공하는 시각적이고 물리적인 환경 안에서 나 뿐 아니라 나 이외의 타인들과 그들의 움직임을 인식하는 것, 그들의 느낌과 표현을 나누고 서로 소통하는 것은 단순히 작품 감상의 차원을 넘어 일시적이거나 공동체의 느낌을 주고 자기 정체성의 인식에까지 영향을 미친다.<sup>8)</sup>

동시대 작가의 예로 엘리아슨의 작품과 비슷한 경험을 제공하는 경우로 안토니 고펠리(Anthony Gormley)의 <Blind Light>(2007)를 들 수 있다(도 14). 런던 사우스뱅크의 화이트채플 갤러리에서 열린 동명의 전시에서 가장 주목받았던 작품인 <Blind Light>은

8) 엘리아슨 작품의 사회적 차원에 대해서는 Madeleine Grynsztejn 역시 같은 바를 지적하였다. “(Y)Our Entanglements: Olafur Eliasson, The Museum, and Consumer Culture”, p. 19.



도 14. 안토니 고펠리, <Blind Light>, 런던 Hayward Gallery 설치장면, 2007, 강화유리, 형광등, 물, 초음파 가습기, 알루미늄



도 15. 안토니 고펠리, <Blind Light>, 런던 Hayward Gallery 설치장면, 2007, 강화유리, 형광등, 물, 초음파 가습기, 알루미늄

제목에서도 엘리이슨의 2003년 베니스 비엔날레 프로젝트인 <Blind Pavilion>과 닮아있다. <Blind Light>은 널찍한 유리로 된 방으로 두 발자국 앞이 안보일 정도의 짙은 수증기로 가득 차 있다. “신발이나 옷이 젖을 수 있다”는 경고와 함께 길게 줄을 지어 기다리는 관람객들의 눈앞으로 먼저 유리방에 들어간 앞사람이 빨려들듯 사라진다(도 15). 습기가 주는 특유의 냄새와 더불어 한치 앞도 분간 못할 정도의 빛이 눈을 가린다. 우리를 눈멀게 하는 것이 어둠이 아니라 빛이라는 사실은 ‘명징한 빛’으로 상징되는 시각중심주의에 대한 패러디이자 아이러니이다. 혼돈에서 나가는 길을 찾으려면 그저 장님처럼 조심조심 앞으로 가는 행렬을 좇을 수밖에 없다. 여기서 타인의 존재란 절대적이다. 손을 내밀어 더듬을 때 스쳐가거나 손끝에 닿는 타인의 몸은 내가 유리벽에 부딪치지 않고 잘 가고 있다는 안도감과 함께 당황한 웃음으로 이어진다.

서구문화에서 이른바 ‘사적인 공간(personal space)’이 얼마나 중요한가. 그 공간을 침해하는 것은 무례하고도 기분 나쁜 행위이다. 그러나 <Blind Light>에서는 상황이 다르다. 한치 앞을 볼 수 없는 상황에서도 밝은 빛이 주는 묘한 흥분감과 함께 다가서는 타인의 존재에 의지하는 자신을 볼 수 있다. “아이쿠, 지금 거꾸로 가고 계십니다.”라든지 “출구가 어디예요?”라고 묻는 소리, 민망해하는 웃음소리는 유리방 안에서 자주 들린다. 여기서 자연스럽게 형성되는 공동체의 느낌은 밖으로 나온 뒤 안도감과 함께 뒤따라

나오는 사람에게 향하는 미소로 이어진다. 그것은 친밀감의 경험이다.

비평가 앤 콜린(Ann Colin)은 엘리아슨의 작업에 대해 같은 지적을 했다.

엘리아슨의 작업은 관람객을 유혹하고 그들이 금기를 잊도록 만든다. 작품은 관람객들이 서로 대화하고 반응할 수 있는 연극적 공간을 형성한다. 모든 층위로 다가갈 수 있고 해석이 가능한, 비정치적이면서도 집단적인 감정 체험을 가능케 하는 것. 이것은 모두를 위한 미술이다.<sup>9)</sup>

집단적인 감정 체험을 가능하게 하는 미술작품. 이는 프랑스의 비평가이자 큐레이터인 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 주장하는 ‘관계 미학(relational aesthetics)’이 주장하는 바이기도 하다.

‘관계 미학’은 1990년 신학자 헤롤드 맥스웨인이 처음 사용한 명칭으로 기독교적 구원으로서의 예술과 미학을 언급하는데 쓰였다.<sup>10)</sup> 부리오는 이 명칭을 빌어 관람객을 중심으로 하는 미술의 사회적 차원을 지칭하여 사용하고 있다. 그의 정의에 따르면 관계 미학은 “미술작품을 그것이 대변하거나 생산하고 촉발시키는 사람들 간의 관계를 기반으로 판단”<sup>11)</sup>한다. 부리오는 “모든 미술작품은 사회성의 모델을 창출한다”고 주장한다. 따라서 우리는 작품 앞에서 “이 작품이 나로 하여금 대화에 참여할 수 있게 해주는가? 작품이 규정하는 공간에 내가 어떻게 존재할 수 있는가?”라는 질문을 던져야 한다.<sup>12)</sup>

부리오의 관계 미학은 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)의 ‘문화의 거주자(a tenant of culture)’로서의 예술가 개념을 바탕으로 하고 있다. 이는 예술가가 더 나은 삶의 방안을 제시할 수 있어야 한다는 주장이다. 이런 맥락에서 부리오의 관계 미술(relational art)은 “인간의 상호작용의 영역과 그 영역의 사회적 맥락을 이론적 지평으로 삼는” 예술이다. 기존의 독립적이며 개인적인 상징적 공간을 고집하는 예술과는 전혀 다른 것이다.<sup>13)</sup> 즉, 작품은 오브제나 감상의 대상으로서의 차원을 벗어나 관람자인 사람

---

9) Ann Colin, “Olafur Eliasson: vers une nouvelle réalité/ The Nature of Nature as Artifice”, *Art Press* no. 304 (September 2004), p. 39.

10) 차카 오케케, “관계 예술의 상상들” 『2004 광주 비엔날레: 먼지 한 톨, 물 한 방울』(서울: 열음사, 2004), p. 25. 양은희, 「식사하세요!: 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동체 만들기」, 『현대미술사연구』 제 20권, 현대미술사학회 (서울: 눈빛, 2006), p. 149에서 재인용.

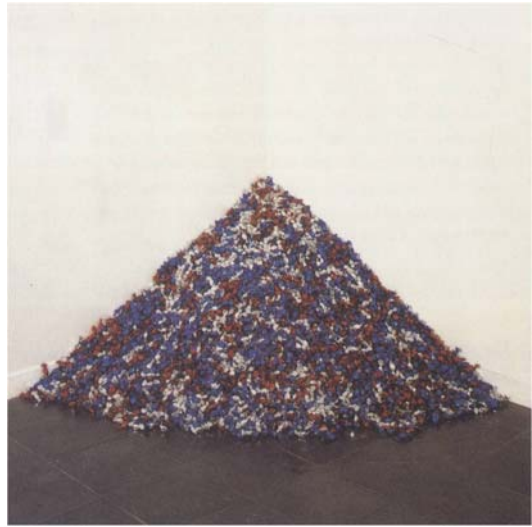
11) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance & Fronza Woods (Dijon, France: Les Presse du réel, 2002), p. 112.

12) *Ibid.*, p. 109.

13) *Ibid.*, p. 14.

과 사람의 관계맺음을 위한 매개가 되고, 이런 관람자 간의 관계가 작품과 관람자의 일대일 관계보다 우선시되며, 이런 경험을 통한 사회적 차원으로의 소통이 미술의 새로운 지향점이 되는 것이다.

이런 관계적 미학을 실천하는 작가의 예 중에서 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzalez-Torres)와 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija)의 경우를 살펴보자. 2007년 베니스 비엔날레의 미국관을 기억



도 16. 펠릭스 곤잘레스-토레스, <Untitled(USA Today)>, 1990, 빨강, 은색, 파랑으로 포장된 사탕, 가변크기

하는 사람들은 한 줍씩 집어 들고 나온 검은 종이에 싸인 사탕과 포스터 뭉치를 기억할 것이다. 사탕과 포스터는 ‘무한리필’이 가능하며 모두 무상으로 관람객에게 제공된다. 1996년 작고한 쿠바 출신의 곤잘레스-토레스의 <무제(오늘의 미국) Untitled(USA Today)> (1990)은 빨강, 파랑, 은색의 껍질로 포장된 136킬로그램 정도의 사탕더미이다(도 16). 관람자들은 자유롭게 사탕을 먹거나 가져갈 수 있다. 작품의 부제인 ‘오늘의 미국’은 『USA Today』라는 일간지의 명칭과도 같다. 자본주의 소비문화를 부추기는 사탕발림 뉴스에 대한 패러디로도 해석될 수 있는 이 작품은 관람자들이 먹는 달콤한 사탕처럼 달콤한 소비를 실천하기도 한다. ‘무한공급’이란 안내문이 붙은 사탕더미는 대량생산에 걸맞는 대량 소비(관람자는 사탕을 무제한으로 가져갈 수 있다)를 의미하기도 하며, 나눔의 정신을 실천하는 것이기도 하다.

그러나 사탕을 가져갈수록 작품은 소멸된다. 여기에는 작가의 개인적 상실의 의미도 함께 한다. 동성 애인이었던 로스의 죽음 직후 작업에 등장한 사탕더미는 사랑했던 연인의 무게를 의미하기도 한다. 달콤한 사탕 같은 사랑은 에이즈로 인한 죽음이라는 무거운 현실을 낳았고, 이를 나누는 관람객들 역시 사탕이 갖는 양면성의 무게를 나눠가지



도 17. 리크리트 티라바니자, <Untitled (Free)>, 1992, 테이블, 음식물, 주방기기, 가변크기



도 18. 리크리트 티라바니자, <Tomorrow Is Another Day>, 켈른 전시장면, 1996

게 된다.

티라바니자의 경우, 나눔은 보다 직접적이다. 1992년 뉴욕 켈시의 화랑가에서 <무제 (공짜)>란 제목으로 처음 시작된 음식대접하기 시리즈는 폭발적인 반응을 얻었다. 예술가가 직접 요리해서 관람객이라면 누구에게나 음식을 대접한다는 소문은 빠르게 번졌고 전시기간 내내 화랑은 점심을 해결하려는 사람들로 북적였다. 물론 작가 혼자 요리를 한 것은 아니었다. 개막일에만 손수 요리했고 다른 날들에는 태국 출신의 동료가 보수를 받고 대신 요리를 했다. 전시장에는 가스통, 요리기구, 갖가지 식재료와 소스, 테이블과 의자가 어지럽게 널렸고, 먹다 흘린 음식물과 설거지가 안 된 그릇들, 요리하다 튀 기름 냄새와 얼룩이 여기저기 보였다(도 17). 화이트 큐브의 엄숙주의는 찾아볼 수 없었다. 음식은 사회적 계급에 따른 차이를 나타내거나 대단한 문화의 산물로 제공된 ‘요리’가 아니라 함께 먹는 옆 사람과 담소하며 즐기는 경험을 위한 촉매제였다.<sup>14)</sup> 1996년 켈른에서 열린 <내일은 또 다른 날 *Tomorrow Is Another Day*>에서도 잔치는 이어졌다. 작가는 자신의 뉴욕 아파트를 실제 크기로 재현해놓은 전시실에서 태국식 카레와 파타이 국수를 만들어냈다. 전시에 들른 관객들은 작가가 대접하는 음식을 먹으며 서로 대화를 나누거나 전시장을 어슬렁거렸다(도 18).

티라바니자의 나눔은 부리오의 관계적 미학이 제공하는 ‘(연희 따위에서) 들뜬 기분(conviviality)’을 잘 드러낸다.<sup>15)</sup> 갤러리 혹은 미술관이라는 공간이 주는 선입견은 점점

14) 티라바니자의 작업에서 보이는 음식의 무계급적 성격에 대해서는 양은희, 「식사하세요!: 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동체 만들기」 p. 150을 참조.

고 조용한 엄숙주의이다. 미술관에서 음식을 만들고 먹는 행위는 이를 벗어난 일탈로 관객들은 일종의 해방감을 느끼며 연희의 들뜸을 공유하게 된다. 이런 들뜸 속에서 타인과의 격식 없는 소통이 가능해지는 것이다. 함께 음식을 나누고 대화를 나누며 자연스럽게 형성되는 것은 일시적이거나 함께 나눈다는 공동체의식이다.



도 19. 리크리트 티라바니자, <논 프로젝트>, 치앙마이, 1998

물론 나누는 것은 음식에 그치지 않았다. 전시장에 휴게실을 만들어 마실 것과 함께 읽을거리를 제공하거나 무대와 스튜디오를 겸한 작업실을 만들어 지역의 밴드에게 제공하여 콘서트를 여는 등 작가는 미술관을 사람과 사람이 만나는 장소로 탈바꿈시켰다. 비단 미술관에 국한된 것도 아니다. 티라바니자는 태국 농촌지역에서 사회참여를 위한 친환경 공동체를 만드는 ‘땅(The Land)’이라 불리는 사업을 동료 작가들과 함께 시작했다. 1998년 치앙마이의 <논 프로젝트>도 이런 계획의 일환이다(도 19).

그렇다면 과연 이런 관계 미술(relational art)은 사회를 변혁시킬 정도로 강력한 것일까? 미술이 현실을 변화시킬 수 있는가라는 질문은 이전에도 있었다. 정치적 메시지를 전달하려는 목적의 프로파간다 미술이나 상징, 도상을 이용한 종교미술, 개념과 기호, 개인의 주체성과 무의식에 이르기까지 다양한 인간의 스펙트럼을 담아내려는 사조들이 있었다. 적극적으로 정치에 참여하는 미술이건, 혹은 정치나 이념 자체를 미술에서 배제하려는 움직임이건 간에 이들 모두는 각각의 정치적 ‘입장들’을 표명해왔다. 그러나 미술이 현실을 바꾸었느냐는 질문에 대한 완전한 긍정은 찾아보기 힘들다. 그렇다면 왜 이 낡은 질문이 21세기에 반복되는 것일까?

프랑스의 미학자 자크 랑시에(Jacques Rancière)는 예술행위의 기반을 공동체적 나눔에서 찾는다. 랑시에의 주장에 따르면 예술작품은 의도적이건 아니건 간에 예술을 향유하는 공동체의 일원들이 공유하고 있는 부분을 그 전제로 하며, 정치와 마찬가지로 다

15) Nicolas Bourriaud, p. 30.

분히 사회적인 행위이다.<sup>16)</sup> 즉 사회와 유리될 수 없는 예술의 본질이 미술작품으로 하여금 공동체가 가진 가치관과 삶에 대한 인식, 주체의 정체성 등을 포함한 공통적인 개념의 틀을 깨거나 이를 강화하는 역할을 수행하도록 하는 것이다. 그렇다면 오늘날 미술은 이러한 역할을 어떻게 감당하고 있는 것일까? 또한 이런 상황에서 미술관은 어떤 역할을 할 수 있을까?

엘리아슨의 작업은 이런 질문에 몇 가지 가능성을 답변으로 제시한다. 우선 눈에 띄는 것은 엘리아슨이 공공장소에서의 옥외작업 뿐 아니라 미술관에서의 설치에 많은 부분을 할애하고 있다는 것이다. 화이트 큐브로서의 미술관은 모더니즘 미학의 기반으로 많은 비난을 받아왔다. 모더니즘의 이상적인 전시실은 현실 생활과 차단된 독특한 영원성을 상징하고, 이는 곧 오로지 시각과 정신만을 위해 만들어진 절대공간을 의미한다. 미술관에 입성한 작품들은 이러한 미술관의 권위로 인해 ‘명작’의 전당에 오르며 미술사에서의 위치를 보장받기도 한다. 이런 미술관이 변화하기 시작한 것은 관람자의 신체를 의식하면서부터이다. 미술작품이 향유하던 절대공간이 관람객이 현존하는 ‘지금, 여기’의 시간성과 공간성을 공유하면서부터 미술관의 아우라는 해체되기 시작하였다. 퍼포먼스와 개념미술, 대지미술, 우편미술 등 다양한 20세기 후반의 미술장르는 모두 이런 화이트 큐브에서 벗어나 삶 속에서 기능하고자 했다.

그렇다면 엘리아슨의 미술관 설치작업은 이런 흐름에 대한 역행이 아닌가. 오히려 엘리아슨의 작업은 미술관의 이런 현실과 차단된 아우라를 역이용하고 있다. 이를 테면 만약 우리가 <날씨 프로젝트>의 인공태양을 디즈니랜드나 놀이동산 같은 상업적 오락 시설에서 보았다면 그 느낌이 동일했을까 하는 것이다. 미술관이라는 기관이 가지고 있는 권위와 금기의 선입견이 우선되어야 관람객들이 느끼는 해방감이나 일탈감이 상대적으로 커지게 된다는 점은 이미 <날씨 프로젝트>의 대중적 인기에서 증명된 바이다. 그렇다면 엘리아슨의 작업은 종래 화이트 큐브로서의 미술관이 가지고 있던 기능을 21세기형으로 새롭게 탈바꿈시키는 촉매제의 역할을 한다고 볼 수 있다. 이제 미술관은 후기 자본주의 시대가 보여주는 다양한 미디어로 들어찬 상업적인 외부 환경에서는 느낄 수 없는 것을 제공하는 공간이 되려 한다. 일상에서는 무심하게 지나치는 시각적 선입견이나 비판적 의식 없이 소비되는 이미지들은 이제 미술관이라는 특별한 공간에서의

---

16) Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), pp. 13-14.



집단적 체험과 공동체적 소통을 통해 새롭게 인식된다. 이렇듯 우리를 둘러싼 시지각적 환경을 새롭게 환기시키고 '본다'라는 행위에 대한 자각과 인식을 높이는 것은 엘리아슨의 작품을 통하여 미술관이 지향하는 새로운 역할이 된다.

## IV. 맺음말

다시 엘리아슨의 작업으로 돌아가 보자. <날씨 프로젝트>나 <아름다움>이 촉발하는 관람객 간의 대화와 소통은 기존의 화이트 큐브로 대변되는 미술관이라는 공간에 대항하는 행위라고 볼 수 있다. 개인적인 일탈의 차원을 넘어서 집단적으로 경험되는 ‘공동체적 체험’은 소통의 즐거움을 환기시키며 예술이 사회적으로 소비되는 것을 재확인해 준다. 일각에선 이런 공동체적 경험을 후기자본주의사회 이데올로기에 만연한 순응주의에 대한 도전으로 해석하는 비평가도 있다. 작품이 전시되는 장소를 고려해 볼 때, 이는 곧 미술관의 이데올로기적 기관으로서의 역할과도 직결되는 문제이다.<sup>17)</sup>

한 사회의 문화적 가치는 역사와 정치, 경제를 포함한 다양한 삶의 방식을 반영한다. 그 문화적 가치의 총체성을 보여주는 장으로서 미술관이 이데올로기를 심어주는 기관의 역할을 한다는 것은 어쩌면 너무 당연한 이야기이다. 미술관이 전달하는 이데올로기는 관람자의 자기정체성 형성에도 영향을 미치게 된다. 우리는 전시된 작품을 보면서 찬사를 보내거나 배우며 혹은 거기에 도전하고 비난하기도 한다. 새로운 자본주의의 산업으로 문화가 떠오르기 시작한 것은 이미 오래되었다. 미술관은 안으로는 역사 속에 박제화된 유물 전시실이라는 혹은 아방가르드의 시체안치소라는 오명을 씻어야 하고 밖으로는 상업방송이나 영화 등 대중문화의 여러 미디어들, 관광 상품, 쇼핑몰, 놀이동산 같은 다양한 경쟁자들과 상대해야 하는 처지에 있다.

스펙터클의 홍수 속에서 미술관 내의 스펙터클은 그다지 새로운 ‘오락거리’는 아닐 것이다. 그러나 오늘날 미술관의 자기변모에 엘리아슨이나 다른 공동체적 체험을 지향하는 작가들이 기여하는 바는 분명히 있다. 관람자의 적극적인 참여와 소통은 대중매체에 만연하는 이데올로기의 무비판적 수용이 아닌 자기인식에 기반한 비판의식을 생성한다. 엘리아슨이 지적하듯이 작품을 감상하는 스스로를 인식하는 “seeing oneself seeing”을 실천하는 관람객들은 인식과 감각의 극대화를 이끌어내고 물리적, 신체적으로 작품과 소통하며 변화하는 환경이 만들어내는 상황에 부응한다. 뿐만 아니라, 다른 관람객과의 소통을 통해 자기 정체성의 많은 부분이 주체가 아닌 타자에 의존하고 있다는 사실을 깨닫게 된다. 그것은 능동적이며 창조적인 행위를 촉발시키며 진정한 의미의

---

17) Madeleine Grynsztejn, “(Y)Our Entanglements: Olafur Eliasson, The Museum, and Consumer Culture”, p. 13.

상호주체(intersubjectivity)를 경험하는 일이다. 오늘날 상업주의에서 자유로우면서 이런 상호주체를 경험할 수 있는 공간은 흔하지 않다. 미술관이 그 역할을 얼마나 잘 감당할 수 있는가는 아직 속단할 일은 아니다. 엘리아슨 역시 그런 견지에서 미술관에 그 책임을 떠맡기지는 않는다. 그의 전시제목에서 보이듯 관건은 작품을 보는 “당신의” 공간과 시간에 있다. 그것을 어떻게 사용하든 오로지 관람객 개개인에게 그 책임과 몫이 돌아간다. 작가는 늘 그렇듯이 체험의 장을 열어줄 뿐이다. 이제 선택은 관람객의 몫으로 남는다.

### 주제어(Key Words)

올라푸 엘리아슨(Olafur Eliasson), 집단적 체험(collective experience), 공동체 경험(communal experience), 관계 미학(relational aesthetics), 관계 미술(relational art)

(투고일 2008년 12월 19일 | 심사일 2009년 1월 23일 | 게재확정일 2009년 5월 29일)

## 참고문헌

- 양은희, 「식사하세요!: 티라바니자의 태국요리 접대와 세계공동체 만들기」, 『현대미술사연구』 제 20권, 현대미술사학회, 서울: 눈빛, 2006.
- 이지은, 「플럭서스의 탈시각중심주의: 촉각, 후각, 미각을 위한 작품을 중심으로」, 『미술이론과 현장』 제 6호, 한국미술이론학회, 서울: 학교재, 2008.
- 이지은, 「시각문화연구와 미술사의 쟁점들: 시각성과 이미지의 문제를 중심으로」, 『미술사학』 20호, 2006.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance & Fronza Woods, Dijon, France: Les Presse du réel, 2002.
- Colin, Ann, “Olafur Eliasson: vers une nouvelle réalité/ The Nature of Nature as Artifice”, *Art Press* no. 304, September 2004.
- Descartes, René, *The Philosophical Writings of Descartes* vol. 2, trans, John Cottingham et. al., Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1988.
- Grynsztejin, Madeleine ed., *Take Your Time*, exh. cat. SFMOMA, London and New York: Thames and Hudson, 2007.
- Meyer, James, “No More Scale: The Expansion of Size in Contemporary Sculpture”, *Artforum* 42, no. 10, summer 2004.
- Mirzoeff, Nicolas, *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge, 1999.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004.
- Wailand, Markus, “Review of <Surroundings Surrounded> at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria”, *Frieze* no. 5, September–October 2006.

## Abstract

# The Possibilities of Collective Experience and Communal Sharing of Art through the Works of Olafur Eliasson

Rhee, Jieun (Myongji University)

In October 2003, Danish artist Olafur Eliasson's <Weather Project> triggered meaningful debates on collective experience and communal sharing of art. The works installed in Turbine Hall, Tate Modern, one of the most prestigious venues in London, drew almost two million visitors to the museum. Consisting of two hundred sodium lamps within a semi-circle frame arranged to project a globe of light onto the surrounding walls of mirror, this artificial sun lit the entire hall and transformed it into a vast field of light where the visitors could come to rest and bask. The response was huge. Some shaped themselves into 'peace symbol' with their bodies and mirrored it to the ceiling, others danced, read, and rested lying on the museum floor.

This type of spectator participation is not limited to <Weather Project> alone. Eliasson's other work entitled <Beauty> is basically a sprinkler system fixed on the ceiling that creates an illuminating screen of vaporized water. The iridescent pattern of undulating vapor created by the light shot at an angle offers an eerie, but strangely comforting backdrop to different gestures and conversations among viewers in the room. Far from being an object of quiet appreciation, Eliasson's work in general facilitates a nexus of shared talks and experiences.

This paper delves into this communal spectatorship in Eliasson's works within

the framework of Nicolas Bourriaud's "Relational aesthetics." Bourriaud argues that relational aesthetics is defined by the way in which art works represent, produce, and promote interpersonal relations between viewers. Released from the solitary confines of artistic experience, relational aesthetics awakens us into a festive mode of being in communicating and sharing. Likewise, the museum is no longer subject to the notion of "white cube" as it lends itself to a site of collective experience and sharing.

In a similar vein, the paper also deals with works by other artists such as Anthony Gormley and Rirkrit Tiravanija, and explores how these works reveal aspects of relational aesthetics and propose a new role of museum as the site of relational art.