



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](#)

미술경영학박사학위논문

시공간 영역의 공공미술 연구

- 현대 공공미술의 장르 다각화와
행정체제의 변화 분석

2015년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영전공
이 슬 기

시공간 영역의 공공미술 연구

- 현대 공공미술의 장르 다각화와
행정체제의 변화 분석

지도교수 정 영 목

이 논문을 미술경영학 박사 학위논문으로 제출함

2015년 2월

서울대학교 대학원
협동과정 미술경영 전공
이 슬 기

이슬기의 박사 학위논문을 인준함

2014년 12월

위원장	<u>조 경 진</u>	(인)
부위원장	<u>최 종 원</u>	(인)
위원	<u>권 영 걸</u>	(인)
위원	<u>양 지 연</u>	(인)
위원	<u>정 형 민</u>	(인)

국 문 초 록

공공미술은 문화예술, 사회과학, 도시계획 등 다양한 분야에서 논의되고 있다. 문화예술 분야에서는 공공미술을 고대로 거슬러 올라가 모뉴먼트와 메모리얼 등의 공간예술로서 인식해온 반면, 사회과학에서는 정치적 이념 및 장소성의 맥락에서 다루어왔다. 도시계획 분야의 논의는 공공미술의 문화·경제적 가치를 중심으로 전개되고 있다. 이와 같이 다양한 분과에서 연구가 간헐적으로 이루어지고는 있으나 공공미술을 하나의 예술장르이자 사회적 현상으로 인식하는 종합적인 연구는 미흡하다. 본 연구는 공공미술의 예술적 실천과 행정적 체제 그리고 환경의 변화를 융합적으로 파악하고 이에 접근함으로써 보다 체계적인 학문적 접근을 시도하고, 더불어 공공미술의 다양한 양상들을 읽어내는 분석 및 비평의 틀을 제시하고자 한다.

본 연구에서 공공미술이란 공공장소에 설치되는 미술, 공공정책에 의해 이행되는 미술, 재원조성 혹은 행정적 절차에 있어 공공지원을 받는 미술이라는 세 가지 요건을 모두 만족하는 미술을 뜻한다. 공공미술은 예술적 실천의 문제만이 아니라 사회·문화·경제 등 도시의 다양한 여건들과 직접적으로 연관된 장르이기 때문이다. 공공미술에 대한 체계적이고 융합적인 연구가 유보된 것은 각 분야에서마다 상이하게 설정된 공공미술의 정의와 범주에 기인한다. 공공미술의 광범위한 범주는 결국 공공미술의 기능과 가치에 관한 논의에 있어서도 조율되지 않은 다양한 기준과 지나치게 포괄적인 개념의 확장만을 야기하거나 역사주의적 관점으로 형식의 유사성이나 시대적 중첩 등을 바탕으로 접근하는 한계를 갖는다. 그중 장소성 및 장소특정성의 논의는 공공미술의 시대착오적 관습을 극복하고 새로운 예술적 실천을 유도하기 위해 2000년대 초반부터 성행하였다. 그러나 장소성의 개념도 다양한 분야에서 공용되고 각기 다른 맥락을 반영하여 광의로 해석되면서 담론적 충돌과 혼란만 가중하였다. 본 연구는 이와 같은 문제의식을 중심으로 기존의 공공미술 선행연구의 의의와 한계를 살펴보고 현대 공공미술의 다양한 양상을 읽어낼 수 있는

분석의 틀과 개념을 사례연구와 함께 제시한다. 특히 공공미술 작품의 물성과 영구성을 강조하는 정책적 관습과 이론적 논의의 배경을 비판적으로 살펴보면서 공공미술 작품이 설치되는 ‘장소’의 개념을 시간과 공간이 공존하는 ‘시공간의 영역’으로 새롭게 조명한다.

연구의 방법에 있어서는 일차적으로 공공미술 담론이 확장되어온 과정을 살펴보고 기존의 논의들이 현대 공공미술의 양상을 읽어내는 데 있어 갖는 논리적 한계를 제시한다. 우선 선행 담론들은 공적 가치와 공공성 개념의 변화 그리고 이로 인한 공공영역과 사유영역의 이분법적 논리의 해체와 두 영역의 혼존을 인식하지 못하는 경향이 있다. 예술적 실천, 사회·문화적 현상 그리고 공간의 변화를 동시에, 그리고 총체적으로 다루지 않기 때문이다. 특히 과거 정부와 시 정부 주도의 공공미술과 달리 현대 공공미술은 정치적 이데올로기보다 예술의 창조적 가치와 유동적 기제들, 다양한 문화와 사회적 요소 그리고 도시민의 일상과 삶을 반영해야 한다. 나아가 공간을 정의하는 것이 아니라 공간을 시의적으로 작동시키면서도 분산된 도시공간과 삶에 관계망을 형성하며 현대 도시에 적합한 시민가치 또한 제시할 수 있어야 한다. 본 연구는 특히 한시적 공공미술 프로젝트가 증가하는 현상에 주목하면서 장소특정성을 넘어 시기특정성이 부가된 ‘시공간 영역의 공공미술’의 사례들을 집중 분석한다. 우선, 시공간 영역의 공공미술의 개념과 이론을 소개하고, 시공간 영역의 공공미술이 공공영역과 사유영역이 혼존하는 전환의 공간에서 이루어진다는 사실에 유의한다. 이에 따른 현대 공공미술 장르와 예술적 실천의 다각화 사례를 통해 체험과 형식에 대한 공간적 인식 그리고 예술적 실천과 수용에 대한 현상적 변화를 분석한다.

공공미술은 순수 예술과 같은 재현의 문제만이 아니다. 시공간 영역의 공공미술은 미술 제도권의 공간과 달리 통제가 용이하지 않고 공간 활용에 제약과 규제가 따르는 도심의 공공공간에서 펼쳐진다. 즉 행정체제와 정부 및 지자체의 지원과 협력이 반드시 수반되어야 예술적 실천이 구현될 수 있으며 나아가 성공적인 사업으로 발전될 수 있다. 본 연구의

IV장에서 시공간 영역의 공공미술의 공간 및 현상적 변화를 다양한 예술적 실천의 사례를 통하여 분석하였다면 이어서 V장에서는 이것을 실행에 옮기는 데 기반이 되는 행정체제의 문제를 뉴욕과 런던의 사례를 중심으로 집중 분석한다.

현대 공공미술에 대한 시공간 영역의 공공미술의 특성은 다음과 같은 배경으로부터 비롯된다. 행정적 측면에 있어서는 우선, 문화예술에 대한 공적 자금이 점차적으로 감축되고 있는 추세이다. 그리고 사유공간의 확장에 따라 공공공간이 감소하고 있다. 이와 더불어 제도권을 벗어나 대안적 공간을 모색하는 예술적 실천이 증가하면서 이를 도모할 수 있는 행정적 체계의 확보가 요구되는 것이다. 여기에 자본주의 도시의 논리 속에서 부동산 개발이 활발히 이루어지고 공간의 사유화가 급증하면서 공간적 대안의 마련 또한 공공미술 사업에 있어 주요한 과제로 대두되었다. 즉 공공미술은 공적 자금으로만 운용되는 것이 아니라 민간에게도 그 책임이 공유되면서 정부와 지자체의 행정적 지원의 중요성이 강화된 것이다. 또한 공공미술 사업은 정책 이행과 사회적 책임의 차원을 넘어 장소마케팅의 차원에서 적극적으로 활용되면서 공익기업과 다양한 비영리 조직들 그리고 민간기업 및 부동산 개발업체에 의해 새롭게 조명되고 있다. 팝업 건물과 인스텐트 건축의 증가로 인한 ‘임시 도시’의 출현이 급증하고 있다. 더불어 공공미술 프로젝트가 일시적인 행사 내지 홍보 프로젝트로 기획되면서 정부의 심의와 공적 시선으로부터 상대적으로 자유로워지게 되었고, 이에 따른 보다 창의적이고 혁신적인 형식과 내용의 공공미술 작업이 가능하게 되었다. 이것은 앞의 작품 분석을 통해 살펴본 장르의 다각화와 직접적인 연관성을 지닌다. 시공간 영역의 공공미술을 통해 드러나는 장르의 다각화는 대중에게 현대미술을 접할 수 있는 기회와 작품의 형성 및 소비 과정에 적극적으로 참여할 수 있는 기회를 동시에 제공한다. 현대 공공미술은 오직 관과 시민의 책임이 아니다. 개인, 기업, 나아가 ‘민간’이라 인식되었던 주체들과의 협력 속에서 지속가능한 모두의 사회·예술적 책임이다.

요컨대 시공간 영역의 공공미술은 특정 장르를 구체적으로 제시하거나 묘사하는 양식이 아니다. 시공간 영역의 공공미술은 시대와 공간의 변화에 따라 함께 연동하여 변화해나가는 공공미술을 읽어내는 분석의 틀이자 사회·예술적 패러다임이다. 사회과학의 영역과 예술영역의 융합이 가속화되면서 공공미술 뿐만 아니라 현대미술 전반이 도시 공간에 대한 인식변화, 사회·경제·행정 등의 유동적 메커니즘 그리고 작가의 태도와 수용자의 심미적 체험변화 등의 필연적 상호 작용에 의해 나타나기 때문이다. 또한 다문화주의와 다원주의가 확장되고 있는 가운데 도시공간이 다양한 가치관과 문화를 포용하는 데 있어 예술과 사회과학의 조응이 보다 요구되고 있다. 현대사회에서 예술은 본질적인 인간가치와 더불어 삶에 결여된 혹은 삶이 필요로 하는 미적 가치를 가장 직접적으로 제시하는 영역이기 때문이다. 향후 정책과 관련된 의사결정의 참조 틀로서 뿐만 아니라, 작가의 예술적 실천을 모색하거나, 그리고 시민의 일상을 개선하고 도시 삶의 질을 향상하는 데 필요한 하나의 사회 및 예술적 현상에 대한 분석의 틀로서 그리고 사회·예술적 패러다임으로써 시공간 영역의 공공미술이 활용되고, 나아가 이에 따라 사회, 문화, 예술이 총체적으로 융합되는 담론의 확장이 가능해지기를 기대한다.

주요어: 공공미술, 시공간 영역, 시간성, 장소성, 전환의 공간
학 번: 2010-30340

목 차

국문초록

도판목차

I. 서론	1
1. 연구의 배경과 목적	1
2. 연구의 내용과 구성	5
II. 공공미술 담론의 선행 연구 고찰	11
1. 공공미술의 공공성 개념과 인식의 변화	14
2. 초기 탈 모더니즘 미술과 공공미술	23
2.1 1970-80년대: 탈 모더니즘 조각이론과 공공미술 정책	23
1) “확장된 영역의 조각(1979)”의 의의	23
2) 공공미술 정책의 역사	27
2.2 1990년대: 비판적 공공미술 담론의 형성	36
1) 민주적 절차와 공공미술	37
2) 관람자 중심의 참여예술	45
3. 장소성 중심의 논의의 의의와 한계점	53
3.1 장소와 공간 개념의 이해	53
3.2 2000년대 초반 공공미술의 화두: ‘장소특정성’	57
III. 시공간 영역의 공공미술 이론: 분석 틀의 구성	65
1. 시공간 영역의 공공미술 개념과 이론	65
1.1 이데올로기로서 장소특정성의 오류	65

1.2 장소의 공공미술에서 시공간의 공공미술로의 확장	73
1.3 현대 도시 삶의 변화와 ‘전환의 공간’	85
IV. 시공간 영역의 공공미술: 장르의 다각화 분석	97
1. 체험과 형식에 대한 공간적 인식의 변화	97
1.1 아니시 카푸어, <아크노바>(2013, 2014)	100
1.2 타쯔 니시, <콜럼버스 발견하기>(2012/09/20-12/02)	106
1.3 크리스토프와 장-클로드, <더 케이츠>(1979-2005)	114
1.4 폴 라미레즈 요나스, <도시를 여는 열쇠>(2010/06/03-06/27) ...	122
2. 예술적 실천과 수용에 대한 현상적 변화	129
2.1 루크 제람, <날 연주해요. 난 당신의 것이에요>(2008 ~)	138
2.2 벨리 아지비도, <극소화된 모뉴먼트>(2001 ~)	143
2.3 얀 보르만, <디스패치워크>(2007 ~)	147
V. 시공간 영역의 공공미술: 행정체제의 변화 분석	153
1. ‘임시 도시’의 출현과 현대 공공미술	153
2. 뉴욕 시: 지역 활성화를 위한 공공미술 정책 및 행정체제 변화 ..	162
3. 런던 시: 공공미술 사업의 민영화 및 민관 파트너십	207
4. 소결	234
VI. 결론	240
참고문헌	247
도판	271
ABSTRACT	299

도판 목록

- [그림1] Richard Serra, <Tilted Arc>(1981-1989), New York, NY.
- [그림2] Joseph Beuys, <7,000 Oak Trees>(1982~), Kassel, Germany.
- [그림3] Suzanne Lacy and Others, <Mapping the New Terrain>, Public Conference, Nov. 1991, Napa, CA.
- [그림4] Daniel Buren, <Les Deux Plateaux>(1985-1986), Paris, France.
- [그림5] Christo & Jean-Claude, <5,600 Cubicmeter Package>(1967-1968), Kassel, Germany.
- [그림6] Christo & Jean-Claude, <One Million Square Feet>(1968-1969), Little Bay, Australia.
- [그림7] Anish Kapoor, <Arc Nova>(2013), Matsushima/(2014), Sendai, Japan.
- [그림8] Anish Kapoor, <Leviathan>(2011), Grand Palais, Paris.
- [그림9] Tatsu Nishi, <Discovering Columbus>(2012/09/20-12/02), Columbus Circle, New York, NY.
- [그림10] Christo & Jean-Claude, <The Gates>(1979-2005), Central Park, New York, NY.
- [그림11] Christo & Jean-Claude, <Running Fence>(1972-1976), Sonoma & Martin Counties, CA.
- [그림12] Guy Debord & Asger Jorn, <Mémoires>(1959).
- [그림13] Paul Ramírez Jonas, <Key to the City>(2010/06/03-06/27), New York, NY.
- [그림14] Florentijn Hofman, <Rubber Duck Project>(2007~) in various cities.
- [그림15] Kurt Perschke, <Red Ball Project>(2001~) in various cities.
- [그림16] Luke Jerram, <Play Me, I'm Yours>(2008~) in various cities.
- [그림17] Nele Azevedo, <Minimum Monuments>(2001~) in various cities.
- [그림18] Jan Vormann, <Dispatchwork>(2007~) in various cities.
- [그림19] Olafur Eliasson, <Waterfalls>(2008/06/26-10/13), New York, NY.
- [그림20] Former Mayor of New York City, Michael Bloomberg & *PLAN NYC*

Strategy 관련 도판.

- [그림21] *DOT Art* Projects by Department of Transportation, NYC.
- [그림22] *Time Square Art* Projects by Time Square Alliance, New York.
- [그림23] Lower Manhattan Development Corporation Public Art Projects in New York, NY.
- [그림24] *Madison Square Art* by Madison Square Park Conservancy, New York, NY.
- [그림25-1] *Creative Time* Public Art Projects in New York, NY.
- [그림25-2] *Creative Time* Public Art Projects in New York, NY.
- [그림26-1] *Pubic Art Fund* Projects in New York, NY.
- [그림26-2] *Pubic Art Fund* Projects in New York, NY.
- [그림27] Temporary Public Art Projects in *590 Madison Av.* in New York, NY.
- [그림28-1] Temporary Public Art Projects in *Lever House* in New York, NY.
- [그림28-2] Temporary Public Art Projects in *Lever House* in New York, NY.
- [그림29] Temporary Public Art Projects at *the Getty Filling Station*, New York, NY.
- [그림30] Anish Kapoor, <Orbit>(2012), Stratford, London.
- [그림31] Alex Chinneck, <Take My Lightning but Don't Steal My Thunder>(2014/10/2-10/24), Covent Garden, London.
- [그림32] Temporary Public Art Projects in Covent Garden, London.
- [그림33] *The Fourth Plinth Programme* at the Trafalgar Square, London.
- [그림34] *The Sculpture in the City* Program in The City of London.

I. 서론

1. 연구의 배경과 목적

기존 공공미술 개념 및 인식의 오류

정책으로서의 공공미술은 1970-80년대에 걸쳐 세계 대도시를 중심으로 정착되었다. 이것은 제2차 세계대전 이후 가속화된 도시계획과 사회복지사업 그리고 본격적인 지방자치제 시행의 일환으로 가시화되었고, 점차적으로 정부 및 지자체 행정과 결부된 공공정책을 바탕으로 공공자금의 투입에 의해 공공공간에 세워지는 미술을 의미하게 되었다. 한편으로는 공공미술 사업이 확산되자 그 공리적·행정적 형평성을 따지는 시민의식이 고조되었다. 이와 더불어 정부의 문화예술 지원에 대한 정당성 문제와 공공미술의 공공성 확보 문제를 중심으로 비판적 여론이 형성되었다. 1990년대에 들어서야 사회과학과 문화예술 분야에서 비판적 공공미술 담론이 전개되었는데, 전자는 사회·정치·환경·경제 분야에서의 공공미술의 수단적 기능과 현실적 필요성에 초점을 맞추었고 후자는 탈 모더니즘 미술의 양상과 보조를 맞추려는 이념적 시도 및 새로운 예술 장르의 개척에 집중하였다. 그러나 공공미술 정책의 정착 이후 30여 년이 지난 현 시점에도 두 분야의 논의는 뚜렷한 공통의 쟁점 없이 조용하지 못한 채용합적 접근을 회피하고 있다. 양쪽 분야 간의 괴리는 공공미술의 이론 및 실천 모두에 있어 여전히 답습되며 시대착오적인 양상만을 야기할 뿐이다.

이 같은 논리적·실천적 오류는 공공미술의 개념과 의의 그리고 본질에 대한 이론적 이해와 현상적 분석이 불균형적으로 이루어졌기 때문에 발생한다. 공공미술은 사회적 소통을 목표로 하는 하나의 예술장르이다. 따라서 현대사회의 시대적 분위기와 사건의 정황 그리고 그에 대한 비판적 견해를 시각예술로 재현, 전유, 혼성 모방하는 형식을 취한다. 이렇듯 사

회화 현실을 반영함과 동시에 미적 가치를 내포해야 하는 공공미술이 공간의 물리적 요소와 이념적 논리 그리고 그 장소성에 치중하면서 공공의 삶과 작품의 시기성 내지 시공간적 요소를 간과해왔다. 따라서 공공미술에 관한 논의가 사회·경제적인 실리실득과 예술의 이념적 의의라는 두 갈래로 분리되는 담론 내부의 괴리 현상은 더욱 심화되었다. 여기서 통상적으로 인식되어 있는 기존 공공미술의 개념이 내포하는 논리적 오류와 실천상의 오류에 관해 다시 논의해 볼 필요가 있다.

공공미술 개념의 재해석

시각예술(visual arts)을 다른 예술의 장르와 차별화하는 대표적인 특징은 물질성 혹은 물성(materiality)이다. 하나의 조형적 요소로서 오브제의 물성은 회화의 평면적 이차원, 그리고 평면성에 깊이를 추가해 입체적 공간을 차지하는 조각의 삼차원의 형식으로 제시된다. 이 같은 미술의 본질로서의 물성에 부여된 가치는 모더니즘 미술을 통해 구체화되었다. 뒤를 이어 등장한 탈 모더니즘(post modernism) 시대 미술의 지향점은 근현대 미술의 유물론과 형식주의로부터 탈피하고자 하는 것이었다. 퍼포먼스, 해프닝, 사운드 아트, 미디어 아트 등의 예술적 실천(artistic practice)은 작가의 이념을 바탕으로 물리적 존부(存否) 사이를 넘나들며 제도권 밖의 다양한 공간에서 모습을 드러내었다. 이 시점까지만 해도 미술은 작가의 주관적 의도와 표현에 전적으로 의존하여 생성되는 것이었다.

공공미술 또한 미술사 내에서 고대부터 근대에 이르기까지 벽화, 부조, 건축, 조경, 조각상(statue), 메모리얼(memorial), 모뉴먼트(monuments) 등 이차원과 삼차원의 각 형식들로 선보여졌다. 대부분 역사적 인물 및 사건 그리고 정치·종교적 이데올로기를 영구적으로 기리고 남기기 위한 취지하에 물리적으로 세워진 것이다. 이러한 전형적인 공공미술의 양식들은 지금도 유사한 방식으로 구현되고 있다. 그러나 기타 시각예술 장르

와는 달리 공공미술은 ‘미술’이라는 개념이 정착된 근대를 기점으로 순수미술의 논의에서 제외되었다. 통상적으로는 이 같은 현상이 ‘공공’이라는 보편적이고 일률적인 가치와 ‘미술’이라는 주관적 가치의 결합이 야기하는 모순성에 기인한다고 설명된다. 미술은 그동안 주관적 표현의 온상으로 여겨져 왔으므로, 예술의 본질적 가치 외에 실질적으로 통용될 수 있는 공적 가치를 전달하는 기능까지를 수반하게 된 공공미술은 자연스럽게 미술의 논의에서 배제되었던 것이다.

본 연구는 이 같은 현상을 다음의 두 가지 비판적 관점에서 파악하였다. 첫째는 공공성의 개념과 인식의 변화이다. 세계화와 다문화주의 시대의 도래, 다양한 세대의 공존 및 가족 구성원의 변화, 과학기술의 발달로 인한 소통방식의 급변속에서 보편적 혹은 일률적 차원의 공공성을 정의하는 것은 무의미할 뿐만 아니라 불가능하다. 즉 공공미술의 공공성이 어떤 보편적 혹은 일률적 가치를 반영할 수는 없다는 것이다. 둘째는 시각예술의 물성이 더 이상 미술의 전제 가치가 아니라는 점이다. 앞서 언급한 다양한 탈 모더니즘 그리고 컨템포러리 미술의 장르들은 물성을 넘어 이념, 행위, 프로세스, 예측 불허의 가변성 등의 비물질화된 (dematerialized) 시기적·상황적 조건들을 표현한다. 즉 미술은 더 이상 물성을 기반으로 하며 주관적 표현을 목적으로 하는 조형적 오브제가 아니라는 것이다. 두 관점을 조합하면 공공미술의 모순은 보편적 가치와 주관적 표현의 결합에서 비롯된 것이 아니라 ‘공공’과 ‘미술’의 거듭되는 인식변화 속에서의 기존의 공공미술 이념과 급변하는 현실과의 불일치에서 비롯되었다고 할 수 있다.

현대 공공미술에 대한 새로운 접근: ‘시공간 영역의 공공미술’

2000년대 전반에 걸쳐 공공미술의 담론을 주도했던 장소특정성 (site-specificity)의 논의는 공공미술과 현실의 불일치를 해소하기 위해 도입된 것이다. 장소특정성의 논의는 공간의 물리적 조건은 물론 장소의

문화적 특징, 삶에서 발생하는 구체적인 문제들과 같은 상황적 요소도 포함한다. 그러나 탈 모더니즘과 화이트 큐브 및 제도권을 벗어난 작업에 대해 장소특정성의 개념이 일괄적으로 적용되면서 일부 공공미술 작업만이 순수미술의 분야에 소극적으로 소개되는 데 그쳤다. 또한 사회과학 분야에서나 행정적 차원에서 언급되는 장소특정성의 개념은 순수미술의 그것과는 달리 지역의 환경·경제·교육 등의 구체적인 사안을 개선하기 위한 개념적 장치에 불과했다. 결과적으로 공공미술은 공공장소에 설치되는 미술, 공공정책에 의해 이행되는 미술, 재원 조성 혹은 행정적 절차에 있어 공공지원을 받는 미술, 그리고 공공시민을 대상으로 하는 미술 모두를 지칭하는 것이 되었고, 이 같은 광범위한 구분은 장소특정성이라는 명목 하에 각 분야의 이해관계에 따라 무분별하게 적용되어 왔다.

특히 정부와 지자체 주도로 형성된 정책적 공공미술 가운데 상당수는 특정 장소의 삶을 반영하기보다 장소에 정체성과 성격을 부여하기 위한 시각적·물리적 장치로서 전개되어왔다. 공공미술 작품이 세워지는 장소, 즉 공간이 지니는 물성 자체는 변하지 않는다. 그러나 공간의 용도, 상황, 시기 그리고 사용주체에 따라 결정되는 공간의 내용은 시시각각 시의적(時宜的)으로 변할 수밖에 없다. 따라서 공공미술의 공간은 더 이상 물리적 성질을 기반으로 하는 삼차원의 공간이 아니라 시간성(temporality), 즉 시간의 문제(temporal matters)를 필연적으로 내포한 사차원의 연속체(four dimensional continuum)인 ‘시공간(時空間)’이다. 시간성이야말로 모두에게 공평하게 주어진 삶의 조건이다. 열린 공간 혹은 공공공간이라 할지라도 사회적 규범과 감시망으로부터 자유롭지는 못하며 공적 지원이라 할지라도 그 대상과 혜택은 상이하다. 한편 시간의 제약을 받는다는 삶의 본질은 모두에게 해당된다. 따라서 진정한 공적 가치는 과거 혹은 미래의 특정 시점을 염두에 두고 논의되기보다 모두가 동일선상에서 공유하고 있는 현재의 시점을 기반으로 형성되어야 한다. 이러한 의미에서 현대 공공미술은 회고적 혹은 환원적 형식을 탈피하고 현재에 부합하는 것을 시기에 따라 즉각적으로 그리고 개입적으로 제시할

수 있어야 한다. ‘시공간 영역의 공공미술’의 주요한 전제는 작품 수명의 한시적 성격, 설치기간의 제약 그리고 시기적 상황에 대한 적합 여부이다. 그러나 시공간 영역의 공공미술은 작가의 스튜디오나 갤러리 등의 독자적인 공간에서 개별적으로 이루어지는 작업과는 구분되어야 한다. 공공미술은 다른 시각예술장르와 달리 예술의 미학적 가치와 사회·문화의 기능적 측면이 융합된 총체예술이기 때문이다. 즉 시공간 영역의 공공미술은 작품 혹은 작업이 이루어지는 ‘현장(現場; site)’의 구성요소들과 시기적, 상황적, 현실적 제반여건이 어우러져 산출되고 소멸되는 유기적 형식이 시간의 연속성에 따라 지속되어야 하는 일련의 연대적(連帶的/年代的) 예술장르인 것이다.

본 연구는 앞서 제시한 기존의 공공미술 개념 및 인식의 오류를 비판적으로 재해석하고 장소의 문제에만 치중했던 기존 삼차원적 논리의 공공미술 담론을 해체하고자 한다. 이어서 ‘시공간 영역의 공공미술’, 즉 시공간적 접근을 통해 현대 공공미술의 다양한 사회·예술적 배경과 원리들을 상호 교차적으로 읽어낼 수 있는 분석의 틀을 제시하고자 한다. 이것은 동시대에 진행되고 있는 공공미술의 다채로운 현상을 관찰하고 분석하는 것에 그치지 않고 사회과학과 순수예술 등의 다양한 학문과 분야에서 앞으로 전개될 공공미술의 다양한 실천과 담론 간의 간극을 좁혀 불필요한 경계를 허물고자 하는 시도이며, 나아가 하나의 총체적 학문의 장르로서 공공미술을 도모하기 위함이다.

2. 연구의 내용과 구성

공공미술 개념 정의

1960년대 후반부터 등장하기 시작한 공공미술은 두 개의 상이하면서도 중첩되는 양상으로 태동하였다. 하나는 미술 제도권으로부터 벗어나 미술의 상업화를 거부하고 자연과 일상의 공간으로 예술을 통합하려는 움

직임이다. 이는 공공연한 정치적 의도를 내포거나 전형적인 순수미술 장르에 흡수되기 어려운 아방가르드 예술 정신에 의한 것이다. 다른 하나는 소위 관청으로부터 공식적인 인가를 받은 미술이라 불리는 ‘퍼센트 법’의 공공미술이다. 퍼센트 법은 관청사와 민간 건축물의 일정 비율을 작품설치에 할애하는 정책이다. 전후(戰後) 도시개발의 과정에서 시행되기 시작하여 1980년대 전반에 걸쳐 세계 주요 대도시에서 성행하였다. 이것은 도시개발의 과정에서 환경을 미화하고자 하는 의도로 시행된 것으로 행정절차와 작품선정 과정에 있어서 보수적인 성향을 지닌 것이었다. 이와 같이 공공미술은 두 개의 사뭇 상반되는 분야에서 광의의 개념으로 통용되어 왔다.

본 연구에서 지칭하는 ‘공공미술’의 정의는 다음과 같다. 통상적으로 공공미술은 공공장소에 설치되는 미술, 공공정책에 의해 이행되는 미술, 재원조성 혹은 행정적 절차에 있어 공공지원을 받는 미술, 그리고 공공시민을 대상으로 하는 미술 모두를 의미한다. 그러나 본 연구에서는 이러한 요건을 선별적으로 갖춘 미술이 아니라 세 가지 요건을 모두 만족하는 미술, 즉 장소적 요건, 정책적 요건, 재원 및 행정 지원 수혜라는 요건에 아울러 해당되는 미술만을 공공미술이라 정의한다. 특히 행정지원의 수혜적 측면은 현대 공공미술의 행정체제 변화와 긴밀한 연관성을 지닌다. 국가와 시 정부의 재정악화 그리고 도심 내 공공공간의 축소로 공공미술 사업의 민간자원과 외부지원에 대한 의존도가 높아지면서 지자체 및 관할 부서의 행정적 조율 기능과 지원 업무가 부각되었기 때문이다. 마지막 항목인 ‘공공시민 모두를 대상으로 하는 미술’은 소통을 전제로 하는 예술의 본질적 측면과 중첩되므로 비단 공공영역에 한정된 사항이 아니기 때문에 별도로 고려하지 않는다.

미술작품이 공공장소에 세워지거나 설치되기 위해서는 공간의 활용에 대한 공식허가와 다방면의 행정적 지원이 수반되어야 한다.¹⁾ 정부 내지

1) 일부 게릴라 성격의 현대미술은 공식절차를 거치지 않고 설치된다. 이것은 작가의 주관적인 예술적 가치와 표현을 중심으로 행해지므로 엄밀히 따지면 공공미술의 범주에 속하지 않는다. 본 연구에서 제시하는 공공미술의 조건은 반달리즘과 공공미술의 경계를 구분하는 데에도 적용될

지자체의 허가 및 지원은 해당 지역의 전반적인 도시계획을 포함한 문화 전략 및 기타 정책과 연계된 사업의 가이드라인과 지역개발을 위한 마스터플랜(master plan)에 부합하여야 한다.²⁾ 여기서 지원이라 함은 공적자금을 기반으로 하는 정부나 지방자치단체의 예산, 별도의 추가 외부재원조성을 통한 비용 지원 그리고 해당 부처의 공무(公務)와 행정상 절차에 관한 서비스를 포괄한다.

공공미술의 개념을 정의하는 데 ‘공적(official)’ 부합 여부와 실무에 있어서 기술적 조건을 고려하는 이유는 다음과 같다. 공공미술은 하나의 작품으로서 공간에 대한 작가의 예술적 해석이다. 여기서 공간은 화이트 큐브나 미술 제도권의 공간과 달리 열린 공간이며 다양한 문화와 가치관이 공존하고 사회적 규범이 적용되는 공간이다. 따라서 정치·경제·시장의 영향을 받는 공간이며 이곳에서의 경험과 행위는 사회의 근원이자 사회를 변화시킬 수 있는 원동력이 된다. 공적 규범, 공공정책과 행정 및 지원은 이 모든 것을 반영하고 구현시키는 장치이다. 이렇게 하여 공공미술은 이 같은 공공영역의 양상들과 작가의 예술적 해석 그리고 수용자의 시공간적 경험의 총체적 어우러짐을 통해 구현된다. 따라서 공공미술 담론은 미술 혹은 정책 그 어디에도 치우치지 않아야 하며, 또한 그 이념과 정황을 함께 연구해야 한다. 따라서 본 연구는 이 같은 융합적 연구방식을 바탕으로 다음과 같이 장(章)을 구분하여 논의를 전개하고자 한다.

우선, 기존의 공공미술 개념 및 인식의 오류를 지적하고 공공미술 개념을 재해석하기 위하여 이전의 공공미술 담론과 선행연구를 고찰한다. 그리하여 II장 서두에서는 역사적으로 도시와 사회의 변화 속에서 형성된 공공성의 가치와 의미를 다각적으로 살펴봄으로써 그것이 고정적인 개념이 아니며 사회·정치적 이데올로기 그리고 사회 구성원의 인식에 따

수 있으며 순수미술의 대중적 성격과 공적 가치를 구분하는 데 있어서도 적용이 가능하다.

2) 공공미술은 일반적으로 시 정부의 건축법 및 도시계획 정책을 바탕으로 설립된 퍼센트 프로그램과 조닝 규제에 의해 실행된다. 여기에 올림픽과 국제미술전(비엔날레)과 같은 공식 행사 그리고 도시브랜딩 및 장소마케팅의 일환인 축제 등 시 정부의 특수사업에 의해 설치된 공공장소의 미술 작품 또한 공공미술의 범주에 속한다.

라 변화할 수 있는 시의적·유동적 개념임을 제시한다. 공적 가치는 사회의 규범과 이념을 반영하는데, 이것은 사회·정치 분야에서만 유효한 것이 아니다. 공적 가치는 문화·예술 분야에도 영향을 미치면서 후기 자본주의 도시에서 모더니즘의 물성과 형식주의로 그 모습을 드러내었다. 국가 및 시 정부 등 관주도에 의해 급속으로 진행되던 도시계획과 맞물려 모더니즘의 공공조각이 도심 곳곳에 설치되었다. 탈 모더니즘 시대에 이르자 미술, 특히 조각은 미술 제도권을 벗어나 대안적 공간을 모색하였고 이러한 양상을 분석하는 다양한 이론이 제기되었는데 그 중 미국의 미술사가 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss (b.1941))의 “확장된 영역의 조각”은 순수예술의 조각과 건축 그리고 풍경의 상관관계를 집중 조명하면서 장르에 새로운 패러다임을 제시하였다.

II장에서는 탈 모더니즘 미술의 움직임과 공공미술의 직접적인 상관관계에 집중하는 일반적인 견해와 다른 입장을 제시한다. 즉 위와 같은 탈 모더니즘 미술의 흐름과 도시의 성장이 맞물려 진행된 공공미술 정책이라는 것은 시기적 중첩에 의한 환상에 불과하고 공공미술의 정책 변화는 독자적으로 진행되었으며 형식주의와 관계화된 모더니즘에 대한 반발과 비판적 시각은 십여 년이 지난 후에야 등장하였음을 밝히고자 한다. 여기서 미술사가와 미술 비평가들에 의해 본격적으로 제시된 개념인 새 장르 공공미술(New Genre Public Art)과 장소특정성의 논의를 살펴보고 특히 이 두 개념을 크라우스의 이론에 접목한 카르멘 카르티에(Carmen Cartiere)의 논의를 고찰함과 동시에 그의 논리의 한계를 지적하고자 한다. 이것은 미술계뿐만이 아니라 사회과학, 건축, 조경, 도시계획 등에서 광의의 개념으로 사용되어온 ‘장소’의 개념을 재고하고 나아가 ‘시간’의 개념이 함께 고려되는 ‘시공간’에 대해 새로운 접근을 제시하기 위함이다. 더불어 이것은 앞서 연구의 배경과 목적에서 제시한 ‘시공간 영역의 공공미술’이 대두하게 된 배경과 기존의 논의에서는 연구될 수 없는 다양한 현대 공공미술의 양상들을 고찰하기 위함이다.

III장에서는 시공간 영역의 공공미술의 개념과 이론을 소개함과 동시에

현대 공공미술의 다양한 사회·예술적 배경과 원리들을 융합적으로 읽어 낼 수 있는 작품과 행정체제에 대한 분석의 틀을 제시하고자 한다. 특히 이론적 측면에 있어서는 시간성(temporality) 내지 임시성 그리고 시기특정성(time-specificity)이 이념, 장소, 작품, 그리고 도시 공간의 측면에서 어떻게 간과되어왔고 반면에 어떻게 현시점에 작용될 수 있는지를 살펴볼 것이다. 이것은 지난 십여 년간 급속히 변모해온 공공미술의 형식과 내용을 바탕으로 장소의 공공미술에서 시공간의 공공미술로 확장되어온 경로와 도시환경과 미술의 변화를 고찰하고 특히 공공영역과 사유영역이 혼재하는, 즉 ‘전환의 공간’ 속에서 전개되는 시공간 영역의 공공미술의 다양한 양상을 통해 도출된 분석의 틀을 제시하기 위함이다.

IV장에서는 III장에서 도출한 공공미술의 다각화된 형식과 환경 및 공간의 변화를 바탕으로 시공간 영역의 공공미술 작품의 특징과 의의를 구체적으로 제시할 것이다. 첫째, 체험과 형식에 대한 공간적 인식의 변화 그리고 둘째, 예술적 실천과 수용에 대한 현상적 변화에 대한 분석으로 구성하였다. 공간적 분석은 아니시 카푸어, 타쯔 니시, 크리스토폴로드 그리고 폴 라미레즈 요나스의 공공미술 작업들을 분석함으로써 현대 공공미술 프로젝트들이 시대·사회·정치의 이념보다 관객의 참여를 통한 공간 자체에 대한 재해석과 재구성을 우선시하는 프로젝트를 중심으로 이루어진다는 점을 살펴보고자 한다. 현상적 분석은 정보기술의 발달과 스마트 어플리케이션을 통해 확산되고 있는 SNS의 소통방식과 소비문화 속에서 특정 예술 양식 혹은 장소에 국한되지 않고 자유롭게 여행하며 예술적 실천과 관객과의 소통을 도모하려 하는 현대 공공미술 작가들의 경향을 주로 다루고자 한다. 플로렌타인 호프만, 커트 퍼쉬키, 루크 제람, 넬리 아지비도, 그리고 얀 보르만 등의 작업에서 공통적으로 발견되는 작가의 노마디즘적 특성 그리고 작품의 보편성을 중심으로 살펴볼 것이다.

V장에서는 앞서 제시한 시공간 영역의 공공미술이 구현되는 데 반드시 수반되어야 하는 행정체제의 측면을 분석한다. 지난 십여 년 동안 부

동산 침체와 도시경제의 악화 그리고 문화예술 지원에 대한 공적 자금의 감소 속에서 도시환경과 공공미술의 양상 또한 변화해 왔다. 생산성과 영구성의 고정적 가치를 중시하던 산업사회에서 변화와 빠른 적응력, 그리고 유동성을 우선시하는 소비사회로의 전환은 사회 전반에 걸쳐 기존의 생산과 유통 방식에 큰 변화를 일으키고 있다. 이것은 나아가 물품에만 국한되지 않고 공간까지도 상품화하면서 소비의 대상으로 변모시켰다. 이것은 ‘임시 도시(the temporary city)’의 양상으로 가시화되고 있는데 팝업 구조물의 등장과 유희공간의 활용이 그것이다. 소비가 상품의 기능 내지 가치의 항구성을 기반으로 이루어지지 않고 소비 자체의 경험적 측면을 중시하게 되면서 재활용되거나 반복될 수 없는 즉각적이고 임시적인 가치의 비중이 높아졌기 때문이다. 특히 임시 도시의 공간 속에서의 공공미술에서는 공간의 확보와 운용을 위한 재원조성을 위해 민간기관과 협력하는 사례가 급증하고 있다. 본 장에서는 이러한 맥락에서 뉴욕 시의 지역 활성화를 위한 공공미술 정책 및 시스템의 변화 그리고 런던 시의 공공미술 사업의 민영화와 민관 파트너십의 다양한 양상을 살펴볼 것이다. 결론에서는 시공간 영역의 공공미술과 분석의 틀에 대한 연구의 주요 결과를 정리하고 다양한 분야의 융합산업 전략으로 국내를 포함한 전 세계적으로 부상하고 있는 창조산업에 대해 시공간 영역의 공공미술이 기여할 수 있는 바를 간략히 살펴보면서 비판적 현대 공공미술 담론의 확장, 문화예술 정책과 도시경제 및 도시계획의 융합적 연구 및 통합 전략을 다음 과제로 제시하도록 한다.

II. 공공미술 담론의 선행 연구 고찰

미술이 독자적인 조형예술의 한 형식으로 정립된 것은 근대에 들어서서이다. 이전의 미술은 건축과 조경의 총체예술(Gesamtkunstwerk)이자 공간의 예술이었다.³⁾ 18세기에 문학과 예술의 경계를 세우고 구분하려했던 고트홀드 레싱(1729-1781)은 그의 저서 『라오콘』을 통해 당대의 시대사조를 분명하게 드러낸다. 그는 현재 시각예술이라 불리는 회화, 조각은 조형예술이자 공간을 차지하며 ‘신체(body)’를 배열하는 예술로서 논한 반면 문학의 시(詩)는 시간성을 다루는 예술로 구분하였다. 정리하자면 조형예술은 단순히 일정한 규칙과 형식 내에서 공간을 차지하는 것이고 문학으로서의 예술은 연속체로서의 시간성(succession)을 드러내는 것이었다.⁴⁾ 즉 전통적으로 회화는 이차원의 미술 그리고 조각은 공간 속의 삼차원의 미술로 인식되어 왔다. 나아가 이러한 회화 및 조각은 하나의 조형예술(plastic art)로서 물질화를 통해 구현되는 것으로 시간성보다 공간성에 중점을 두어왔던 것이다.

예술을 분류하고 그 가운데 미술의 순수성을 주장하는 논리는 모더니즘 미술로까지 이어졌다. 모더니즘의 형식주의와 유희주의가 절정에 이른 1950년대 말, 모더니스트 미술의 대표적인 이론가인 클레멘트 그린버그(1909-1994)는 회화와 조각 등의 예술 감상에 있어 신체가 더 이상 공간을 지각하지 않으며 따라서 오직 작품을 바라보는 시각만이 존재한다고 역설하였다.⁵⁾ 모더니스트의 유희주의는 작품 자체를 고립시켜 모든 것으로부터 탈맥락화 하였고 신체의 감각이 최소화되었을 때 경험되는 것만이 예술의 본질이라고 보았기 때문이다. 한편 허버트 리드(1893-1968)는 조각을 감상하는 데 있어 그린버그가 집중하는 시각성(opticality)만으로는 부족하다는 견해를 제시한다. 리드는 조각이 삼차원

3) Sedlmayr, Hans (2007; 236-7), *Art in Crisis : The Lost Center*, London: Hollis and Carter.

4) Lessing, Gotthold Ephraim (1766/1968; 90-1, 109), *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham (tran.), New York: Noonday Press.

5) O'Brien, John (ed.) (1993; 59), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Vol.4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago/London; University of Chicago Press.

의 덩어리로서 공간을 차지하며 따라서 그 부피와 무게감은 오직 촉감을 통해서만 그 형체가 체험될 수 있다고 견지하였다.⁶⁾ 즉 작품의 물성은 바라보는 대상이 아닌 만져지고 촉감으로 느껴짐으로써 구체화되는 대상이라는 것이다. 리드가 제시하는 물성 내지 작품의 매체가 지니는 촉감성(tactility)에 관한 논의는 조각 작품의 부피, 규모, 무게, 그리고 조각 작품이 불분명한 형체의 덩어리이며 공간을 차지한다는 사실에 집중한다.⁷⁾ 이와 같은 모더니스트의 논의는 예술과 삶을 근본적으로 별개의 것으로 구분하며 서로 일정한 거리를 두고 분리시킨다. 다시 말해 예술작품의 감상이 주변의 환경과 사건들의 맥락과 관계로부터 물리적, 심리적 그리고 정치적으로 분리될 수 있음을 의미한다. 궁극적으로 예술적 경험은 오직 그러한 분리, 즉 고립된 시각 경험 내지 촉감성을 기반으로 하는 순수한 물성 속에서만 가능하다고 여긴 것이다. 이와 같은 전통적인 조형예술과 모더니즘 미술이론의 명제들은 궁극적으로 다음과 같은 인식을 초래하였다. 첫째는 전자와 관련하여 미술이 공간 속에서 자연환경 및 건축물과 기능적으로 공존하며 그 실효성에 따라 탈부착이 가능한 부속물 정도로 여겨져 왔다는 것이고 후자의 논의 안에서 미술은 공간 내지 환경 그리고 삶과 동떨어진 채 산출되고 감상되어야 하는 신화적 대상이 되었다는 것이다.

1970년대 전반에 걸쳐서는 모더니즘의 유품론과 형식주의를 탈피하려는 움직임이 포착되었다. 탈 모더니즘 미술은 다음과 같은 두 가지 측면에서 이전 시대의 사조와 구분된다. 첫째는 미술사적 접근을 바탕으로 할 때 탈 모더니즘이 모더니즘을 대체하는 다양한 양식을 의미한다는 점, 둘째는 사회학의 접근으로 볼 때 후기산업사회의 급진적인 변화를 반영하는 미술이라는 점이다.⁸⁾ 따라서 탈 모더니즘 미술이론가들은 본질적 가치의 보편성과 초월성을 지향하는 모더니즘의 형식주의를 거부하였다. 더불어 칸트학파의 그린버그가 역설한, 예술을 감상하기 위한 인간

6) Read, Herbert (1977; ix), *Art and Sculpture*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

7) Getsy, David, J. (2011; 105-6), "Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956", in Peabody (ed.) (2011).

8) Sandler, Irving (1996; 4), *Art of the Postmodern Era*, New York: IconEditions.

고유의 능력 또한 의문시하였다. 이 같은 모더니즘의 논의가 내포하는 결정적이고 배타적인 접근 방식들은 탈 모더니즘의 논리에서 철저히 배제되었다. 1970년대에 들어서 탈 모더니즘은 어떤 주류의 논의를 형성하기 이전에 주변적인 것의 복권, 전통적인 양식을 포함한 모든 형식들, 미술계와 미술시장의 공정한 기회 등을 주장하며 다원주의의 성격을 갖추게 된다.⁹⁾

위와 같은 탈 모더니즘의 경향들은 미술이론가와 미술 비평가들에 의해 구체적으로 전개되었다. 1970년대 초기 미국의 비평가 루시 리파드(b.1937)는 비물질화된 미술로서 퍼포먼스의 중요성을 역설하며 물성을 강조하는 형식주의 미술의 해체를 언급하였다.¹⁰⁾ 한편, 모더니즘 미술 비평가인 마이클 프리드(b.1939)는 미니멀리즘 조각의 즉물성(literality)과 시간의 경험을 특징으로 하는 연극성(theatricality)이 ‘확장된 상황’을 유발하면서 관람자의 온전한 시각적 몰입을 방해한다는 견해를 제시하였고,¹¹⁾ 1970년대 말에 로잘린드 크라우스(b.1941)는 제2차 대전 이후 서구를 중심으로 공간의 체험을 통해 연장된 시간의 경험, 즉 모더니즘 미술의 현재성과 순간성의 개념을 해체하는 연극성이 대두되었음을 제시하였다. 이것은 움직이는 조각인 키네틱 아트, 라이트 아트, 환경조각, 설치미술, 나아가 행위예술 및 해프닝 등으로 전개되었다는 것이다.¹²⁾ 나아가 크라우스는 조각을 ‘풍경(landscape)’과 ‘건축(architecture)’의 대립항에 위치시킴으로써 탈 모더니즘의 확장된 영역을 제시하기에 이른다.¹³⁾

이와 같은 1970-80년대의 미술이론 및 미술사에 대한 시대적 고찰은 공공미술 논의에 있어 중요한 의미를 지닌다. 조각이 탈 모더니즘의 이념을 구체화하는 동안, 기존에 총체예술 혹은 공간예술로서 순수미술 영역에서 논의되었던 공공미술은 모더니즘 시기를 거치면서 순수미술 논의

9) Ibid., 6.

10) Lippard, Lucy (1971; 258-9), *Changing: Essays in Art Criticism*, New York: E.P.Dutton & Co.

11) Fried, Michael (1980; 92-6), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press.

12) 크라우스, 로잘린드(Rosalind Krauss) (1977/2009; 240-3), 『현대조각의 흐름』, 예경.

13) Krauss, Rosalind (1979), "Sculpture in the Expanded Field", *OCTOBER*, 8: 30-44.

에서 배제되었던 것이다. 탈 모더니즘 시대에 접어들면서 조각의 영역이 확장됨으로 인해 공공미술이 역시 순수미술로서 재론되어야 할 것으로 보이는데, 의외로 공공미술은 지금까지도 제자리를 찾지 못하고 있다. 반면 다수의 공공미술 논의는 대지미술, 개념미술, 환경미술과 같은 탈 모더니즘의 장소성, 연극성을 바탕으로 이론적 근거를 정립하는 경향이 있다. 정책으로서의 공공미술이 본격적으로 등장하는 데 핵심적인 역할을 한 것은 당대 미술의 사조가 아니다. 공공미술은 정부의 주도로 기획되고 설치되는 미술로서 정부의 정치적 이념과 경제적 상황에 부합하여 실행되는 하나의 사회적 장치이자 이데올로기의 표현방식이다.

본 장에서는 앞서 제시한 순수미술의 연대기적 사조 내에서 공공미술이 시기적 중첩에 불과하며, 순수미술의 논의에서 비판적 담론은 정책이 본격화되고 나서 십 수 년 후에야 소개되었음을 밝히고자 한다. 더불어 기존의 논의들이 순수미술을 포함한 다양한 분야에서 독자적으로 진행되어 공공미술의 개념을 구체화하지 못하고 모호한 경계로 범위만 확장시키는 결과를 초래했음을 논증하고자 한다.

1. 공공미술의 공공성 개념과 인식의 변화

‘공공(公共)’의 사전적 의미는 ‘국가나 사회의 구성원에서 두루 관계되는 것’으로 공공의 주체는 사회의 구성원, 공중(公衆) 내지 시민, 즉 사람이다. 앞의 정의에서 서로 관계됨이 ‘두루’ 이루어진다고 명시되어 있다. 즉 ‘빠짐없이 골고루’ 이루어져 있음을 뜻한다. 그리고 ‘사회(社會)’는 ‘같은 무리끼리 모여 이루는 집단, 혹은 공동생활을 영위하는 모든 형태의 인간 집단’을 의미한다. 그러나 ‘공공’이란 개념에 대한 일반적인 인식은 사회의 구성원인 사람과 관련된 것이 아니라, 주로 국가와 관련된 것이다. 따라서 ‘공공’이란 단어는 ‘국가 혹은 정부에 의한’ 혹은 ‘정부를 위한’이라는 뜻을 지니는 것으로 이해된다. 여기서 함께 간략히 살펴볼아야 하는 개념이 ‘민간(民間)’이다. 원래 ‘민간’의 축자적 의미는 ‘일반

백성들 사이'라는 뜻을 지니지만, 상용되는 의미로는 '관청이나 정부 기관에 속하지 않음'을 뜻한다. 앞서 '공공'이 국가와 관련된 개념으로 인식되면서 '민간'은 공적이지 않은 사유영역을 뜻하는 것으로 치우쳐져 인식되었다. 공(公)과 사(私)가 양극으로 갈라지는 극단의 이분법적 개념으로 대치된 것이다.

그러나 현실에서 공공성은 더 이상 확정적이거나 보편적인 개념으로 존속될 수 없다는 것을 직시해야 한다. 대상으로서의 '일반적인 공공(*general public*)'은 이제 이론상으로도 견지되기 어렵기 때문이다.¹⁴⁾ 공적 가치와 규범은 지역·문화 그리고 각 개인의 가치관에 따라 상이하게 인식된다. 세계화의 진전, 다원주의의 팽배, 그리고 일인가족의 증가 추세는 유동하는 현대사회에 더 이상 보편적 가치가 설 자리가 없음을 방증하는 듯하다. 분명한 사실은 공공성 자체에 대한 인식이 시대와 환경에 따라 주제·내용·형식 그리고 대상이라는 모든 항목에 걸쳐 변화해왔다는 것이다. 따라서 시대의 변화에 따라 기존의 관행을 거부하고 새로운 것을 추구하고자 하는 시도 속에서 공공영역에 대한 연구와 동시대 순수미술의 연구도 다각화 되었다.

우선 공공성의 개념은 시대의 상황과 사조에 따라 그리고 지배 세력의 정치의도, 기득권층의 이해관계 그리고 사회구성원의 소통과 정치적 자유에 따라 다르게 해석되어왔다. 기원전 5세기 그리스 아테네에서는 공적인 일에 관여하지 않는 사람은 사회에 필요 없는 인간으로 취급하였는데 이것은 '인간다운 삶'이라는 가치와 연관성을 지닌다.¹⁵⁾ 아리스토텔레스는 '폴리스(*polis*)'를 정의하면서, 인간은 정치적인 동물이며 사적인 감정으로 결성된 유대(*koinoia*)로부터 정치공동체를 형성함으로써 성장한다고 논하였다. 공동체를 형성하는 것이 인간의 자연적인 성향이라는 것이다.¹⁶⁾ 인간답게 살기 위해서는 민주주의가 구현되어야 하며, 민주주의가

14) Miles, Malcolm (1997; 84), *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London: Routledge.

15) 조승래 (2014; 7), 『공공성담론의 지적계보: 자유주의를 넘어서』, 서강대학교 출판부.

16) 이병택 (2011; 7), 「고대 아테네 헌정의 발전과 공동성의 변천」, 『OUGHTOPIA』, 제26권 1호, 경희대학교 인류사회재건연구원.

가능하기 위해서는 공공영역에서의 시민의 참여가 활성화되어야 한다고 믿었기 때문이다.

이어서 종교이념과 절대 권력을 넘어 합리적이고 이성적인 사유를 제창했던 16-18세기의 계몽주의 사상은 인간 권리의 진보와 개선 그리고 사회변혁을 위해 새로운 공공성의 개념을 제시하였다. 프랑스의 철학자 장-자크 루소(1712-1778)는 자연 상태의 개인보다 사회 상태의 시민을 우선시하며 모두에게 주어진 ‘일반의지(volonté générale)’가 각 개인이 원하는 것에 대한 욕구가 아닌 국가와 사회 변혁에 대한 욕구여야 함을 주장하였다.¹⁷⁾ 이러한 루소의 논의에 따라 개인보다 시민, 나아가 공동체의 일원으로서의 일반의지는 다음과 같이 정의될 수 있다.

“일반의지는 개인들이 하나의 ‘도덕적이고 집합적인 신체’를 이룬 연합, 간단히 말해 공동체에 의해 취해진 결정들의 총체이다. 일반의지란 바로 이러한 공동체 또는 공동 자아의 의지이다. 그리고 각 성원의 자아는 공동체의 공동 자아와 동일시함으로써, 일반의지에 대한 복종이 곧 자기 자신에게만 복종하는 것, 즉 자유가 될 수 있다. 일반의지에 복종함으로써, 각자는 자연 상태에서 벗어나 정치 사회에 합류할 수 있게 되며, 동시에 공동체의 소속 가운데서도 여전히 자유로울 수 있게 된다. 다시 말해 일반의지는 사회계약에 의해 구성된 “공동체의 제한된 심의 결정”이며, 이때 공동체의 제한된 심의는 항상 공동 이익을 촉진한다고 할 수 있다.”¹⁸⁾

위의 인용문에서 나타나 있듯이 일반의지는 ‘심의’에 의해, 나아가 ‘투표’ 등의 의사결정과정을 통해 결정된다. 따라서 투표권을 지닌 사회 구성원은 저마다 스스로 결정을 내릴 수 있는 정보와 판단력을 갖추어야 하고 그 의사는 특정 집단이나 이념에 편협하지 않는 중립성 내지 ‘시민적 덕성’을 지녀야 한다.¹⁹⁾ 따라서 일반의지는 개인에 부합된 자유이지만 주관적 견해는 아니며, 근본적으로 선한 목적을 지녀야 하고, 실천으

17) Rousseau, Jean-Jacques, "Discourse on Political Economy", Ritter, Alan & Julia C. Bonanella (eds.) (1988; 61-2, 67-75), *Rousseau's Political Writings*, London/New York: Norton Critical Editions.

18) 오근창 (2012; 69), 「일반의지의 두 조건은 상충하는가?: 루소와 ‘자유롭도록 강제됨’의 역설」, 『철학사상』, 철학사상연구소, 제47권.

19) Ibid., 68, 71.

로 옮겨져야만 그 가치가 입증된다. 정리하자면 루소가 제시하는 일반의 지는 ‘사회 및 전체를 이루는 일개의 구성원’으로서의 개인의 권리와 의무를 강조하면서도 개인의 자유는 전체와 공동체의 원리에 부합되는 한도 내에서만 보장받을 수 있다.

지금까지 정리한 공공성의 개념과 양상은 산업혁명과 과학기술의 발달에 의해 자유주의 시대가 도래하기 이전의 사상이다. 이전의 사상이 사회 구성원의 공동체 내지 정치적 유대감 형성을 자연적이면서도 인간 성장에 필수적인 현상으로 여겼다면, 산업혁명 이후 근대에 들어서 정치적 결합은 인위적인 행위로 인식되기 시작하였다.²⁰⁾

자유주의와 자본의 결합은 도시 공간에도 변화를 일으켰다. 새로운 자본과 산업 시스템의 흐름을 극대화하는 도시 구획 및 재건을 통해 새로운 유형의 도시가 출현하였고 더불어 인구 집중 또한 가속화되었다. 유럽의 경우 영주를 중심으로 형성된 봉건제가 붕괴되면서 도시는 급성장하였고, 미국에서는 전형적인 자유주의 사상을 기반으로 사회 공통의 목표보다 개인의 것을 우선시하는 풍토가 형성되었다. 즉 자본주의 도시 공간 속에서 이루어지는 정치적 합의는 시민에게 부여된 의무가 아니라 저마다 요구할 수 있는 개인의 권리이며, 이에 대한 정부의 개입은 최소한으로 유지되어야 한다는 논의가 자리매김 하게 된 것이다.²¹⁾ 궁극적으로 공적인 것보다 사적인 것과 개인의 소유를 우선시하는 결과를 초래한 것이다.

그것은 공공영역이 있기에 사유영역이 존재할 수 있다는 기존의 전체가 전복되고 개인이 희망하고 필요할 때에만 공적 영역의 형성이 가능하다는 개인의식이 팽배하고 있음을 보여준다. 더불어 공적 영역과 사적 영역을 구분하려는 것은 시민 사회의 개념이 부각되면서 그 경계가 더욱 불분명해졌다.²²⁾ 여기서 공적 영역은 분리된 개인의 집합체일 뿐 구성원

20) 이병택 (2011; 7).

21) 쇼트, 존 레니에 (1996/2001; 36-7), 『문화와 권력으로 본 도시탐구』, 한울아카데미.

22) 이병택, *op. cit.*, 7.

간에 어떠한 공공선에 대한 지향이나 연대의식이 존재하지 않으며, 공공성은 특정한 도덕적·정치적 맥락에서만 인식되고 있었으나 개인이 삶을 영위해 나가는 데 있어서 중요하지 않은 것으로 전락하였다. 공적 영역에 속해 있는 사회적 규제와 보장은 그것이 개인의 자유에 기여할 때만 유효하게 되었다. 따라서 구성원들의 사고방식 역시 ‘우리’보다 ‘나’를 우선시하는 방향으로 변화한 것이다.

19세기 말과 20세기에 걸쳐 빈부 격차와 인간소외 등 자본주의와 산업화의 부작용이 가시화되면서 자유주의에 대한 비판적 논의가 활발하게 전개되었다. 본 연구는 미국의 철학자 존 듀이와 독일 출신의 정치철학자 한나 아렌트의 공공성 논의를 통해 산업혁명 이후 시기의 공공성 개념의 다각화를 살펴보고자 한다.

존 듀이(1859-1952)는 1927년 저서 『공공과 그 문제들』을 통해 공공을 ‘하나의 전체로 다루기에는 응집력이 너무 약하고 구성에 있어서도 흩어지려는 경향이 있는 것’이라고 정의한다.²³⁾ 그러나 듀이가 강조하는 것은 민주주의 형성의 결과물로서 ‘전체’가 아닌 공동체가 만들어지는 과정의 중요성이다.²⁴⁾ 『공공과 그 문제들』은 월터 리프먼(1889-1974)의 저서 『여론』과 『환상의 대중』을 통해 제시된 공공정책 형성과 그에 대한 대중 내지 공중의 개입에 대한 논점을 반박한다.²⁵⁾ 리프먼은 이 두 저서를 통해 공중의 의사결정이 대중매체가 제공하는 정보에 의존하며 대중매체는 정보를 압축함으로써 자세한 해석보다는 구호로 제시하는 경향이 있으므로 결국 공중은 합리적인 판단을 할 수 없다는 입장을 표명하였다. 나아가 이러한 여건 가운데 진정한 민주주의가 실현될 수 있는지에 회의적이면서도 특정 기득권층과 엘리트 집단에 의한 지배는 거부하였다. 듀이는 공공이 정치적 활동에 있어 합리적인 판단을 내리지 못하는 이유를 정보의 결핍이 아니라 공동체 형성의 실패에서 발견한다.²⁶⁾ 이러

23) Dewey, John (1927/1991), *The Public and Its Problems*, Athens: Swallow Press/Ohio University Press.

24) Ibid., 33, 137.

25) Lippmann, Walter (1922), *Public Opinion*, New York: Macmillan., Lippmann (1925), *The Phantom Public*, New York: Harcourt, Brace and Co.

한 이유에서 『공공과 그 문제들』은 민주주의 사회를 형성하기 위한 듀이의 청원 내지 대안 제시로 해석될 수 있다.²⁷⁾ 듀이는 민주적 공동체를 통해 인간소외와 고립을 부추기는 이기주의의 무지와 편협함을 극복할 수 있다고 역설한다.²⁸⁾

한나 아렌트(1906-1975)는 제2차 세계대전 이후 근대 자유주의와 개인주의 사회의 도래와 더불어 공적 영역 본연의 가치와 우월성이 상실되었다고 주장한다. 고대에서 사적인 것은 누구에게나 주어진 공적 영역에서 발언하고 행위를 할 수 있는 권리가 상실된 상태를 의미하였기 때문이다. 즉 자유가 없는 상태를 뜻하는 것이다. 따라서 사적 영역의 증가는 사회적 혜택과 사회보장의 축소, 나아가 공적 영역의 소멸 내지 파괴로 이어진다.²⁹⁾ 그리하여 아렌트는 1958년 저서 『인간의 조건』을 통해 ‘정치적 자유’ 구현을 위한 ‘공적 영역(the public sphere)’의 개념을 재조명하였다.³⁰⁾ 아렌트는 인간을 정치적 존재로 인식한다. 아렌트에게 있어 생계를 위한 행위는 사적인 것이다. 따라서 개인이 공적 영역으로 진입하고 스스로를 그 장에 출현시키는 것은 함께 공존하고자 하는 의지이며 타인과 자아의 차이를 인정하고 수용하는 정치적인 행위인 것이다. 아렌트는 이것이 공적 영역을 통해서만 획득이 가능한 진정한 자유라고 역설한다. 또한 삶의 중요한 문제들에 대한 답을 공동체의 일상과 정치적 토론을 바탕으로 구할 수 있다고 제시하며 이것은 곧 모두의 실천적 문제라고 언급한다.³¹⁾ 더불어 아렌트는 공적 가치에 대한 추구는 현재 내지 지금 세대를 위한 것이 아니라 다음 세대를 위한 영속성을 지니므로 미래가치와 유사한 것으로 암시하기도 한다. 제한된 세계 속에서 출현하는 공적

26) Waks, Leonard (2014; 35), "Literary Art in the Formation of the Great Community: John Dewey's Theory of Public Ideas in *The Public and Its Problems*", *Education and Culture*, 30(2).

27) Pepper, Stephen C. (1928; 478-9), "Book Review: *The Public and Its Problems* by John Dewey", *International Journal of Ethics*, 38(4).

28) Waks, op.cit., 35.

29) 조승래 (2014; 12).

30) 아렌트가 제시하는 ‘public realm’은 일반적으로 ‘공론장’으로 번역된다. 아렌트의 공공성 논의가 ‘출현의 공간’과 ‘소통’을 중심으로 전개되기 때문이다. 본 연구에서는 아렌트의 주요 개념을 바탕으로 하면서 사적 영역과 대비되는 개념으로 ‘공적 영역’으로 번역하였다.

31) 아렌트, 한나 (1958/1996; 53-4), 『인간의 조건』, 한길사.

영역이야말로 과거의 세대, 현재의 세대 그리고 미래의 후세들이 유일하게 공유하는 것이기 때문이다.³²⁾

아렌트에게 있어 공적이라는 것은 첫째, 누구에게나 보이고 들리는 사적인 것과 구별되는 것이지만, 자연현상에 의한 것이 아니라 인위적으로 만들어진 것이며, 둘째, ‘인위적인 세계에 거주하는 사람들 사이에 일어나는 사건’에 관계하는 것이다.³³⁾ 공적인 것은 결국 사람 수나 결집 장소의 규모의 문제가 아닌, ‘관계’를 형성하는 자유의 정도 문제로 바라볼 수 있다. 또한 장소에 출현할 수 있는 자유는 모든 개인에게 동등하게 주어지지만 공동체 내에서 각 개인의 위치는 상이할 수밖에 없으며 이 같은 ‘서로 다름’ 그리고 타인에 대한 인정이 공적 삶의 기반이라고 제시한다.³⁴⁾

반면 아렌트에게 있어 사적 영역은 개인에게 매우 중요한 사안들이 전개되는 것, 그리고 인간이 존속하기 위해 필연적이며 삶을 영위하는 일과 관계된 것이다. 더 이상 ‘세계’가 모두에게 ‘공통적인 것(koinon)’³⁵⁾으로 이해되지 않는 반면 공적 영역은 이 필연성과는 별도로 삶의 가치와 연관된 자유롭고 다양한 사고와 관계형성이 가능한 ‘공동세계’이다. 부연하자면, 공적 영역에서 근본적인 진리는 공론 자체가 다양성에 기반을 두고 이루어진다는 것이다. 그렇다고 해서 공적 영역이 반드시 절대선과 동일시되는 것은 아니다. 사회 구성원 각자가 주관적 가치관을 바탕으로 정치적 활동을 하며 의사결정을 내리기 때문에 공적 영역의 어떤 사안이 적합하지 않다고 판단되면 거부 의사를 표할 수 있기 때문이다. 이것은 오히려 하나의 절대적인 이념을 통해 공적 영역 자체가 붕괴될 수 있음을 의미한다.³⁶⁾

듀이가 제시하는 공공성의 본질적 불완전성 그리고 아렌트가 제시하는

32) Ibid., 108.

33) Ibid., 105.

34) Ibid., 110.

35) Ibid., 108.

36) Ibid., 102-12.

출현의 공간으로서의 공적 영역과 그 안에서 행해져야 하는 자유로운 정치적 행위 그리고 구성원 사이의 관계망 형성의 관념은 현대 공공미술에 시사하는 바가 크다. 왜냐하면 공적 영역과 공공성은 자연적으로 형성되는 것이 아니며 어떠한 의미에서는 도시의 발전과 함께 형성된 인간 삶을 대변하는 개념이기 때문이다. 헤리엇 세니는 더 이상 역사가 하나의 지속체로 인식되지 않고 있으며, 합리적으로 설명될 수 있는 연속성을 가지고 있지 않다고 주장한다. 따라서 역사의 시대적, 사회적 그리고 정치적 상황에 따라 규명되는 공공성의 개념 또한 유사한 생리를 지닐 수밖에 없다는 것이다. 나아가 ‘통합적인 공적가치의 삶’의 가능성 여부 또한 의심의 여지가 크다는 것이다.³⁷⁾ 정책의 영역에서든지 미술의 영역에서든지 공공성이란 정도에 대한 합의와 판단의 대상이며 시공간에 따라 변모하므로 일률적으로 주입되거나 통용될 수 없음이 명백하기 때문이다.

그러므로 공공의 개념은 일상의 사건과 에너지, 그 에너지를 형성하는 복잡하고 미묘한 상호 인과적 관계까지도 포괄하여야 한다는 것이다. 또한 하나의 이념 내지 관념으로서 공공성은 현실에 구체적인 방안을 제시하지 못한다. 즉 공공성이 사회 속에서 그리고 사회 구성원 사이에서 작동하기 위해서는 개인주의의 오류에 빠지지 않으면서 궁극적으로는 개인의 이해관계와 접목되어야 한다. 공적 가치는 총체적인 것이지만 개인 각자의 사적 가치를 바탕으로 하기 때문이다. 여기에서 개인의 예술적 경험은 주관적일 수밖에 없다는 사실이 도출된다. 같은 장소, 같은 작품이라 할지라도 기억과 해석은 저마다 다르다. 아렌트가 역설하였듯이 세계를 규명하는 것은 사회 구성원의 ‘공통적 본성’이 아니다. 개인 저마다 ‘고유한 경험의 주관성’을 통하여 세계를 바라보기 때문이다. 공적 영역 내에서도 주관적 경험이 지니는 특수성은 소멸되지 않으며 오히려 상이한 경험들의 서로 다름을 드러내는 이와 같은 특수성이 유지되어야만 공적 영역의 자유가 보장된다.³⁸⁾ 또한 특정 세력과 엘리트 계층이 주도하

37) Senie, Harriet F. (1992; 15-6), *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York: Oxford University Press.

는 일방적인 공적 가치에서 탈피하여 민주적 소통 과정에 참여하는 개인의 시민으로서의 가치를 부각한 듀이의 논의를 바탕으로 예술의 공공성은 재론되어야 한다.

이상 공공성 및 공적 가치 개념의 역사적 변화에 관해 살펴보았다. 여기서 유념해야 할 것은 역사적으로 공공성의 개념 혹은 공적 가치의 우선순위가 변동하여도 삶과 인간의 가치에 대한 미술의 예술적 내지 미적 본질은 변하지 않는다는 것이다. 시대의 지배적 이데올로기를 노골적으로 드러내거나 홍보하는 것은 프로파간다의 정치물이다. 이것은 공공미술이 아닌 선전의 도구이다. 전시되는 장소와 대상을 구분하지 않고 미술 본연의 예술적 가치는 존중받아야 한다. 공공미술의 담론이 공적 가치와 예술의 주관적 가치 나아가 사회·경제적 가치의 경계 속에서 뚜렷한 진전을 나타내지 못하는 것은 공공미술 작품의 수용과 감상 그리고 행정적 절차 및 정책에 대한 독자적 논의들이 작품과 경험 그리고 현상을 총체적으로 살펴보지 못하고 각 분야의 연구 성향과 목적에 따라 한 쪽으로 치우치려는 학문적 경향 때문이다.

공공미술은 고대의 공공조각의 형식에서부터 근대의 모뉴먼트에 이르기까지 공간 속에서 아렌트가 제시하는 자유의 불균형으로서 성립되어 왔으며 또한 듀이가 역설하는 공공성의 본질적 불완전성 속에서 전개되어 왔다. 각 시대마다 순수미술은 다층적인 차원에서 전 방위적으로 확장되는 과정을 거쳐 온 반면, 공공미술의 이념은 과거지향적인 이념의 답습 하에 시대착오적인 양상만을 야기해온 경향이 있다. 따라서 현대 공공미술의 공공성은 기존의 이념과 가치들이 지니는 한계를 면면히 극복하려는 의지 그리고 자유로운 소통을 통해 사회 구성원의 서로 다름과 가치관의 차이를 인식하고 배려하려는 의지 속에서 연구되어야 할 것이다.

한편 아렌트가 ‘인간의 조건’으로서의 세계를 공적 영역과 사유의 영역으로 구분하였다면 본 연구에서는 현대 공공미술의 공공성을 공과 사

38) 아렌트, *op. cit.*, 111-2.

의 이분법적 구분을 탈피하고 공과 사를 연결하는 과도적(transitional) 영역으로 제시하고자 한다. 이것은 기능적인 측면에서 예술의 공적 가치뿐만 아니라 개인의 주관적 가치와 의견들이 자유롭게 표출되는 실험과 실천의 장으로 공공미술의 공공성을 인식하려는 시도이다. 또한 공공영역과 사유영역의 극단화되고 양분화된 가치를 통합하고 재해석하는 과도적 그리고 전환의 영역으로서 현대 공공미술의 공공성을 고찰하고 여기에서 전개되는 공공미술의 시공간적 그리고 현상적 양상들을 살펴봄으로써 저마다 속한 공간에 모두가 참여할 수 있는 사회·예술적 대안을 모색하려는 새로운 담론적 시도이기도 하다.

2. 초기 탈 모더니즘 미술과 공공미술

2.1 1970-80년대: 탈 모더니즘 조각이론과 공공미술 정책

1) “확장된 영역의 조각(1979)”의 의의

공공미술의 역사는 고대로 거슬러 올라간다. 한편 세계 대도시를 중심으로 공공미술이 시 정부 정책으로 정착한 것은 1970년대와 1980년대 전반으로, 근대도시의 발달은 공공미술 확산의 계기가 되었다. 이것은 냉전 시대 이후의 전례 없는 경제성장과 도시를 중심으로 한 자본주의 이데올로기의 급속한 확산에 기인한다. 이러한 자본주의적 물질주의와 상품화의 팽배에 대해 순수미술은 비판적 시각을 고수하였고, 제도권의 지배적 이데올로기인 유물론과 엘리트 의식의 형식주의를 거부하면서 자연 혹은 비(非) 제도권의 환경에서 새로운 예술적 시도를 모색하였다. 그리고 이것은 탈 모더니즘의 양상과 개념으로 받아들여졌다.

미술 분야에서는 1970년대부터 혼합매체를 사용하는 하이브리드의 경향에 대한 다양한 개념화 작업이 이루어졌다. 이전 시대와 당대 시점을 지배하고 있던 사회문화의 여건들을 비판적으로 바라보고 이것을 패러디

하거나 재구성하는 움직임도 포착되었다. 1979년에 미국의 미술 비평가인 로잘린드 크라우스는 이 같은 현상을 “확장된 영역의 조각”을 통해 고찰하였다.³⁹⁾ 이것은 당대의 다양한 조각의 양상을 개념화하여 문화·예술적 용어를 부여하고 비평을 체계화하려는 시도였다. 더불어 크라우스의 연구는 작품이 산출되고 수용되는 과정을 통해 미술의 이론과 실천의 관계를 유기적으로 살펴볼 수 있는 패러다임을 제시하였다. 탈 모더니즘의 이념이 반영된 확장된 영역의 조각에서 저자는 기존 미술사와 미술이론이 취하는 역사주의적 관점과 결정적인 형식을 거부하고 분석의 틀에 따라 변화하고 더욱 확장될 수 있는 패러다임을 구축하였다.⁴⁰⁾

확장된 영역의 조각의 주요 논점은 크게 세 가지로 설명될 수 있다. 첫째는 미술사의 역사주의적 관점을 극복하는 것이고, 둘째는 이러한 관점으로 조각의 본질적인 기능인 기념성(monumentality)을 재해석하는 것이며, 마지막으로 그 어디에도 물리적으로 결부되지 않는 조각의 장소상실을 고찰하는 것이다. 확장된 영역의 조각의 첫 번째 논점인 역사주의의 거부는 당대 미국에서 전개되었던 미술비평의 방식과 연관이 있다. 미술사적 논리를 넘어 미학적 관점으로 작품을 읽으려 했던 당대의 획기적 의도가 있었음에도 불구하고 여전히 만연하는 형식주의와 역사주의식 접근에 크라우스는 회의를 갖게 되었다. 예를 들어 미니멀리즘과 구성주의, 대지미술과 스톤헨지 유적의 시각적 유사성을 비교하며 계보를 이어나가는 식으로 현재의 낯선 것들을 과거의 친숙한 것과 연계함으로써 새로운 의미의 퇴색시키는 역사주의적 경향을 비판한 것이다.⁴¹⁾

두 번째로 조각이 그 기원부터 모뉴먼트와 메모리얼로 존재해 왔다는 점에서 기념성은 조각의 내재된 본질이다. 조각의 어원은 조소(彫塑)의 ‘sculpture’와 조각상의 ‘statue’에서 각각 살펴보아야 한다. 라틴어의 ‘세기다(sculptūra)’에서 유래된 조소는 재료를 깎고 새기거나 빚어서 만든 입

39) Krauss (1979; 30-44).

40) 진영백 (2003; 111-2), 「확장된 영역의 미술사: 로잘린드 크라우스 미술이론의 시각과 변천」, 『현대미술사연구』, 제15집, 현대미술사학회.

41) Krauss, op. cit., 30.

체적 형상을 뜻한다. 반면 조각상의 어원은 라틴어의 ‘status’에서 비롯된 것으로 한 개인이 다른 개인 혹은 무리와의 관계 속에서 형성된 사회적 위치와 관련을 맺고 있고, 후에 특정 인물을 실제 크기로 혹은 확대하여 조각으로 형상화된 것을 의미하기도 한다. 크라우스는 조각이란 용어가 ‘역사주의적 범주’일 뿐 조각 작품들을 일반화할 수는 없다고 주장한다. 또한 조각은 ‘하나의 기념비적 재현’으로 그것이 위치하는 장소의 의미와 기능을 나타내는 상징적인 언어이자 하나의 ‘표시물’이다.⁴²⁾

마지막으로 크라우스의 논점은 19세기 말부터 조각의 기념성이 더 이상 유효하지 않게 되었음을 언급한다. 이 시기의 조각은 특정 장소나 사건에 결부되는 기념물의 논리를 넘어 오브제를 구성하는 한정적, 결정적 공간을 탈피하여 밖으로 떠도는 무-장소성(sitelessness) 내지 무-거소성(homelessness)의 절대적 장소상실의 양상을 띠고 전개되었는데 크라우스는 이것을 모더니즘 조각의 시초로 보았다. 미니멀리즘 조각의 출현과 더불어 유동적(nomadic)인 모더니즘의 조각을 장소와 연결시키는 것은 좌대뿐이며 이조차도 작품의 재료 및 물성이 가시적으로 드러나는 표면의 추상적 형식과 자기지시적(self-referential) 경향을 통해 공간과 분리되는 자율성을 획득하게 되었기 때문이다.⁴³⁾

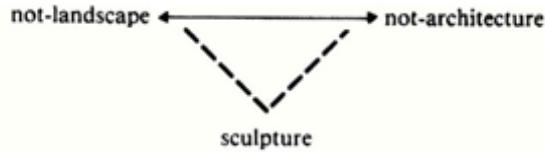
1950년대 중반 이후 조각은 조형적 오브제를 형성하는 공간으로서 스스로의 긍정성(positivity)을 포기하고, 오브제의 드러나지 않은 내부적 공간 혹은 오브제를 둘러싸는 외부적 공간의 순수한 부정성(negativity) 내지 ‘배제된 것들(exclusions)’ 혹은 그것들의 조합이 되었다. 따라서 조각 본연의 장소성과 기능을 부정하고 나아가 상실하게 되면서 조각은 대안적 공간을 모색하게 되었다. 그리하여 모더니스트 조각의 부정은 ‘이것도 저것도 아닌(neither nor)’의 논리에서 ‘풍경도 아닌(not-landscape)’ 그리고 ‘건축도 아닌(not-architecture)’ 중성적 성격(neuter)을 지니게 된다.⁴⁴⁾ 이것은 구축된 환경과 구축되지 않은 환경 그리고 형성된 문화와 방치된

42) Ibid., 33.

43) Wolheim, Richard (1965), “Minimal Art”, *Arts Magazine*, 39(4): 26-32.

44) Krauss, op. cit., 36.

자연 사이에서 유보된 듯 보이는 조각의 새로운 양상들을 분류하는 새로운 기준이 되었다.⁴⁵⁾

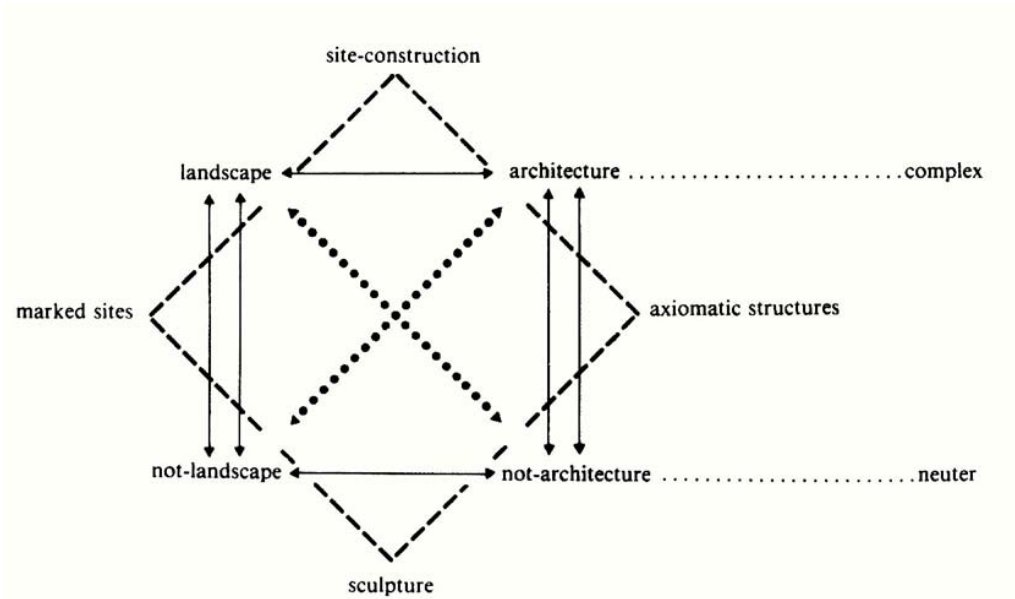


반면에 이항대립의 구조 속에서 긍정의 범주인 ‘풍경’과 ‘건축’은 복합체(complex)로서 드러난다. 총 네 개의 항목을 바탕으로 형성된 중성체와 복합체는 부정성과 긍정성의 대립항을 반영하면서도 동시에 그것을 열어 놓게 되는 확장적 영역을 구성하게 된다. 중요한 것은 탈 모더니즘의 조각이 어느 항(項)에 속하느냐의 문제가 아니라, 두 항 간의 중간에 위치하면서 새롭게 해석될 수 있는 가능성을 획득하게 되었다는 점이다. 크라우스는 이 중간의 범주를 풍경이자 건축인 것의 복합적인 요소의 ‘장소구축물(site construction)’, 풍경이자 풍경이 아닌 인위적이면서도 비영구적인 풍경의 복합체로서 ‘표시된 장소(marked sites)’ 그리고 개방된 혹은 폐쇄된 건축이자 건축이 아닌 것이 ‘자존적 구조물(axiomatic structures)’이라 칭하였다.⁴⁶⁾

이와 같은 항목과 범주별 규명의 과정은 조각을 세부적으로 분류하고 그 형식을 논하기 위함이 아니다. 크라우스는 패러다임의 구축을 통해 탈 모더니즘이라는 특정한 역사적 순간과 구조를 ‘논리적 지형(mapping)’을 통해 도표화하고 나아가 ‘설명의 문제’를 다루고자 하는 것이다. 즉 탈 모더니즘으로 전향하는 ‘가능성의 조건들’을 전제로 역사주의적 접근을 단절함과 동시에 당대 문화를 구성하는 반대항의 요소들을 논리적으로 체계

45) Ibid., 36-7.

46) Ibid., 38-41.



화하고 포섭하려는 시도이다.⁴⁷⁾ 이것은 나아가 ‘설명의 문제’는 다양한 각도에서 접근될 수 있으며 이어서 시대와 문화의 제반조건에 따라 ‘가능성의 조건들’ 또한 변동될 수 있고, 따라서 ‘논리적 지형’ 또한 더욱 확장되거나 새롭게 제시될 수 있음을 의미한다.

2) 공공미술 정책의 역사

앞서 언급한 총체예술 혹은 공간예술로서의 공공미술은 예술과 건축의 결합 안에서 고대에서부터 중세, 르네상스를 거쳐 근대에 이르기까지 성행하였다. 전통적으로 공공미술은 종교적 인물 및 주술적 우상, 기마 위의 영웅 및 왕과 귀족 등의 조각상으로 받침대에 올려져 있거나 건물의 프리즈(frieze)나 파사드(façade)에 장식적으로 세워졌다. 이와 같은 형식은 형상을 통해 시대적 이데올로기 및 종교·정치적 이념을 드러내고 대중에게 전달하기 위함이었다. 그리하여 광장과 같이 모두가 공용하는 열린

47) Ibid., 44.

공간이나 메모리얼에 높이 세워져 멀리서도 보이게끔 되어있다. 여기서 공공미술은 공간의 기능을 분명히 드러내는 역할과 랜드마크의 성격을 지닌다. 크라우스의 논의에 대입한다면 이 같은 공공미술은 상징성과 기능을 겸비하여 장소와 결부된 ‘site-ful’의 조각이다. 지금도 세계 도시 곳곳에서 이러한 공공미술의 흔적들은 도시 및 국가의 역사와 문화 그리고 과거의 정권과 상징적 위치를 보여주는 장치가 되기도 한다.

크라우스는 확장된 영역의 조각의 논의에서 공공미술을 직접적으로 언급하지 않는다. 그러나 1960년대 초반부터 조각은 다양한 하이브리드의 형식으로 전개되면서 장르에 구애받지 않게 되었으며, 그 일환으로 건물 앞에 놓이는 조각이 전통적인 건축-미술의 총체예술의 양식이 아닌 다른 양상으로 전개되었음에 동의한다.⁴⁸⁾ 반면 1970-80년대에 걸쳐 정책을 기반으로 진행된 관 주도 공공미술의 정착과 크라우스의 논의로 비롯되는 비-제도적 공간의 모더니즘 조각 및 탈 모더니즘 작업들은 사실상 시기적 중첩에 불과하다. 즉 순수미술의 탈 모더니즘의 사조 속에서 공공미술이 태동하였다는 논리는 오류인 것이다. 당시 공공미술은 도시성장에 따른 사회복지 및 냉전시대 이후 국가 정체성 수립의 일환으로 제시된 것이며 설치된 작품은 크기만 확대되어 제도권으로부터 공공장소로 이동한 모더니즘의 추상조각이 대부분이었기 때문이다.⁴⁹⁾

서구를 중심으로 전개된 공공미술 정책은 전후(戰後) 시대의 도시성장과 맞물려 있다. 공공미술은 도시의 경제성장과 정체성을 드러내는 장치로서 새로운 도시 기념비로 부상하였다. 근대사회 이후 공공미술은 종교적, 역사적 기능보다 정치적 이데올로기와 문화수준 그리고 자본을 상징하는 새로운 개념의 기념비로서 제시되었다. 따라서 자본주의 도시의 공간적 효율성을 도모하는 공간구성의 장치가 되기도 한다. 이와 관련하여 1960년대 말부터 활발하게 논의된 공간의 정치경제학은 상품으로 물질화되어가는 공간의 논리를 통해, 도시의 경관은 자본의 축적과 순환의 방

48) Ibid., 36.

49) Kwon, Miwon (2002/2004; 60), *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press.

식에 따라 변모하며 공간의 발전단계에 수반되는 물적 토대임을 제시하였다.⁵⁰⁾

또한 1970년대 초 미술사가 니콜라스와 일레나 칼라스는 과학기술과 예술의 만남을 통해 예술이 과학기술에 종속될 것이라 예측하였다. 이것은 역사적으로 미술이 종교, 정치, 국가의 이념 내지 이데올로기에 묶여 있다가 근대사회의 도래와 함께 획득한 자율성을 저버릴 것이며, 작품의 재료와 기술이 예술 개념과 그 본질적 심미성보다 우선시될 것을 의미한다.⁵¹⁾ 여기서 공공미술은 당대 순수미술의 흐름과 무관하게 기술이 아닌 정책이라는 새로운 이념을 채택함으로써 인해 스스로의 예술적 자율성을 저버리게 되었다.⁵²⁾

정부와 지자체의 정책과 연계된 ‘공공미술’이란 용어는 영국의 학자 존 윌렛(1917-2002)이 1967년 『도시 속의 미술』에서 ‘공공미술(public art)’을 언급하면서 정립되었다.⁵³⁾ 『도시 속의 미술』을 통해 윌렛은 취향의 문제, 시각 교육, 그리고 사회·예술과 사회와 대중의 시각문화와의 관계라는 세 분야를 중심으로 1960년대 중후반 영국 리버풀(Liverpool) 시의 다양한 공공미술 작품과 문화시설을 살펴보고 예술의 도시로 새롭게 거듭나려는 시 정부의 문화정책을 분석하였다.⁵⁴⁾

50) 박근현, 배정환 (2013; 124), 「담론과 자본으로서의 경관: 도시 경관의 정치·경제적 해석을 위한 이론적 틀」, 『한국조경학회지』, 한국조경학회, 제41권 6호.

51) Calas, Nicolas & Elena Calas (1970; 310), *Icons and Images of the Sixties*, New York: E.P. Dutton.

52) ‘공적 관심의 예술(art in public interest)’이라는 모토 하에 공공미술은 하나의 사회·경제·문화수준을 보여주는 척도가 되었고 따라서 정책으로 흡수되면서 지금까지도 하나의 이념적 공식으로 진행되고 있다. 여기서 공공미술은 소위 플롭 아트(plop art) 혹은 민간건축물의 액세서리(corporate bobble)로 인식되고 있다. 한편 이 같은 맥락에서 설치되어온 상당수의 작품들은 제도권의 미술이 공공공간으로 위치만 달라지는 형식을 취할 뿐 장소나 시대를 전혀 반영하지 못하는 양상을 띠거나 정부나 지자체의 엘리트즘을 바탕으로 사실상 표방하려 했던 ‘public interest’는 대중으로부터 비롯된 것이 아닌 정책을 주도로 하는 정부당국(authority)의 의제와 동일한 것이었다.

53) Willett, John (1967/2007), *Art in a City*, Liverpool: Liverpool University Press/The Bluecoat. 임성훈은 ‘공공미술’의 용어가 1907년 벨기에에서 발간된 비평잡지 L'art Public을 통해 처음 사용되었지만 현재 보편적으로 인식되고 있는 공공미술의 개념은 윌렛에 의해 소개되었다는 것에 동의한다. 임성훈 (2008; 109), 「미술과 공공성: 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 『현대미술학 논문집』, 제12호, 현대미술학회.

일반적으로 미국 공공미술의 시작은 프랭클린 D. 루즈벨트(Franklin D. Roosevelt, 1882-1945) 대통령의 뉴딜 정책(New Deal)과 맞물린 1930년대로 거슬러 올라간다.⁵⁵⁾ 뉴딜 정책 하에서 대공황 시기 예술가를 위한 일자리 창출 프로그램으로 1933년부터 1834년까지 공공미술프로젝트(Public Works of Art Project)가 진행되었고 이어서 다음 해 노동진흥청(Works Progress Administration)의 연방 미술 프로그램(The Federal Art Project)이 설립된 것이 공공미술의 시작이라는 것이다. 그러나 1930년대 진행된 공공미술 프로그램은 단기간 동안만 유지되었고 체계화된 시스템을 갖추지 못하였으므로 정책이라기보다는 정부의 특수사업의 성격을 지녔다. 공공미술이 정책으로서 본격화된 대략적인 시점은 처음 퍼센트 법이 도입된 1959년, 그리고 연방조달청(General Service Administration) 내 미술과 건축 프로그램(Art and Architecture Program)이 구축된 1963년, 그리고 국립예술기금(National Endowment for the Arts) 산하에 공공장소의 예술 프로그램(Art in the Public Places Program)이 설립된 1967년이다.⁵⁶⁾

연방조달청(GSA)과 국립예술기금(NEA)의 공공미술 정책 설립 이후 10여년에 걸쳐 공공미술은 도시성장과 함께 수적으로 급증하였으나 이전 시대 공공미술 프로그램에 비해 대규모의 추상조각이 다량 소개되면서 “플롭 아트(Plop Art)”⁵⁷⁾의 오명을 얻게 되었다.⁵⁸⁾ 한편 NEA와 GSA의 연방차원의 공공미술이 확산되면서 미국의 주요 대도시에서도 퍼센트 법을 적극적으로 수용하게 되었다.⁵⁹⁾ 또한 1977년 처음으로 연방 교통국

54) Miles (1997; 91-2). [주석 14] 참고.

55) Knight, Cher Krause (2008; 3), *Public Art: Theory, Practice and Populism*, Oxford: Blackwell Publishing.

56) Ibid., 6-21.

57) 플롭 아트(Plop Art)에서 ‘플롭’은 ‘퐁당’하고 떨어지는 소리를 의미한다. 따라서 플롭 아트는 장소의 고유성 내지 맥락을 고려하지 않고 공간에 ‘톡’하고 떨어진 제도권의 미술을 의미하는 것이다. 1969년 SITE(Sculpture in the Environment) Projects에서 건축가 제임스 와인즈(James Wines)에 의해 처음 사용되었다. Eccles, Tom (2004; 8), "Plop", in *Public Art Fund* (2004), *PLOP: Recent Projects of the Public Art Fund*, New York: Merrell.

58) Alexander Calder, <Grand Vitesse>(1969), <The Flamingo>(1974), Ilya Bootowsky, <Chicago Murals>(1976), Claes Oldenburg, <Batcolumn>(1977), Richard Serra, <Tilted Arc>(1981-1989), Sol LeWitt <Lines in Four Directions>(1985) 등.

59) Wetenhall, John (2009), "A Brief History of Percent-for-Art in America", *Public Art Review* online

(The US Department of Transportation)에서도 공공미술팀을 결성하여 공공 미술 사업에 촉진을 가하였다.⁶⁰⁾

이와 같은 미국의 관주도의 공공미술은 1970-80년대에 걸쳐 미국 전역으로 확산되었다. 그렇다면 여기서 공공미술이 추구한 공공성 내지 공적 가치에 대해 살펴보아야 한다. 지역과 사회여건에 따라 공공미술 사업의 목적과 지침원칙이 상이하었는데 연방정부의 공공미술 프로그램이었던 GSA의 미술과 건축 프로그램(AAP)의 지침원칙은 다음과 같다.

“연방정부는 국가기관 건축물이 새롭게 건설되는 과정 속에서 발생하는 건축가와 예술가의 협력을 충분히 활용하여야 한다. 이것은 공공기관 그리고 민간기관의 경우에도 마찬가지이다. 건축물 디자인에 순수예술, 특히 생존하는 미국인 작가의 작품을 적절하게 포함한다. (...) 동시대에 가장 호평 받는 그리고 시사하는 바가 많은 작가에게 커미션을 요청하여 국가기관 건물에 활기를 불어 넣을 수 있는 작가의 창의성을 접목하는 것이 AAP의 목적이다.”⁶¹⁾

정리하자면, 미국 국적의 현대 미술작가의 기용을 권장함으로써 국가의 문화예술 수준을 상징적으로 알린다는 취지이다. 한편 위의 지침원칙은 작가의 선정 기준 및 선정 주체가 누구인지 그리고 절차의 개방 여부 내지 공정성 확보의 방안에 대해서는 밝히지 않고 있다.

영국 또한 미국의 경우와 유사하게 전쟁 직후인 1945년 문화예술위원회(The Arts Council of Great Britain)를 발족하여 “모든 공공시민에게 순수예술에 대한 접근성을 확장”시키고자 하였다. 영국의 공공미술 사업은 런던을 중심으로 확산되었는데 그 시작은 런던 자치구 위원회(London County Council)가 1956년 새롭게 건축되는 학교와 주택 개발 단지에 공공미술을 설치하게 위해 £20,000의 기금을 조성한 시점이다. 그리고 이

article.

60) *Art and Architecture Program*의 정책은 새롭게 건축하거나 증축되는 역사에 연방기금의 일정 금액을 공공미술 사업에 출연되도록 하는 제도이다.

61) General Service Administration (2010; 2), *GSA Policies and Procedures, Revision 1*, (November).

듬해 위원회는 예술가로 구성된 공공미술 팀과 프로그램을 개설하였다. 또한 1950년대 말과 1960년대 초에 걸쳐 대학교의 증축사업을 중심으로 공공미술 사업이 급증하였고 앞서 언급한 리버풀 도시의 문화정책 활성화 방안으로 다양한 사업이 전개되면서 존 윌렛에 의해 1967년 처음으로 공공미술을 주제로 한 학술연구가 이루어졌다.⁶²⁾

영국의 공공미술 사업이 미국의 그것과 가장 다른 점은 공공미술이 정책으로 정착되던 방식에서 발견할 수 있다. 미국의 경우 연방정부 차원의 사업의 확장으로 인해 지자체의 퍼센트 법이 촉진되었다면 영국에서는 문화예술위원회(ACGB)의 지원을 밑거름으로 하여 전개된 정부사업 외에 자치구에 사업이 위탁되었다. 한 예로 ACGB의 후원으로 1974년, 1977년 그리고 1980년 세 차례에 걸쳐 열린 <풍경 안의 미술(Art into Landscape)>대회는 영국 전역에서 진행되었고 자치구가 직접 관할하였다.⁶³⁾

영국 정부 차원의 첫 번째 공공미술 정책은 1988년 국가문화유산국(Department of National Heritage)에서 승인한 도시를 위한 실행 프로그램(Action for Cities Programme)으로 도시재생과 공공미술을 연계시킨 것이다. 프로그램의 대표적인 사례로 지금도 지속되고 있는 카나리 와프(Canary Wharf) 개발이 있다. 그리고 같은 해 퍼센트 법이 국가계획(National Scheme)에 제안되었다. 당시 퍼센트 법의 목적은 다음과 같다. 첫째는 도시와 지방의 구축된 환경의 시각적 개선이고 둘째는 예술가 후원의 증가이며 마지막으로 세 번째는 예술경제로 구분되고 유입되는 신규 자금의 형성이다.⁶⁴⁾ 문화예술 분야가 자본과 경제의 논리 속에서 투자와 효용성의 가치로서 논의된 배경은 영국의 이전 시대의 상황과 연관 지어 살펴 볼 수 있다.

영국은 1970년대 초반 과도한 사회복지와 노조의 영향력 강화로 인한

62) Cartiere, Cameron & Shelley Willis (eds.) (2008; 231-45), *The Practices of Public Art*, New York: Routledge.

63) Ibid., 236-7.

64) Ibid., 240.

임금상승과 생산성의 저하로 경제적 침체기를 맞게 된다. 이어서 1970년 대 중반을 기점으로 급상한 실업률과 인플레이션 현상으로 심각한 경제 위기를 겪게 된다. 전년 대비 GDP는 -1.6%(1974)에서 -0.6%(1975)의 마이너스 성장률에 머물렀고⁶⁵⁾ 1976년 IMF의 금융지원을 받게 되었다. 이와 같은 시대 상황 속에 1979년 마가렛 대처(Margaret Thatcher) 정권이 입성하면서 영국의 산업분야는 전반적으로 새로운 전환점을 맞게 되었다. 경제위기 극복과 인플레이션 감소를 위한 통화주의 정책의 도입을 수반한 ‘기업문화정신’의 확대로 공공부문에 대한 국가지원이 급감한 것이다. 나아가 ‘자본의 가치와 투자의 효율성’의 증대를 위하여 공기업과 비영리 문화예술기관을 민영화하는 전략과 제도 속에서 미술 분야에 대한 공적 지원이 급격히 감소하였다.⁶⁶⁾ 대처정부는 국가의 문화예술에 대한 균등한 지원이 오히려 사회주의 하에서와 같이 국가가 선호하는 특정의 고급 예술만을 증진하여 예술의 창의성을 저해할 수 있으며 나아가 국가가 아닌 개인 그리고 민간이 자발적으로 국가의 문화를 이끌어 나갈 수 있는 기반을 구축해야 한다는 관점을 표하였다.⁶⁷⁾

미국과 영국의 경우 국가 차원의 공공미술 사업 계획을 설립한 시기는 유사하지만, 그 사업이 확장되고 세분화되는 과정과 시기에 있어서는 십여 년의 차이를 보인다. 그것은 이와 같은 국가의 문화정책 및 경제성장 과정과 직접적인 연관성을 지닌다. 퍼센트 법이 도입된 1988년 5%의 GDP 성장률에도 불구하고 영국 내에서 국가 차원의 공공미술 사업이 활성화되지 못한 것은 우선 위에 제시한 바와 같은 사회·경제적 풍토 그리고 문화예술기관이 민영화되는 추세 속에서 새로운 민간자본과 기금이 형성되었기 때문이다. 후자의 대표적인 경우가 1993년 설립된 국가복권 기금(National Lottery Fund)이다. 또한 자치구마다 비영리기관과 민간기관이 협력하여 다양한 공공미술 사업을 진행하는 경우가 종종 발견되었는

65) Source: World Bank

66) 김정희 (2010; 220-1), 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국정부와 예술 정책』, 서울대학교 출판문화원.

67) Garham, Nicholas (2005; 17-8), "From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the "Creative Industries" - Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom", *International Journal of Cultural Policy*, 1(1).

데 대표적인 사례가 웨일즈(Wales)의 카디프 베이 시의 공공미술전략(Public Art Strategy, 1989-1991)이다. 이 사업은 웨일즈 시의 공공미술 커미셔닝 에이전시와 카디프 베이 개발공사(Cardiff Bay Development Corporation)의 파트너십으로 이루어졌으며 영국 내 초기 지역 활성화의 공공미술 프로젝트로 손꼽힌다.

현재 런던의 경우 관할 자치구(Local Authorities)에서의 퍼센트 법의 이행은 의무사항이 아니다. 역사적 건축물을 보존하고 훼손을 막는 정책으로 인해 그 실효성이 상실되었고 부동산 개발과 연계한 건축법 조항에 있어서도 공공미술 내지 환경조형물에 대한 항목이 구체적으로 명시되어 있지 않기 때문이다. 신도시 개발의 과정에서 일부 퍼센트 법의 형식을 따르는 개발업자와 자치구는 플래닝 시스템(planning system)과 도시 플래닝 도큐먼트(the planning document)에 제시되어 있는 지역 혜택과 공간 개선 항목에 준하는 환경미화 차원의 조치를 취하는 것이다.⁶⁸⁾ 이처럼 미국과 달리 영국에서는 국가 혹은 시 정부 관할의 공공미술 사업이 확산되지는 못하였으나 대신 다양한 공적자금 및 민간의 재원조성을 바탕으로 진행되는 자치구와 비영리기관의 공공미술 사업이 성행해왔다.

국내의 경우도 공공미술이 정책으로 본격화되기에 앞서 서구와 유사한 시대적 상황을 겪었다. 그것은 1960-70년대에 걸친 박정희 정권의 국가 차원의 문화정책이다. 당시 정부가 최우선으로 추진했던 것은 경제개발 정책이었고 정치적으로는 유신체제라는 권위주의의 사회체제가 자리 잡던 시기였다. 따라서 당대 문화정책은 형식적인 전시행정이 아닌 정치적이데올로기의 표현방식이자 홍보와 교육의 수단이었으며 궁극적으로 정권유지와 대중동원을 목적으로 하였다.⁶⁹⁾ 이러한 문화정책 하에 다양한 공공미술이 민주주의, 전쟁의 역사, 그리고 국가재건의 기념물과 메모리얼 및 위인 동상으로서 공공공간에 출현하였다.⁷⁰⁾

68) Section 106 Agreement는 1990년에 수립되어 도시 및 부동산 개발에 있어 규제를 가하는 장치로서 기능한다.

69) 오명석 (1998; 122-3), 「1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론」, 『비교문화연구』, 제4권, 비교문화연구소.

70) 김미정 (2010; 47), 「1960-70년대 한국의 공공미술: 박정희 시대 공공기념물을 중심으로」, 홍익

이에 힘입어 퍼센트 법에 해당하는 공공미술 작품제도가 1972년 권장 사항으로 처음 도입되었다. 1982년 6월 ‘건축물에 대한 미술장식’ 조항이 신설되었고 2년 뒤 서울시 건축조례에 의무사항으로 규정되었다.⁷¹⁾ 국내 공공미술 사업이 본격적으로 활성화 된 것은 1988년 열렸던 서울올림픽이다. 앞서 제시한 것과 같은 서구의 사례들을 응용한 환경미화 차원의 공공미술이 올림픽을 위해 대거 설치된 것이다. 그러나 뉴욕의 플롭 아트와 마찬가지로 당시 공공공간을 점유한 대량의 추상조각 작품들은 제도권의 작품이 야외로 장소 이동한 형식을 취하였다. 1990년대 중반서부터는 전국적인 도시개발의 호황과 함께 1995년 7월 대통령 공약사항으로 선정, 건축물에 대한 미술작품 설치가 권장에서 의무로 개정되었다.⁷²⁾ 1997년에는 퍼센트 법의 경제 및 규제적 성격 때문에 공정거래위원회의 산하 규제개혁 작업단에 의해 문예진흥법의 관련 조항을 수정 및 완화하도록 권고를 받기도 하였다.⁷³⁾ 반면 국내의 공공미술 정책은 민간 건축주만을 대상으로 시행되었다는 점,⁷⁴⁾ 건물이 세워지는 지역의 성격이나

대학교 대학원 박사학위 논문.

- 71) 1986년 아시안게임과 맞물려 공공미술은 1988 서울 올림픽을 위한 도시미화의 수단이자 장치로써 본격적으로 등장하였다. 올림픽 운동장을 거쳐 올림픽 공원으로까지 이어지는 “큰 도로”의 중앙화단에 세워진 조각상들은 각 운동종목을 표현하면서 시대성과 장소성을 기능적으로 매우 극명하게 드러내고 있다. 다시 말해, 당시 주어진 국가전략과 의도를 매우 투명하게 반영하는 하나의 기념비적 성격이 강하다고 할 수 있다. 왜냐하면 엄연히 이 조각들은 처음으로 한국이 국제 올림픽을 유치했다는 사건을 시각적으로 기록화하는 것일 뿐 국민과의 소통 내지 시민의 일상을 반영하지는 않기 때문이다. 당시 국민들의 자부심을 북돋우는데 큰 역할을 했을 지라도 수십 년이 지난 현 시점에서 이와 같은 기념비가 지니는 실효성은 재고되어야 한다.
- 72) 문화예술진흥법 제9조에 제1항에 의하면 대통령령으로 정하는 종류 또는 규모 이상의 건축물을 건축하려는 자는 건축 비용의 일정 비율에 해당하는 금액을 회화, 조각, 공예 등 미술작품을 사용하여야 한다. 이에 따른 미술작품에 사용하는 금액은 건축비용의 100분의 1 이하의 범위에서 대통령령으로 정한다. 또한 미술작품의 설치 절차방법 등에 관하여 필요한 사항은 대통령령으로 정한다. 2011년 건축물 미술작품제도로 개정되면서 건축주 규제완화를 위한 선택적 기금제 규정이 신설되었다. 앞서 언급한 문화예술진흥법 제9조 제1항에 따라 건축비용의 일정 비율에 해당하는 금액을 미술작품의 설치에 사용하는 대신에 제16조에 따른 문화예술진흥기금에 출연할 수 있게 된 것이다.
- 73) 황선일 (2003; 36-42), 「건축물미술장식제도에 관한 연구: 서울특별시를 중심으로」, 서울대학교 행정대학원 석사학위 논문.
- 74) 1997년 공정거래 위원회 규제 개혁 작업단이 건축물미술작품제도를 민간의 자율적인 경제활동을 제약하는 건축규제로 분류, 이를 완화하기 위한 대책을 문화부에 요구하였고 2000년 문화예술진흥법에 따라 건축비용 1%이상에서 1%이하(0.7%)로 낮추는 규제완화조치가 이루어졌다. 한국문화예술위원회 (2012), 『공공미술 연례보고서』.

문화적 요구에 상관없이 건축주와 개발업체가 정해진 공식 내에서 의무적으로 이행하고 있다는 점, 지자체가 관할하기는 하지만 지자체의 규모와 고유성에 대한 별도의 고려 없이 국가정책의 공공미술 가이드라인을 따른다는 점 그리고 지자체에 전담부서가 결여되어 있다는 점에서 서구의 사례와 차이점을 보인다.

2.2 1990년대: 비판적 공공미술 담론의 형성

1960년대 말부터 1980년대 전반에 걸쳐 공공미술에서 장소의 개념이 공간을 중심으로 미학적으로 접근되었다면 1990년대부터는 사회·정치활동으로서의 소통의 관점에서 다루어졌다고 할 수 있다.⁷⁵⁾ 이와 유사한 맥락에서 본 연구에서는 1990년대와 2000년대 초반의 비판적 공공미술 담론을 크게 두 흐름으로 분류한다. 하나는 공공미술의 공공성, 민주적 절차, 공적 자금 활용의 투명성 그리고 시민 권리의 중요성을 부각시키는 데 기폭제의 역할을 한 연방조달청(GSA)의 공공미술 사업인 리처드 세라(Richard Serra, b.1939)의 <기울어진 호(Tilted Arc)>(1981-89)를 중심으로 전개되었다. 다른 하나는 탈 모더니즘의 현상 속에서 공공영역에 대한 순수미술의 관심이 고조되면서 관람자의 역할에 대한 다양한 논의가 전개된 것이다. 이어서 ‘사회적 조각’과 행동주의를 발판으로 한 프로세스와 참여를 중시하는 다양한 설치, 해프닝과 퍼포먼스 등의 작업에 대한 개념 정리와 담론이 이루어졌다. 여기서 비판적 공공미술의 담론이 미국, 특히 뉴욕을 중심으로 전개된 것은 우연이 아니다. 앞서 언급하였듯이 유럽의 경우와 다르게 미국은 전후 ‘공공’이라는 개념을 미술에 적극적으로 수용하여 공공미술의 정책화를 추진하였고 1980년대를 거치면서 도심 곳곳에서 사업의 본질적인 문제들이 가시화되었기 때문이다.

75) 임성훈 (2008; 109-18).

1) 민주적 절차와 공공미술

1970년대와 1980년대 순수미술에서의 탈 모더니즘의 양상과 공공미술 정책의 정착의 시기적 중첩에도 불구하고, 탈 모더니즘과 제도비판의 시각을 바탕으로 한 비판적 공공미술의 담론이 등장한 것은 1990년대에 들어서이다. 이에 앞서 1980년대 초반 미국 연방조달청(GSA)의 주도로 뉴욕 맨해튼 연방청사 부근 광장(Foley Federal Plaza)에 설치된 리처드 세라의 공공미술 작품인 <기울어진 호>가 철거된 일화는 비판적 담론의 형성에 기폭제가 되었다. 이 사건은 장기간 사회적 논쟁을 일으켰고 궁극적으로 공공미술의 공공성, 민주적 절차, 기금 활용의 투명성, 그리고 절차에 있어 시민참여의 중요성 나아가 미술에서 장소성 논의에 대한 재고의 필요성을 부각시켰다.⁷⁶⁾ 여기서 리처드 세라의 <기울어진 호> 사건의 전말을 살펴봄으로써 논점을 구체적으로 이해할 필요가 있다.

중앙 정부관할의 공공미술 정책과 사업이 미국에서 활발하게 성행한 1970년대와 1980년대의 공공미술 작품들은 주로 제도권에서 크기만 키워져 공공장소로 방목된 추상조각이 주를 이루었다. 이것은 앞서 제시하였듯이 ‘국가의 위상과 문화수준을 반영하는 미국의 생존하는 저명작가’를 중심으로 작품이 선정되었기 때문이다.⁷⁷⁾ 이 같은 지침원리의 시대적 배경은 모더니즘의 추상표현주의가 고급문화를 선도했던 것에 있다. 여기에 완벽한 본보기의 사례가 1981년 맨해튼에 있는 제이콥 K. 자비츠 연방청사(Jacob K. Javits Federal Building) 앞의 광장에 설치된 리처드 세라의 <기울어진 호>인 것이다. [그림1]

<기울어진 호>는 1979년 GSA의 AAP에 의해 기획되었다. NEA의 전문가 심사단은 세 명의 작가를 추천하였고 GSA는 이미 미술 제도권에서 널리 알려져 있던 리처드 세라를 선정하였다. 세라는 그 당시 이미 독일

76) Lacy, Suzanne (ed.) (1995; 79), *Mapping the New Terrain, New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press.

77) [각주 61] 참고.

과 네덜란드에서 야외에 설치되는 수직의 거대한 코르텐(Cor-Ten) 스틸 작업을 수차례 진행하였고 1980년 뉴욕에서도 유사한 작업을 임시로 선보였다. 그리고 같은 해 뉴욕의 리오 카스텔리 갤러리(Leo Castelli Gallery)에서 개인전을 준비하는 과정에서 갤러리의 후원으로 뉴욕 홀란드 터널(Holland Tunnel) 출구에 <기울어진 호>와 유사한 작품을 이미 선보인바가 있다. 이 작품의 이름은 <세인트 존스 로타리 호(St. John' s Rotary Arc)>이며 그 크기가 가로로 61미터, 높이가 3.7미터, 그리고 두께가 6센티미터에 달했다. 작품이 설치된 광장은 뉴욕의 항만관리위원회(Port Authority of New York)가 소유한 부지였다. 해외와 미국 내에서도 세라의 작품은 공공미술 작품으로서 정부기관 프로젝트 기획의 민주적 절차와 행정상의 투명성과 관련하여 적지 않은 사회적 이슈를 야기하였지만 이전의 작품들이 임시로 설치되는 한정된 기간의 전시였다는 점에서 향의 목소리는 소강되었다. 이 같은 작가의 전력은 GSA에게 있어 높은 저명도 외에 두 가지의 추가적인 장점으로 작용한 것으로 분석된다. 첫째, 세라의 작품이 넓은 야외 공간에 영구적으로 설치되는 데 적합한 소재와 크기이며, 둘째는 세라가 이미 공공기관의 절차에 낯설지 않고 건축가나 엔지니어들과 협력한 경험이 있다는 점이다. <기울어진 호>의 철거 여부를 논하는 과정에서 예술적 가치를 근거로 작품의 존속을 옹호하던 미술 전문가들의 입장과 공간의 기능과 작품의 시각적 효과의 조화 문제를 들어 불합리함을 주장하던 반대파의 의견이 충돌하게 되었을 때 작가의 야외 작품 설치 경력은 미술 전문가의 입장을 강화하는 근거가 되었다.⁷⁸⁾

<기울어진 호>는 설치 시점부터 광장의 흉물로 인식되었다. 일부 시민들에게 있어 세라의 작품은 광장을 가로질러 갈 수 없게 보행을 방해하는 장애물이었고 코르텐 스틸의 거친 표면과 크기는 주변 환경과 전혀 조화를 이루지 못하는 것으로 보였다. <기울어진 호>를 향한 사회적 불만은

78) Kelly, Michael (2002; 460-2), "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases", in Neill, Alex & Aaron Ridley (eds.) (2002), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, London/New York: Routledge.

1984년부터 GSA 뉴욕지역 행정관이었던 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)에 의해 본격적으로 제기되었다. 다이아몬드는 다음과 같은 세 가지 근거를 바탕으로 작품의 철거를 요청하였다. 첫째, <기울어진 호>는 설치된 플라자와 주변 건물에 위치한 연방정부 건물 내 법원 청사에 대한 부적절한 상징이다. 둘째, <기울어진 호>는 플라자 본연의 심미성을 훼손하였다. 그리고 셋째, <기울어진 호>가 시민이 활용할 수 있는 광장의 기능을 저해하였다는 것이다.⁷⁹⁾ 첫 공청회에서는 67% 이상이 작품의 존속에 찬성하였지만 4:1의 원칙하에 투표 결과는 무효화되었다. 향후 몇 년 동안 미술계와 학계 그리고 일부 전문가 집단은 작품의 예술성과 온전성을 옹호하며 치열하게 맞섰고 세라 또한 작품의 장소특정성과 GSA와의 계약조항, 저작권 침해, 상표권 위반 그리고 무엇보다도 표현의 자유를 보장하는 미국 헌법 수정 제1조항을 근거로 적극적인 법적 조치를 취하였다. 그럼에도 불구하고 작가의 요청에 따라 작품이 다른 곳에 재설치되지 않는다는 조건 하에 결국 1989년 3월 15일 <기울어진 호>는 세 조각으로 잘리어 철거되었고 브록클린 정부건물 주차장에 10년 동안 방치되었다가 1999년 9월, 메릴랜드 주에 있는 창고로 이관되었다. 세라는 <기울어진 호>의 이주, 즉 다른 곳에서 전시되는 것을 거부하였다. 폴리 연방 플라자를 위해 특별히 제작된 작품이고 다른 곳에 설치될 경우 작품의 본질이 훼손되기 때문이다. 이러한 맥락에서 철거를 통해 <기울어진 호>의 장소특정성은 영구적으로 보존된 셈이다.

<기울어진 호>의 사건과 철거 과정을 통해 다양한 담론이 형성되었다. 특히 철거 시점을 전후해서는 뉴욕을 중심으로 미술비평과 미술이론 그리고 사회과학 분야에서 다량의 저서가 출간되기도 하였다. 그 중 1992년에 출판된 헤리엇 세니의 『동시대 공공 조각: 전통, 변화 그리고 논란』과 그가 1993년 셸리 웹스터와 공동으로 편저한 『공공미술의 중대한 문제들: 내용, 맥락, 논쟁』 그리고 1996년 발간된 로잘린 도이치의 『퇴거: 미술과 공간의 정치』는 관계화된 공공미술의 절차의 정당성과 공공미술

79) Horowitz, Gregg M. (1996; 9), "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(1).

의 공공성의 재고를 촉구하는 대표적인 연구사례이다.⁸⁰⁾ 세 연구의 공통점은 앞서 언급한 바와 같이 <기울어진 호>의 사건으로 논란이 증폭된 관주도의 공공미술에 대해 역사, 행정, 이념적 측면에서 총체적으로 접근하고 향후 방향성을 제시하는 데 중점을 두고 있다는 것이다.

헤리엇 세니는 뉴욕을 중심으로 활발하게 활동해온 공공미술 기획자이자 이론가이다. 세니는 1992년에 저술한 『동시대 공공 조각: 전통, 변화 그리고 논란』을 필두로 하여 도시 공간의 다양한 종류의 공공미술을 분석하고 작품이 공공공간에 배치되기까지의 과정과 논리 그리고 정당성에 대한 연구를 진행해왔다.⁸¹⁾ 세니는 우선 현대사회에서 새롭게 기능하는 메모리얼과 모뉴먼트를 분석하고 조각과 건축의 새로운 관계를 조명한다. 나아가 1960년대 말부터 성행한 모더니즘 조각의 논리와 관주도의 공공미술의 공적지원의 문제와 정치를 심층적으로 다루었다.⁸²⁾

세니는 공공미술이 본질적으로 공적 지원과 공간이라는 두 개의 전제 조건을 기반으로 하며 기능적인 측면에서는 기념의 성격을 내재하고 있으므로, 그 기능이 발현되지 않거나 수용자에 의해 체험되지 않을 때에는 무용지물이 될 수밖에 없다고 역설한다. 나아가 현대사회에서 공공미술은 공식화된 이데올로기와 문화의 구체화된 상징이자 ‘후원자’를 기리는 경제적 부의 표상이라고 본다.⁸³⁾ 또한 정부주도의 공공미술에서는 정치적 측면을 간과할 수 없음으로 공공미술 작품은 예술의 문제를 넘어 보다 복잡하고 확장된 차원의 문제로 확장되며 궁극적으로 민주주의 내지 민주적 절차와 성과의 문제로 귀결된다는 것이다.⁸⁴⁾ 민주적 절차란 공공미술의 공공성 혹은 공적 가치가 모두에게 개방된 장(場)에서 모두

80) Senie (1992), *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York: Oxford University Press., Deutsche, Rosalyn (1996), *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: MIT Press.

81) Senie, (1992).

82) Senie & Sally Webster (eds.) (1998; 171-4), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington: Smithsonian Institution Press.

83) Senie op. cit., 94.

84) Ibid., 216.

가 필요한 정보를 습득한 후에 다루어져야 하며, 공공미술의 예술성 역시 이와 동등한 조건 하에서 다루어져야 함을 강조한다. 이것은 공공미술에서 작품의 예술성이 제도권을 탈피하였다고 해서 희석되어서는 안 되기 때문이다. 만일 전자의 문제들이 예술성보다 우선시 된다면 작품은 예술도 아니고 그렇다고 사회적 유산도 아니며, 그 누구의 관심사도 되지 못한다는 것이다. 따라서 세니는 현대의 공공미술이 합의의 문제가 아닌 소통의 문제임을 환기시키는 것이다.⁸⁵⁾

이후에 그가 셸리 웹스터와 공동으로 편저한 『공공미술의 중대한 문제들: 내용, 맥락, 논쟁』은 당대 공공미술에 새로운 비판적 역사의 체계를 마련하는 데 중점을 둔다. 그것은 바로 건축, 미술, 조경, 공공디자인 등의 다양한 분야를 결합하고 여기에 사회·정치적인 테제를 도입한, 정부의 예술 지원의 타당성과 공공미술의 공적 역할에 대한 심층적인 연구이다. 이 책은 세니의 1992년 저서와 유사한 맥락을 따르고는 있으나 다양한 분야의 이론가, 비평가, 작가 등의 견해를 개념적, 역사적, 현상적 측면과 관람자의 수용적 측면에서 심도 있게 접근하였으며 개념미술과 행동주의 미술과 같은 탈 모더니즘의 비물질화된 공공미술의 논의를 접목하여 장르에 새로운 방향성을 제시하였다.

로잘린 도이치의 저서 『퇴거: 미술과 공간의 정치』는 1996년 발간되었으나 그 전 10년간의 자신의 연구를 재구성한 논저이다. 따라서 순수미술과 공공영역의 관계가 탈 모더니즘의 흐름 속에서 복잡하게 얽히기 시작한 1980년대의, 다시 말해 다문화주의, 소수자의 문제 등이 수면위로 떠올라 사회적으로 급부상하던 시점부터의 연구를 포함하고 있다. 그러한 의미에서 도이치의 저서는 공공미술을 독점적으로 다룬 연구는 아니다. 그러나 그녀의 논의는 현대 미술, 공간 그리고 정치의 연관성과 상호투쟁을 중심으로 공공미술을 사회학과 도시의 공간정치학의 문제로서 고찰한다. 즉 자본의 효율적 유통을 도모하는 도시계획과 이를 주도하는 권위주의와 테크노크라시의 메커니즘으로 인해 공공미술의 공공공간의

85) Ibid., 231., Senie & Webster (eds.) (1998; 171).

민주성이 위협받는다라는 것이다.⁸⁶⁾

도이치의 연구는 서로 밀접하게 관련된 세 가지의 분야에 걸쳐 전개된다. 첫째는 주택고급화 정책과 미술계의 공모(共謀) 관계, 둘째는 탈 모더니즘 도시의 신-마르크스주의의 무의식 속에서 전개되는 페미니즘 이론 그리고 마지막으로 하버마스(Urger Habermas)의 공론장 내지 공공영역 논의와 전통좌파의 이론이 지니는 환영적 측면이다. 따라서 도이치는 내용적 전개에 있어 우선 도시변화 속에서 미술의 관계를 실질적으로 다루면서 행동주의 미술 작업을 심층적으로 분석한다.⁸⁷⁾ 또한 신-마르크스주의의 이론을 바탕으로 자본주의 도시화의 주택 고급화정책이 사회적 유기와 갖는 밀접한 연관성을 역설한다. 여기서 도이치는 1970년대까지 유효하던 뉴딜의 사회복지 정책이 1980년대 재정악화로 우선순위가 변동되고 궁극적으로 왜 소멸되었는지를 분석한다. 그리고 이를 정당화하는 과정 속에서 공간을 정화한다는 명목 하에 공공미술과 기념비가 세워지고 기존의 문화와 공동체가 유기되었다는 것이다.⁸⁸⁾

나아가 공공미술 연구 방식에 있어 도이치는 사회학과 도시학의 논의를 중심으로 도시 공간을 분석하는데 예술적 실천을 조명하는 데 있어서는 사회의 문제를 은닉하고 대중의 시선을 분산시키려는 세력을 드러내는 작업을 하는 한스 하케(Hans Haacke)의 정치적 예술작업을 다루기도 한다. 또한 문화 이론가인 스투어트 홀(Stuart Hall, 1932-2014)의 이론을 접목하여 세라의 <기울어진 호>를 옹호한 세력을, 작품의 예술성을 지지하는 데 실패하고 오히려 ‘권위주의적 포퓰리즘’으로 전향하였다고 비판하는 입장을 취한다.⁸⁹⁾ 이와 같이 도이치의 연구방식은 사회, 정치, 미학 등의 이론적 관점과 예술적 실천을 통한 실증적인 연구를 접목함으로써

86) Deutsche (1992; 37), "Art and Public Space: Questions of Democracy", *Social Text*, 33.

87) 도이치는 행동주의 작가인 크시슈토프 보디츠코(Krzysztof Wodiczko, b.1943)의 작품, <노숙자 프로젝트(Homeless Projection, 1986)>을 분석하였다. 보디츠코는 권력과 기득권층이 고안한 사회적 장치들로 인해 일반의 사회구성원이 의식하지 못하는 사회적 모순과 갈등을 가시화하는 방식으로 사회에 비판적으로 개입하는 작가이다.

88) Deutsche (1996; 14, 25), *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: MIT Press.

89) *Ibid.*, 267.

공간과 예술의 문제를 텍스트화하는 방식이다. 즉 도이치는 공공미술을 단순히 장소와 공간의 문제로서가 아니라 시대에 따른 사회적 이데올로기이자 사회적 현상으로써 바라보는 것이다.

세니가 공공성의 문제를 합의가 아닌 소통의 문제로 다루었다면 도이치는 일률적 개념의 공공성 혹은 공적 영역을 구축하려는 것이 계몽주의적 합리성에 입각한 남권주의의 주체를 회복하려는 시도라고 비난한다. 궁극적으로 공공성이란 개념을 현실에 있어서 하나의 환상 내지 허상의 개념으로서 절대 구체화될 수 없는 것으로 인식하기 때문이다. 한편 도이치는 공적 영역이 환영적이거나 허상적인 것일지라도 민주주의를 구현하기 위한 전제조건인가에 대한 의문을 제시하기도 한다.⁹⁰⁾ 따라서 세니에게 있어서와 마찬가지로 도이치에게 있어 공공미술은 민주주의의 구현과 민주적 절차의 이행에 있어 하나의 필요악(必要惡)으로 해석할 수 있을 것이다.

지금까지 미국에서의 논의를 살펴보았다면, 영국에서의 논의의 역사 역시 검토해보도록 하겠다. 영국에서는 1990년대 중반 이후 도시학자 말콤 마일즈에 의해 공공미술에 대한 사회과학적 연구가 진행되었다. 마일즈는 1997년 『미술, 공간, 도시: 공공미술과 도시의 미래』를 출간하였는데, 이것은 전후 시대 영국의 도시성장과 공공미술의 관계를 심층적으로 다룬 첫 연구이다.⁹¹⁾

마일즈의 연구는 공공미술의 예술적 가치보다 공공미술의 창작 기반이 되는 사회의 구조적 변화에 초점을 맞춘다. 즉 조각의 형식보다 공간과 사회의 근본적인 문제를 드러내려는 것이다. 마일즈는 공공미술이 도시 개발과 도시재생의 수단적 도구로 기능해왔다는 회의적인 입장을 취한다. 특히 공공장소로 펼쳐나온 추상주의 형식의 모더니즘 조각을 비난하면서 이것이 서구 남권주의 사상과 자기 본위의 예술을 상징한다고 논평한다. 특히 데카르트주의자들이 세계를 정신과 물질의 형이상학적 이원

90) Ibid., 321.

91) Miles (1997), [주석 14] 참고.

론을 바탕으로 설명하면서 현대의 도시화가 인간의 감정을 드러내지 않는 추상성을 옹호하는 방향으로 전개되었다고 역설한다.⁹²⁾ 마일즈의 논의와 접근방식은 도이치와 유사한 면이 있다. 근대도시의 형성 이래 시민이 공간을 어떻게 체험하고 있는 지에서부터 도시개발과 도시재생의 과정 속에서 공공미술이 기득권층에 의해 어떻게 이용되고 있는지를 첨예하게 다루고 있는 것이다.⁹³⁾

마일즈 또한 세니와 마찬가지로 공공미술의 기념비적 특성을 부각시킨다. 전통적인 기념비를 과거에 대한 해계모니적 서술로 인식하면서, 본래 기념비의 메시지는 다방면에서 해석되고 반박될 수 있어야 한다고 논한다. 또한 시대의 변화에 따라 그 기능은 퇴색될 수 있으며 단순히 공간의 이정표 정도로 남겨진다는 것이다. 이러한 맥락에서 마일즈는 20세기 기념비의 특징을 다음과 같은 두 가지로 분류한다. 현대의 기념비는 한쪽에서는 공공연한 정치적 의도는 내포하지 않으면서도 당대의 지배문화를 묵인하는 기능을 하는가 하면 다른 한쪽에서는 이것을 의도적으로 거부하는 민주적 ‘반-모뉴먼츠(anti-monuments)’를 생산하고 있다는 것이다.⁹⁴⁾

더불어 마일즈는 정치적 이데올로기를 품은 관주도의 공공미술과 도시개발과 도시재생이라는 명목 하에 정당화된 공공미술의 양상들을 회의적으로 바라보면서도 ‘사회적 진전’과 ‘활기찬 도시’를 형성하는 데 참여 예술이 대안이 될 수 있다고 언급한다. 참여의 공공미술은 도시를 지배하는 세력에 의문을 제시하고 지역을 중심으로 전개되는 서사와 인간관

92) Ibid., 45, 48.

93) 특히 현대도시의 특징을 설명하는 데 있어 케빈 린치(Kevin Lynch), W.H. 화이트(Whyte)의 이론, 신 마르크스주의 이론과 탈 모더니즘 그리고 페미니스트의 이론까지도 적극 수용하며, 앙리 르페브르와 미셸 푸코(Michel Foucault)의 계보로부터 내려오는 데이비드 하비(David Harvey)와 리처드 제넷(Richard Sennett)의 논의를 원용하고 있다. Ibid., 191-4.

94) 마일즈는 이에 해당하는 사례로 1차 대전 시대의 오귀스트 로댕(Auguste Rodin)의 <생각하는 사람(The Thinker)>(1902)와 마야 린(Maya Lin)의 <베트남 참전용사 메모리얼(Vietnam Veteran Memorial)>(1982) 그리고 요르헨 게르츠와 에스터 샬레브 게르츠(Jochen & Esther Shalev Gerz)의 <파시즘에 대항하는 함부르크 모뉴먼츠(The Hamburg Monument Against Fascism)>(1986)를 거론한다. Ibid., 80-1, 96.

계의 정치를 개입시킴으로써 사회비판의 분위기를 형성한다는 것이다.⁹⁵⁾ 나아가 도시를 구성하는 다양한 문화와 다원주의에 주의를 기울이고 개발업자와 기업 등의 기득권으로부터 일반 사회 구성원의 권한과 자율권을 되찾아 돌려줌으로써 도시를 더욱 활기차게 하고 지속가능한 도시의 미래를 증진하고자 한다.⁹⁶⁾

2) 관람자 중심의 참여예술

1990년대 중반 이후 스투어트 홀은 사람, 사물 그리고 사건을 대중이 어떻게 이해하고 해석하느냐에 따라 시각문화가 형성된다는 입장을 표명한다. 대중이 어떻게 사물을 사용하고, 어떠한 방식으로 무엇을 발언하고 사유하며 그리고 재현하느냐에 따라 의미가 생성된다는 것이다.⁹⁷⁾ 이것은 절대적인 예술의 가치와 기능을 설정하고 감상자의 역할을 수동적으로 감상하고 반응하는 데에 한정했던 모더니즘의 방식들이 아니라, 관람자 중심의 예술로서 이전 시대와 두드러지게 대조되는 탈 모더니즘의 대표적인 양상과 결부지어 해석될 수 있다. 1950년대 후반의 해프닝 그리고 이후에 전개된 행동주의 미술을 전조로 한 이러한 경향의 핵심 개념은 정치적 관계, 관람자, 소통 등이었다. 이들의 공통점은 작품의 재질과 형식이 아니라 프로세스가 우선시된다는 점으로, 관람자의 참여가 작품의 완성에 있어 중요한 역할을 하게 된 것이다. 특히 공공미술의 주요 과제가 기획이 아닌 수용으로 옮겨오면서 관람자 계발은 공공미술의 방법이자 목적이 되었다. 한편 순수미술의 관람자와 공공미술의 관람자는 성격과 집단의 크기에 있어서 큰 차이를 보인다. 전자가 심미적 혹은 교육적 기대와 의도를 갖고 예술 감상을 자청하는 선별된 집단이라면 후자는 전자를 포함한 모든 사회의 구성원을 의미한다. 이러한 관람자의 특성은 작가가 작품을 구상하고 진행해 나가는 데 있어서도 중요한 고려

95) Ibid., 188.

96) Ibid., 2, 18.

97) Hall, Stuart (1997; 3), *Representation: Cultural Representation and Signifying Processes*, London: Sage.

요인이 된다. 특히 작품 형성의 과정과 완성된 결과물의 최종적 형태나 의미가 작가가 아닌 관람자에 의해 결정된다는 점에서 참여의 대상과 방식은 탈 모더니즘 시기의 미술에서 ‘사회적 예술’로서 큰 화두로 떠올랐다. 따라서 작품과 관객의 서로를 포함하려는 성질을 바탕으로 한 ‘관람자 중심(audience-driven/oriented)’의 미술은 곧 ‘커뮤니티 아트’ 내지 ‘참여예술’을 의미하게 되었다.⁹⁸⁾

공공미술에 있어 관람자, 즉 대상은 사회 구성원 전체이다. 공공미술이 모든 사회 구성원에게 영향을 미치는 ‘정책의 미술’이기 때문이다. 그러나 이것은 공공성의 모호한 개념만큼이나 매우 추상적인 범주화이다. 앞서 살펴본 담론이 공공미술의 공공성을 정의하고 그것을 공공미술의 민주적 절차 안에서 발견하려 하였다면, 1990년대 중반 공공미술의 비판적 담론은 공공미술의 관람객이자 관객인 ‘공공(the people)’, 즉 그 대상을 구체화하는 연구가 주를 이루었다. 이 장에서는 우선 참여예술이 부상하게 된 순수미술의 이론적 근거를 살펴보고 그 초기 실천 양상인 ‘사회적 예술’의 취지와 시사점을 파악하고자 한다.

사회와 예술의 결합

말콤 마일즈는 신 자유주의와 자본주의를 토대로 도시 공간의 점령을 정당화하는 추상조각과 환경조형물을 비난하면서 공공미술의 미래 가치 획득을 위한 방안으로 참여 예술을 제시하였다. 비판적 담론이 본격화된 또 다른 원인은 1980년대부터 순수미술 영역 내에서도 발견된다. 그것은 탈 모더니즘 사조를 바탕으로 하는 소수자와 다문화주의에 대한 관심의 증가와 프로세스 및 관람자의 참여와 과정을 중시하며 사회에 적극적으로 개입하여 변화를 야기하고자 하는 사회적 예술, 구체적으로는 ‘사회적 조각’과 커뮤니티 아트, 행동주의 미술 등의 등장이다.⁹⁹⁾ 앞서 마일즈

98) Lowe, Seana. S. (2000; 364), "Creating Community: Art for Community Development", *Journal of Contemporary Ethnography*, 29(3).

99) 행동주의 미술은 1990년대 중반에 메리 제인 제이콥(Mary Jane Jacob)에 의해 미국 시카고에서

와 로잘린 도이치가 신 마르크스주의에 입각하여 미술을 통한 사회변혁을 제시하였듯이, 여기서 마르크스주의가 견지하는 예술과 사회와의 관계에 대한 논의를 살펴볼 필요가 있다.

사회와 예술의 구조 변화를 두 분야의 상호관계 속에서 분석한 것은 19세기 사회주의 혁명가 칼 마르크스(Karl Marx, 1818-1883)의 논의로 거슬러 올라간다. 정통 마르크스주의자들은 다양한 예술의 시대적 양상들을 사회경제 구조의 변화, 특히 변화하는 기술과 노동의 구조와 연관시켰다. 즉 예술과 철학, 종교, 법률과 같은 예술과 인문학의 연구와 실천들을 모두 사회의 경제적 여건과 경향에 따라 결정되는 상부구조의 모델로 보았던 것이다.¹⁰⁰⁾ 한편 20세기 중반부터 미술사학자들은 사회와 환경의 복잡한 상호관계를 포착하기 시작하였고, 상부구조라는 개념만으로 두 분야의 필연적 관련성을 설명할 수 없음을 깨닫게 된다. 이것은 사회와 경제의 포괄성 내지 일반성을 예술의 주관성으로 변형할 수 있는지에 대한 의구심 때문이기도 하고, 예술이 단순 ‘재현의 매개체(representer)’가 아닌 ‘해석의 장치(translator)’로서 거시적인 범주의 시대와 상황뿐만 아니라 개인 저마다의 삶과 일상을 동등하게 분석하고 문제시하는 데 주력하고 있다는 판단 때문이기도 하다. 한편으로 이것은 사회의 실질적인 현상들과 갈등으로 인해 미술이 생산될 수 있는 가능성을 의미하기도 한다. 이 같은 미술사적 접근을 사회적 미술사라 한다면 이러한 사회적 미술사와 마르크스주의 미술사의 공통점은, ‘예술을 사회적, 정치적 환경의 영향에 따라 파생된 것으로 파악’한다는 점과, 비록 개념화의 과정에서 차이를 보이기는 하지만 사회과학에서 예술을 수단적으로 파악하거나, 예술이 사회과학의 논의를 선택적으로 차용하는 것이 일방적 논의가 아니라 두 분야의 본질적 관계와 결합의 여파를 분석한다는 점에서 찾을 수 있다.¹⁰¹⁾

대규모 야외 조각 전사인 *Culture in Action*을 통해 소개되었다.

100) Hatt, Michael & Charlotte Klonk (2006; 120-1), *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester: Manchester University Press.

101) 이후 1960년대 후반에 등장한 신 마르크스주의 미술사적 해석은 마르크스주의 경향의 확정론의 입장보다 역사적 현상과 제반여건에 대한 다원적 해석 그리고 발전양상에 대한 비(非)결정론을 강조하였다. Ibid., 140.

모더니즘의 작품들이 사회와 예술을 분리하려 하고 자기 지시성을 나타내는 결정적인 형식과 재료를 선호하였다면 이와 달리 비-결정성을 강조하며 프로세스와 참여의 상호과정을 중시하는 작업들은 감상자로 하여금 특정 감각에만 의존하지 않게 하려 한다. 특히 미술 제도권의 탈맥락화된 장소와 달리 특정 장소에 결부되어 설치되는 작품은 단순히 심미적 감상을 위한 하나의 조형 오브제 내지 이미지로서만 인식될 수 없다.¹⁰²⁾ 예를 들어 기존 이차원의 회화나 전통적인 삼차원의 조각은 시각에 의존하여 감상하게 되지만, 참여를 중시하는 작업은 참여 주체의 주된 행위에 따라 작품의 성격과 감상의 방법이 결정되기 때문이다. 여기서 참여는 모든 감각에 의존하는 행위가 되며, 그 행위의 과정이 곧 작품이 완성되어가는 프로세스를 의미한다. 이것은 궁극적으로 작품과 주체가 분리되어 서로 소외되는 것을 거부하고 예술을 일상으로 끌어오기 위한 예술적 대안이자 실천으로 해석할 수 있다.¹⁰³⁾

이 같은 예술의 사회적 실천을 적극적으로 개념화하고 행위와 조형물로 구체화한 작가로 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921-1986)가 있다. 보이스에게 미술은 목적이 아닌 수단이었다.¹⁰⁴⁾ 보이스에게 있어 ‘조각하다’라는 말의 의미는 새기고 형상을 만든다는 차원을 넘어 ‘조형하다(gestalten)’와 밀접한 연관성을 지닌다. 즉 조각이라는 말은 ‘형성하다(plastik)’의 의미를 내포하는 것으로, 형태를 갖지 않은 비정형 상태의 질료를 조형적으로 가시화하며 동시에 질서를 부여하는 것을 의미하는 것이다. 그리고 보이스에게 이 같은 행위의 궁극적인 목적은 인간을 치유하는 것이고 이것은 현실과 사회에 적극적으로 개입하고 참여함으로써 달성이 가능한 것이었다. 보이스는 사회를 하나의 유기체로 인식하였고, 그에게 미술은 ‘새로운 사회적 유기체’로서 현대 예술에 사회와 인간의 삶을 변화시키고 개선시켜야 한다는 공리(公理)적인 기능을 부여하고 예

102) Mikulay, Jennifer Geigel (2011; 5-6), "Another Look at La Grand Vitesse", *Public Art Dialogue*, 1(1).

103) Jacob, Mary Jane (1995; 58), "An Unfashionable Audience", in Lacy (ed.) (1995).

104) 따라서 요셉 보이스는 창의적인 모든 행위는 예술이 될 수 있다고 주장하면서 ‘모든 사람이 조각가(Jeder Mensch ist ein Skulptur)’라고 언명하였다.

술의 사회참여를 유도하는 사회적 의무를 갖춘 것이어야 했다.¹⁰⁵⁾ 따라서 경우에 따라 미술은 일상 속에서 해체될 수 있는 ‘반(反)미술’로서 사회와 일상의 범주에서 ‘보편적인 문제를 널리 인식시키기 위한 조직적 시도’였다.¹⁰⁶⁾

1982년 독일 카셀(Kassel)에서 열린 도큐멘타(Documenta)에서 선보인 <7000개의 떡갈나무(7000 Oak Trees)>는 보이스가 추구하는 사회적 조각의 대표적인 사례이다. 보이스는 카셀 전역에 걸쳐 시민의 참여로 7천 그루의 떡갈나무와 현지에서 채석한 현무암을 병치하여 심는 작업을 지휘하였다. 흥미로운 점은 카셀 시 정부가 행정 및 정책차원에서 실패한 도시 산림화 계획이 예술을 통해 추진되었다는 점이다. 이 프로젝트는 공공영역에서 펼쳐진 “관객의 참여를 수반하는 행위미술이자 현실 참여적인 작품이고, 작업의 과정을 중시하는 과정미술이며, 전통적인 오브제 조각이자 환경 친화적인 환경조각”¹⁰⁷⁾으로서 작가, 시민, 관료 등의 다양한 사회 구성원의 참여가 다채롭게 어우러진 총체예술이기도 하다. 또한 <7000개의 떡갈나무>는 1981년에 시작하여 다음 도큐멘타 전시가 개최되는 1987년까지 진행되었는데, 이것은 특정한 시기에만 벌어진 한시적 프로젝트이면서도 시대와 사회에 따라 새롭게 생성되고 변모하며 소멸될 수 있는 하나의 유기적 미술이기도 하다. [그림2]

새 장르 공공미술: 공적 관심 속의 미술(art in the public interest)과 공공(the people)의 세분화

보이스의 사회적 조각이 공공지원이 아닌 제도권의 시스템 내에서 가능하였고 형식에 있어서는 집단적 참여를 유도하였다면, 미국에서는 뉴

105) 전선자 (2008; 148), 「요셉 보이스의 “확장된 미술개념”과 대안문화: 그의 종교적 생태학적 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』, 제29집, 서양미술사학회.

106) 정유경 (2001; 182), 「요셉 보이스의 “사회적 조각”: <7000 떡갈나무>(1982-1987)를 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제13집, 현대미술사학회.

107) Ibid., 184.

욕을 중심으로 하여 보다 세분화된 관람자와 개인 및 소수집단(the 'real-world' audiences)을 대상으로 하는 참여 예술이 제도권 밖에서 전개되었다. 1950년대 후반에 진행된 해프닝과 행동주의가 탈 모더니즘의 현상 속에서 재조명을 받게 되면서 공적 관심 속에서의 미술이라는 범주 내에서 기존의 광범위하고 모호한 개념의 '공공'을 'the people'로 좁히고 '대중'의 층위를 구체적으로 분류한 것이다. 나아가 자아 중심에서 사회 주변부의 '타자'에 대한 관심으로의 시선의 이동을 의미하였다. 이 같은 공공의 세분화는 사회 구성원 각자가 지니고 있는 문제들에 대한 미시적 차원에서의 접근을 뜻한다. 국가 혹은 시 정부 일반의 문제가 아니라 개인의 일상 속에서 발견되고 자행되는 삶의 문제들을 가시화하여 표면 위로 드러내는 것이다. 즉 사유영역의 문제를 공공영역으로 끌어와 노출시킴으로써 전반적인 사회변화를 모색하는 전략이자 실천인 것이다. 따라서 공간에서 작품을 감상하는 것은 공중이 스스로 작품이 되는 것이며 시각적 체험을 넘어 사회적 맥락과 연관된 담론과 토론에 참여하는 행위가 된다.¹⁰⁸⁾ 이 같은 맥락에서 1990년대 중반 공공미술의 논의는 다문화, 소수자, 페미니즘, 인권의 문제 등으로 초점이 이동되는 경향을 지녔다.¹⁰⁹⁾ 이를 바탕으로 하는 새로운 공공미술의 특성들을 말콤 마일즈는 '사회적 과정으로서의 미술(art as social process)'의 네 가지 성격으로 구분하여 논의한다. 첫째는 사회를 치유하는 성격, 둘째는 문화적 다양성을 인식하는 성격, 셋째는 한 장소에서 대대로 삶을 영위해온 토착민에 집중하는 성격 그리고 환경 및 생태를 회복하려는 성격이다.¹¹⁰⁾

수잔 레이시(b.1945)는 이 같은 움직임을 실천하고 개념화한 미국의 예술가이자 이론가이다. 1991년 레이시는 샌프란시스코 미술관(San Francisco Museum of Art)에서 공공 퍼포먼스를 기획하였는데 이것은 레이시 자신을 포함한 다양한 분야의 예술가, 작가, 큐레이터, 비평가 그리고 실무 관리자(administrator) 등이 한자리에 모여 순서를 돌아가며 각자

108) North, Michael (1990; 871, 876), "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", *Critical Inquiry*, 16(4).

109) Lacy (ed.) (1995; 25-8). [주석 76] 참고.

110) Miles (1997; 164-87).

3분간 발표를 하는 하나의 ‘발언의 퍼포먼스’였다. 이 작업에 관한 기록은 훗날 『지형 그리기: 새 장르 공공미술』로 1995년 출간되었다.¹¹¹⁾ 레이시가 정의하는 새 장르 공공미술을 정리하면 다음과 같다. 새 장르 공공미술에서 ‘새 장르(new genre)’는 이전 시대의 전형적인 미술재료와 형식을 넘어서는 설치, 퍼포먼스, 개념, 멀티미디어 등의 새로운 양식의 갈래들을 포함하며 이와 같은 다양한 매체를 통해 선보여지는 형식과 내용의 다양한 실험을 포괄적으로 지칭하는 용어이다. 더불어 ‘공공’은 공리 혹은 도덕적 가치보다 사람(the people)에 집중된 것으로 작업을 가동시키는 개념이자 탐구의 대상이다.¹¹²⁾ 따라서 새 장르 공공미술은 시각미술의 한 양상으로서 전통적인 매체와 비전통적인 매체 모두를 아우르며 작가, 작품, 그리고 대중의 상호 개입을 통해 사회전반과 일상에 직접적으로 연관된 다양한 문제에 관해 소통하는 것을 목표로 삼는다. 즉 하나의 ‘사회적 개입(social intervention)’인 것이다.¹¹³⁾ [그림3]

새 장르 공공미술의 관람자 중심의 작업은 작가의 역할 또한 변화시켰다. 작가는 새로운 형식 안에서 공동체 의식을 고양시키는 교육자이자 행동주의자, 그리고 사회의 문제를 치유하는 상담가이자 치유자의 역할을 하게 된 것이다. 이것은 곧 작가와 대상 사이의 상호소통의 다각화를 의미한다.¹¹⁴⁾ 예를 들어 세라의 <기울어진 호>가 작가의 입장에서 장소 특정적이라는 점은 앞에서 언급한 바 있다. 그러나 수용자의 입장에서 <기울어진 호>는 공간의 동선을 비롯한 장소의 물리적 특성만을 고려한 것이지 공간에 실질적으로 머무는 사용자 내지 관람자의 입장은 고려하지 않았다는 것이 이 사건의 쟁점이었다. 또한 작품은 작가의 스튜디오에서 별도로 제작되어 해당 장소에 설치되었을 뿐 공간 본연의 기능과는

111) Lacy, op. cit.

112) Ibid., 19-20.

113) 반면, 새 장르의 공공미술은 엄연하게 완전히 ‘새로운’ 개념은 아니다. 혼합매체를 통한 실험과 정치적 메시지를 전달하고 사회적 이슈를 제기하는 작업은 이미 1970-80년대 아방가르드 작가들에 의해 시도된바 있다. 단지 공공미술은 이것을 관람자의 입장까지 포함하여 보다 큰 범주로 전개하였다. 유정아 (2005; 62), 「1970-90년대 뉴욕의 공공미술: 장소와 관람자의 인식변화를 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문

114) Heartney, Eleanor. (1997; 206-218), *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.

무관하게 진행되었다. 이러한 맥락에서 새 장르 공공미술의 장소성은 개인의 일상과 공동체의 삶이라는 작업의 대상과 참여가 이루어지는 현장에서 발견된다.

레이시의 『지형 그리기』가 본 연구의 접근 방식에 시사하는 담론적 의미는 이것이 개념화와 담론으로만 머물지 않고 다방면의 전문가들의 협력과 예술적 실천을 동시에 이끌어냈다는 점 그리고 공공미술의 비평의 문제를 순수미술의 미학적 사고의 틀 밖에서 다루었다는 점이다. 작품의 형식주의 비평과 작가론을 중심으로 한 비평은 공공미술에 적합하지 않다. 공공미술은 시대, 사회, 정치, 경제 분야 전반에 걸쳐 함께 변영하는 사회적 유기체이기 때문이다. 『지형 그리기』에서 공공미술의 비평은 미술 제도권의 그것과 다른 평가기준을 마련할 수 있는 독자적인 학문적 체계이자 공동체의 회복과 활성화라는 사회적 의제를 지닌 지침으로서 제시된다. 또한 『지형 그리기』는 당대의 시대적 상황과 사회적 이슈들 그리고 순수미술의 문제를 총체적으로 망라하여 개념화한 사회·예술론적 성취이기도 하다. 한편으로는 이러한 의미에서 새 장르 공공미술의 이론과 실천방식들은 공동체주의, 사회복지, 정치적 이데올로기, 그리고 계몽주의로 흐를 수 있는 위험성을 지니기도 한다. 또한 개인마다 사회적 문제와 현상에 대한 인식이 다르고 소통의 방식도 상이하므로 이것을 시각 예술로서 구체화하고 공동체의 집단적 참여를 유도하는 것은 결국 작가의 지시와 의도에 의해 결정될 수밖에 없다는 점에서 모순성을 내포하게 된다. 나아가 시각미술의 조형성보다 과정이 우선시되면서 구체적인 형상의 결여와 기록의 문제를 야기하였고 특정 사회집단의 일시적인 행사에 그치는 경우가 많았다.

엄연하게 새 장르 공공미술의 논의는 본 연구에서 의미하는 ‘정책으로 구현된 공공미술’의 맥락에 직접적으로 부합되지는 않는다. 당시 시 정부의 공공미술 사업이 새 장르 공공미술의 이론과 실천을 수용하지 않았기 때문이다. 그러나 앞서 제시한 바와 같이 새 장르 공공미술 개념을 통해 제시된 사회와 예술의 융합적 접근과 비평은 공공미술의 논의를 보

다 복합적인 사회와 예술의 총체적 영역으로 인식하도록 하는 데 기여하였다. 나아가 본 연구의 III장에서 제시하는 현대 공공미술의 시공간적 특성의 이론적 근거와 실천적 바탕을 마련했다는 점에서 새 장르 공공미술은 현 시점에서 새롭게 조명되어야 한다.¹¹⁵⁾

3. 장소성 중심의 논의의 의의와 한계점

3.1 장소와 공간 개념의 이해

일반적으로 장소로 번역되는 ‘site’ 혹은 ‘place’와 공간으로 번역되는 ‘space’는 공공미술의 담론에서뿐만 아니라 사회학, 인류학, 건축학, 민족지학, 지리학 그리고 현상학 등의 다양한 학문 분야에서 논의되고 있다.¹¹⁶⁾ 조경진은 20세기 후반 이래 공간을 다루는 논의들의 다양한 접근과 활용으로 인해 장소와 공간의 개념을 정의하기가 더욱 모호해졌다고 제시한다.¹¹⁷⁾ 본 연구는 기존의 공공미술 담론이 장소성을 중심으로 전개되어온 과정과 그 시대적 배경을 살펴보고 나아가 장소성의 광의적 특성으로 말미암아 공공미술의 이론적·실천적 측면을 설명하는 데 있어 한계를 지닌다는 점에 관해 논의해보고자 한다. 이에 앞서 장소와 공간의 개념을 구분하여 이해할 필요가 있다.

‘장소(場所)’의 사전적 의미는 ‘어떤 일이 이루어지거나 일어나는 곳’이다.¹¹⁸⁾ 영문에서 ‘장소’를 뜻하는 어휘로는 ‘적합한 혹은 본래의 위치(position)와 상황(situation)’을 의미하는 라틴어 ‘situs’에서 비롯된 ‘site’와 ‘어떤 목적을 지닌 행위가 이루어지는 특정 위치(location)’를 의미하는

115) Lacy (2008), "Time in Place: New Genre Public Art a Decade Later", in Cartiere & Willis (eds.) (2008), *The Practices of Public Art*, New York: Routledge.

116) Cartiere, Carmen (2010; 34), *Re/Placing Public Art: The Role of Place-specificity in New Genre Public Art*, Saarbrücken: VDM.

117) 조경진 (2011; 186-7), “장소의 기억과 재현: 한국 공원의 정치와 디자인을 횡단하다,” 정인하 외 공저 (2011).

118) 네이버 국어사전.

‘platea’에서 유래된 ‘place’가 있다. 독일어에서 ‘장소’를 뜻하는 단어 ‘ort’는 특정한 지점 내지 지역, 혹은 ‘경우에 합당한 자리 내지 때’를 의미한다.¹¹⁹⁾ 영어에서의 ‘장소’가 지형적·물리적 개념을 바탕으로 한다면 독일어에서의 ‘장소’는 시간적 개념 또한 내포하고 있는 것이다. 자연철학에서 ‘장소’는 공간과 시간을 동일하게 의미하지만, 공간이 추상적 차원에서 부절적 연속체인 자연의 시간의 점을 바탕으로 한다면 장소는 인위적으로 형성된 ‘구체적인 점’이다.¹²⁰⁾

‘공간(空間)’은 축자적으로 ‘아무것도 존재하지 않는 비어있는 상태들 간의 거리 및 관계가 형성되는 영역 내지 세계’를 의미한다. ‘공간’에 해당하는 영문 어휘인 ‘space’는 ‘한 지점과 다른 지점 간의 거리’를 의미하는 라틴어 ‘spatium’에서 유래하였다. 또한 ‘공간’은 무한적이고 헤아릴 수 없는 삼차원의 영역으로 모든 재질의 오브제와 사건 내지 상황이 산출되거나 발생할 수 있는 곳이기도 하다. 이러한 의미에서 독일어에서의 공간, ‘raum’은 가능성 혹은 기회를 의미하기도 한다.

존 레니에 쇼트는 장소를 ‘사용 중인(occupied) 공간’으로 인식한다. 나아가 특정 공간은 개인의 정체성, 집단 내지 정부 등에의 소속감을 통해 규정되는 반면, 이것이 보다 구체적이고 특정한 의미를 지니게 될 때는 장소로서 드러난다는 것이다.¹²¹⁾ 이와 유사한 맥락에서 조경진은 장소와 공간을 다음과 같이 구분한다. 장소는 “개인이나 집단의 어떤 특정한 경험이 이루어지는 장, 물리적 환경을 기반으로 하고”, “인간의 활동과 체험을 통하여 의미가 부여된 공간”이라는 것이다.¹²²⁾ 여기서 ‘물리적 환경’은 어떤 객관적 실체를 의미하고 인간의 ‘특정한 경험’은 주관적 경험을 의미하므로 이와 같은 두 상반되는 실체와 경험을 통해, 즉 물질적 공간과 정신적 인간의 상호관계를 통해 장소가 형성된다는 것이다. 반면 공간은 장소에 비해 추상적인 개념이다. 조경진은 공간에 경험, 기억, 정

119) 네이버 독일어사전.

120) 가토 히사타케 엮음 (1992/2009; 348-9), 『헤겔사전』, 도서출판b.

121) Short, J. Rennie (2001; 16), *Global Dimensions: Space, Place and the Contemporary World*, London: Reaktion Books.

122) 조경진 (2011; 187).

서, 의미 등이 부여되고 공간 내에서 축적될 때 비로소 장소가 된다고 설명한다. 마찬가지로 철학자 에드워드 캐시(b.1939)는 인간의 기억이 장소지향적이거나 장소기반적이라는 견해를 제시한다.¹²³⁾ 카르텐 카르티에는 인간이 각자의 공간에 대한 문화적 그리고 감성적 연결방식에 따라 형성한 ‘풍경이나 장소에 대한 사랑’ 내지 ‘진정한 장소 경험’ 즉 장소에 대한 친밀함의 경험인 ‘토포필리아(topophilia)’의 관점에서 장소에 대한 물리적 경험과 정신적인 기억과 망상이 동시에 존재한다고 논의한다.¹²⁴⁾ 공간에 결부되어 있는 특정 경험, 기억, 정서, 의미 등의 축적은 개인 그리고 공동체의 단위 등에서 다층적으로 이루어질 수 있으며 따라서 개인이 인지하는 장소성과 공동체가 규명하는 장소성은 서로 간에 차이를 지닐 수밖에 없는 것이다.

공간에 대한 단순한 물리적 경험은 신체가 공간을 차지함으로 인해 발생하는 현상적 측면에 중점을 둔다. 카르티에는 여기에 공간에 대한 이 지적 측면 또한 고려되어야 한다고 강조한다. 신체적 체험과 더불어 공간 내에서 자신의 위치, 다른 오브제와의 상호작용적 관계, 분석적이고 개념적인 관계가 이지적으로 인식되기 때문이다.¹²⁵⁾ 카르티에는 이 같은 공간에 대한 인식을 통해 공간의 역할과 힘이 결정되며 인간은 이에 따라 공간과 관계를 형성한다고 역설한다.¹²⁶⁾ 카르티에는 캐시의 1998년 저서 『공간의 운명』을 인용하며 다음과 같이 서술한다. 그것은 인간이 공간이 아닌 장소에서 삶을 영위하며, 목적의식을 상실하여도 장소와 장소 사이를 빠르게 오가며 장소 자체보다는 장소 안에서 벌어지는 사건과 기회에 집중한다는 것이다. 따라서 인간은 장소와 철회할 수 없는 불가분의 관계에 있다는 것이다.¹²⁷⁾ 그리고 개인이 공간과 맺는 관계는 저마

123) Casey, Edward (1987; 186-7), *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, IN: Indiana University Press.

124) 카르티에는 이푸 투안의 1977년 저서 『공간과 장소(Space and Place: The Perspective of Experience』를 인용하며 ‘장소애(love of a place)’의 개념을 인용한 것이다. Cartiere (2010; 35-7). [주석 116] 참고.

125) Ibid., 36.

126) Ibid.

127) Casey (1998; xiii), *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley: University of California Press.

다의 기억과 역사에 따라 강도를 달리할 수밖에 없고 나아가 자신에게 익숙하고 친밀한 것을 바탕으로 하며, 이것이 문화의 수준으로 확장될 경우, 장소에 대한 태도, 시각, 그리고 가치의 측면에서 총체적으로 공유된 사회적 가치와 신념으로 확장될 수 있다고 역설한다.¹²⁸⁾ 그리고 이것은 사회적 기억이 산출되는 과정이기도 하다.¹²⁹⁾ 캐시는 장소의 물리적 기반들을 통해 ‘몸의 기억’, ‘장소 기억’ 그리고 ‘기념’의 맥락에서 기억이 형성되고, 이러한 기억 형성 과정을 통해 과거를 내포하게 됨으로써 장소는 구체화되며, 나아가 이와 같은 장소에 대한 개인의 기억은 사회적 기억으로 확장된다고 제시하였다.¹³⁰⁾

본 연구의 맥락에서 위의 해석들을 정리하면, ‘공공공간(public space)’과 미술의 관계에 대한 논의는 추상적이고 개념적인 범주에 머무르는 경향이 있는 반면, ‘공공장소(public place/site)’와 미술의 관계를 분석하는 논의는 보다 실증적이고 실천적이라고 할 수 있을 것이다. 초기 정부 주도의 공공미술 사업은 예술향유의 기회를 모든 시민에게 제공하고 나아가 공적 삶의 가치를 향상하는 데 주력하였다. 1990년대에 앞서 제시한 비판적 담론을 거치면서 공공미술은 보다 유연하게 그리고 즉각적으로 도시와 일상의 삶을 반영하는 형식으로 전환 중에 있다. 이러한 이유에서 초기 공공미술 사업이 공공공간을 부각시켰다면 이후의 논의는 공공장소를 중심으로 전개되었다는 해석이 가능하다. 1990년대 전반에 걸쳐 활발하게 진행된 장소만들기(place-making)와 장소특정성(site-specificity) 논의가 이를 입증한다.

한편으로는 장소에 대한 개념 또한 해체 중에 있다. 앞서 살펴본, 장소와 공간을 구분하려는 다양한 시도에도 불구하고, 장소의 개념조차도 그 안에 물리적인 것과 정신적인 것이 복합적으로 공존하는 개념으로 변모하면서 물리적 장소를 기반으로 하는 ‘site’를 ‘장소’가 아니라 ‘사건이 벌어지는 곳’이라는 ‘현장’의 개념으로 이해하게 되었기 때문이다. 또한

128) Cartiere (2010; 7).

129) Casey (1987; 186-7).

130) Ibid., 144.

공동체의 개념 또한 특정 지역을 기반으로 하는 과거의 협소한 개념에서 벗어나 인터넷의 가상세계로 확장되면서 집단적 경험, 기억, 정서, 의미 등에서 비롯된 장소성에 대한 기존의 해석들이 충분한 이론적 근거를 갖지 못하게 되었다. 그렇다면 본 연구에서 앞으로 고찰할, 현대 공공미술에 있어서 장소성 개념이 지니는 오류는, 공공미술 작품이 기반으로 삼는 ‘장소성’ 논의가 상정하고 있는 배경과 이념이 더 이상 유효하기 않다는 데서 발견된다고 할 수 있다. 다음 장에서는 이념으로서 대두되는 장소성의 논의에 관해 상세하게 다루고, 그에 앞서 우선 다음 절에서 장소와 공간을 중심으로 전개된 공공미술의 논의들을 살펴보도록 하겠다.

3.2 2000년대 초반 공공미술의 화두: ‘장소특정성’

장소특정성과 “추가 확장된 영역(2008)”

공공미술 장르의 긴 역사에도 불구하고 공공미술 담론이 체계적으로 전개되지 못한 것은 우선적으로 공공성 개념의 모호성에 기인한다. ‘공공’에 대한 인식이 분야에 따라, 또 개인에 따라 상이하기 때문이다. 앞서 살펴본 바와 같이 공공의 개념이 정립되지 않은 상태에서 공공미술의 공공성은 광의로 확장하였고 순수예술과 사회과학 영역 등 각 분야에서의 필요에 따라 그 의미가 개별적으로 분화되었다. 한편 순수미술은 탈모더니즘을 넘어 탈-탈 모더니즘(post post-modernism) 내지 컨템포러리 아트(Contemporary Art)의 시대를 주창하고 있으며 공공영역에 대한 순수미술의 관심 역시 더 이상 새로운 것이 아니다. 『공공미술의 실천들』의 공동 편집자이자 미술사가인 카메론 카르티에는 예술과 사회과학 두 분야에서의 공공미술 담론의 분리를 검토하고 공공미술을 순수미술의 논의로 다시 끌어들이기 위해 앞서 제시한 크라우스의 확장된 영역의 조각의 논의를 재구성하였다.¹³¹⁾ 카르티에는 이것을 “추가 확장된 영역(Further Expanded Field)”이

131) Cartiere & Willis (eds.) (2008; 11-2). [주석 62] 참고.

라 칭하고, 기존에 크라우스가 제시한 풍경과 건축의 대립항적 관계에서 비롯되는 조각의 다양한 양상에 공공미술을 도입하여 ‘장소 구축물(Site-Construction)’로서 공공미술을 새롭게 정위(定位)하였다.

카르티에는 추가 확장된 영역에서 공공미술의 위치를 살펴보기 이전에 순수미술 내지 조각이라는 특정 장르 안에서 장소특정성이 어떻게 작동해왔는지를 다룬다. 순수미술에서 장소특정성은 ‘설치’라는 장르를 통해 활발하게 도입되었다. 그러나 카르티에는 설치의 장르가 스스로를 정의하는 데 장소특정성을 도입하면서 형식과 내용에 있어 모호함이 더해졌다고 주장한다.¹³²⁾ 이것은 굳이 공간적 의미에 국한된 것이 아니라 작업의 방식과 매체 그리고 메시지에 있어서도 ‘설치’라는 용어가 광범위하게 관련되어 있음을 의미한다.¹³³⁾ 이처럼 카르티에는 크라우스의 확장된 영역의 조각 이후 등장한 탈 모더니즘의 조각을 패러다임에 포함시키기 위해 새로운 항목들을 추가하였다. 이것은 공공영역에 대한 컨템포러리 아트에 관심이 증가하고 사람의 손길이 닿지 않은 자연의 공간에서 작업하던 대지미술가들 또한 공공영역으로 넘어오기 시작하면서 패러다임에 새로운 범주와 항목이 필요해졌기 때문이다. 이 같은 ‘탈 모더니즘의 구축물들’은 도심의 공공장소에 현대 모뉴먼트로서 출현하였다. 여기서 공공미술은 예술 본연의 기능을 수행하기보다 도시화의 도구로서 기능하였다.¹³⁴⁾ 카르티에는 이와 같은 현상을 순수미술 장르 내에서의 공공미술의 진화로 인식하면서 크라우스의 ‘확장된 영역’을 재구성한 것이다.

카르티에의 추가 확장된 영역에서 설치작업은 앞서 언급하였듯이 갤러리와 제도권의 한정된 공간에서 조각의 형식을 통해 장소를 표시하는 작업을 지칭한다.¹³⁵⁾ 설치가 비-풍경의 영역에 밀접하다면 비-건축의 영역

132) 갤러리 공간 실내에서 주로 전시되는 크리스찬 볼탄스키(Christian Boltanski)의 작업과 대지 및 도시 공간의 야외에서 펼쳐지는 크리스토(Christo)와 장-클로드(Jean-Claude)의 협업작업 그리고 앤디 골즈워디(Andy Goldsworthy)와 리차드 롱(Richard Long), 데이비드 나쉬(David Nash)와 같이 현장에서 발견한 오브제를 재배치하는 작업이 모두 설치 장르로 구분되었다는 것이다. Cartiere (2010; 44).

133) Cartiere (2010; 43-4).

134) Gibson, Eric (1988; 33), Public Art and the Public Realm, *Sculpture*, 7(1): 16-7, 32-3.

135) 카르티에는 그 사례로 데이미언 허스트(Damien Hirst)와 요셉 보이스(Joseph Beuys) 그리고 루

에는 역으로 ‘구성적 조각(component sculpture)’이 추가된다. 크라우스가 제시한 비-건축과 건축의 중간 영역에 속하는 ‘자존적 구조물’과 조각의 경계 사이에 존재하는 오브제이다. 이것은 전형적인 조각이 좌대로부터는 이탈하였지만 제도권의 공간에 선보여지고 비교적 작은 규모를 지니면서 설치작업이 유도하는 공간의 중첩성은 침범하지 않는 작업이다. 그러한 의미에서 구성적 조각 작품에는 모더니즘 조각의 장소상실의 성향이 내재되어 있다. 즉 여기서 장소특정성의 개념은 공공영역에 대한 특별한 관심에서 비롯된 것이라기보다는 작품에 새로운 의미를 부여하는 대안적 공간에 대한 문제인 것이다.

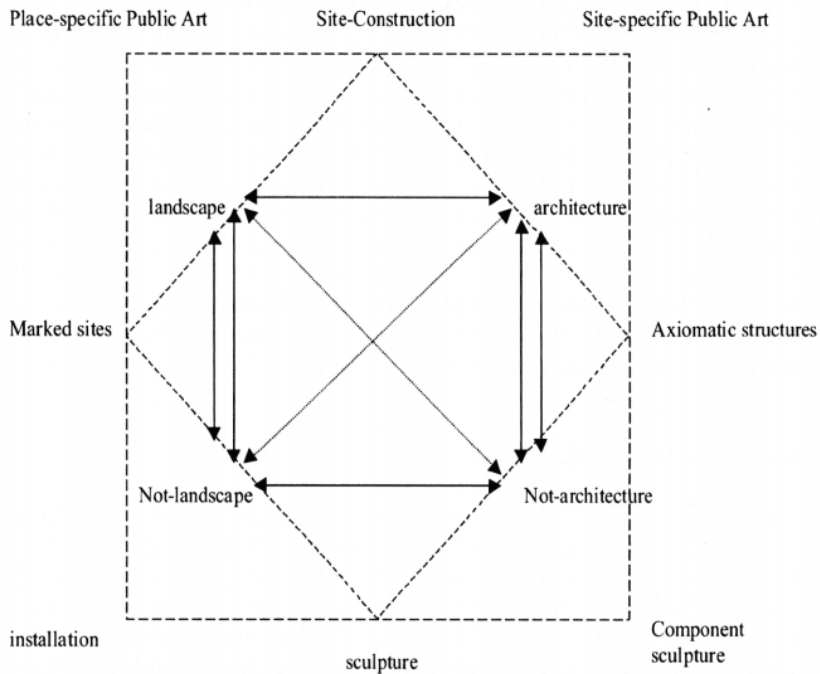
크라우스가 제시한 비-풍경 그리고 비-풍경의 조각의 반대 항에는 풍경과 건축을 이루는 ‘장소 구축물’이 있다. 카르티에는 풍경과 비-풍경 사이에 형성되는 ‘표시된 장소’와 ‘장소 구축물’이 가로놓이는 지점에 ‘place’로서의 장소특정적 공공미술을 배치한다. 그리고 그 반대 항으로 건축과 비-건축의 경계에 놓여 있는 ‘자존적 구조물’과 ‘장소 구축물’이 포개지는 영역에 ‘site’로서의 장소특정적 공공미술을 위치시킨다. 2008년 저서 『공공미술의 실천들』에서 상세하게 다루지 않았던 장소(site/place)의 개념을 2010년 저서 『공공미술의 재/자리잡기: 새 장르 공공미술에서 장소특정성의 역할』을 통해 심화하여 ‘site’와 ‘place’의 구분을 시도하고 있는 것이다.¹³⁶⁾ 카르티에가 제시하는 ‘site’로서의 공공미술 작품들은 자연의 공간을 채우거나 추상적 오브제로 공간을 재구성하는 특징을 지녔다. 카르티에는 ‘site-specific’의 공공미술이 공간의 지형학(topography)과 물리적 여건을 중심으로 전개된다면 ‘place-specific’의 공공미술은 공간의 사회성(sociability)을 작품 안으로 포함시키는 한편 작품을 통해 드러내야 한다고 강조한다.¹³⁷⁾ 그리하여 그가 ‘place-specific’의 공공미술 작품의 사례로 제시하는 작품들은 장소의 역사 및 집단적 기억을 중심으로 전개되는 특징을 지닌다. 한편 카르티에는 크라우스의 패러다임을 역사주의적

이스 부르주아(Louis Bourgeois)를 제시한다.

136) Cartiere (2010; 41-2).

137) Ibid.

으로 접근하여 주어진 항목들을 그대로 유지함으로써 다른 학문분야에서 기존에 논의되고 있는 장소와 공간의 개념 구분을 포용하지 못하는 오류를 범하는 것이기도 하다.



카르티에의 장소특정성의 공공미술을 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 카르티에는 ‘site-specific’ 공공미술 작가로 버스터 심슨(Buster Simpson), 낸시 홀트(Nancy Holt) 그리고 이사무 노구치(Isamu Noguchi)를 언급한다.¹³⁸⁾ 심슨의 작업은 공공장소에 선보여지나 대중이 쉽게 접근하기 어려운 개념미술의 논의를 바탕으로 공공에 대한 관심을 드러내기보다는 대안적 공간으로써 제도권을 탈피하려는 작업이 주를 이룬다. 홀트의 작업은 사회적 규범이 적용되는 공간이 아닌 대지, 자연의 공간에 추상형태의 인위적이고 이질적 요소를 가미하는 방식을 통해 풍경의 변화를 모색한다. 마지막으로 이사무 노구치 또한 조경의 방법론을 통해 공간에 접근하는데 특히 자연적 환경이 아닌 도심 속에서 작업을 한다는

138) Cartiere & Willis (eds.) (2008; 12).

점에서 차이를 보인다. 정리하자면 카르티에가 제시하는 ‘site-specific’ 공공미술의 작업들은 탈 모더니즘 미술의 관점에서 대안적 공간을 모색하는 과정 중에 채택된 공공의 개념을 중심으로 전개되었으며 형식에 있어서는 모더니즘과 개념주의의 양상을 띠며 장소의 정체성 혹은 역사적 맥락보다 시지각의 현상적 측면에 초점이 맞추어져 있는 것이 특징이다.

‘Place-specific’ 공공미술 작품으로는 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread)의 <집(House)>(1993), 쉘라 드 브레트빌(Sheila de Bretteville)의 <비디 메이슨-시간과 공간(Biddy Mason-Time and Place)>(1991)을 언급한다.¹³⁹⁾ 이 두 작품은 모두 야외의 열린 공간, 즉 공공공간에 설치되었으며 대중이 이해하는 데 용이한 구상적인 형식과 내용을 갖추었다. 특히 두 작업 모두 장소의 정체성과 고유한 역사를 작품의 주된 내용으로 전달한다는 점에서 사회적 맥락을 중심으로 구체화된 공간으로서의 장소특정적 공공미술이라 할 수 있다.

한편 카르티에가 장소특정적 공공미술을 ‘site’와 ‘place’로 구분한 것은 조각에 있어서 장소특정적 개념의 다원화 현상을 드러내는 주요한 계기가 된다. 또한 앞 장에서 제시하였듯이 공공미술의 공공성이 광의로 해석이 가능함을 보여주는 것이기도 하다. 또한 카르티에는 다음의 두 가지 측면에서 시각과 물성을 중요시하는 전형적인 미술사적 연구방법론을 채택하였다. 하나는 시각예술로서 가시적으로 드러나는 질료와 형상을 중시하는 작업만을 대상으로 한다는 점과 이어서 다른 하나는 저자가 스스로 역설한 것과는 달리, 역사주의를 탈피하려 했으면서도 결국은 기존의 체계인 크라우스의 ‘확장된 영역’에 착안하여 크라우스가 본래 모더니즘의 표상으로 설정한 조각이라는 장르로부터 형성된 패러다임을 바탕으로 하고 있다는 점이다. 따라서 카르티에의 2008년 논의는 시각예술의 물성을 바탕으로 하는 삼차원의 조각을 다룬다는 점에서 순수미술의 공공영역에 대한 관심으로 표출되었던 장소특정성을 일부 설명할 수는 있으나, 이미 1990년대부터 활발하게 진행되어온 ‘공적 관심 속의 미술(art

139) Ibid., 13.

in the public interest)’인 해프닝, 행동주의, 참여예술, 프로세스 아트 등의 비물질화된 작업을 포함하지 못한다. 2010년 저서에서는 새 장르 공공미술을 설명하기 위한 ‘place’의 장소특정성을 부각하기 위해 “추가 확장된 영역”이 비물질화된 공공미술과 순수미술의 과도기적 패러다임이라 부연하였다.¹⁴⁰⁾ 그럼에도 불구하고 장소(site/place)를 부각시키고 서로를 구분하는 데 있어서 카르티에는 제도권의 공간 안과 밖을 기준으로 작품을 분류한다는 것 그리고 작품의 사회성 여부 외에는 공공미술에서의 공공성의 기준을 구체적으로 제시하지 않는다. 결국 카르티에는 순수미술의 관점에서 연구대상으로 인준할 만한 작품과 범주만을 선정한 셈이다. 이것은 『공공미술의 실천들』에서 선정한 공공미술의 조건을 살펴보면 더욱 분명해진다.

“공공미술은 미술관과 갤러리 밖의 공간에서 이루어지는 미술로 다음의 조건 중 최소한 한 항목에 해당하여야 한다. 첫째, 작품은 ‘공공영역에(in public)’에 설치되어 모두가 접근가능하고 볼 수 있어야 한다. 둘째, 작품은 ‘공적 관심(public interest)’을 반영하여 공동체 혹은 개인의 관심사와 연관성을 지니거나 영향력을 끼칠 수 있어야 한다. 셋째, 작품은 ‘공공공간(public place)’ 내에서 공동체 혹은 개인에 의해 유지되고 사용되어야 한다. 그리고 넷째, 작품은 ‘공적 지원(publicly funded)’을 받아야 한다.”¹⁴¹⁾

카르티에는 이 같은 기준에 대한 선택적 해당 여부를 고려하는 방법이 공공미술의 범위를 지나치게 방대하게 설정하는 경향이 있음을 인정하면서도 동시에 다양한 주제가 중첩되는 하나의 연구영역으로서 순수미술의 논의에 크게 기여할 것이라는 입장을 견지한다.¹⁴²⁾ 한편으로는 2003년 헤리엇 세니의 글 「책임의 비평: 공공미술의 평가」를 인용하며 공공미술을 평가할 수 있는 기준을 ‘예술계의 기준’으로 제시하였다.¹⁴³⁾ 그러나 이것은 장소의 물리적 지형과 정체성에 대한 작가의 이해, 공간을 활성화했는지 그리고 공공의 참여 혹은 사용을 확인시켜줄 만한 증거가 있는

140) Cartiere (2010; 47-8).

141) Cartiere & Willis, op. cit., 15.

142) Ibid.

143) Senie (2003), "Responsible Criticism, Evaluating Public Art", *Sculpture Magazine*, 22(10).

지의 여부에 대한 것으로 탈 모더니즘의 사조에서 확장된 예술의 사회적 기능을 발판으로 하는 것이다. 이것은 공공미술의 범주가 방대해진 만큼 예술가의 역할도 확장되었음을 의미한다. 이러한 맥락에서 공공미술의 공공성 개념 연구에 대한 카르티에의 논의는 1990년대 중반 이후로 활발하게 진행된 새 장르 공공미술의 논의와 뚜렷한 차이를 보이지 않는다. 관공정책의 공공미술의 사회, 정치 그리고 경제의 메커니즘의 변화가 공공영역에 미치는 여파와 상관관계를 여전히 심도 있게 다루지 않기 때문이다.

요컨대 추가 확장된 영역의 학문적 취지는 카르티에도 강조하였듯이 공공미술을 순수미술의 논의로 옮겨오는 것이며 그 과도적 단계를 패러다임을 통해 제시하는 접근 방식을 취하고 있다. 그럼에도 불구하고 그의 논의는 사회 및 정치적 측면을 바탕으로 하는 공공미술의 메커니즘보다 담론적 측면의 공공영역에 더 큰 관심을 두고 있으며, 비-제도권의 공간에서 펼쳐지는 미술의 논의에 치우치는 경향이 있다. 이는 궁극적으로 공공미술 전반에 담론의 불균형을 야기한다. 미술은 반드시 사회, 정치, 경제의 변화에 직접적인 작용을 하거나 현실을 직접적으로 반영하는 것은 아니다. 미술은 분명 자체적인 논리에 의해 고유의 예술성을 보존하기 위한 노력을 하지만, 그것이 형성되는 사회적 기반과 여건을 반영할 수밖에 없다. 미술비평가 패트리샤 필립스는 공공미술이 일상과 접목되어 미적 체험 이상의 효과, 즉 일상의 체험을 보다 풍부하고 다양하게 해석할 수 있는 효과를 자아낼 때 비로소 대중과 소통할 수 있다고 제시하였다.¹⁴⁴⁾ 따라서 보다 넓은 사회적 맥락에서 미술이 자유롭게 교류될 수 있는 가치를 반영하기 위해서는 시대의 정치, 경제, 문화, 담론, 환경의 기후변화에 귀를 기울일 수밖에 없다.¹⁴⁵⁾

공공영역에서 펼쳐지는 예술적 실천들은 행정적 시스템 및 체제와 상

144) Phillips, Patricia (2003; 131), "Public Art: A Renewable Resource", in Miles, M. & T. Hall (eds.) (2003).

145) Miles (2014; 10-1), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, London: Bloomsbury.

호 보완의 관계가 형성되었을 때 비로소 사회적으로 지속가능한 공명(resonance)으로서 작용할 수 있기 때문이다. 카르티에 식의 장르의 확장은 개념의 범주만을 확장하여 이론상의 시도로만 그칠 위험이 있다. 한편 카르티에는 저자가 설정한 광의의 공공성 개념에도 불구하고 추가 확장된 영역이 패러다임 내에 위치시키지 못한 새 장르 공공미술과 행동주의 등 기타의 공공미술 장르를 공공미술의 정의와 평가기준을 통해 제시한다. 이것은 추가 확장된 영역의 패러다임이 지니는 이론적 한계를 드러내고 현대 공공미술의 양상을 설명하는 데 더 확장된 인식체계가 필요함을 암시하는 것이다.

공공미술의 비판적 담론은 선행된 공공미술의 실천적 양상과 이론들이 지니는 자체적인 모순과 문제점들이 발견되고 보완되는 과정 속에서 발전되었다. 이것은 곧 공공미술이 확정적인 형태의 절대적 가치를 지닌 장르가 아니며 시대와 상황에 따라 변모하는 하나의 유동적이면서도 유기적인 연속체임을 의미한다. 따라서 전통적인 공공미술조차도 시의적 재해석이 가능한 대상이 되며 회고와 집단적 기억에 국한된 공간만의 문제가 아니라 현재의 순간과 상황 그리고 사적 경험의 문제를 모두 포괄하게 된다. 나아가 이 문제가 예술가들만의 과제가 아닌 공적 과제로서 문화, 정치, 경제의 기제(機制)가 융합되는 사회통합의 의제를 내포하고 있음이 강조되어야 한다. 이것은 공공미술 담론이 순수예술과 사회과학의 맥락과 분리되어 독자적으로 전개되었음에도 불구하고 공용하고 있는 공공의 개념과 장소특정성의 개념을 통합하여 다룰 수 있는, 또한 예술적 취지와 사회적 체제가 그 안에서 병합될 수 있는 더욱 확장된 새로운 패러다임이 제기되어야 함을 의미한다.

Ⅲ. 시공간 영역의 공공미술 이론: 분석 틀의 구성

1. 시공간 영역의 공공미술 개념과 이론

1.1 이데올로기로서 장소특정성의 오류

“이념’이라는 개념은 권력과 지배라는 개념과 불가분의 관계이다. 이념이란 반드시 그것에서 이득을 얻는 누군가가 있다는 개념과 분리할 수 없는 일부분이다. 이념적 헤게모니를 통해서 자신의 지배력을 확고하게 하는 이는 바로 지배자(지배 계층, 엘리트 계층)이다. 하지만 그러한 목적을 달성하려면 ‘기제’가 필요하다. 반항이 세력화할 가능성을 막고 피지배자들을 복종 상태에 머무르게 하는 그런 종류의 문화 헤게모니를 달성하기 위해 ‘문화적 성전(聖戰)’을 수행할 기제 말이다. ‘문화적 성전’을 치르거나 계획하지 않는 이념은 불지 않는 바람, 흐르지 않는 강과 같다.”

(지그문트 바우만, 2001)¹⁴⁶⁾

공공미술은 그 기원에서부터 이념적인 성격을 지녀왔다. 고대부터 공공조각, 토템 폴 등 모두가 공유할 수 있는 조형물을 통해 당대의 사상과 신념이 상징적으로 제시되어왔던 것이다. 공공미술의 정책 또한 거시적 차원에서는 정부의 이념, 미시적 차원에서는 공동체의 성격을 반영하며 새로운 사회·정치적 의제를 제시하는 경우도 많다. 웨어 크라우스 나이트는 이 같은 공공미술 정책이 사회적 유토피아를 구축하고 민주주의 사회에서 예술의 위상을 입증하기 위한 장치로 인식되었다고 논한다.¹⁴⁷⁾ 공공미술과 커뮤니티 아트를 중심으로 연구를 전개하고 있는 그랜트 케스터는 탈 모더니즘의 흐름 속에서 엘리트주의의 미술 제도권이 지니는 부정적 측면들이 가시화되고 보다 평등하고 모두에게 개방되어 있는 새로운 미술의 필요성이 대두되었다고 역설한다.¹⁴⁸⁾ 여기서 새로운 미술이

146) 바우만, 지그문트 (2001/2013; 24), 『방황하는 개인들의 사회』, 봄아필.

147) Knight (2008; 5). [주석 55] 참고.

148) Kester, Grant (2003; 5), "Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960", *Public Art Review*, 14(2).

란 하나의 반-기념비적(counter-monument)인, 즉 제도권의 주류가 아닌 사회의 주변부를 드러내고 기리는 작업을 의미한다. 즉 특정 이데올로기를 거부하면서 새로운 이데올로기를 형성하는 것이다. 제임스 영에 의하면 반-기념비는 기념비가 원래 그래야 했듯이 사회의 구성원인 사람을 반영해야 하며 이들에게 투영되는 사회적 기억을 이미지와 오브제로 재차 성문화(codified; 成文化)한 것이다.¹⁴⁹⁾

나이트는 이와 같은 현상들이 궁극적으로 개인과 공동체의 정체성을 조정하고 미술과 사회 그리고 공동체의 물리적 공간을 접목시키고자 하는 목적 하에 나타났다고 분석한다.¹⁵⁰⁾ 이러한 맥락에서 공공미술은 실질적으로 ‘공동체 중심의 장소특정적(community based site-specific)’인 성격을 지닌다. 이러한 공공미술과 탈 모더니즘의 미술 작업들은 미술의 영역을 확장시키는 결과를 초래하였으면서도 동시에 중심과 주변을 더욱 선명하게 구분 짓는 결과를 야기하기도 하였다. 또한 ‘공동체 중심의 장소특정적’ 공공미술 작업은 과정과 참여를 중심으로 전개되므로 작업 종료 이후에는 공동체 내에서 혹은 장소에서 자체적으로 지속되지 못하는 경향이 있다. 이것은 앞서 언급한 작품의 이념적 성격이 유동적으로 변화하고 대체될 수 있음을 의미하는데, 이것은 또한 공간에 대한 물리적·이념적 소유의식과도 연계지어 연구될 수 있다.

1990년대부터 2010년대 초반까지 지난 20년 동안 활발하게 전개된 공공미술의 담론은 시각미술이 예술적 오브제로서 공공공간에 어떻게 개입하는지를 다루었다. 이러한 담론적 작업들은 비단 방대한 크기의 모뉴먼트나 메모리얼에만 국한되지 않고 골목길에서 벌어지는 작은 규모의 참여예술에 이르기까지 다양한 실천들을 살펴보면서 공공성과 문화 주도권의 문제를 주요 논제로 삼아 전개되어왔다. 이러한 이유에서 공공미술이 무엇을 표현하느냐의 문제가 아니라 결국 누가 공간을 차지하느냐 하는 소유권의 문제가 파생되기도 하였다.¹⁵¹⁾ 소유권은 삼차원의 공간의 문제

149) Young, James (1992; 283), "The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today," *Critical Inquiry* 18(2).

150) Knight (2008; 117).

이다. 공간을 소유한다는 것은 공간의 가치적인 요소들을 관리하고 통제한다는 것을 의미한다. 나아가 공간을 누가 소유하느냐에 따라 공간의 물리적 환경이 다르게 디자인되고 공간의 용도와 기능이 정해지기 때문이다. 나아가 공간의 소유는 공간의 분열을 의미하기도 한다. 과거 도시가 중앙 집중의 구조로 하나의 유기체로서 통합적으로 성장하였다면 현대 자본주의 도시는 그 규모와 성격에 있어 다양한 단위로 분리됨과 동시에 융합되는 리좀적(rhizomatic) 분열과 생성 속에서 공간, 문화, 주체 등의 다양한 유기체가 결집되어 있는 형태로 변모하고 있다.¹⁵²⁾ 여기서 통합적인 도시 구성의 응집력을 약화시키는 공간의 사유화(privatization of space)는 공간을 나누고 해체하면서 리좀의 현상을 가속화한다. 도시는 더 이상 다양한 문화와 가치가 공존하는 하나의 역동적인 공간이 아니라 다양한 소유권이 경쟁하는 분열된 공간의 집합체가 된다.

공간의 소유와 관련된 역사의 현상들은 공공미술을 통해서 분명하게 드러난다. 과거 중앙 집중형의 도시에서 공공미술은 공간의 물리적 중앙과 정치와 권력의 중앙을 동시에 드러내는 중심축의 역할을 하였다. 현대 도시의 기념비인 메모리얼과 모뉴먼트도 현대 도시의 물리적 그리고 이념적 중심을 상징한다. 관람자 중심의 참여예술을 주창하던 새 장르 공공미술은 이와 같은 현상에 공간에 대한 새로운 소유권을 주장하고 있다고도 분석 가능하다. 제인 제이콥스(1916-2006)가 그녀의 1961년 저서 『미국 대도시의 삶과 죽음』에서 무분별한 후기 자본주의의 도시개발에 반발하고 시민의 삶 개선과 공동체 형성을 위한 거리의 삶의 회복을 주장하였듯이 새 장르 공공미술 또한 공간에 대한 시민의 권리 즉 소유권을 회복하자는 것이었다.¹⁵³⁾

이 같은 의미에서 장소특정성의 논의 또한 누가 장소의 고유성과 특징을 규명하느냐의 질문을 수반한다. 이것은 이데올로기의 형성과정과 매

151) Ibid., 124-30.

152) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리 공저 (1980/2001), 『천개의 고원』, 새물결.

153) Jacobs, Jane (1961/1992), *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House.

우 유사하다. 일반적으로 통용될 수 있는 자명한 이념이 사회전반에 걸쳐 부과되는 합의의 인식 체계가 이데올로기이기 때문이다. 나아가 이데올로기는 미래지향적이지도 회고적이지도 않은 일종의 정체 상태로, 자체의 논리와 규범을 벗어나는 것, 즉 합의된 것 이외에는 아무것도 용납하지 않는다. 또한 이데올로기는 논리적 사고보다는 실제로 벌어진 사건에 집중함으로써 자신에게 부합되지 않는 것은 의도적으로 배제하거나 숨기려는 경향이 있다.¹⁵⁴⁾ 결국 이데올로기의 생성과 소멸은 또 다른 이데올로기에 의한 대체일 뿐 진화의 과정이라 할 수 없다. 공공미술이 역사적으로 이데올로기의 표상이라는 점을 유념하고 다시 장소특정성의 질문으로 돌아가 보도록 하자. 장소특정성은 해당 장소의 특정 사건, 가치, 관습, 문화적 요인을 근거로 한다. 그리고 이것이 장소를 상징하고 대변하는, 변하지 않는 본질적인 무엇이라고 설득한다. 그러나 이 또한 합의의 결과이다.

본 장의 서두에서 인용한 지그문트 바우만의 이데올로기의 원리와 마찬가지로 합의 및 협약된 장소특정성의 내용들은 추후 변화된 시대·정치적 성향 그리고 사회 구성원들의 새로운 합의에 의해 전복될 수 있는 것이다. 따라서 장소특정성에 관해 논의하기 위해서는 회고와 정치적 사안을 바탕으로 하는 결정론적인 성향을 탈피하고 공간, 작품, 그리고 관객에게 주어진 목하의 시공간에서 시의적으로 드러나고 조용하는 사회·예술적 현상에 초점을 맞추어야 한다.

한편, 이 같은 논리에서 영구적으로 설치되는 장소특정적 공공미술에 대한 의문이 제기되어야 한다. 공간의 기능이 소유자와 사용자에게 의해 변모하듯이, 그리고 장소를 규명하는 특정적 요인들 또한 시대와 사회의 변천에 따라 차이를 보이듯이, 공간 내지 장소는 끊임없이 변화한다. 그렇다면 영구설치를 전제로 하는 장소특정적 작품은 자기모순성을 피할 수 없다. 세니는 공간의 장소성 내지 고유성을 고려하지 않고 설치되는

154) Clark, T. J. (1984; 8), *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York: Alfred A. Knopf.

작품의 탈맥락적 성격들이 초기에는 도심의 스펙터클로 인식되더라도 시간이 지나면서 풍경에 흡수되면서 작품으로 인해 발생한 사회적 이슈마저도 희석시키는 경향이 있다고 제시한다.¹⁵⁵⁾ 여기서 대표적인 장소특정적 공공미술인 다니엘 뷔랭(Daniel Buren)의 <두 개의 고원(Les Deux Plateaux)>(1985-1986)과 리차드 세라의 <기울어진 호>라는 두 사례의 비교분석이 가능하다. [그림1, 4]

두 작업은 1980년대 중반을 전후로 하여 비슷한 시기에 설치되었다. 시기적 중첩뿐만이 아니라 두 작품이 모두 시 정부의 주문으로 기획되었다는 점 그리고 크라우스와 카르티에의 패러다임에 따르면 두 작업 모두 경관과 건축의 형식 사이에 위치하는 ‘장소 구축물’의 축에 놓여 있다는 점에서 공통분모를 지닌다. 즉 뷔랭은 ‘in situ’의 장소성의 개념을 통해, 그리고 세라는 ‘site-specific’이라는 장소특정성의 개념을 통해, 해당 공간을 위해서 작품을 특별히 고안·제작한 것이다.

소위 ‘뷔랭의 기둥(Colennes de Buren)’이라 더 잘 알려져 있는 <두 개의 고원>은 1986년 파리의 팔레 로얄(Palais Royal) 안 마당(Cour d'Honneur)에 설치되었다. 원래 마당은 프랑스 문화부의 주차장으로 사용되었던 공간이다. 뷔랭은 각기 다른 높이의 흑백 줄무늬 기둥 260개를 마당에 세웠는데 일부 기둥은 마당 지하수로에까지 고의적으로 연결시켜 마치 분수대에 작품이 설치되어 있는 듯 한 효과를 자아내었다. 뷔랭에게 ‘in-situ’의 작업은 “작품이 장소와 관련을 맺음과 동시에 장소 안에서 전적으로 만들어진 것”이다. 그러나 장소 고유의 측면들, 예를 들어 장소의 역사·기능·구조 등을 드러내기 위한 작업이 아니라 하나의 ‘증성적 화면’을 형성하고 이것이 ‘장소’와 동일시화 되는 작업이다. 따라서 작품은 공간에 대한 것이고 공간은 작품의 논리를 결정짓게 된다. 따라서 작품은 공간에 대해 의존적이 되며 공간으로서의 작품은 관객의 감상을 통해 예술적 개입의 실천적(praxis) 장이 된다.¹⁵⁶⁾ 뷔랭의 작업은 제도권 기준

155) Senie (2003; 185), "Reframing Public Art: Audience Use, Interpretation, and Appreciation" in McClellan (ed.) (2003).

156) 신혜경 (2001; 551-5), 「다니엘 뷔랭의 탈역사주의와 공간의 재구조화; ‘in situ’ 작업을 중심으로

의 시각 판단 능력에 의존하지 않는 중성성(neutralité)의 예술적 체험을 의도한 것이다.¹⁵⁷⁾

그러나 뷔랭의 이 같은 예술적 의도와 다르게 <두 개의 고원>은 기획 단계에서부터 작품 외부의 시대적 및 사회·정치적 맥락에서 장소특정적 성격을 부여받아왔다. 1985년 뷔랭의 구상이 처음 공개되었을 때 역사 기념비 위원회(Historical Monuments Commission)는 작품이 “지나치게 현대적이고 지적”이며 팔레 로얄의 공간과 역사적 상징성에 어울리지 않는 이유로 거세게 반대하였다.¹⁵⁸⁾ 그러나 당시 미테랑(François Mitterrand) 좌파 정부의 문화부 장관이었던 잭 랭(Jack Lang)은 위원회와 여론의 반발에도 불구하고 작품의 설치를 강행하였다. 이것은 뷔랭의 기둥들이 보다 역동적이고 개방적인 프랑스의 다음 정부를 대변하는 것으로 의도되었기 때문이다. 그러나 이듬 해 작품 설치가 완료되기 전에 미테랑이 프랑스 하원의 통제를 상실하고 우파의 자크 시라크(Jacque Chirac)를 수상으로 임명하면서 새로운 우파의 문화부 장관, 프랑수아 리오타드(François Leotard)가 랭을 대체하게 되었다. 리오타드는 바로 뷔랭의 기둥을 철거하려 했지만 미테랑 대통령은 결국 <두 개의 고원>을 완공시키는 데 성공한다. 이러한 역사적 배경을 바탕으로 팔레 로얄의 안뜰과 <두 개의 고원>은 즉각적으로 좌파의 대통령과 우파의 수상이 하나의 정부 안에서 공존되는 ‘정치적 동거’의 상징이 되었다.¹⁵⁹⁾ 뷔랭이 애초에 역사적 공간과 전통주의와 제도권에 대한 비판과 공격으로 의도한 ‘in-situ’ 개념은 더 이상 유효하지 않게 된 것이다.

뷔랭의 사례 속에서 장소특정성은 작가의 예술적 의도뿐만 아니라 작품의 사회적 수용과정 등 또 다른 차원에서 이차적 형성이 가능한 것으로 제시된다. 작품이 완성되고 30여 년이 지난 지금 시점에서도 ‘뷔랭의 기둥’은 파리의 현대미술과 정치적 세력 다툼을 상징하고 그리고 장소의

로], 『프랑스문화예술연구』, 제32집, pp.537-64.

157) Ibid., 539.

158) Lichfield, John, "Les Deux Plateaux: Monument to the French Malaise?", *The Independent*, 2008/01/05.

159) Ibid.

역사성을 부각하는 장치로 기능함으로써 새로운 장소특정성을 획득하고 있다. 여기서 <두 개의 고원>이 세라의 <기울어진 호>와 상반되는 점은 다음과 같다. 세라의 작업은 완공 후 기관 내의 분열과 사회적 여론의 비난에 대응할 수 있는 행정적·예술적 정당성 수립에 실패한 반면 뷔랭의 작업은 정치적 전략과 지원 속에서 강행되었다는 점이다. 그러나 작품설치 이래 정권이 수차례 바뀌면서 새롭게 부여된 사회·정치적 차원의 장소특정성마저 역사 속으로 사라지고 현재는 도시의 관광 상품으로 소개되고 있다. 근래에는 작품 유지와 관리의 소홀로 작가 자신이 작품이 철거되기를 희망하였는데, 뷔랭의 주장은 부실한 행정적 절차와 보존방식으로 인해 작품의 50%가 손상되었으며 이것은 작품에 대한 정부의 반달리즘, 공공기물 파손죄에 해당한다는 것이다.¹⁶⁰⁾ 2000년대 초반 조명과 분수가 부서지고 하수도가 막혔는데도 담당기관인 문화부는 단 한 번도 보수공사를 하지 않았고 쓰레기가 쌓여도 치우지 않았다는 것이다. 심지어 기둥의 철도 지난 20년 동안 단 두 차례에 걸쳐 이루어졌다. 2008년 문화부는 뷔랭의 작품을 보수하고 재건하는 데 들일 비용으로 €3.2백만 유로를 책정하였는데 뷔랭에 의하면 이와 같은 예산 책정은 이미 지난 정부에서도 수차례 이루어졌지만 단 한 번도 집행된 적은 없다고 한다.¹⁶¹⁾

세라가 <기울어진 호>를 장소특정적 작품이라 명명하고 연방 플라자 외의 공간에서는 설치가 되는 것을 거부하였으며 이것이 합법적으로 인가된 것처럼, 뷔랭 또한 저작권격권에 해당하는 프랑스 법에 의거하여 자신의 작품을 철거할 수 있는 권리가 있다. <기울어진 호>의 장소특정성은 뉴욕 연방 플라자라는 장소가 지니는 역사성 내지 고유성보다 공간의 물리적 조건과 공간의 동선을 중심으로 한 작가의 주관적 장소 해석을 바탕으로 한다.¹⁶²⁾ 또한 세라의 유사한 작품이 다른 공간에 이미 설치된 바가 있으므로 세라의 공공미술 작업 형식은 일종의 장소일반적

160) Ibid.

161) Ibid.

162) Senie (1989; 300-1), "Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues", *Art Journal*, 48(4).

(site-general)인 특성을 지닌다고 할 수 있다. 그러나 <기울어진 호>가 사회적 논쟁을 통해 철거됨으로써 작가가 의도한 해당 작품 자체의 장소특정성은 보장되었고, 지금까지도 작가의 의도는 보호받게 된 셈이다. 반면 뷔랭의 <두 개의 고원>은 기획자와 수용자의 정치적 사건에 휘말리면서 작가가 의도하지 않은 부차적인 장소특정성을 부여받게 되었다. 나아가 작품의 본질은 희석되었고 정부의 방치 속에 작품이 물리적으로 훼손되는 상황에 처해지면서 작가 스스로 작품의 철거를 요구하게 된 것이다.

장소특정성은 공간에서 구체화되는 과정 중에 그 내용이 하나의 이데올로기로서 작동하는 순간 ‘합의의 산물(product of consensus)’ 내지 ‘협회의 오브제(object of negotiation)’가 된다. 장소특정적 공공미술 또한 같은 이유로 작품의 예술적 진실성과 의도가 변질될 위험이 있다. 합의와 협회는 미술의 본질이 아니다. 이것은 비단 영구 설치되는 장소특정적 공공미술에만 국한된 것은 아니다. 장소특정성을 표방하는 행동주의, 참여예술 그리고 커뮤니티 아트가 계몽주의와 정치적 성향에 빠질 위험이 있다고 보는 관점 역시 프로세스와 관람자 중심의 한시적 공공미술 프로젝트들이 이와 같은 위험으로부터 자유롭지 못함을 직시하는 데에서 비롯된 것이다.

궁극적으로 장소특정성은 구분 짓기와 규명의 작업이어서는 안 된다. 그러한 의미에서 장소특정성은 장소에 대한 확정적인 판단과 평가의 기준이 되어서도 안 된다. 오히려 시기와 상황에 따른 재해석과 시행착오 속에서 진화하여야 한다. 기존의 장소특정적 미술 또한 본연의 가치를 유지하면서도 시간의 흐름에 따라 재인식 될 수 있어야 한다. 그리고 이것은 행정적으로, 또한 시스템적으로 동시에 보완되고 유지되어야 한다. 다시 말해 장소특정성의 문제는 예술만의 실천적 과제가 아니라는 것이다. 진정한 장소특정성의 실천은 사회 전반의 절차가 예술을 반영하고 예술 또한 이를 기반으로 사회를 드러낼 때 성취된다. 나아가 장소의 문제가 삼차원의 공간의 문제가 아닌 사차원적 시공간의 문제임을 인식함으로써 장소특정성의 확장 영역인 시공간 영역의 공공미술(public art in

temporal-spatial realm)에 대한 연구가 수행될 필요가 있다.

1.2 장소의 공공미술에서 시공간의 공공미술로의 확장

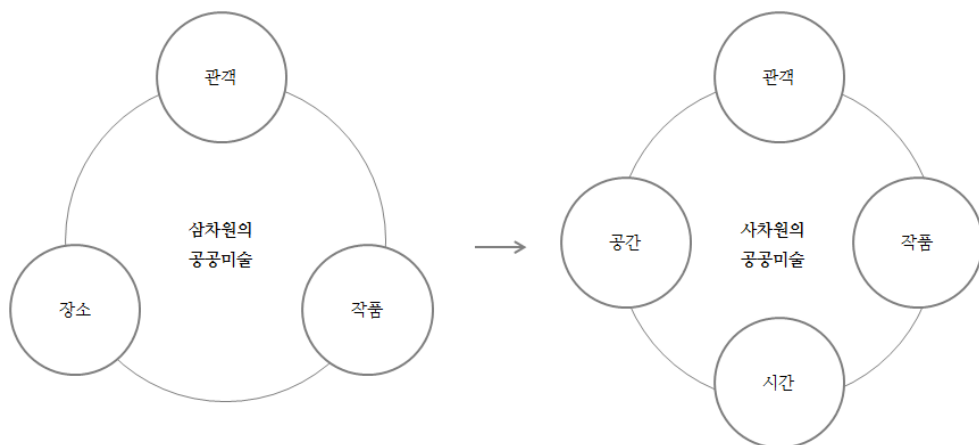
조형예술로서의 미술은 작가, 작품 그리고 관객의 삼요소로 이루어지며 이차원의 회화 그리고 삼차원의 조각으로 나뉘어 전개되어왔다. 한편 공공미술의 삼요소에는 장소라는 요소가 필연적으로 개입함으로써 작품, 관객 그리고 장소의 또 다른 삼차원의 미술을 이룬다. 공공미술이 비판적 담론을 통해 확장되고 장소의 고유성을 강조하며 상황을 자아내는 기능을 겸비하게 되면서 공공미술을 설명하는 데 연극의 삼요소인 배우, 관객 그리고 무대가 응용된 것이다. 앞에서 살펴보았듯이 삼차원성을 기반으로 하는 전형적인 공공미술은 이데올로기의 상징으로서 공공조각, ‘장소특정성을 대변하는 공공미술’의 장르로 발전하여왔다. 이데올로기와 장소특정성은 공공미술에 있어 하나의 이념으로 작용한다. 따라서 위에서 언급한 두 장르 모두 시대의 지배적 사고와 가치관 그리고 사건을 바탕으로 한다. 이러한 공공미술은 ‘relevancy’, 즉 적합성 내지 관련성의 미술인 것이다.¹⁶³⁾ 또한 합의와 협의를 거쳐 의도적으로 형성된 사회적 장치이기도 하다. 따라서 삼차원적 공공미술은 공동체로서 공감대를 형성하고 소속감을 유발하는 집단적 체험을 중시하는데, 이것은 곧 이면에 배제된 다원적 가치와 미처 포함되지 못한 사회적 요소들이 존재함을 의미한다. 나아가 시대가 변하고 이데올로기가 전복될 경우, 작품의 이념적 가치 또한 실효(失效)되는 것이고 작품은 도시 공간에 중요치 않은 잉여의 것으로 전락하게 된다.¹⁶⁴⁾

사차원의 공공미술은 작품, 관객, 그리고 장소의 삼요소에 ‘시간

163) 적합성(relevance)은 모더니즘 미술의 패러다임이 추구하는 ‘자율성(autonomy)’ 그리고 ‘질(quality)’의 개념에 대립되는 탈 모더니즘의 다양한 양상 중 하나이기도 하다. 여기서 적합성은 사회적 문제를 직면하고 시대정신을 표현하는 방식을 바탕으로 평가되었다. Sandler, Irving (1996; 4), *Art of the Postmodern Era*, New York: IconEditions.

164) Groys, Boris (2010; 12), *Going Public*, New York: Sternberg Press.

(temporality)’이 부가된 시공간 영역의 미술이다. 따라서 사차원적 공공미술은 정체된 시간으로서의 역사나 이데올로기보다 순간의 부절적(不絶的) 연속 속에서 벌어지는 현상과 서로 연동적(聯動的)이면서도 복잡하게 얽혀 있는 인과관계에 집중한다. 시간의 혼재는 21세기 사회의 특징이다. 연대기적 사건의 귀결론은 인터넷 상에서 혼재하는 정보 속에서 중요한 위치를 차지하지 못한다. 공간과 장소에 대한 관심은 미개척의 영역(terra incognita)에 대한 계몽주의적이면서도 낭만주의적인 접근에서 비롯된다. 그러나 시간으로의 관심의 이동은 과학 기술의 발달로 인한, 인간에 의해 개척되거나 발견되지 않은 미개척의 영역의 부재에서 비롯된 성취감과 밀접한 연관을 지닌다. 새롭게 발견될 수 있는 미지의 영역이 감소할수록 과거를 자주 회상하고 과거의 유산을 현재의 유산과 동등한 가치로 인식하게 되면서 다양한 시간성이 혼재하는 현상으로 이어지기 때문이다.¹⁶⁵⁾ 예를 들어 파리의 루브르 박물관(1792)의 건축과 조형양식, 에펠 탑(1887), 라 데팡스(La Défense)의 그랑다르슈(Grande Arche, 1989) 등은 역사적 내지 상징적 가치의 위계질서가 해체되어 같은 도시 공간에 공존하고 있다. 미켈란젤로의 <다비드(David)>(1501-1504)와 데이미언 허스트(Damien Hirst)의 <찬가(Hymn)>(1999-2005)의 사회·예술적 가치를 서로 견줄 수 없는 것도 마찬가지이다.



165) Nicolas Bourriaud, 리움 개관 10주년 기념 특별 강연: *The Exform*, 2014년 10월 13일.

시간의 혼재와 이에 따른 다양한 가치관의 혼성적 공존은 수많은 이미지와 정보의 유입 속에서 사회, 삶, 일상의 가장 근본적이면서도 사회문화의 지배적 이념과는 무관한 세부의 문제를 가시화한다. 현대인들은 집단적 공감대와 소속감보다 개인의 감성과 체험으로부터 비롯되는 일상의 변화 속에서 공간의 현상을 해석하고 타인과의 관계를 모색한다. 한편 이것은 도시 공간 내에서 방황하는 개인들이 부유하는 상태를 야기하기도 한다. 본 장에서는 앞서 서술한 현대사회의 특징의 이해와 공공미술에 대한 사차원적 접근을 통해 예술을 통한 대안적 실천을 찾고자 한다.

형식적인 측면에 있어 전형적인 삼차원의 공공미술은 이미 수립된 사회문화적 이데올로기를 기리기 위한 모뉴먼트와 메모리얼의 성향을 지닌다. 따라서 항구적인 재료를 바탕으로 하고, 영구 설치가 권장된다. 반면 시공간 영역의 공공미술은 주어진 기간 동안에만, 즉 시간의 제약을 기반으로 특정한 순간 내지 시기를 포착하므로 퍼포먼스, 설치 등의 형식으로 임시로 선보여지거나 단기간 동안 진행되는 성향을 지닌다. 따라서 시공간 영역의 공공미술은 작업실에서 장소로 옮겨지는 기존의 방식이 아니라 주어진 시간의 제약, 즉 타임프레임(timeframe)을 기준으로 현장에서 생성되고 산출되며, 현장에서 체험 및 소비되고, 궁극적으로 현장에서 소멸되는 특성을 갖추었다. 이것을 본 연구에서는 시공간 영역의 ‘현장성’이라 칭한다. 현장의 사전적 의미는 ‘사물이 현재 있는 곳’, ‘일이 생긴 그 자리’, ‘그리고 일을 실제 진행하거나 작업하는 그곳’이다.¹⁶⁶⁾ 건축물이 들어서는 공간을 공사장소가 아니라 ‘공사현장’이라 칭하는 것을 떠올려보더라도 현장성의 의미는 분명해진다. 건축물은 다른 곳에서 제작되어 정해진 장소로 옮겨지지 않는다. 원래 의도된 장소에서 구상되고 구축되며 그 기능 또한 소비된다.

본 연구에서는 ‘정책을 기반으로 하여 공공지원을 받는 미술’만을 공공미술로 한정하여 논의하고 있기 때문에, 본 장에서 다루는 시공간 영역의 공공미술 또한 정책과 시스템 내에서 진행되는 임시의 공공미술 프

166) 네이버 국어사전.

로젝트만을 연구대상으로 선정하였다. 행정상에 있어 임시 공공미술은 공공공간 혹은 시 정부와 협의된 공간에 12개월, 즉 1년 미만의 기간에 걸쳐 설치되는 작품을 의미한다. 독일에서는 저작권법에 의해 공공공간(öffentlichen Ort) 외의 공간에 설치되는 작품을 포괄적으로 ‘시간의 제약 을 받는 전시 방식(time-limited exhibition presentation)’으로 규정하며 그 기간을 연(年) 단위가 아닌 주(週)와 월(月) 단위로 측정한다. 이것은 전시의 실질적인 기간을 바탕으로 작품의 임시성을 정의하는 방식이다.¹⁶⁷⁾ 미국 뉴욕의 디자인 커미션(Design Commission) 또한 시 정부 내지 관청 이 소유한 공공공간에 1년을 초과하여 설치되는 작품에 한해 통과심의 를 거쳐야 한다는 규제를 적용한다.¹⁶⁸⁾ 정리하자면 본 연구에서 분석되는 시공간 영역의 공공미술은 형식에 있어 정책 및 공적 지원을 바탕으로 도시 공간 안팎에 1년 미만으로 설치되는 작품 및 1년 미만에 걸쳐 진행 되는 프로젝트를 의미한다.

공공미술의 임시설치 경향이 우선적으로는 행정적 필요에 의해 대두되 었다는 점 이외에, 설치와 퍼포먼스, 해프닝 등의 동시대 미술의 흐름에 서 비롯되었다는 점도 흥미롭다. 더불어 살펴보아야 할 점은 임시 공공 미술 프로젝트에 대한 문제의식이 이미 1990년대 후반부에 출현하였다는 사실이다. 미술사가이자 공공미술 비평가인 엘레노어 허트니(b.1954)는 공공미술이 야기한 사회적 문제를 해결하기 위한 방식으로 공공미술의 비물질화(dematerialization)를 주장하였다. 허트니의 문제의식은 그녀의 저서『위기 상황: 갈림길에 놓인 미국 문화(1997)』에서 제시된 ‘공공미술의 복잡한 여러 가지 문제들’에서 그 단초를 찾을 수 있다.¹⁶⁹⁾ 이 책은 1985

167) Powers, John, S. (2004; 15), *Temporary Art and Public Place: Comparing Berlin with Los Angeles*, Bern: Peter Lang GmbH.

168) Lidgett, Elizabeth (2009; 2), "Art and Time: Temporary Public Art and Contentious Space", Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California. 이 외에도 시공간 영역의 공공미술 논의의 단초를 제공하는 선행연구로는 1990년대 말에 전개된 공공미술의 비물질화와 이에 따라 부각된 임시로 설치되는 공공미술 작업에 대한 논의가 있으며 2000년대에 들어서는 공공미술 작품의 시기성(temporality)과 한시성(ephemerality)에 중점을 둔 미술비평적 논의가 미국을 중심으로 주로 학위논문을 통해 제시되었다. 참고문헌 참고.

169) 허트니의 책에서 1990년대 말 공공미술이 안고 있는 문제점들을 정리한 장의 제목; 「공공미술의 복잡한 여러 가지 문제들」은 네 부분으로 나누어진다. 서론 격이자 문제를 제기하는 부분

년부터 1990년대 중반까지 대략 10년의 기간 동안 미술계에서 벌어진 일련의 사건들을 재검토하면서 이 시기를 모더니즘이 표방되던 시기이자 미술시장의 일시적인 비정상적 호경기로 조명한다.¹⁷⁰⁾ 1997년의 이 저서의 마지막 장 ‘공공미술의 복잡한 여러 가지 문제들’에서 허트니는 이러한 혼란 속에서 등장한 공공미술 장르를 다가오는 새로운 세기의 아방가르드 영역으로 상정한다. 이처럼 이 특정 시기를 문화적 가치의 위기의 시대로 묘사한 해당 저서를 공공미술에 대한 내용으로 마무리함으로써, 저자는 공공미술의 활성화를 당대 위기를 극복하기 위한 돌파구로서 제시하고자 하는 의도를 보여주고 있다. 그리고 또한 대안으로 공공미술의 임시성, 비-물질성을 제시한다. 이것은 공공미술의 관심의 중심이 물리적 공간 내의 작품에서 장소, 환경, 문화, 커뮤니티와 같은 작품 외의 것, 특히 관객의 참여와 관계 맺기 등으로 옮겨지고 있는 현상을 의미한다. 작품을 통해 공간을 이해하게 될 것이라고 단언했던 엘리트주의 공공미술 이론에서, 이제는 공간 혹은 공간의 콘텍스트와 기능을 드러내기 위해서 작품이 존재한다는 생각으로 논의의 중심이 이동하고 있는 것이다. 임시로 설치되는 공공미술 전시 자체의 단기성과 프로세스적인 성격, 그리고 그것이 수행하는 사회적 촉매제의 기능의 여러 면에서 기존의 공공미술 전통과는 차별화된다는 것이다.¹⁷¹⁾

허트니 외에도 패트리샤 필립스는 1980년대 후반에 이미 영구적으로 설치되는 공공미술의 불합리한 측면을 지적하고, 이를 보완할 수 있는 방안으로서 시민의 삶에 보다 직접적인 영향을 미치고 시민의 보다 활발한 참여를 유도할 수 있는 임시설치를 주장하였다.¹⁷²⁾ 필립스는 영구설

인 “새로운 사회 조각(The New Social Sculpture),” 사례를 중점적으로 다루는 “배터리 파크에 결여된 것은 무엇인가?(What's Missing at Battery Park?)”와 “뉴캐슬 리포트: 관계화된 공공미술 구축하기(Report from Newcastle: Cultivating an Engaged Public Art),” 그리고 마지막으로 다음을 위한 하나의 과제로서 제시하는 “공공미술의 비물질화(The Dematerialization of Public Art)”가 이어진다.

170) 당시 미술계의 키워드는 착용(appropriation), 기하학적 추상예술(Neo-Geo), 다문화주의와 지속적으로 전개되어온 종교의 자유와 정치적 진보주의가 주를 이루었다. 허트니는 이와 같은 미술 형식들을 연대기적으로 다루면서 특히 미술비평과 긴밀한 공모관계를 지니는 갤러리 시스템, 미술의 선정성과 포르노물이 지니는 아슬아슬한 경계에 대해서도 집중 조명한다.

171) Heartney (1997; 214). [주석 114] 참고.

치가 지니는 모순성과 사회적 난제를 다룬 「고장: 공공미술을 찍어내는 기계」(1988)와 「공공미술의 임시성」(1989)이라는 글을 발표하였다. 이 두 편의 글을 통해 그는 확장하는 도시 공간에서 공공미술이 규제에 의해 획일화되어 특정 공식을 따라 진행되었고, 사회적 논쟁을 피하기 위해 안전한 내용과 형식을 취한, ‘순진하게 처방된’ 공공미술의 형태를 따르게 되었음을 지적한다.¹⁷³⁾ 이것은 지금까지 진행되어온 공공미술의 모습이기도 한데, 이는 도시화 현상과 사회변화에 대한 요구 그리고 이에 따른 도시의 변천과정을 고려해보면 공공미술의 ‘순진하게 처방된’ 관습은 환경변화에 적합하지 않은 모순된 현상이라는 것이다. 비록 1990년대 중반의 새 장르 공공미술 연구, 2000년대 초반의 공공미술 연구가 지역성 혹은 장소특정성에 편파적으로 기울어지긴 하였으나, 2008년에 들어서 쉐어 크라우스 나이트는 ‘포퓰리스트 공공미술(Populist Public Art)’의 개념을 통해 작품과 개인의 관계 맺기에 중점을 두면서 공공미술의 임시성이 지니는 효용성에 관해 발표한 바 있다.¹⁷⁴⁾

앞서 제시한 허트니와 필립스 그리고 나이트는 공공미술의 수용에 있어 한정적인 도시 공간의 활용과 행정적 유연성을 기반으로 한 공공미술의 임시설치를 권장하였다. 순수미술계에서는 레싱이 「라오콘」을 통해 제시했던 시간성이 결여된 예술로서의 조형예술 논의와 모더니즘의 형식과 물성을 탈피하려는 움직임이 이미 다다와 초현실주의 그리고 구성주의 등의 아방가르드 미술가들에 의해 시도되었고 탈 모더니즘의 성행과 함께 활발히 진행되어 왔다. 한편 크리스틴 로스는 2012년 저서 『과거는 현재이며 미래이기도 하다』를 통해 미술을 포함한 다양한 학문의 관점에서 ‘시간의 전환성(the temporal turn)’을 심층적으로 분석한다. 로스는 일반적으로 시간의 개념이 과거, 현재 그리고 미래로 이어지는 직선상(linear)의 전개로 인식되고 있는 데 대하여 이의를 제기한다. 특히, 영상, 비디오 설치작업, 조각 그리고 퍼포먼스 작업에서는 직선상의 전개가 전

172) Phillips (1989), "Temporality and Public Art", *Art Journal*, 48(4): 331-5.

173) Ibid., 335., Phillips (1988; 92-6), "Out of Order: The Public Art Machine", *Artforum*, December.

174) Knight (2008). [주석 55] 참고.

복되는 경우가 많기 때문이다.¹⁷⁵⁾

로스의 핵심적인 논점은 다음과 같다. 계몽주의 시대에서부터 1960년대 모더니즘의 시기에 이르기까지 과거에는 ‘시간의 특정 순간’에 집중하였고, 사건 내지 현상을 가장 잘 포착하는 ‘최적의 시점’이 존재한다고 믿었다는 것이다.¹⁷⁶⁾ 이것은 르네상스 시대 원근법을 통해 공간을 공식화하려는 경향과 유사하다. 그러나 이 같은 논리는 모더니즘을 거쳐 탈모더니즘 사조에서 해체되었다. 미술작품과 관객의 관계와 상호기능이 확장되면서 주관적인 시간성이 대두되었기 때문이다.¹⁷⁷⁾ 로스는 저서를 통해 시간성에 대한 관심의 증가가 미학적 관점을 통해 시간과 역사를 융합적으로 분석하는데서 비롯되었다고 논의한다. 또한 시간의 덧없음과 빠르게 지나감이 현대 시간성의 특징이라고 보며 이 가운데 동시대성을 현대성(modernity)을 탈바꿈시키기 위해 분투하는 개념으로 제시한다.¹⁷⁸⁾ 또한 로스는 공공미술을 하나의 조형적 오브제 내지 시각미술로 보지 않고 ‘공적 영역의 시간’으로 바라보면서 시간에 또 다른 차원을 부여한다.¹⁷⁹⁾

순수 미술이론에서 연구되는 시간성의 문제는 공공미술 장르에 있어서도 영향을 미치고 있다. 앞서 제시하였듯이 시 정부 주도의 공공미술이 임시 공공미술 사업의 효용성과 공동체 가치를 인식하면서 한시적 성격의 설치 내지 퍼포먼스를 공공미술 사업에 포함시키고 있기 때문이다. 한편으로는 근대 이후 당대 미술의 흐름을 반영하지 못했던 공공미술이

175) Ross, Christine (2012; 3), *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York/London: Continuum.

176) Ibid.

177) 여기서 시간은 부절적인 연속성을 포함한 불확실성(entropy), 덧없는 한시성(ephemerality), 반복성(repetition) 그리고 우발적이고 임의적인 실제의 시간, 나아가 모더니즘이 표방하는 시간성의 비생산성 등을 중심으로 다루어지게 되었다. 이것은 곧 ‘동시대성(contemporaneity)’의 개념으로 반영되는데, 로스는 휘센(Huyssen), 들뢰즈(Deleuze), 오게(Augé), 바디우(Badiou), 랑시에(Rancière) 등을 참고하여, 동시대의 시간성을 통해 인간과 현상이 시간의 안과 밖에서 그리고 타인과 함께 혹은 홀로 존재하는 다양한 방식이 지난 20년 동안 컨템포러리 아트에서 시간성의 다양한 실험이 이루어지는 중심축이 되었다고 역설한다. Ibid., 3-5.

178) Ibid., 5.

179) Ibid., 33, 78, 250.

비로소 표현과 수용에 있어 시대사조와 보조를 맞추게 된 것으로 이해할 수 있다. 특히 최근에 들어서 작품의 재료, 제작과정, 메시지, 참여방법 등에서 전 세계적 내지 사회적 문제를 미술과 접목시키는 작업들이 성행하고 있는데, 가령 인터넷과 스마트 기기의 확산으로 인한 인간소외의 문제 그리고 생태계의 문제를 다루는 식이다. 이 같은 작업들은 항구적인 재질이나 설치가 아니라 보다 개입적이고 즉각적인 전시를 통해 선보여지고 있다. 말콤 마일즈는 2014년 『생태계 미학』을 통해 기후변화를 막기 위한 행동을 확산시키는 데 있어 미술, 문학, 건축의 역할을 제시하였고¹⁸⁰⁾ 미술비평가 루시 리파트, 엘레노어 허트니, 패트리샤 필립스, 해리엇 세니, 그리고 공공미술 이론가 트왈린 모이어(Twylene Moyer) 등이 2011년 1960년대 대지미술의 계보를 잇는 ‘새로운 대지미술(The New Earthwork)’의 개념을 제시하기도 하였다. 과거의 대지미술 작업들이 자연의 공간에서 예측불허의 시간성과 이에 따른 장소의 변화를 다루었다면 현 시점의 새로운 대지미술은 자연의 공간을 도심으로 이동해오고 보다 직접적이고 긴박한 시공간의 문제를 일상의 차원에서 다룬다는 것이다.¹⁸¹⁾ 이러한 논리에서 ‘대지’는 기존의 자연 공간이 아닌 도시와 일상의 공간으로 이전한다. 그리고 사회, 행정, 과학기술, 지역 공동체 등의 경계를 허무는 다양한 협력사업과 예술적 실천을 통해 미술의 영역은 무한적으로 확장되면서 그동안 유희주의와 조형미학의 가치관에서 드러나지 않았던 혹은 고려되지 않았던 삶의 문제들을 가시화한다. 더불어 이것은 예술을 통해 삶의 추상적 근원과 본질에 대한 탐구하는 것 내지 자연을 모방하고 영속적으로 보존하려 했던 것과 달리, 삶의 세부적 측면들이 동시다발적으로 투영되는 사회라는 예측할 수 없는 메커니즘과 그 현현(manifestation)에 경의를 표하는 것이다.¹⁸²⁾

따라서 최근 미술비평의 영역에서의 공공미술의 담론은 작품이 설치되는 공간을 하나의 새로운 정치적 공간(space of new politics)¹⁸³⁾, 사회적

180) Miles (2014). [주석 145] 참고.

181) Moyer, Twylene & Glenn Harper (eds.) (2011), *The New Earthwork: Art, Action, Agency*, Hamilton: isc Press.

182) Ibid., 11-3.

공간(social space)¹⁸⁴, 새로운 공공영역(new public),¹⁸⁵ 상황(situations)을 만드는 혹은 상황이 이루어지는 장소의 맥락에서 전개되고 있으며¹⁸⁶, 학계에서도 기억의 공간(space of memory)¹⁸⁷, ‘논쟁의 장소(contentious place)¹⁸⁸’, 그리고 ‘도시지형그리기(cartographies)’의 공간¹⁸⁹의 맥락에서 담론화가 진행되고 있다.¹⁹⁰ 이와 같은 담론은 ‘공공미술’과 ‘공적 영역의 미술’을 동시에 포괄적으로 분석한다. 1990년대를 주름잡던 비판적 공공미술이 미술을 통한 민주성 획득과 주변으로 밀려난 문화와 인권에 대한 문제제기를 중심으로 정치성을 구현하였다면 2000년대의 공공미술 담론은 뚜렷한 정치색을 띠기보다는 일상미학, 인간관계와 공간에 대한 사유, 그리고 과거보다 현재의 가치를 증진하려는 시도에 집중하는 경향이 있다. 이 가운데 공간을 역사적, 물리적, 고정적인 ‘장소’로 보지 않고 해체되었다가도 재결합이 가능하며 시의적인 변화가 이루어질 수 있는 유동적이고 확장적인 ‘영역’으로 인식한다는 점에서 위의 논의들은 공통점을 갖는다. 나아가 이러한 논의들은 공공미술을 포함한 현대미술의 작업들이 심미적 표현의 조형물을 넘어 작품, 관객 그리고 시간과 공간이

183) Boros, Diana (2012), *Creative Rebellion for the Twenty-First Century: The Importance of Public and Interactive Art to Political Life in America*, New York: Palgrave Macmillan., Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso.

184) Jackson, Shannon (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York/Oxon: Routledge.

185) Moyer & Harper (2013), *Artists Reclaim the Commons: New Works/New Territories/New Publics: Perspectives on Contemporary Sculpture*, Seattle: University of Washington Press.

186) Doherty, Claire (2004), *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*, London: Black Dog.

187) Walser, Lauren K. (2010), "Temporary or Permanent? Considering Time, Memory, and History in Public Art Projects", Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California.

188) Lidgett (2009). [주석 168] 참고.

189) Wasserman, Adrew (2012), "Contemporary Manhattan Cartographies: Ephemeral Public Projects in New York", Ph.D. diss., Stony Brook University.

190) 임시프로젝트의 증가는 공공미술에 대한 학계의 움직임과도 긴밀한 연관성이 있다. 무엇이 선행되었는지는 알 수 없으나, 임시프로젝트의 증가는 곧 공공미술 프로젝트의 수정 증가를 의미하고 나아가 수적 증가에 따른 다양화를 의미하기도 한다. 혹은 공공미술에 대한 대중적 인식이 증가함에 따라 교육프로그램이 마련되었고 따라서 다양한 공공미술 프로젝트를 기획하고 실행할 수 있는 전문가 집단의 형성 또한 공공미술의 임시성이 불려온 현상이다. 전문가 집단의 등장은 기존에 정책 중심의 공공미술 형식과는 그 스케일과 지속가능성에 있어 큰 차이를 보인다. 또한 현대 공공미술의 패러다임 확장은 공공미술 비평에 있어서도 전문 큐레이터 및 비평가의 활동과 학계의 움직임과도 밀접한 연관성을 지닌다.

상호작용하는 하나의 사회적 산물이어야 함을 지속적으로 강조한다. 이것은 예술과 삶을 분리하여 인식하던 모더니즘의 형식과는 뚜렷하게 구분되는 것으로 예술을 통해 인간 삶의 질을 높일 수 있으며 삶 속에서 이루어지는 사유와 행위들이 예술을 통해 다시 반영될 수 있음을 의미하기도 한다. 나아가 작품이 시공간에 따라 그리고 감상주체에 따라 재해석되고 재편집되는 확장적 성격을 갖게 된 것이기도 하다.

앞서 시공간 영역의 공공미술의 이론적 근거를 형성하는 선행연구와 최근의 연구동향에 대해 살펴보았다면 여기에서는 예술적 실천에 있어 시공간 영역의 공공미술의 시초라 할 수 있는 작품인 크리스토와 장-클로드(Christo & Jean-Claude)의 공공 프로젝트를 살펴보기로 한다. 크리스토와 장-클로드의 작업은 임시 설치 공공미술의 창시자이자 대표적인 작가그룹이다. 그들의 예술적 행보는 시대사조의 측면에서 모더니즘과 탈모더니즘 그리고 컨템포러리 아트를 넘나들며 진행되어왔다. 크리스토와 장-클로드는 협력 작업을 통하여 1968년 독일 카셀에서 열린 도큐멘타 IV에서 <5천6백 입방미터의 꾸러미(5,600 Cubicmeter Package)>를 선보였다. 이 작품은 85미터 상공에 매달려 있는 지름 10미터와 무게 7톤의 폴리에틸렌 풍선으로, 설치하는 데 다섯 개의 기중기가 동원되었다. 이 작품은 25km 반경 내에서도 육안으로 감상이 가능하였다. 이 작품은 작가의 의도대로 온전히 세워지는 데 아홉 시간이 소요되었으며 도큐멘타 행사기간을 포함해 3개월 동안 전시되었다. [그림5]

이듬해 크리스토와 장-클로드는 호주 시드니 부근의 해안인 리틀 베이(Little Bay)의 절벽과 부지를 침식 방지 직물을 사용하여 덮어버리는 작업을 선보였다. 직물은 1백만 제곱피트 즉 92,900 제곱미터에 해당하는 크기로 설치에만 총 4주에 걸쳐 1만 7천 시간이 소요되었으며 15명의 전문 산악인들과 110명의 건축가와 건축학도들이 동반되었다. 이 프로젝트는 1969년 10월 28일부터 10주 동안 진행되었고 전시기간이 종료됨과 동시에 직물장막은 걷혀져 다른 용도로 재활용되었으며 해안은 원래의 상태로 복구되었다. [그림6]

이렇게 직물로 공간을 포장하거나 구획하는 크리스토와 장-클로드의 작업은 짧게는 수년, 길게는 수십 년간의 준비기간을 바탕으로 하고, 설치가 완료되면 오직 정해진 시간 안에만 감상과 체험이 가능하며, 기한이 다 되면 바로 해체된다는 특성을 지닌다.¹⁹¹⁾ 기타 대지미술의 작업들과는 다르게 이들의 작업은 자연의 공간에서만이 아니라 도시 중심에서도 펼쳐졌다. 이것은 그들의 작업방식을 결정짓는 주요 부분 중 하나인 행정적 절차와 예술적 실천 간의 새로운 관계를 형성하는 사회·예술적 차원의 선례 내지 토대가 되었다.

크리스토와 장-클로드는 공공미술의 설치 시 공공공간의 소유자이자 주도권자인 공공(the people)으로부터의 공간의 활용에 대한 허가가 반드시 전제되어야 한다고 주장한다. 프로젝트마다 고유의 문화적 배경과 성향, 사회적 규제와 한계가 있으므로 그들의 작업방식을 공식화할 수는 없다. 따라서 그 무엇도 미리 예측되거나 계획될 수 없다는 것이다.¹⁹²⁾ 장시간의 준비기간은 예술과 무관한 행정상의 절차의 의사결정의 연속으로 보일 수 있으나 작가들은 이것이 공적 영역에 조형물이 설치되는 데 수반되는 당연한 절차라고 인식한다. 그들의 작업이 단순히 기존의 건축물과 주변공간에 장식적으로 첨가되는 형식이 아니기 때문이다. 설치 시 각종 분야의 전문가들과 기술자들이 동원됨으로 그들의 작업 방식은 도시계획 및 도시개발의 취지와 유사하며 절차와 형식적 구조, 그리고 규모에 있어 건축 행위와도 동등하다. 즉 공간에 대한 근본적인 시각과 인식을 변형하는 작업을 하기 위해서는 예술적 의지만으로는 부족하다는 것이다.¹⁹³⁾

191) <더 게이트즈>는 2009년 장-클로드가 뇌동맥류로 사망하면서 두 작가가 협업한 마지막 프로젝트이며 <협곡의 커튼(Valley Curtain)>(1970-1972), <달리는 울타리(Running Fence)>(1972-1976), 포장된 폰뇌프(The Pont Neuf Wrapped)>(1975-1885), 그리고 <포장된 국회의사당(Wrapped Reichstag)>(1971-1995) 등으로 이어졌다. 이외에도 직물과 조립된 건축물을 공간에 분산 설치하는 작업도 진행하였는데 대표적인 사례로 일본과 미국에서 이루어진 <우산들(The Umbrellas)>(1984-1991)과 뉴욕 센트럴 파크(Central Park)를 배경으로 한 <더 게이트즈(The Gates)>(1979-2005)가 있다.

192) "Christo & Jean-Claude Interview", *Journal of Contemporary Art Online*.

193) Ibid.

크리스토와 장-클로드의 자신들의 작업이 전형적인 예술의 장르 가운데 어디에도 속하지 않는다는 입장을 취한다. 우선 그들의 프로젝트가 지니는 한시적 성격은 과연 예술이 영원한 것인가 하는 의문을 제시하며 예술의 불멸성에 도전한다. 더불어 그들이 작업이 기존의 예술과 구분되어야 하는 또 다른 이유는, 공간체험의 측면에 있어서 야외의 대형 조각이 관객을 작품 안으로 끌어들이고 그 안에 머무는 효과를 자아내지만 그 공간의 현상 및 체험은 작가가 의도한 것에 지나지 않는 반면, 자신들은 단지 공간을 잠시 빌릴 뿐이라는 것이다. 한편, 혹자는 크리스토와 장-클로드의 작업을 예술과 공간에 대한 개념미술로 파악하는데, 정작 이들은 자신들의 작업이 최초의 구상에서부터 구현 그리고 해체에 이르기까지 매우 구체적인 아이디어와 절차를 필요로 하기 때문에 결코 개념적일 수 없다고 주장한다. 그들은 작품이 구현되기 전의 기간을 ‘소프트웨어의 시기’라고 칭한다. 이 기간 동안 작가의 예술적 의지는 물리적 공간의 제약 및 행정적 현실과의 대치 속에서 끊임없이 제시되고 전복된다. 그러나 일단 합의가 이루어져 작품의 설치가 결정되면 작업은 ‘하드웨어의 시기’로 진입한다.¹⁹⁴⁾ 모든 절차는 문서상에 작가가 제시하고 시스템이 합의한 대로 구현되어야 하기 때문이다. 이와 같은 작업의 하드웨어적인 측면에서 크리스토와 장-클로드는 결코 자신들의 작업이 개념의 범주에만 한정될 수 없음을 역설하는 것이다.

크리스토와 장-클로드의 작품이 설치되는 순간 ‘공공(the people)’은 즉각적으로 관객이 된다. 나아가 기한이 만료되면 작품은 해체되지만 동시에 공간은 본연의 상태로 돌아간다. 그러나 시민의 공간에 대한 새로운 체험과 집단적 기억을 통해 공간은 새로운 차원으로 확장되기도 한다. 이와 같은 측면에서의 작품의 임시성은 본 연구에서 분석하고자 하는 시공간 영역의 공공미술과 직접적인 연관성을 지닌다. 또한 본 연구에서 규정한 공공미술의 범위를 이해하는 데 있어서도 크리스토와 장-클로드의 원칙, 즉 공공공간의 작업을 작품의 공간 점유가 아닌 공간의 차용으로서 인식하고 여기에 수반되는 사회 및 행정적 절차와 제약을 작품의

194) Ibid.

전제조건으로 받아들인다는 점은 본 연구에서 한정된 공공미술의 조건적 정의와도 일치하므로 관련성을 지닌다.

1.3 현대 도시 삶의 변화와 ‘전환의 공간’

2000년대 중반 이후 공공미술의 패러다임에서 두드러지는 변화가 포착되었다. 그것은 바로 한시적(限時的) 성격의 공공미술 프로젝트의 증가이다. 이것은 영구설치가 아니라 일시적 행사의 성격을 지닌 임시 설치 작품 및 작업의 수가 증가하였음을 의미한다. 이것은 공공미술이 도시의 흥망성쇠와 밀접한 유기적 관계를 지닌 하나의 사회적 구현물임을 입증한다. 국가경제가 악화되면 즉각적으로 타격을 받는 것이 바로 문화예술 분야이다. 특히 퍼센트 법이 의무적으로 이행되어야 하는 도시의 경우 부동산 경기가 침체되어 도시경제가 악화되면 공공미술 사업은 악순환에 빠지게 된다. 공공미술 사업의 예산이 감소하여 작품의 형식과 질이 훼손되기 때문이다. 2007년 전 세계적으로 닥친 서브프라임 모기지 사태와 연이은 2008년 세계금융위기로 도시재생과 부동산 재개발 및 재건축 사업은 일제히 중단되거나 지연되었다. 더불어 도시브랜드 구축과 관광 상품 개발을 위한 높은 비용의 대규모 공공미술 사업은 모두 중지되거나 철회되었다. 한편 일부 도시에서는 축소된 예산을 보류하거나 다른 사업으로 재분배하는 대신 공공미술 사업의 규모를 줄이고 빈도수를 높임으로써 프로젝트를 지속하였다.

시장경제의 침체 속에서 문화예술 분야는 다른 산업분야와 다르게 과도기의 위기 상황에서 더욱 창의력을 발휘해왔다. 대개의 산업분야는 재정 악화 시 생산효율성을 위해 인원을 감축하고 생산량을 줄이는 방법을 택하지만 문화예술은 기존의 규범에 도전하고 끊임없이 새로운 것을 추구함으로써 대처하기 때문이다. 도시경제의 악화 속에서도 공공미술은 보다 실험적이고 창의적인 작품과 작업으로 대응하고 있다. 이는 경제적 악화로 인한 부득이한 선택이면서도, 한편으로는 공공미술이 비로소 동

시대 미술의 흐름과 보조를 맞추게 되는 전화위복의 계기로 작용하기도 하였다.¹⁹⁵⁾

시공간 영역의 공공미술은 삼차원의 구성 요소인 공간, 작품 그리고 관객에 시간성이 부가된 것임을 앞서 살펴보았다. 본 장에서는 시공간 영역의 공공미술이 관객과의 소통을 통해 야기하는 공간적 그리고 현상적 양상을 살펴본다. 이에 앞서 공공미술의 작품 제작과 작업이 주로 이루어지는 도시 공간의 변화에 대해 살펴 볼 필요가 있다.

도시는 자연과 대비되는 하나의 사회적 공간이다. 사회·정치 철학자이자 사회이론가인 에드워드 소자(b.1940)는 그의 저서 『공간과 비판사회 이론』을 통해 근대사회의 등장과 함께 도시 공간이 자본주의의 최대이윤추구와 경영의 가치사슬에 있어서의 기회제공 그리고 공급과 수요의 새로운 방식의 통제와 유지를 지속하면서도 동시에 생산과 소비를 재촉하며 재구성되었다고 논의한다.¹⁹⁶⁾ 또한 소자는 철학자이자 사회학자인 앙리 르페브르(Henri Lefebvre, 1901-1991)의 논의를 바탕으로 도시 공간의 문제와 자본주의 논리를 연결한다. 르페브르는 도시의 문제가 급격한 산업화와 경제성장에 의해 생겨나는 것이 아니라 오히려 이러한 성장과 발전을 도모하는 도시의 전략에 기인한다고 주장하였다.¹⁹⁷⁾ 즉 산업화가 야기한 도시성이 아니라 도시 공간의 사회적 생산과 점차적으로 거대화하는 국가 및 특정 권력에 의해 추진되는 산업화와 경제성장 자체를 문제시해야 한다는 것이다. 더불어 소자는 마르크스주의자 에른스트 만델(Ernest Mandel, 1923-1995)을 인용하며 후기자본주의가 필연적으로 가져오게 되는 공간의 불균등적 발전에 대해 논한다. 과잉으로 축적된 자본은 계층과 공간 사이의 격차를 늘리며 그 과정 안에서 이윤은 결코 균등하게 분배되지 않는다는 것이다. 소자는 이 같은 만델의 논의에 일부 동

195) ‘사회와 관계 맺는 미술’, ‘새로운 정치적 미술’, ‘관계 미술’ 등으로 중심으로 전개되고 있는 동시대 미술의 경향들은 공공미술 장르 내에서도 발견되고 있으나 순수미술의 이념과 논리에 국한되어 심미적 비평의 작품 분석에 치중하는 경향이 있다. 즉 현대 공공미술의 논의 내에서 미술이론과 사회·정치적 맥락의 이론이 병행되지 못하고 있는 것이다.

196) 소자, 에드워드(Edward Soja) (1993/1997), 『공간과 비판사회 이론』, 시각과 언어.

197) Ibid., 49.

의하면서도 축적과 분배의 인과관계를 설명하는 데 있어서는 지역의, 여기서 도시의 공간적 불균형 위에 자본의 활동이 이루어진다는 사실에 집중한다.¹⁹⁸⁾ 그리고 이와 연계된 도시 및 지역의 재구조화와 역사·지리적 측면에 있어 자본주의가 발전하고 존속하기 위한 공간적 구성이 가져오는 자체적 모순 내지 문제점이 도시의 경관을 통해 드러나는 것이라고 논한다. 왜냐하면 소자에게 있어 경관은 일종의 텍스트성(textuality)을 지니고, 그가 설명하는 자본의 운동은 역사의 시간과 지리의 공간 양쪽에 걸쳐 진행되며, 따라서 도시의 경관은 스스로 구축한 시공간의 논리 속에서 끊임없이 지속되는 자본주의의 운동 양상으로 드러나기 때문이다.¹⁹⁹⁾

소자는 도시의 시민들이 스스로 도시의 문제에 대해 토론하고 해결책을 제시하며 나아가 공간을 통제하고 다시 점유할 수 있는 권리를 회복해야 한다는 이론을 바탕으로 공간정의(spatial justice)를 모색하고 도시에 대한 권리를 구체화하기도 하였다.²⁰⁰⁾ 특히 소자의 이와 같은 입장은 1970년대 이후 도시가 산업도시에서 자본도시로 변모하면서 신 자유주의의 ‘공간조정(spatial fix)’이 이루어졌다는 데 주목한다. 여기서 공간 정의론이라는 논의를 통해 그가 주장하는 바는, 도시의 도심과 외곽이 구분되지 않고 복합도시의 권역차원으로 확대되면서 전 세계적인 문화와 경제의 동질화와 차별화가 동시에 이루어졌다는 것이다.²⁰¹⁾ 나아가 ‘도시에 대한 권리’와 연계하여 소자는 도시 공간을 균등하거나 평등하게 다루어져야 하는 대상이 아닌 지속적으로 재전유해야 하는 대상으로 이해한다. 공간을 재전유한다는 것은 신 자유주의와 자본의 도시 안에서 점층적으로 사유화되어 가는 공공공간을 회복하고 모두가 공유하며 누릴 수 있는 공간으로 전환하는 과정을 의미한다.²⁰²⁾

198) Ibid., 137-8.

199) Ibid., 205-6.

200) 락노안 (2013; 291), 「도시 및 공간 정의론의 재구성을 위한 시론: 에드워드 소자의 ‘공간정의’론에 대한 비판적 재구성을 위하여」, 『철학사상』, 제49권, 서울대학교 철학사상연구소, 재인용.

201) Ibid., 291-2.

202) Ibid., 301.

이 같은 도시 공간의 사유화의 현상 속에서 공공미술의 지형을 살펴보면, 더 이상 공공공간과 사유공간의 이분법적 논리가 현대의 도시에 적용될 수 없다는 것이 본 연구의 입장이다. 앞서 살펴본 바와 같이 공공성의 개념이 고정적이지 않으며 보편적으로 인식될 수도 없기 때문이다. 공과 사의 이분법적 분리에 규정된 것이 아니라 사람, 가치, 공간 등의 개념 모두를 담고 있는 포괄적 개념으로서의 공적 영역은 하나의 사회적 공간으로서 담론의 유동적인 순환을 통해 형성되므로, 하나의 사회·정치적 의제나 절대적인 발언 등 유일무이한 형식과 내용으로서의 존속이 불가능한 것이다.²⁰³⁾ 한편 공간의 문제는 소유의 문제와도 밀접한 관련이 있는데 현대 도시 공간은 소유의 문제를 넘어 접근과 활용 여부에 따라 그 공공성이 정해진다. 공공이 자유롭게 출입하고 머물며 사용할 수 있는지의 여부가 공공공간의 공적 가치를 가늠하는 기준이 되는 것이다.

소자가 제시한 공공공간의 사유화의 측면은 위에 제시한 현상적 논리와 연관성을 지닌다. 신 자유주의 도시에서 전통적인 의미의 공공공간은 민간이 아직 장악하지 않은 공간이다. 일반적으로 공공공간이라고 인식되는 병원, 극장, 쇼핑몰, 역사(驛舍), 학교 등은 사실상 사회적 규범과 건물의 특정한 목적과 기능 하에 작동되는 공간이다. 여기서 공간의 목적과 기능에 부합되지 않는 부적절한 행위는 허용되지 않는다. 공간을 주어진 용도 외로 활용하는 사람은 불청객으로 간주되어 출입이 금지된다. 본 연구는 이와 같이 이윤창출과 자본의 축적을 위해 공간이 점유되는 현상을 공간의 ‘privatization’, 즉 사유화(私有化)라 규정한다.

현대 도시 공간의 사유화 속에서 증가하는 의사(擬似) 혹은 준(準)-공공공간(quasi-public space)의 양상을 살펴보면 다음과 같다. 준-공공공간이란 공공이 소유하지만 민간이 운영하는 공간(publicly owned private space), 민간이 소유하지만 공공에게 열린 공간(privately owned public space), 공공이 소유하고 공공에게 열려 있지만 규제가 존재하는 공간을 의미한다.²⁰⁴⁾ 공간의 사유화는 두 가지의 주요 시대사조에서 비롯되었다.

203) Warner, Michael (2005; 90), *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books.

첫째는 신 자유주의가 추동한 도시개발과 경제성장에 따른 도시정책의 양상들이고²⁰⁵⁾ 둘째는 이와 반대로 도시경제의 악화로 인한 시 정부의 문화예술 지원 삭감에 따른 공공기관의 민영화 전략 도입이다. 페트리샤 필립스는 이미 1980년대 말 공공미술이 이와 같은 사회와 공간의 변화 안에서 더욱 더 ‘사유화(privatized)’ 될 것이라고 지적하였다.²⁰⁶⁾ 이것을 필두로 본 장에서는 도시 공간의 변화와 현대 공공미술 작업의 시공간적 접근과 양상을 살펴보는 데 공간적 기초가 되는 도시 공간의 사유화의 양상을 살펴보고자 한다.

신 자유주의와 자본주의의 도시는 공간을 포함한 삶의 모든 요소를 시장의 상품으로 탈바꿈시킨다. 도시의 이미지 형성과 정체성 구축이라는 미명 하에 공공미술마저도 스펙터클화되어 본연의 소통적 기능이 경제적 기능으로 대체되어 평가되고 있다. 이러한 맥락에서 도시학자 샤론 주킨(Sharon Zukin)은 ‘상징경제(the symbolic economy)’라는 개념으로 현대사회를 조명한다.²⁰⁷⁾ 상징경제를 이루는 첫 번째 요소는 예술, 음식, 패션, 음악, 관광 등의 문화소비와 문화산업이다. 현대의 도시는 문화에 의해

204) 이 현상은 도시자본의 증식과 도시계획의 건축조항에서 공개공지의 항목으로 드러난다. “도시환경을 쾌적하게 조성하기 위하여 일정 용도와 규모의 건축물은 일반이 사용할 수 있도록 소규모 휴게시설 등의 공개공지 또는 공개공간을 설치하여야 한다.” 국내 건축법 제67조, 제113조 (공개공지등의 확보)

205) 1990년대부터 활발하게 진행되었던 도시재생과 재개발 사업 공공미술에 큰 영향을 주었다. 전 세계적으로 장소마케팅의 일환으로 도시 브랜드 강화와 거주민의 문화적 욕구 충족을 위해 공공미술 사업을 진행한 것이다. 국내에서도 지방자치제의 시대의 도래로 공공미술사업이 적극적으로 도입되었다. 이것은 해외의 성공 사례를 참고한 것이다(미국의 시카고, 영국의 게이즈헤드, 프랑스의 라 데팡스). 공공미술은 장소특정적 조형물이자 관광 상품으로 자리매김 되었다. 여기서 공공미술의 유형은 ‘장소 만들기의 미술(Art in Placemaking)’이다. 도시계획 속의 미술의 취지가 공간의 이미지와 정체성을 시각적으로 결정하는 하드웨어의 성격이 지녔다면, 장소 만들기 속의 미술은 유동적으로 변화하는 장소의 이미지, 장소의 정체성을 반영해야한다. 반면 이것은 도시자본과 결합하면서 다른 결과를 초래하였다. 주택고급화정책과 함께 민간자본, 기업과 부동산 개발업자가 장소 만들기의 주체가 되었고 주요 수용자는 세입자가 되면서 장소의 고유성은 새로운 이미지로 대체되었다; McCarthy (2006; 243), Fleming (2007; 16-9), Hall & Iain (2001; 7).

206) Phillips (1988; 93). 이와 동일한 맥락의 공공공간과 공공미술의 사유화는 ‘뉴욕 공공공간의 사적인 삶(Private Lives of New York's Public Spaces)’이라는 주제로 2007년 밀러의 저서에서 집중 연구되었다. Miller, Kristine (2007), *Designs on the Public: The Private Lives of New York's Public Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

207) Zukin, Sharon (1995: 3-11), *The Cultures of Cities*, Cambridge, MA: Blackwell Publisher.

움직인다. 폐쇄적인 문화보다 개방적이고 다양성을 포용할 수 있는 능력이 도시의 경쟁력으로 부상하고 있다. 한편 신 자유주의는 문화예술의 영역에까지 그 세력을 과시하면서 고급문화와 아방가르드의 문화마저도 대중문화로 빠른 속도로 전환시키고 있다. 그 일환으로 주킨이 역설하는 두 번째 상징경제의 원동력은 ‘공간을 소유한 기업가(place entrepreneurs)’, 시 정부 관료, 투자자와 부동산 개발업자들로부터 비롯된다. 이들과 연계된 사업은 도시의 부동산 경제 활성화, 신규 사업 확장, 일자리 창출과 직결됨으로써 도시의 문화 인프라를 지탱해주는 주요 원천이 되기도 한다. 따라서 문화예술은 예술시장, 민간 및 기업의 후원 등의 제도화된 경제 시스템과 결합되어 있으며, 이러한 상징경제 속에서 미술은 아트마케팅과 장소마케팅이라는 하나의 서비스로 둔갑하였다. 즉 자본과 시장은 미술 제도권과 비영리의 문화예술 기관을 후원하면서 미술영역의 시스템과도 결합되어 있는 것이다. 상징경제 속에서 미술은 하나의 마케팅 도구이자 서비스이다. 컨템포러리 아트의 영역 안팎에서 작가, 관객 그리고 작품이 갤러리와 제도권 등의 미술시장의 유통구조에서 순환됨으로써 미술은 하나의 경쟁력 있는 산업으로 자리매김 되었다. 상징경제 내에서 예술의 상업화 내지 상품화는 대중문화와 고급문화의 경계를 허물고 있으며, 예술은 절대적 취향의 범주에서 유행의 범주로 횡단 중에 있는 것이다.²⁰⁸⁾

한편 도시의 상징경제는 영구적 가치의 불변성보다 변화에 바로 반응하는 유동적 가치의 즉각성을 중요하게 여긴다. 유동하는 현대사회에서는 고정적이고 결정적인 가치보다 즉각적이고 유동적인 가치가 우선시되는 것이다.²⁰⁹⁾ 게오르그 짐멜(1858-1918)에 의하면 현대 도시 내에서 무형의 이미지와 정보는 부유(浮游)하는 시의적 기표(記標)이다. 현대 도시인은 이 같은 시의적 기표의 끊임없는 자극 속에 살고 있다. 그리고 지속적인 자극 속에서 도시의 구성원들은 오히려 둔감해진다는 것이다. 더

208) Ibid., 1-3, 7-8, 12. 이슬기 (2012; 337-8), 「공공미술의 공공성에 대한 인식변화 및 도시 공간 속 장르의 변화양상 고찰: 뉴욕의 사례를 중심으로」, 『미술사학보』, 제39집, 미술사학연구회. 재인용.

209) Bishop, Peter & Lesley Williams (2012; 3-5), *The Temporary City*, London & NY: Routledge.

불어 이러한 자극은 기득권층에 의해 만들어졌고 시민이 유사한 속도로 이에 반응하고 적응하도록 고안되었다는 것이다. 이 같은 둔감함은 서로의 차이를 구분하지 못하게 하고 나아가 무지함으로 이어진다.²¹⁰⁾ 다양한 인간관계를 통해 발견한 타인과의 차이에 의해 자아 형성을 하는 성숙함이 아니라 다원성이 당연한 것으로 받아들여지면서 서로 다르다는 것 자체를 인식하지 못하는 무지함이 현대인의 모습에 가깝다. 과거지향적인 고정적 가치를 대체하는 현상으로 변화에 즉각적으로 반응하고 적응하는 현상들을 대변하는 ‘유동하는 현대사회’라는 개념은 영국에서 활동하는 폴란드 태생의 사회학자, 지그문트 바우만(b.1925)에 의해 제시되었다. 바우만은 2000년에 *Liquid Modernity*를 필두로 다양한 저서를 통해 현대사회의 ‘액체성’ 혹은 ‘유동성을 역설한다.²¹¹⁾

바우만은 이어서 현대사회의 유동적 특성과 관련하여 자본주의의 소비경향과 자본의 스펙터클이 자아내는 효과 안에서의 개인화 현상의 문제점을 지적하였다. 유념해야 할 점은 저자가 이 현상을 하나의 물리적 사실로서가 아니라 사회적 현상으로 바라본다는 것이다.²¹²⁾ 바우만은 현대인이 근대성과 포스트 근대성을 벗어나는 과정 중에 있는 ‘유동적’ 혹은 ‘액체의 현대(liquid modernity)’ 사회를 살고 있다고 논평하며 액체의 성질을 “가만히 멈춰 있을 수 없고, 오랫동안 그 모습을 유지할 수 없는 것”으로 정의한다.²¹³⁾ 현대의 자본주의 공간에서는 소비하고자 하는 인간의 욕망, 소비를 부추기는 세력까지도 모두 끊임없이 변화한다는 것이다. 이 같은 유동성은 기회와 위협의 측면 모두에 있어 발생한다. 따라서 현대사회는 근대사회의 업적들을 배경으로 포스트 근대를 겪고 여전히 그 진행과정에 있으면서도, 만연하는 소비주의로 인해 자아실현, 시공간의 문제, 일과 공동체 등의 삶의 모든 영역이 ‘액체화’되었다는 것이다.²¹⁴⁾ 다르게 표현하자면, 근대의 고체성에 대한 비판적 시각을 지니고

210) Simmel, Georg (1903/2002; 11) "The Metropolis and Mental Life", in Bridge, Gary & Sophie Watson (eds.).

211) Bauman (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge/Oxford: Polity Press.

212) Bauman (2011; 34, 37-8), *Culture in a Liquid Modern World*, Cambridge/Oxford: Polity Press.

213) 바우만 (2010/2012; 16-7), 『고독을 잃어버린 시간: 유동하는 근대 세계에 띄우는 편지』, 동녘.

214) Pales, Emma (2013), "Zygmund Bauman, Individual and Society in the Liquid Modernity",

유동성, 유연성을 강조하는 것, 다양한 선택의 가능성과 변화를 추구하는 것, 멈추거나 고정되어 있지 않고 지속적으로 움직이는 것을 추구하는 것 등이 현대사회의 액체화의 특징이라는 것이다. 바우만은 이것을 역설하기 위해 막스 베버(Max Weber, 1864-1920)의 ‘강철외투(steel casing)’와 ‘가벼운 외투(light cloak)’의 비유를 인용한다. ‘강철외투’는 근대 이전의 고정적이고 견고한 이념들과 사유의 방식들을 의미한다. 여기서 사유와 선택은 신중하게 형성되어 시공간과 상황의 변화에 쉽게 동요되지 않으며 변화하지 않는다. 오히려 동요와 변화를 금기시한다. 반면 ‘가벼운 외투’는 유동하는 현대사회의 성격을 의미하며 무엇이든지 시의적으로 취하거나 버릴 수도 있는 사회의 풍토 및 제반 여건을 반영한다.²¹⁵⁾ 따라서 반드시 존속시켜야 하고 보호해야 하는 대상으로 인식되어왔던 사회적 유대관계 및 공동체 의식 역시 유동하는 현대사회에서 ‘끊임없이 진행되는 재협상’의 과정을 통해 형성되고 해체되는 것으로 인식되고 있다는 것이다.²¹⁶⁾

현대사회의 액체화 현상은 나아가 공동체와 개인의 정체성과 통제の問題로 이어진다. 바우만은 개인의 정체성 문제가 더 이상 ‘사적인 문제’ 내지 ‘사적인 우려’가 아니라고 역설한다. 개인의 가치관과 개성이 사회적으로 형성되기 때문이다.²¹⁷⁾ 현대인은 근대의 엄격한 구조와 제도를 탈피하고자 변화가 용이한 단위인 개인화를 추구한다. 개인의 보다 자유로운 의사선택은 결국 무엇 하나에 오래 머무르지 못하고 빠르게 교체하는 능력을 우선시하고, 따라서 인간은 ‘유연한(flexible)’ 존재로 둔갑해야 하며 새로움에 빨리 적응해야만 한다.²¹⁸⁾ 이러한 가운데 유동성을 부추기는 사회와 인간 가치가 그 무엇도 책임지려 하지 않는 소비주의나 다문화주의와 매우 닮은 꼴로 치우치고 있다는 것이 바우만의 문제의식이다.²¹⁹⁾ 바우만은 현대사회의 유동성을 반드시 부정적인 것으로만 바라보

<http://www.springerplus.com/content/2/1/191>.

215) Bauman, op. cit., 43-4.

216) Ibid., 45-6.

217) Ibid., 235-6.

218) 바우만 (2001/2013; 237, 244-5).

지는 없으면서도 이로 인해 발생 가능한 사회적 병폐와 개인소외의 문제를 개선하고자 한다. 특히 주목할 것은 바우만이 이러한 유동성과 연계된 사회적 문제로 문화예술과 시 정부 행정 간의 갈등으로 인해 발생하는 문제를 거론한다는 점에 주목해야 한다.²²⁰⁾ 이와 같은 바우만의 논의를 미술 분야에 적용해보면, 순수미술의 자기 확장성과 지속적인 자기표시의 실천적 양식이 유지되기 위해서는 시 정부의 관철과 규제가 필연적이긴 하나 동시에 완화되어야 함을 암시하고 있음을 알 수 있다.

현대사회와 도시 공간의 사유화에 대한 짐멜, 바우만 그리고 주킨의 시각은 비판적이면서도 동시에 도시의 희망적인 측면을 시사하고 있다. 도시는 결국 현대인의 발명품이며 일상과 삶이 어우러지는 터전이기 때문이다. 즉 시대의 문화와 현상은 수용자의 시각과 행동양식에 따라 변화되므로, 둔감하고 수동적인 수용이 아니라 적극적이고 주도적인 참여를 통하여 도시는 새롭게 설계될 수 있는 것이다.

본 연구는 도시 공간에 시공간 영역의 공공미술이 설치됨으로써 나타나는 사유화된 공간의 메커니즘 변화를 새롭게 조명하고자 한다. 미술을 통한 관 주도의 소통의 공간이 아니라 작품을 통한 수용자의 공간체험의 변화와 자기성찰을 가능하게 하는 ‘전환의 공간(transitional place)’으로서 사유화된 공간을 재해석하고자 하는 것이다. 나아가 현대 공공미술의 공공성이 지니는 사회·예술적 가치와 기능을 새롭게 조명하기 위함이다. 앞서 제시하였듯이 현대의 도시 공간은 확정적이지도 고정적이지도 않다. ‘임시 도시(temporal city)’로 전환되고 있는 중이다. 이전 시대의, 산업경제의 발전양상을 기반으로 한 계획적이고 예측 가능한 성장은 시대착오적 발상이 되었다. 다원성과 예측불허의 요소와 이에 대한 다채로운 대응방식과 적응력이 바로 출현할 수 있는 공간이 바로 전환의 공간이다. 전환의 공간 개념은 2000년 말콤 마일즈에 의해 언급된 바가 있다.²²¹⁾ 여기서 마일즈는 공공영역의 개념 변화를 재현, 전환 그리고 다원

219) Bauman (2011; 100-1).

220) Ibid., 103-4.

221) Miles (2000; 253-5), "After the Public Realm: Spaces of Representation, Transition and Plurality",

성에서 찾고자 하였다. 그리고 이와 같은 변화의 기틀을 형성하는 공간은 공공영역과 사유영역이 중첩되는 공간으로 사회적 규범이 아직 적용되지 않은 공간이라고 논하면서도 미술의 가능성을 상세하게 다루지는 않는다. 반면 동시에 공공미술과 같은 조형적 요소로 인해 공간의 재현, 전환 그리고 다원적 해석이 가능하다는 관점을 취함으로써 전환의 공간과 공공미술의 상관관계를 연계하여 해석할 수 있는 여지를 제공한다.

실증적인 의미에서, 현대 도시에서 전환의 공간은 공공영역과 사유영역 간의 경도(傾度; gradient)를 의미하기도 한다. 공공미술 논의에 있어 전환의 공간은 건물이라는 실내의 닫힌 공간인 사유영역과 광장·도로·거리라는 외부의 열린 공간이자 통로의 공간인 공공영역을 이어주는 문지방(threshold)과 같은 공간이다. 공과 사를 이분법적으로 구분하는 기존의 시각은 문지방을 깊이가 부여되지 않은, 내용이 담겨질 수 없는 하나의 이차원의 경계(outlinear)로 설정하였다. 바우만은 사적인 것과 공적인 것을 정의하는 데 있어 두 영역 간의 경계에 대해 다음과 같이 설명한다. 우선 바우만은 사적인 것, 즉 프라이버시(privacy)를 개인 내지 특정 집단의 정보를 스스로 조정하거나 필요에 따라 선택적으로 공개할 수 있는 권리라고 정의한다. 따라서 공개되기 이전의 상태는 ‘익명성’과 밀접한 개념이라는 것이다. 또한 선택된 대상 그리고 선택된 정보만을 공개한다는 점에서 ‘보안’의 개념과도 연계지어 이해할 수 있다는 것이다.²²²⁾ 나아가 바우만은 개인은 자신이 보호하려는 사적인 정보 및 비밀을 선택된 대상과 공유함으로써 보다 강화된 유대감을 형성할 수 있다고 논한다.²²³⁾ 반면 공적인 것 혹은 공적 영역에서는 개인이 정보를 공유함으로써 본인이 겪을 수 있는 불편이나 위기상황을 감수할 것을 스스로 용인한다고 설명한다. 개인은 발생 가능한 위협에 대해서 “이익을 제기하거나 보상을 요구할 수 있는 자신들의 권리 또한 철회”한다는 것이다.²²⁴⁾ 이러한 가운데 바우만은 사적인 것과 공적인 것의 경계는 결코 서로 분

Journal of Art & Design Education, 19(3).

222) 바우만 (2010/2012; 66)

223) Ibid., 74-7.

224) Ibid., 66.

명하게 구분되지 않음을 강조한다. 그럼에도 불구하고 역사적으로 도시의 형성과 더불어 다방면에서 두 영역의 경계를 설정하려는 시도들이 이루어지게 된 것은 서로의 이해관계와 정치적 의도를 고취하려는 과정 중에 필요에 따라 경계선이 이동이 가능하다는 원리에 바탕을 두기 때문이라는 것이다.²²⁵⁾ 따라서 공공영역과 사유영역의 경계는 단순한 접선이 아니라 두 영역이 서로 맞닿으면서 형성되는 매우 다층적이고 복잡한 중간적 영역으로 인식할 수 있다.

공공영역과 사유영역 사이의 전환의 공간에 사회적 규범이 적용되지 않는다는 사실은 전환의 공간이 사실상 기능이 없는 회색 지대의 공간임을 의미하는 것이다. 미셸 푸코(1926-1984)는 권력의 문제로부터 자유로운 지식은 없다고 주장한 바 있다. 이것은 앞서 살펴본 이데올로기의 논리와 유사한 것으로 어떠한 지식이든 주어진 상황과 권한 안에서 그 기능과 목적을 달성해야 함을 의미한다.²²⁶⁾ 목적이나 기능과 무관한 정보는 즉각적으로 배척되고 무효화된다. 공간의 기능 또한 마찬가지이다. 푸코가 이어서 주장한 것은 역사학자들이 사건과 역사의 연속성이 아닌 불연속성에 초점을 맞추어야 한다는 점이다. 사건의 인과관계만이 아니라 사건 전후의 변화를 해명하는 작업이 현실을 더욱 침투하게, 구체적으로 반영할 수 있기 때문이다.²²⁷⁾ 이 규명의 작업이 가능한 공간이 바로 전환의 공간이다. 전환의 공간이 지니는 회색조의 성격은 그것이 단순한 무기능의 진공상태라는 사실을 의미하는 것이 아니다. 전환의 공간은 상황에 따라 유리한 쪽으로 치우치는 것이 허용되지 않는 공간으로 하나의 중립적인 영역이자 과정의, 변화의, 그리고 ‘진전의 영역(processual sphere)’이다. 그리고 시공간 영역의 공공미술로 인해 작동되는 잠재적 공간이기도 하다.

현대 도시에서 전환의 공간은 시기와 상황에 따라 사차원의 공간으로

225) Ibid., 67.

226) Gordon, Colin (ed.) (1980; 109-13), *Michel Foucault, Power/Knowledge: Selected Writings and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books.

227) Ibid.

관계가 형성되고 사건이 전개되는 ‘현장’이다. 여기서 중요한 것은 전환의 공간이 공공영역과 사유영역 사이에서의 균형을 유지하면서도 앞서 제시한 ‘과정의, 변화의, 그리고 진전의 영역’으로서 리미널리티(liminality), 즉 역치성(閾值性)를 유지할 수 있어야 한다는 것이다.²²⁸⁾ 기획의도와 메시지가 명확한 공공미술이 전환의 공간에 영구적으로 설치될 경우 전환의 공간은 사회적 규범이 고정되는 기능적 공간으로 변모한다. 전환의 공간에 내포된 리미널리티는 현 상태에서 새로운 것을 받아들이기 직전의 상태로 모든 사회적 위계와 관습으로부터 자유로운 상태를 의미한다. 더불어 공공영역과 사유영역이 대치하고 혼재하는 잠재적 영역으로서 과정, 변화, 진전의 모든 사상과 행위가 가능한 상태를 나타낸다. 시공간 영역의 공공미술은 현대 도시의 삶이 지니는 문제점들에 대한 대안으로 전환의 공간의 잠재성을 증폭시키는 하나의 사회·예술적 실천이다.

현대 도시의 전환의 공간에서 전개되는 시공간 영역의 공공미술의 경향은 예술실천의 본질적 가치를 내포하고 있으며, 앞서 제시한 바와 같이 순수미술과 공공미술의 구별이 흐려지면서 공공미술의 공간과 작품이 총체적인 집단적 경험의 양상을 넘어 개인 각자가 자유롭게 해석하고 체험할 수 있는 대상이 된 패러다임의 변화와도 연계지어 논의될 수 있다. 미술 제도권의 기획된 혹은 의도된 전시의 예술 경험과 다르게, 공적 영역의 그것은, 우연적인 동시에 자발적이고, 집단적인 동시에 철저히 개인적이기도 하다. 즉 현대의 공적 영역은 시공간의 영역의 공공미술로 인해 일시적으로 개인의 심미적 체험에 의해 사유영역으로 전환될 수 있으며, 확장하는 사회·예술적 패러다임 속에서 다양한 공간 경험과 재해석이 가능해지는 자기 성찰과 공동체적 성장의 현장(現場)이다.

228) 조경진, 한소영 (2011; 52-3), 「역공간(Liminal Space) 개념으로 해석한 현대도시 공공공간의 혼성적 특성에 관한 연구」, 『한국조경학회지』, 제39권 4호, 한국조경학회.

IV. 시공간 영역의 공공미술: 장르의 다각화 분석

1. 체험과 형식에 대한 공간적 인식의 변화

현대 도시 공간은 매우 기능적인 동시에 공간의 유동성과 흐름을 중요시한다. 이러한 도시 공간은 총체적으로 상호보완적이면서도 각 요소가 독자적으로 차별화되는 리좀(rhizome)의 구조와도 유사하다. 리좀은 사전적으로 뿌리줄기의 식물을 의미한다. 이것은 뿌리를 바탕으로 몸통을 거쳐 줄기로 뻗어나가는 나무의 수직적인 구조와는 달리, 땅 밑에서 어떠한 위계질서도 없이 확장되어 뻗어나가는 형태를 지닌다. 따라서 전체는 통일성이나 균형을 갖추려 하지 않으며 성장에 있어서도 정해진 방향이 없다. 질 들뢰즈(1925-1995)와 펠릭스 가타리(1930-1992)는 『천 개의 고원』(229)에서 서구 형이상학의 전통적 사고체계를 거부하고 다양성·다면성·다방면성의 사유 형태로서의 리좀의 개념을 제시하였다. 나무가 뿌리라는 분명한 기원과 몸통이라는 통로를 갖고 가지를 통해 분지(分枝)되는 수직적인 위계질서의 구조라면, 리좀의 구조는 그 기원이 불분명하며, 어디서부터 어디까지가 몸통이고 줄기인지 알 수 없다. 수평적으로 성장하나 그것의 규모와 밀도에 있어서 사방으로 균형을 이루는 것은 아니다. 요컨대 리좀은 하나의 중심이 없고, 위계질서가 적용되지 않는다.

건축과 도시구조에 있어서도 리좀화 현상은 나타나고 있다. 예부터 도시는 중심으로부터 바깥으로 뻗어나가는 형식으로 확장되었다. 중심에는 교회, 관청, 왕궁 등이 위치하였고, 중앙집권적 관리가 가장 효율적으로 이루어질 수 있도록 주변을 정비하였으며, 중심과 직접적인 관련성이 떨어지는 것은 변두리로 물러났다. 일반시민들의 주거공간이 그것이다. 이와 같은 중앙 집중적 구조는 교통수단이 발달하기 이전, 지역 간의 교류가 활발하지 않았던 시대에 영토를 보호하기 위해 성벽을 세워 공간을 한정시켜야 했던 필요에 의해 고안된 것이었다. 이 같은 구조는 르네상

229) 들뢰즈, 펠릭스 (1980/2001). [주석 152] 참고.

스, 바로크, 나아가 근대도시에서도 유지되었다. 이것은 중앙정부의 통제와 지배를 용이하게 하려는 근본적인 통치의 이데올로기가 지속되었음을 의미한다. 그러나 보이지 않는 자본이 도시를 지배하게 되면서 이 같은 도시구조는 더 이상 유효하지 않게 되었다. 위계와 중심을 중시하기보다 흐름과 밀도의 조절이 용이하게 이루어지는 도시구조를 선호하게 된 것이다.

들뢰즈와 가타리는 이미 『천 개의 고원』에서 리즘의 도시의 예로 네덜란드의 암스테르담(Amsterdam)을 직접적으로 언급한 바가 있다. 리즘의 도시에는 기원으로서의 중앙이 없으므로 어느 한 부분이 잘려나가거나 재배치되어도 전체가 하나의 유기체로서 지속될 수 있다는 특징을 지닌다. 리즘의 도시는 중앙이 어디인지 가늠하기 어려우며, 원본과 복제품을 구분하기 용이하지 않고, 다방면으로 성장과 확장이 가능하다. 또한 출입구가 정해져 있지 않고 한 목적지에서 다른 목적지로 왕복하는 경로가 다양하게 정해질 수 있다. 즉 도시의 보행자는 자유롭게 도시의 공간들을 연결할 수 있는 것이다. 리즘의 도시가 확장될수록 그 경로는 더욱 복잡해지고 관습으로부터 자유로워진다.²³⁰⁾

본 장은 체험과 그 형식의 공간적 변화에 있어 시공간 영역의 공공미

230) 들뢰즈와 가타리는 리즘의 공간구조와 사고의 체계를 여섯 가지의 원리로 분류하였다. 첫 번째는 연결접속(connectivity)의 원리이다. 이것은 하나로 합치는 능력으로 스스로를 포함한 다양한 지점을 연결시킬 수 있음을 의미한다. 두 번째는 다질성(heterogeneity)의 원리이다. 이것은 하나의 합을 이루는 구성요소가 반드시 동질적인 것 혹은 유사한 것들만은 아니며 이질적인 것도 포함할 수 있음을 의미한다. 세 번째는 다양체(multiplicity)의 원리이다. 리즘은 자체를 구성하는 요소들의 개수, 합의 양을 나타내지 않는다. 리즘의 다양성과 분산되는 객체의 관계는 환원적이지 않으며 그 총체를 드러내는 것은 관계의 외존성(exteriority)에 의해서이다. 네 번째는 탈-기표작용적인 단절(asignifying rupture)의 원리이다. 리즘은 모든 현상의 근본으로서의 기원의 개념을 해체한다. 따라서 리즘의 구성요소들은 서로 단절되어 관계가 끊어져도 존속되며 다른 요소와 새로운 관계를 형성할 수 있다. 이것은 탈영토화(deterritorializing) 그리고 재영토화(reterritorializing)의 과정으로 무한 반복된다. 다섯 번째는 지도 제작(cartography)의 원리이다. 지도는 여행자의 지점 혹은 목적지에 따라 접하기도 하고 절단되기도 하며 재조합될 수 있다. 또한 사용자와 지도의 성격에 따라 특정 범례(凡例; legend)가 포함되기도 하고 생략되기도 한다. 이것은 오직 필요에 의해서만 원본의 내용이 변화될 수 있다는 사실을 의미한다. 마지막의 원리는 데칼코마니(decacomania)이다. 말소리를 음성문자로 옮긴다 하더라도 음성문자는 원래 화자의 어조, 음색, 의도를 온전히 반영할 수 없다. 음성문자로 옮겨지고 다른 독자에 의해 재해석되면서 원래 의도, 즉 원본성은 사라지거나 변질된다. Ibid., 19-24, 30, 46-7.

술의 위상에 리즘의 개념을 통해 접근하고자 한다. 삼차원의 전형적인 공공미술은 도시의 중심을 결정하고 부각하여 드러내는 형식과 내용으로 전개되었다. 반면 시공간 영역의 공공미술의 공간은 ‘전환의 공간’이다. ‘전환의 공간’은 기능과 이념이 결정된 공간들의 사이 내지 경계의 영역을 의미하며 리즘의 도시에서는 서로 떨어져 있는 목적지들을 연결하는 통로에 속한다. 따라서 리즘의 도시에서 시공간 영역의 공공미술은 하나의 공간과 다른 공간을 연결하는 통로, 즉 기능이 없는 공간을 작동시킨다. 즉 시공간 영역의 공공미술은 다양한 연결망에 시의적 성격을 부여한다. 리즘의 탈영토화와 재영토화의 반복을 통해 해체되고 분산된 다양성은 다양한 지점을 잇는 연결망의 거닐기, 여행으로 초점이 옮겨지는 것이다.

이와 같이 시공간 영역의 공공미술은 기능이 없는 공간, 전환의 공간을 작동시키면서 안과 밖을 연결한다. 그리하여 시의적으로 그리고 임시로 공공공간이 사유공간으로 전환되기도 하며 공공영역의 문제들이 사유영역으로 옮겨질 수 있다. 역(逆)도 또한 가능하다. 공공영역과 사유영역의 혼재는 현대 도시의 대표적인 양상이다. 이것은 가치관의 혼재를 야기하였고 공리 혹은 공적 가치를 정의하는 데 있어 모호함만 가중시켰다. 한편으로는 공공영역이 개선되고 변화되기 위해서는 소위 가르치려드는(didactic) 공적 가치 혹은 공리성 보다 일상 내지 사유영역 내에서 비롯된 이루어지는 개인의 태도 변화가 선행되면서 각 영역의 지배 이념으로 인해 간과되고 은닉되었던 세부적인 문제들이 보다 세세하게 노출되었다.

시공간 영역의 공공미술은 공간을 공공영역과 사유영역이 공존하는 ‘전환의 공간’으로 작동시키고 안과 밖을 연결하면서 분리되고 단절된 공간들 사이에 관계망을 형성한다. 이러한 기능들은 공간의 중심을 구획하고 가시화하는 기존의 기념비 혹은 랜드마크의 조형물의 형식을 거부한다. 시공간 영역의 공공미술은 작품 설치되거나 작업이 이루어지는 장소의 위치나 역사적 상징보다 도시의 일상을 드러냄으로써 공간과 작품

그리고 관객을 밀접하게 연결시킨다. 즉 리즘의 현대 도시에서 분산된 다양한 삶들과 수많은 함수로 이루어진 현상들을 유동적인 통로로 엮음으로 인해 비결정적 그리고 비정형의 복잡한 관계망을 구축하는 것이다.

또한 시공간 영역의 공공미술은 비정형의 확장하는 관계망 안에서 부유하는 이정표의 역할을 하면서 특정 공간에 한정되지 않고 나아가 수용자의 참여에 의해 무한히 순환된다. 이것은 단순한 원본의 무한 복제를 의미하지 않는다. 리즘과 마찬가지로 시공간 영역의 공공미술은 자체적인 지도 제작의 원리와 데칼코마니의 원리에 의해 수용자에 의해 재해석되고 재조립되며 그 의미가 변화된다.

정리하면 시공간 영역의 공공미술은 리즘의 현대 도시 공간 속에서 분산된 다양성을 연결하는 통로이자 관계망을 형성하며 전개된다. 그리고 이러한 과정 속에서 공공영역과 사유영역의 안과 밖을 연결하면서 규범과 기능이 부재하던 공간을 예술적 실천을 통해 작동시킴으로써, 또한 수용자의 참여로 그러한 실천을 반복, 순환시킴으로서 공간을 무한 확장시킨다. 이어서 시공간 영역의 공간적 그리고 현상적 체험의 특징들을 근래의 현대 공공미술 사례를 통해 살펴보도록 한다.

1.1

아니쉬 카푸어(Anish Kapoor), <아크노바(ArkNova)>(2013, 2014)

‘시공간 영역의 공공미술은 기능이 없는 공간을 작동시킨다’

공간은 크게, 도시와 같이 이데올로기와 필요에 의해 인위적으로 형성된 공간, 그리고 인위적인 조작이 가미되지 않은 자연의 공간으로 분류된다. 그렇다면 자연채해로 기능이 소멸된 공간은 어떻게 분류되어야 하는가 하는 질문이 가능하다. 이 같은 공간은 사회 공동체의 집단적 기

역, 역사, 정서 그리고 의미가 축적되며 형성되어온 기능이 소실된 공간이다. 한편으로는 재건을 통해 새로운 기억을 형성해야 하는 ‘중간의 공간(interim space)’ 혹은 ‘진행 중의 공간(space in process)’이기도 하다. 그러나 현재의 시점에서는 기능이 없는, 다양한 리미널리티의 가능성이 잠재한 전환의 공간이다.

2011년 3월 11일, 모멘트 규모 9.0의 초대형 지진이 일본 동북지방 후쿠시마(福島) 현을 강타하였고 이로 인해 후쿠시마 제1원자력 발전소에서 방사능이 누출되는 사고가 이어졌다. 이 지진은 지금까지 일본 역사상 가장 강력한 것이었으며 20세기 이래로 네 번째로 큰 지진으로 알려져 있다. 지진은 40.5m에 달하는 쓰나미를 발생시켰고 일부 지역에서는 내륙 10km에까지 밀려왔다. 2만 8천 명이 사망하거나 실종되었고 재산 피해는 천문학적으로 솟구쳤다. 게다가 이 지진은 산업공장 부지, 교통로와 제반시설을 파괴함으로써 일본 경제에도 큰 타격을 가하였다.²³¹⁾ 특히 2차 피해인 원전사고는 일본뿐만이 아니라 주변 국가를 비롯해서 전 세계적으로 직간접적인 피해를 가져왔다. 일본 방문자 수가 급격히 감소하였고 본국으로 되돌아가는 외국인들도 급증하였다. 도쿄 북동부 미야기 현, 이와테 현, 후쿠시마 현 연안은 더 이상 기능하지 않는 공간, 심지어 아무도 머무르려 하지 않는 공간이 되었다. 자연재해에 의해 인간의 문명은 단번에 파괴되었으며 반복될 수 있는 재해의 가능성 앞에서 인간은 정체된 제자리걸음 혹은 뒷걸음질만 하게 된 것이다.

그 후 원전에 대한 안전검사가 이루어지고 재건의 움직임이 일어나면서 지진과 쓰나미의 희생자를 추모하기 위한 다양한 행사와 프로젝트가 진행되었다. 그 중 스위스 루체른 페스티벌(Lucerne Festival)의 미카엘 해플리거(Michael Haefliger) 감독은 재해지역을 중심으로 음악제를 구상하였고, 이에 따라 2013년 루체른 페스티벌은 마츠시마(松島) 지역에서 개최되었다. 여기에 일본의 건축가 아라타 이소자키(Arata Isozaki)와 인도 태생의 영국의 현대미술가 아니쉬 카푸어(b.1954)가 합류하면서 같은 해

231) 유용하 (2011; 25-9), 「일본 대지진, 쓰나미, 원전피해 얼마나 되나」, 『과학과 기술』, 5.

움직이는 공연장인 <아크노바>가 탄생하게 되었다. ‘아크 노바’는 구약 성경 창세기에 나오는 노아의 방주(Noah's Ark)에서 착안한 것이다.²³²⁾ ‘노아의 방주’ 이야기를 바탕으로 이소자키와 카푸어는 회복의 상징으로서 <아크노바>를 제시하였다. 노아라는 단어는 히브리어로 ‘휴식’을 의미한다. 비록 성서의 방주와 같이 <아크노바>가 재앙으로부터 생명을 구하지는 못했지만, 음악을 비롯한 다양한 문화예술 장르를 통해 점점 희박해지는 사회의 관심 속에서 잊혀 가는 아픔의 상처를 치유하고자 하였다.²³³⁾ 또한 이들은 이 과정에서 일본의 민속학자 시노부 오리구치(折口 信夫)가 제시한 개념 ‘마레비토(マレビト)’를 참고하였다. 마레비토는 삶에 활기를 불어넣고 회복하는 과정 가운데 이방에서 찾아온 손님 (foreigner)을 의미하였다. 이것은 이동하는 공연장이 황폐해진 피해지역을 방문함으로써 도시 공간 내에서의 다양한 활동을 유발하고 해당 지역 공동체와 소통하는 것을 목적으로 하기 때문이다. 나아가 이것이 ‘아크노바’, 즉 ‘새로운 방주(new arc)’에서 ‘새로운 아트(new art)’로 인식되길 바라는 이국 작가의 의도이기도 하다.²³⁴⁾ [그림 7]

<아크노바>는 넓이 35m, 높이 18m의 공연장으로, 무대와 쓰나미로 쓰러진 삼나무로 제작한 500개의 객석을 배치할 수 있다. 앞서 언급하였듯이 <아크노바>는 움직이는 공연장으로 ‘인스턴트 건축(instant architecture)’에 속한다. 즉 공연장은 공간에 고정된 건축물로서 지어진 것이 아니라 풍선과 같이 공기를 주입하면 부풀어 오르는 구조이며 공연이 완료되면 공기를 빼서 접을 수 있는 ‘휴대용 건축물(portable architecture)’이다. <아크노바>의 표면에는 폴리에스터의 일종인 고분자 분리막(plastic membrane)의 신소재가 사용되어 팽창과 수축을 용이하게 하였다. 이와 같이 열린 공간을 더욱 확장시키는 것은 카푸어의 대표적

232) 인간이 점점 포악해지자 하나님은 홍수를 내려 인류를 멸망시키려 했으나 의로운 노아 일가만은 심판을 면하게 하였다. 하나님은 이들에게 홍수를 피하기 위해 길이 약 135m, 폭 약 22.5m, 높이 약 13.5m의 방주를 지으라고 명령한다. 노아는 명령에 순종하여 100년이 넘는 긴 시간 동안 방주를 지었고, 대홍수가 세상을 덮치자 방주에 함께 탄 그의 일가와 동물만이 살아남았다는 일화이다.

233) "Ark Nova by Arata Isozaki and Anish Kapoor", *de zeen magazine* online article.

234) Ibid.

인 표현방식인데, 대표적인 사례가 시카고 밀레니엄 파크(Millennium Park)에 설치된 <구름 문(Cloud Gate)>(2006)이다. 콩과 유사한 모양을 지녔다 하여 “The Bean”으로 잘 알려져 있는 이 작품은 은색 모노크롬의 표면을 통해 공원의 주변 환경을 사방으로 비춘다. 주변의 환경이 반사되어 반전된 이미지로 문의 표면에 고스란히 옮겨지게 된다. 작품에 비추어진 이미지는 모든 관객, 자동차 등의 모든 동작까지 포착해내며, 절대 되풀이되지 않는 하나의 영상 화면처럼 작동하기도 한다.

<아크노바>는 외관상으로는 2011년 파리 그랑팔레(Grand Palais)에 전시된 카푸어의 <레비아탄(Leviathan)>을 연상시킨다.²³⁵⁾ 카푸어는 이와 같은 구조물을 기술적으로 완성하는 데 20년이 걸렸다고 설명한다.²³⁶⁾ <레비아탄>과 <아크노바>는 안에서 밖으로 팽창하는 구조이면서 동시에 안을 채움으로써 본연의 형상이 드러나는 형식으로 밖에서부터 새기어 들어가는 전형적인 조각의 형식을 전복시킨다. 즉 공간의 한 부분을 덩어리(mass)로 채우는 것이 아니라 안으로부터 밖으로 팽창하며 공간을 밀어냄으로써 총체적으로 공간을 더욱 확장시키는 효과를 자아낸다. 카푸어의 주요 관심사는 공간 안에 또 다른 공간을 만드는 것이다. 후자의 공간은 기존 공간에 새로운 차원을 선사함으로써 관객으로 하여금 눈에 의한 시각경험을 비롯하여 신체에 의한 총체적인 체험을 할 수 있게 만든다. 단색은 관객의 상상력을 제한하면서도, 공간을 압도함으로써 관객이 색감에 취하게 하는 효과를 자아낸다. 공간을 채우는 색감은 빛을 반사함으로써 관객에게 인식된다. 나아가 관객에게 감상적이면서도 시적인 경험을 선사한다.

카푸어는 철저하게 물질적인 대상을 통해 새로운 정서적·철학적 경험을 가능하게 하려는 의도를 지닌다.²³⁷⁾ 또한 이 구조를 통해 공간 내에

235) ‘레비아탄’은 성서에 나오는 바다 속 괴물로 거대하고 강력한 것을 의미하기도 한다. [그림8]

236) ""Bubble of Hope": Anish Kapoor's Ark Nova is the World's First Inflatable Concert Hall", *Architizer.com* online article.

237) "Anish Kapoor to Create a New Artwork for the Vast Nave of Paris' Grand Palais", *Artdaily.org* online article.

새로운 안과 밖이 형성되기도 한다. 공공미술의 작품을 무대삼아 관객의 참여와 퍼포먼스가 이루어지는 것이 일반적 형식이었다면 <아크노바>에서는 관객이 실질적으로 작품 안으로 들어감으로써 참여가 이루어진다. 즉 공연이 이루어지고 관람이 되어야만 작품이 비로소 완성되는 것이다.

물론 <아크노바>는 음향과 무대장치 등 전문적 공연장으로 기능하는데 있어서는 미흡한 점들이 있다. 그러나 <아크노바>는 재난에 의해 파괴된 공간, 문명의 사회 기반 시설이 무너진 공간, 방사능증후군에 대한 두려움으로 버려진 공간으로 시선을 집중시키고, 관객이 공간에 입장하고 모든 감각을 동원하여 공간을 체험하게 함으로써, 공간을 작동시킨다. 바늘꽃의 빛깔을 띠는 공연장의 표면은 자연광이 투영되면서 은은한 장밋빛의 조명으로 발광한다. 이것은 마치 건물 전체가 하나의 스테인 글라스로 이루어져 있는 것과 같은 느낌을 주며, 공연을 관람하는 것은 하나의 의식 내지 추모행사에 참여하는 분위기를 자아낸다. 관객은 시각, 청각, 후각, 촉각 등을 동원하여 총체적인 감각적 체험을 하게 되고, 이러한 <아크노바>의 체험을 통해 파괴되고 버려진 공간을 새로운 기억의 장소로 인식하게 된다. 그리고 <아크노바>는 또 다른 장소로 이동됨으로써 또 다른 공간을 작동시키게 된다.

<아크노바>는 공연장이라는 건물의 기능을 제공하는 것은 물론, 앞서 언급한 인스턴트 건축의 맥락에서 산출되는 공간적 인식의 변화를 새롭게 제시한다. 공기주입 이전의 이차원의 오브제가 그 형상이 온전히 드러나기까지 부풀어 오르는 데 걸리는 과정은 존 어리(John Urry, 1946)가 제안한 ‘순간적 시간(instantaneous time)’의 개념과 연결 지어 살펴볼 수 있다.²³⁸⁾ 자연의 재해로 이미 기능이 중단된 공간에서 ‘시간’은 중요한 개념이 아니다. 공급과 수요의 인과 작용에 의한 생산적인 활동 내지 ‘기계적 시간(clock time)’이 공간에는 존재하지 않기 때문이다. 이 가운데 <아크노바>가 부풀어 오르는 과정은 시간의 축보다 공간의 축에서 가시적으로

238) Urry, John (2000; 223), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the 21st Century*, Londond/New York: Routledge.

그리고 촉감적으로 인식된다. 이 같은 공간적 체험은 즉각적으로 이루어지지 않으며 점진적으로 구조물의 형태가 구체화되는 것과 동시에, 그리고 지속적으로 이루어지는 인지의 행위를 동반한다. 조형물은 ‘순간’과 ‘가상’의 형식으로 공간에 새로운 질서를 부여한다. 그리고 앞서 언급한 ‘기계적 시간’의 연속성이 아니라 현재, 현실의 상황, ‘지금’의 중요성이 부각된다. 기계적 시간은 ‘한때 무엇이었던’ 내지 ‘미래의 무엇일 수 있는’의 판가름을 바탕으로 전개되므로, 기계적 시간에서의 현재의 상황은 항상 미래의 과거이거나 과거의 미래일 뿐이다. 요시하라 나오키(吉原直樹)는 2008년 저서 『모빌리티와 장소』에서 어리의 논의를 바탕으로 ‘순간적 시간의 기제’에 대해 고찰한다. 어리에 의하면 순간적 시간은 한시성과 일과성(一過性)의 성격을 지니며, 이러한 상황 속에서 미래가 현재로 흡수됨과 동시에 기계적 시간이 무효화된다는 것이다.²³⁹⁾

일반적인 공공미술이 역사를 회상하거나 미래가치를 지향하며 과거의 특정한 시점을 가시화한다면, 공간을 작동시키는 시공간 영역의 공공미술은 현재의 ‘지금’, ‘순간’을 기리는 기제를 지니게 되는 것이다. 따라서 공간은 시공간 영역의 공공미술 작품을 통해 과거 혹은 미래지향적으로 작동하는 것이 아니라 ‘지금’의 현실을 반영하며 순간적으로 그리고 일과적으로 작동됨으로써 재해석된다. 여기서 유의해야 할 점은 이와 같은 현상과 체험에 있어 정당 내지 의도된 메시지가 존재하지 않는다는 것이다. 공간을 작동시키는 시공간 영역의 공공미술의 기제는 기존에 인식되지 않았던 장소 내지 그 시의적 특성을 제시할 뿐이며, 이를 사회·예술적 가치로 승화시키는 것은 관객의 몫이다.

239) 요시하라 나오키 (2008/2010; 22-3), 『모빌리티와 장소: 글로벌화와 도시 공간의 전환』, 심산.

1.2

타쯔 니시(Tatzu Nishi), <콜럼버스 발견하기(Discovering Columbus)>(2012/09/20-12/02)

‘시공간 영역의 공공미술은 안과 밖을 연결한다’

삼차원의 전형적인 공공미술이 공공공간, 즉 모두에게 열려 있는 공간이자 야외의 개방된 공간을 중심으로 전개된다면 시공간 영역의 공공미술은 이와 같은 개방성의 여부를 전제조건으로 삼지 않는다. 왜냐하면 시공간 영역의 공공미술은 사유화되어 제한된 공간이라 할지라도 임시로 누구나 자유롭게 드나들고 교류하며 소통할 수 있는 열린 공간으로 작동시키는 ‘전환성(transitionality)’을 지니기 때문이다. 이것은 시공간 영역의 공공미술이 전환의 공간에서 이루어짐과 동시에 전환의 공간을 구축함을 의미한다. 삼차원의 참여 예술이 관람객의 현장에서 직접적인 개입을 중요시 여긴다면, 시공간 영역의 공공미술에서 참여는 밖(outside)의 현장에서뿐만 아니라 일상 속 안(inside)의 현장에서도 체험 가능하다. 이것은 크게 세 가지 차원에서 설명될 수 있다. 첫째, 시공간 영역의 공공미술의 작업이 실질적으로 실내와 실외를 연동시켜 야외의 체험과 실내의 체험이 뒤바뀌거나 공존하는 경우, 둘째, 작업 내지 작품에 대한 공간의 체험이 물리적·집단적으로 이루어지면서도 동시에 미디어와 인터넷을 통해 가상의 공간에서 사적으로 이루어지고 확산되는 경우, 그리고 셋째로 이와 유사한 맥락에서 공공영역과 사유영역의 상호 전이 속에서 작품의 메시지가 사회·예술적인 대안으로 제시되는 경우이다.

삼차원의 공공미술, 그중에서도 가장 오래된 역사를 지니는 전형적인 공공조각은 시대의 변화 속에서도 지속적으로 현대의 도시 공간을 점유하고 있다. 종종 공공조각은 도시의 중심부 내지 다양한 통로가 교차하는 지점에 설치되어 있다. 일부는 역사의 투쟁 속에서 그리고 이데올로기의 붕괴 속에서 함께 사라지기도 하였으나 또 다른 일부는 조각의 인

물 내지 메시지의 역사적 가치가 더 이상 추궁되지 않은 채 버젓이 서 있기도 하다. 일본과 독일에서 활동하는 작가, 타쓰 니시(b.1960)는 이 같은 공공조각이 설치되어 있는 공간에 주목한다. 조각의 인물이나 정치적 이념의 정당성보다는 공간 자체에 집중하는 것이다. 그리하여 니시는 모두에게 보이기 위해 제작된 조형물들이 종종 실질적으로 작품이 놓이는 위치의 높이나 크기로 인해 제대로 관찰할 수 없고, 이로 인해 공공공간에 설치되어 있음에도 불구하고 공공의 시야로부터 벗어나 있다는 사실을 지적한다. 즉 작품과 공간의 개방성이 의도적으로 제한되었음을 드러내는 것이다. 이와 같은 공간의 모순성이 관람자의 참여를 통해 가시화되었을 때 공간에 새로운 의미가 부여되며 기존에 공간이 지니던 가치와 상징성은 재해석 된다.

미국 뉴욕의 맨해튼 센트럴 파크 남서쪽 모퉁이에는 브로드웨이(Broadway), 웨스트 59번가, 센트럴 파크 웨스트(Central Park West) 그리고 8번 아베뉴가 교차하는 맨해튼의 가장 번잡한 로터리가 위치해 있다. 뉴욕 시의 모든 공식적인 거리를 측정하는 기준점이기도 하다. 이곳의 명칭은 콜럼버스 서클(Columbus Circle)이며 1892년 크리스토퍼 콜럼버스(Christopher Columbus)의 미국 대륙 발견 400주년을 기념하기 위해 모뉴먼트로 설치되었다.²⁴⁰⁾ 콜럼버스 모뉴먼트는 거리로부터 공중으로 20미터 이상 떨어진 곳에 위치되어 있어 400년이 넘는 역사에도 불구하고 조각의 구체적인 면모와 형식은 대중적으로 알려진 바가 없다. 거리에서

240) 콜럼버스는 이탈리아 태생의 탐험가이자 항해가이다. 대서양을 통해 인도로 가는 서회항로를 개척하는 와중에 미국 대륙을 발견하였는데, 콜럼버스는 사망하는 순간까지도 자신이 발견한 땅이 인도라고 주장하였다고 한다. 그의 서회항로 발견은 미국 대륙이 유럽인에 의해 개척되는 계기를 마련하였고 이는 궁극적으로 현재의 미국이 건국될 수 있는 단초가 된 근원적 사건이기도 하였다. 콜럼버스 모뉴먼트는 콜럼버스가 미국대륙을 발견한지 400년을 기념하는 시점인 1892년 이태리 조각가 가에타노 루소(Gaetano Russo)에 의해 제작되었다. 조각상은 거리로부터 23미터 떨어진 높이에서 분주한 도시거리와 공원을 내다본다. 모뉴먼트는 화강암으로 이루어진 기둥의 형태이고 바닥부분에는 수차례의 재건을 거치면서 현재는 분수대와 벤치가 놓여 있다. 기둥에는 그의 여정을 드러내는 명판과 그의 선박이었던 니냐(Niña), 핀타(Pinta) 그리고 산타마리아(Santa Maria)를 상징하는 닻이 새겨져 있다. 기둥의 받침대 부분에는 미국을 상징하는 흰머리수리(American bald eagle)와 “탐험의 천재(the Genius of Discovery)”를 나타내는 은유의 상징물이 장식되어 있다. 당시 모뉴먼트는 뉴욕을 기반으로 하는 이태리 어(語) 일간지인 Il Progresso Italo-Americano의 후원으로 제작되었다.

바라보았을 때 어렴풋이 동쪽 하늘을 향해 시선을 고정하고 있는 형상의 실루엣만이 감지될 뿐이다.

이 가운데 지난 2012년 가을, 뉴욕 시민과 방문객에게 콜럼버스를 바로 가까이에서 마주할 수 있는 기회가 제공되었다. 타즈 니시가 콜럼버스 모뉴먼트를 새롭게 포장하고 장식하여 기존의 공간과 오브제를 새롭게 체험할 수 있는 상황을 연출한 것이다. <콜럼버스 발견하기>라는 제목의 이 프로젝트는 뉴욕의 공공미술 기획사 퍼블릭 아트 펀드(Public Art Fund(PAF))가 기획하고 주관하였다. ‘콜럼버스의 발견’이 아니라 역으로 시민이 콜럼버스를 만나기 위해 찾아나서는 여정인 것이다. 그것도 전형적인 모뉴먼트나 메모리얼의 체험을 통해서가 아니라 익숙한 일상의 공간에서 그를 발견한다는 설정이다. 우선 작가는 모뉴먼트를 중심에 두고 둘레에 6층 높이의 비계를 쌓아올렸다. 그리고 동상이 있는 위치에 컨테이너를 설치하고 실내를 작가가 인식하는 전형적인 미국 가정의 거실로 장식하였다. 바닥에는 원목과 카펫이 깔리고 그 위에는 커피테이블, 소파, 안락의자, 책과 꽃병 등으로 가득한 장이 들어섰다. 전기스탠드와 조명 등이 설치되었고 벽에는 작가가 디자인한 벽지, 포스터와 그림까지 모두 구비되었다. 이 안락한 거실 중앙에 콜럼버스 상이 대형 인테리어 소품처럼 놓여 있는 듯한 풍경을 자아낸 것이다. 흥미로운 일화는 일본 태생의 이 작가가 텔레비전 설치를 요구하자 64인치 평면 텔레비전이 전달되었는데, 크기에 경악한 작가가 이것이 정말 미국 가정에서 흔히 볼 수 있는 제품인지 질문하였고 관계자들은 “매우 미국인스러운 것(a typical American thing)이다”라고 대답하였다는 것이다.²⁴¹⁾ 2012년 9월 20일부터 12월 2일까지 전시되는 내내 거실에 설치된 텔레비전의 채널은 CNN에 고정되어 있었다. 예약한 관람자에 한하여 한번에 25명의 관람자가 ‘거실’에 30분 동안 머무를 수 있었다. 관람자는 주어진 시간 동안 거실을 마치 자신의 집인 것 마냥 누릴 수 있어, 가구에 앉기도 하고 텔레비전을 시청하기도 했으며 곳곳에 있는 책을 뽑아 독서를 하기도 하였다.

241) Lasky, Julie, "A Living Room Suspended Over Columbus Circle", *The New York Times*, 2012/09/19., Gardner, Ralph, "High Point in Interior Design", *Wall Street Journal*, 2012/10/08.

창 너머로 펼쳐진 공원과 도시의 경관 그리고 노을 지는 하늘을 더 가깝게 즐기려는 사람도 있었다. 작가는 거실 중앙에 4미터에 가까운 거대한 콜럼버스 상이 서 있는 것만 제외한다면 일상과 다를 바가 없는 풍경을 자아내려 한 것이다. 여기서 거실은 가장 공공적이면서도 동시에 가장 사적인 공간인 것이다. 여기서 비계, 컨테이너, 가구, 벽지는 안과 밖을 연결하면서도 일제히 전복하는 장치가 된다. [그림9]

<콜럼버스 발견하기> 프로젝트는 기존에 이미 존재하고 있던 오브제를 완전히 변형시키는(transform) 것에 목적을 둔다. 콜럼버스 모뉴먼트는 지난 120년 동안 뉴욕의 역사와 함께 해 왔다. 가장 복잡하고 많은 사람이 모이는 공공공간에 있지만 정작 고개를 들어 유심히 바라보는 사람은 없었다. 물리적으로 보이지 않기 때문이기도 했지만 오랜 시간동안 익숙해진 풍경 속에서 오브제가 더 이상 본연의 기능을 하지 못했기 때문이다. <콜럼버스 발견하기>는 시민과 방문객들이 모뉴먼트를 완전히 새롭게 바라보고 그것과 긴밀한 경험을 할 수 있도록 유도한다.²⁴²⁾ 실내를 실외로 변모시키고, 외부로 내부로 변전시키며, 집 밖의 것은 안의 것으로, 나아가 공적인 것은 사적인 것으로 인식하게 하는 것이다.²⁴³⁾

한편으로 니시의 다른 작품이 흔히 그러하듯이 <콜럼버스 발견하기>는 공적 영역에 있으면서도 접근이 금지되어 있는 현대 도시의 이념과 공간적 양상을 상기시킨다. 현대 도시 공간에서는 더 이상 유효하지 않은 이념과 사상이 공공조각을 통해 공간을 차지하고 있으나 대중적 공감을 형성하지는 않는다. 이뿐만 아니라 <콜럼버스 발견하기>는 공간의 소유권을 중심으로 준-공공공간, 즉 민간이 소유하지만 일정한 규제 속에서 공공에게 열려 있는 공간의 양상을 연상시키기도 한다. 가장 사적이면서도 모두에게 공적 발언으로 드러나는 역설적 성격의 SNS의 공간을 떠올리게 하기도 한다. 시공간 영역의 공공미술은 이와 같이 안과 밖, 공과 사의 경계를 모호하게 하면서도 서로가 구분되는 지점을 모색하게 하

242) Vaccarello, Joe & Richard Roth, "New York's Columbus Statue Gets its Own Apartment", CNN, 2012/10/08.

243) Lasky, op. cit.

는 사유의 오브제로 드러나거나 그러한 상황으로 연출되는 특성을 지닌다.

작가는 프로젝트를 구상하기에 앞서 뉴욕 시 전체를 돌아다니며 공간을 정찰하였는데, 그 과정에서 다수의 공공조각이 유럽의 그것과는 달리 일반적인 눈높이에 설치되어 있음을 발견하였다. 상당수의 조각이 낮은 좌대에 올려져 있거나 아예 좌대가 없이 땅에 고정되어 있었다는 것이다.²⁴⁴⁾ 반면 콜럼버스 모뉴먼트는 독특하게도 매우 높은 기둥에 설치되어 있었는데, 이것은 유럽의 전형적인 고대 기둥조각을 연상시킨다. 미술사의 캐논과 역사주의를 바탕으로 이 모뉴먼트를 비판적으로 해석하는 논의는 콜럼버스의 상징적·역사적 업적을 재고해야 한다고 제시한다.²⁴⁵⁾ 콜럼버스는 탐험가였지만 동시에 미국 대륙을 식민지화하고 원주민을 노예화하며 집단학살한 정복자이기도 하기 때문이다. 한편 니시는 수차례의 인터뷰를 통해 그의 작업이 정치적이지 않다는 점을 강조한다. 그의 작업은 오직 공간과 오브제에 관한 것이며 순전히 시각에 집중된 것이므로 콜럼버스라는 인물에 관한 것은 아니라는 것이다.²⁴⁶⁾ 그렇다면 <콜럼버스 발견하기>에서 콜럼버스는 역사적 인물이 아니라, 그 자체로 열려 있지만 접근할 수 없는, 닫혀 있는 공공영역을 의미한다는 해석이 가능하다. 그리고 거실은 공공영역 내에서 다양한 개인의 사유영역이 집결하는 장소가 된다. 여기서 공공영역을 ‘밖’, 사유영역을 ‘안’으로 각각 상징하였을 때 다음과 같은 논의가 설득력을 지닌다.

도시이론가인 알리 마다니푸어는 2003년 저서 『도시의 공공공간과 사유공간』을 통해 공공영역과 사유영역이 구분되고 분리되는 방식과 이에 연동되어 변화하는 각각의 공간의 기능에 따라 그 사회를 이해하는 주요한 기준점이 설정된다고 주장한다.²⁴⁷⁾ 나아가 이러한 공간 구획은 사회

244) Ibid.

245) 반대로 콜럼버스의 업적과 모뉴먼트의 역사적 가치를 왜곡한다는 비판도 제시되었다. 이태리 유산 보호 단체인 *Italic Institute of America*는 <콜럼버스 발견하기>가 작가의 주관적인 견해로 인해 이태리의 역사와 문화를 어긋난 시선으로 해석하게 한다고 비난하기도 하였다. Vaccarello & Roth (2012/10/08).

246) Lasky, op. cit.

구성원들이 전반적으로 공유하는 문화와 가치관을 이해하는 데 도움이 되며, 무엇보다도 공공영역과 사유영역의 교류와 전환 가능성을 통해 사회적 소통의 범위와 방식을 가늠할 수 있다는 입장을 표명한다.²⁴⁸⁾ 마다니푸어는 공공영역과 사유영역이 다음과 같은 세 가지 측면에서 구분 가능하다고 밝힌다. 첫째는 공간적 규모, 두 번째는 가장 배타적인 사적 영역과 가장 개방적인 공적 영역 간의 격차의 정도, 그리고 마지막으로 공간 내에서 이루어지는 개인들의 상호 교류적 접촉과 관계의 빈도와 상호성의 정도이다. 이러한 세 가지 ‘규모’를 통해 공공영역과 사유영역 사이에 유연하면서도 정교한 경계가 형성될 때 도시의 삶에 보다 깊이가 더해지고 삶이 풍부해진다는 것이다. 그리고 이러한 유연하고도 정교한 경계 형성은 두 영역 간에 상호침투로 인한 마찰을 최소화할 수 있는 대안을 발견하고 제시함으로써 가능해진다고 그는 보고 있다.²⁴⁹⁾

한편 마다니푸어는 공공영역과 사유영역을 서로 완전히 분리되어 존재하는 것으로 인식하지 않고 도시 공간 내에서 두 영역은 경제·사회·문화·정치적 차원에서 서로 중첩되면서 형성되고 존속된다고 역설한다. 이러한 중첩적 영역 중 시각적으로 구체화되어 도시 공간을 차지하고 있는 것이 도시의 그 어떤 물리적 제반시설보다 많을 것이라고 그는 추정한다.²⁵⁰⁾ 즉 경제적 측면에서는 토지와 건물의 소유 주체가 누구인가에 따라 도시 경관이 다르게 형성되고, 정치적 측면에서도 공공영역과 사유영역의 관계를 중심으로 현대 민주주의가 발전되어왔으며, 문화·사회적 측면에서 있어서는 공공영역과 사유영역의 구분이 일상의 흐름과 양상을 결정하고 나아가 자아와 타아 내지 개인과 공동체 간의 상호교류와 관계형성에 있어 중요한 역할을 한다는 것이다. 마다니푸어는 궁극적으로 두 영역의 개념은 오직 상호의존적 차원에서만 성립이 가능하며 독자적으로는 존재할 수 없음을 역설하고 있다.

247) Madanipour, Ali (2003), *Public and Private Spaces of the City*, London/New York: Routledge.

248) Madanipour (2003; 1-2).

249) Ibid.

250) Ibid., 3.

마다니푸어의 논의는 타즈 니시의 <콜럼버스 발견하기>와 관련하여 공공영역과 사유영역 간의 상호의존적 성격을 살펴보는 데 있어 유의한 논점을 제시한다. 그것은 특히 그가 사유영역을 정의하는 방식에서 발견된다. 마다니푸어는 사유영역의 성격의 핵심이 주체의 신체를 중심으로 형성된다는 입장을 취한다. 인간의 신체와 얼마나 물리적으로 가까운지, 즉 신체와의 친밀함과 밀접함의 정도에 따라 사유영역이 구획된다는 것이다.²⁵¹⁾ 저자는 신체를, 주체의 내적 공간과 인접한 외부 환경으로 연장되는 심리적·물리적 공간 모두를 내외적으로 포함하는 하나의 공간으로 파악한다. 여기서 그는 데카르트를 인용하는데, 내적 공간의 정신은 사유(思惟)로써 구성되며 외부의 장소와 물질로부터 자유롭다는 것이다.²⁵²⁾ 반면 여기서 사유는 스스로 존재할 수 없으며 반드시 사유의 주체와 대상을 필요로 한다. 인간의 몸을 경계로 삼아 밖(outer)과 안(inner)의 공간이 구분될 수 있지만, 동시에 인간은 몸의 위치, 몸짓, 그리고 말하기 등을 통해서, 그리고 사유를 통해서 밖의 공간을 지각하고 인식하며 표현하기 때문이다. 마다니푸어는 여기서 사회심리학자 어윈 알트만(Irwin Altman)을 참고하면서 사유영역의 강화는, 그것이 개인에 의한 것이든 집단에 의한 것이든 간에, 그 주체의 규모와 활동 범위 그리고 주체가 정보를 스스로 관리하고 통제할 수 있는 범위 내에서만 가능하다고 덧붙인다.²⁵³⁾ 즉 통제의 대상 및 범위가 커질수록 사유영역의 사유적(私有的) 성격은 소실되고 공적 영역으로 탈바꿈되는 것이다. 이러한 원리를 니시의 프로젝트에 접목하여 해석해보면, 작가에 의해 조성된 거실 내에서 이루어진 모든 현상들은 개인의 선택에 의한 것임과 동시에 다른 관람객과의 밀접한 신체적 거리와 경험의 공유에 의해 작품 ‘안’에서는 사적인 것이지만 작품 ‘밖’에서는 공적인 것으로 변화하는 전환성을 내포하게 된다.

마다니푸어는 신체 내의 사유영역이 또 다른 주체의 사유(思惟/私有)와

251) Ibid., 6.

252) Madanipour (2003; 3) 재인용.

253) Altman, Irwin (1975; 3, 10), *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*, Monterey: Brooks/Cole.

대면하고 소통하게 될 때 상호주관적(inter-subjective) 영역으로서의 공공 영역이 산출된다고 설명한다. 여기서 흥미로운 점은, 주체의 사적 영역으로서의 말 혹은 상호 소통은 공적 영역의 문화, 관습, 언어 등의 사회적 규범에 따라 행해져야만 가능하다는 것이다.²⁵⁴⁾ 공간의 기능 혹은 장소의 정체성에 부합하지 않는 발언은 그 행위가 이루어지는 곳의 개방성 여부에 상관없이 주관적 표현에 그칠 수 있으며 사유영역에만 머무르게 된다. 그리고 이러한 발언과도 같은 일차적 소통은 순간적 내지 일시적으로 공적 영역을 출현시키지만, 그러한 공적 영역이 유지되고 확장되기 위해서는 사적 주체의 발언이 의미 변화와 재해석의 가능성을 내포해야 하며 다른 주체의 사유에 의해 걸러지거나 첨부되어 다시 발언되는 순환의 작용이 지속적으로 이루어져야 한다.²⁵⁵⁾

위의 내용을 정리하자면 실질적인 공간 및 장소의 기능은 공공영역과 사유영역을 구분하는 절대적인 조건이 될 수 없으며, 오히려 사유영역들 내지 주체 간의 간격의 폭에 따라 두 영역이 구분될 수 있다. 시공간 영역의 공공미술은 주체 간의 관계망을 형성함으로써 작품을 통해 공적 영역이 일시적 내지 순간적으로 사적 영역으로 탈바꿈되는 현상을 가능하게 한다. 나아가 사적 영역들의 간격이 좁혀질 때 비로소 담론의 공간이 형성되는 것이다. 마다니푸어는 이 같은 사적 영역을 공간의 물리적 개방여부에 상관없이 주체가 스스로 구획하는 ‘개인 공간(personal space)’의 개념으로 구체화하여 살펴보는데, 특히 개인 공간이 지니는 자체적 움직임과 속도가 사적 영역이 공적 영역으로 전환되는 데 주요한 기제가 된다고 제시한다. 즉 사적 영역들 간의 간격이 유지되는 시간과 그 간격이 좁혀지는 속도에 따라 심미적 체험과 사회적 담론의 층위가 결정된다는 것이다. 니시의 프로젝트가 기존의 참여를 중시하는 공공미술 프로젝트와 차별화되는 지점은 작품을 통해 사적 영역들 간의 거리를 ‘거실’이라는 한정된 공간 내에서 조정하고, 공간의 기능에 따른 행위와 결부되어 있는 관람 시간까지도 선정(先定)함으로써 개인의 체험을 집단적인 것으

254) Madanipour, op. cit., 17.

255) Ibid., 17, 32.

로 탈바꿈시킨다는 점이다. 관객은 주어진 공간 내에서 ‘함께’ 머무름으로 인해 이타성(alterité)을 체험하게 되고 지금의 ‘현존’과 ‘공존’을 통해 소속감을 느끼게 되는 것이다.²⁵⁶⁾ 즉 작품을 통해 공공공간을 사유공간으로 둔갑시킴으로써 오히려 사적 주체와 공적 공간의 현상은 정반대의 양상으로 전복되어 나타나게 되는 것이다.

1.3

크리스토와 장-클로드(Christo & Jean-Claude), <더 게이트즈(The Gates)>(1979-2005)

‘시공간 영역의 공공미술은 공간에 관계망을 형성한다’

앞서 임시로 설치되어 공공에게 제한된 시간 안에서만 전시되는 공공미술의 대표적인 사례로 크리스토와 장-클로드의 작업을 살펴보았다.²⁵⁷⁾ 베를린 프로젝트 이래 10년 후 2005년 2월, 크리스토와 장-클로드는 뉴욕 센트럴 파크(Central Park)를 예술작품으로 변모시키는 <더 게이트즈>를 선보였다. 그러나 기존 도심 속에서 진행한 포장의 작업 방식과는 다르게 복제를 통해 확장되는 작업 방식을 선택하였다. 이것은 1991년 미국과 일본에서 동시에 진행된 <우산들(The Umbrellas, 1984-1991)>프로젝트에 적용된 것과 유사한 방식으로, 하나의 단위(unit)로서 오브제를 형성하고 이것이 무수히 복제되어 공간에 분산 배치되는 형식으로 드러난다.

<더 게이트즈>는 남쪽으로는 센트럴 파크의 최남단인 59가에서부터 북쪽으로는 공원이 끝나는 110가까지 혈관처럼 뻗어 있는 37킬로미터 길이의 보행자 도로의 곳곳에 설치되었다. ‘게이트즈’는 도로의 폭에 따라 그

256) 신지은 (2010; 252), 「일상의 탈중심적 시공간 구조에 대하여」, 『한국사회학』, 제44집 2호, 한국사회학회.

257) 베를린의 국회의사당(<Wrapped Reichstag>(1971-1995))과 파리의 폰네프 다리(<The Pont Neuf Wrapped>(1975-1985))를 감싸는 작업은 도심 한 판에서 이루어졌기 때문에 광활한 대지나 해안에서 이루어진 다른 작업들보다 더 많은 사회적 관심을 불러일으켰다.

크기가 상이하지만 대략 4-5미터 높이의 두 기둥이 2-5미터의 간격을 두고 바닥에 고정되어 있고 그 위를 가로지르는 기둥 위에 짙은 노란색과 주황색을 띠는 사각형의 ‘사프란(saffron)’ 색의 나일론 직물이 땅으로부터 2미터 정도 높이까지 내려오도록 걸려 있는 구조를 갖추었다.²⁵⁸⁾ 공원 전체에 7천 5백 개의 게이트가 약 3.5미터 간격으로 설치되었으며 이를 제작하는 데 총 5천 3백 톤에 가까운 강철이 사용되었다. 이것은 파리에펠탑 건설에 동원된 강철 무게의 2/3에 해당하는 분량이다. 커튼과 같이 드리워진 사프란의 총 넓이는 축구장 15개를 합한 크기가 조금 못되는 3만평에 달하였다.²⁵⁹⁾ 7천 5백 개의 게이트는 총 6일에 걸쳐 600여 명의 유급 봉사자에 의해 설치되었다. 공식적으로 알려진 바로는 2천백만 불의 비용이 프로젝트에 투입되었고 모든 금액은 작가가 충당하였다.²⁶⁰⁾ [그림10]

센트럴 파크 전역에 걸쳐 약 40킬로미터에 이르는 게이트의 행렬은 그동안 육안으로 가늠하기 힘들었던 공원의 지형을 드러내었다. 가장 초현실적이고 그림 같은 장관을 경험할 수 있는 곳이 어디냐는 질문에 작가는 ‘<더 게이트>에는 중심이 없다’고 대답한다. 또한 작품이 하늘을 나는 새들을 위해 만들어진 것이 아니기 때문에 반드시 조감도만이 작품의 전체를 경험하는 유일한 방법은 아니라고 답한다.²⁶¹⁾ 이와 같은 형식의 작업은 1972년부터 4년간의 준비기간을 거쳐 소개된 <달리는 울타리(Running Fence)>와 유사하다. 센트럴 파크에는 네 모퉁이와 사방에 위치한 여러 개의 출입구가 있다. 즉 산보객이 입장하는 시작점과 퇴장하는 끝점이 출입구의 위치에 따라 정해지게 되는 것이다. 반면 <더 게이트>는 이러한 공간의 원리를 따르지 않는다. 리즘의 공간이 분산된 공간들

258) 깃발 혹은 커튼의 형식을 갖추었으나 크리스토프와 장-클로드는 이것은 ‘flag’ 혹은 ‘drape’라 칭하지 않고 색깔이름대로 ‘사프란(Saffron)’이라 불렀다.

259) 강철과 나일론은 크리스토프와 장-클로드의 다른 프로젝트와 마찬가지로 작품이 해체된 후 재 활용되었다. Scanlon, Jessie, "The Gates at a Glance", *New York Magazine* online article.

260) \$21M의 비용을 측정하는 기준과 계산법에 대한 의문이 제시되었지만, 작가는 시 정부나 민간기업의 지원을 받지 않는 것을 원칙으로 하며, 이 금액이 설치 시에만 들어간 비용이 아닌 1979년 처음 프로젝트가 구상된 시점을 기준으로 한다는 분석 또한 제시되고 있다.

261) Sternbergh, Adam, "The Passion of the Christos", *New York Magazine*, 2005/05/21., Kimmelman, Michael, "In a Saffron Ribbon, a Billowy Gift to the City", *The New York Times*, 2005/02/13.

의 복잡한 관계망으로 형성되어 있듯이 <더 게이츠>의 감상자에게는 정해진 노선이 없다. 정해진 거리도 없다. <더 게이츠>에는 시작과 끝이 없으므로 어느 일부만을 경험하거나 임의의 출입구를 통해 산발적으로 체험하여도 작품의 취지는 변하지 않는다. 또한 그동안 육안의 높이에서 감지하지 못하던 통로를 허공에서 손짓하는 사프란을 통해 새롭게 발견할 수도 있다. 익숙하다고 여긴 공간이 새롭게 인식되는 것이다. 이것은 단절된 공간에 관계망을 형성하는 시공간 영역의 공공미술의 특징이기도 하다. [그림11]

뉴욕 맨해튼의 특징 중 하나는 다른 도시에 비해 보행이 용이하다는 것이다. 가로(街路)가 일정한 격자 형태로 구성된 계획도시이기 때문에 도시를 처음 방문하는 사람도 주소만 알면 자신이 찾아가는 곳의 위치와 대략의 거리를 가늠할 수 있다. 더불어 남북으로 끝없이 펼쳐진 편평한 지형 또한 높은 보행자 비율의 한 요인이다. 그러나 맨해튼의 편평한 지형은 보행자의 흐름을 원활하게 하면서도, 한편 계속해서 반복되는 격자의 구조 속에서 보행자가 자신의 위치를 파악하기 어렵게 만드는 방해 요소가 되기도 한다. 편평한 지형에서는 먼 곳을 보려고 해도 풍경이 소실점으로 사라져버리기 때문이다. 특히 신 자유주의 도시의 전형으로 손꼽히는 맨해튼은 자본주의와 물질주의의 스펙터클로 둘러싸여 있다. 이러한 맥락에서 센트럴 파크는 도심 속의 오아시스의 역할을 한다. 공원 내에서 상품의 광고나 홍보방송은 엄격한 규제 하에 제한되며 오직 녹음(綠陰)과 새소리만 허용된다. 공원을 통해 도시를 가로지르려 해도 직선으로 관통할 수 없다. 공원의 지형적 원칙에 따라 되돌아가야 한다. 즉 맨해튼의 여러 도심과는 달리 센트럴 파크는 오직 직접적인 체험을 통해서만 이해할 수 있는 공간이다. 그리고 어느 곳을 가든지 우회해야 하는 가장 비효율적인 공간이기도 하다. 환경, 정치, 공간, 예술 등에 걸쳐 다양한 연구를 전개해온 레베카 솔닛(b.1961)은 『방랑벽: 걷기의 역사』를 통해 걷는 행위가 아무 것도 하지 않는 것에 근사한 행위라고 언급한다. 생산성과 효율성을 중시하는 현대사회에서는 문자 그대로 ‘아무것도 하지 않는’ 것이 매우 힘들기 때문이다.²⁶²⁾ 그러나 걷기는 목적이 있는 행

위인 듯 하면서도 아무것도 산출하지 않는 행위이며 의도하지 않아도 지속될 수 있다는 점에서 신체의 심장박동과 호흡에 가까운, 그리하여 의도하지 않아도 지속될 수 있다는 점에서 반(半) 의도적 행위이다. 따라서 걷기는 나태함과 근면함 그리고 존재와 실천 사이에 섬세한 균형을 부여한다. 즉 생각에 완전히 사로잡히지 않으면서 사유할 수 있는 조건을 만들어주는 행위인 것이다.²⁶³⁾ 공원을 의도적으로 찾는 대부분의 사람들은 솔넛이 말하는 무위(無爲)의 걷기를 실행하게 된다.

솔넛이 제시하는 걷기의 행위가 근대도시 파리에서 한가롭게 상점을 거닐던 플라뇌르(flâneur)의 그것과 유사하다면, 크리스토프와 장-클로드가 <더 게이츠>를 통해 유도하는 걷기의 행위는 1950-60년대에 걸쳐 파리를 중심으로 활동한 아방가르드 예술가이자 정치가였던 상황주의자들(Situationist International)의 표류(漂流; *derivé*)행위와 유사하다고 할 수 있다. 상황주의자들은 범람하는 자본주의의 대중문화와 소비를 유도하는 이미지, 즉 스펙터클이 사회구성원의 비판의식을 무기력하게 만들고 서로 소외시키는 결과, 즉 ‘일상생활의 식민지화’를 초래하였다고 비판하였다.²⁶⁴⁾ 상황주의자의 주장이었던 기 드보르가 궁극적으로 우려한 것은 스펙터클에 의해 매개되는 사람들 사이의 사회적 관계였다. 비판의식이 결여된 스펙터클의 수용으로 인해 가장 공적인 것에서부터 가장 사적인 것까지 스펙터클에 의해 작동되는 현상이 나타나게 될 것이라 인식했기 때문이다. 여기서 일상적인 삶의 요소들은 표상으로 물러나게 된다.²⁶⁵⁾ 상황주의자들은 스펙터클에 의해 파괴되고 분리된 도시 공간을 재구성하는 방안으로 ‘일원적 도시계획(*urbanisme unitaire*)’을 세우게 되었고, ‘심리지리(*psychogéographie*)’의 연구를 통해 외부의 공간이 개인의 정서와 행동에 미치는 영향에 대해 파악하고자 하였다. 이것을 위한 학습 방안이 바로 ‘표류’인 것이다. [그림12]

262) Solnit, Rebecca (2000; 5-6), *The Wanderlust: History of Walking*, New York: Viking.

263) Ibid.

264) Debord, Guy (1981/2006; 91-2), "Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life", in Knabb (2006).

265) Debord (1967/2004: #1), *Society of Spectacle*, New York: Zone Books.

표류는 도심에서의 걷기를 통해 도시 공간의 잠재성을 파헤치고, 비판적 의식을 회복하며, 동시에 공간의 새로운 가능성을 모색하는 행위이다. 즉 공간에 대한 사회 구성원의 능동적이고 적극적인 개입의 능력을 육성함과 동시에 반(反) 스펙터클의 공간을 모색하는 것이다.²⁶⁶⁾ 솔닛의 걷기 행위가 목적이 없고 의도적으로 아무것도 하지 않기 위한 것이라면 센트럴 파크의 수많은 ‘게이츠’를 계속 통과하는 행위는 상황주의자의 표류의 전략에 더 흡사하다. 비록 공원 전체에 펼쳐진 7천 5백 개의 게이츠와 피어오르는 듯한 사프론의 깃발은 하나의 장관을 이루기는 하나, <더 게이츠>는 결코 조감의 시선과 체험만을 염두에 둔 것은 아니다. 작품은 공원과 주체 사이를 연결하면서도 정해진 경로를 제시하지 않음으로 작품의 체험은 온전히 관람자의 움직임에 의해 결정된다. 즉 크리스토프와 장-클로드가 <더 게이츠>는 오직 하나의 예술작품으로 인식하듯이 작품은 그 어떤 사회·정치적 메시지를 내포하지 않는다. 관람객의 공간 체험 또한 그 어떤 목적이나 상징성 혹은 의도를 지니지 않은 오직 하나의 심미적 체험으로 전개되는 것이다.²⁶⁷⁾ 공원의 보행자는 평소보다 높은 위치에서 드러나는 지형의 윤곽을 게이츠를 통해 감지하면서 자신이 개척하지 못한 공간 혹은 그동안 은닉되어온 공간을 새롭게 인식하고 발견하게 된다. <더 게이츠>는 관망의 시각적 오브제가 아니다. 연속적으로 몸소 체험하는 통과와 행위를 필요로 한다. 그리고 여기에는 정해진 길이나 올바른 방향도 없다. 바람에 휘날리는 사프론과 햇빛이 드리우는 그림자만이 방향을 지시한다. 보행자가 게이츠를 연속적으로 통과하면서 그려지는 걷기의 행로는 오직 기억과 개념으로 분산되어 존재하던 공간의 지형과 구조를 저마다의 방법으로 연결하는 행위로 이어진다. 그리고 이것은 공간에 대한 반복 불가능한 일시적 탐험이자 흩어진 공간, 분산된 자아, 그리고 걷기가 자아내는 총체적인 조화와 관계망의 형성을 의미한다.

266) Jay, Martin (1994; 425), "From the Empire of the Gaze to the Society of the Spectacle: Foucault and Debord", *Downcast Eyes*, California: University of California Press.

267) "It has no purpose. It is not a symbol. It is not a message, It is only a work of art", Kennedy, Randy, "'The Gates' Unfurling to High Hopes", *The New York Times*, 2005/02/12.2005.

앞서 <더 게이트즈>의 심미적 체험에 있어 공간과 행위 그리고 주체를 연결하는 관계망을 살펴보았다면 실질적으로 작품을 통해 형성된 인적 관계망, 즉 한나 아렌트가 제시한 개념인 ‘출현의 공간(the space of appearance)’과 다양한 사회구성원의 관계인 ‘인간관계망(the web of human relationships)’을 통해 구현되는 ‘공론장(public sphere)’의 관점에서 이러한 관계망의 의미를 살펴보도록 한다.

뉴욕 타임스는 <더 게이트즈>의 개막을 전후로 하여 작품이 아니라 작품설치에 참여한 봉사자들에 대해 집중적으로 다룬 기사를 두 차례에 걸쳐 보도하였다. 첫 번째는 개막 전 일주일의 기사로 게이트즈의 부품인 강철 빔과 재단된 사프론의 준비 상황과 현장의 분주한 움직임을 전달하는 기사이다. <더 게이트즈>는 총 6일에 걸쳐 설치를 진행하였는데, 부품들이 센트럴 파크로 옮겨지기 직전에 보관되고 있던, 마스페스(Maspeth, Queens)에 위치한 공장의 모습을 취재한 것이다. 총 6백 명의 봉사자들이 최저 임금을 받기로 계약하고 저마다의 생계를 잠시 뒤로 한 채 일생에 단 한 번인 프로젝트에 참가하기 위해 모였다. 뉴욕 타임스는 이들을 ‘아트 프로젝트 순례자(Art Project Pilgrim)’라 칭하였다.²⁶⁸⁾ 다양한 성별과 연령대의 봉사자들은 뉴욕뿐만 아니라 미국 전역으로부터 왔으며 학생, 전직 교사, 의사, 변호사, 작가, 헬스 트레이너, 건축가, 주지사, 무대장식가, 공연 기술자, 영화 세트 디자이너, 광고 기획자 등 다양한 업종에 종사하고 있었다. 이들은 2003년 당시 블룸버그 시장에 의해 프로젝트가 승인이 됨과 동시에 자원하였다. 그들에게 중요한 것은 임금이 아니라 프로젝트에 참여하는 것 자체였다. 이곳에서 봉사자들은 3일에 걸쳐 게이트즈를 조합하는 기술과 안전에 대한 교육을 받은 후 각자의 역할에 따라 현장에 투입되었다. 특히 설치 기간 동안 공원 방문자의 보행이나 관람을 방해하거나 저지해서는 안 된다는 방침과 공사에 대한 질문을 받으면 “아무것도 아니다. 단지 예술작품이다”라고 응답하라는 지시가

268) Vogel, Carol, "Art Project Pilgrim Prepares to Install 'The Gates'", *The New York Times*, 2005/02/05.

전달되었다. 이것은 작가의 말을 빌리면 그들이 모두 <더 게이즈>의 대사(ambassador)이기 때문이다.²⁶⁹⁾ 참여자로서 관람객에 대한 논의는 공공 미술 담론 속에서 종종 다루어져 왔지만 작품을 대표하는 역할로서의 참여자의 기능은 <더 게이즈>를 통해 새롭게 제시된 것이다.

6백 명의 봉사자들은 공원의 분할구역에 따라 일곱 팀으로 나뉘었다. 일곱 개의 구역은 다시 21개의 소구역으로 구분되었고 각 지점은 다시 73개의 부분으로 분리되었다. 각 구역, 지점, 그리고 부분마다 감독, 주장 그리고 팀장을 선정하였다. 각 팀은 6일의 설치기간 동안 하루 평균 22개의 게이즈를 설치해야 하는 임무를 맡게 된 것이다. 설치가 시작되자 초반에는 준비기간 중에 예상하지 못했던 시행착오를 겪어야 했으나 후반으로 갈수록 작업이 보다 효율적으로 진행되었으며 속도가 붙어 팀 마다 서로 경쟁을 하는 일이 벌어졌다.

일곱 개의 분할구역은 저마다 넓이와 지형 그리고 기능이 상이하였고 공원 인근 환경의 특색에 따라 공원의 이용 목적과 방문객의 성격이 구분되었다. 예를 들어 고급 상점이 밀집해 있는 남쪽 지역의 공원이 해외 여행객들로 붐볐다면 할렘과 연결되어 있는 북쪽 지역에서는 뉴욕 거주 흑인과 라틴계 시민이 방문객의 주를 이루었다. 박물관과 미술관 그리고 대사관이 밀집해 있는 동쪽에서는 잠시 휴식을 나온 회사원과 학생들이, 주거지역이 밀집한 서쪽에서는 소풍을 나온 가족 단위의 방문객이 주를 이루었다. 따라서 지역마다 작품을 바라보는 시선과 체험 방식이 상이하였으며 작품에 대한 반응이나 호불호 역시 극과 극의 대조를 이루었다. 작품은 볼거리를 찾는 관광객에게는 시각적 즐거움으로, 예술 애호가에게는 뜻밖의 놀라움으로, 문외한에게는 재원 낭비로 받아들여졌다. 앞서 언급하였듯이 봉사자들은 이 같은 다채로운 반응에 귀를 기울이면서도 임무에 따라 <더 게이즈>가 단지 하나의 예술작품이라는 사실만을 알려야 했다.

6백 명의 봉사자들은 작품의 구현을 위해 집결한 하나의 예술 공동체

269) Ibid.

이다. 이는 작품이 철거됨과 동시에 해체되는 일시적 공동체이기도 하다. 각자의 전문분야와 보유 기술이 다르고, 일하는 방식이 다르며, 세대와 문화 그리고 지역에 따른 다양한 가치관을 가지고 있었음에도 불구하고 이들은 작품을 통해 서로의 차이를 인식하고 게이츠가 세워져 분산된 공간이 연결됨에 따라 서로 관계망을 형성하게 된다. 더불어 공원 인근의 시민들이나 공동체와 소통하면서 다양한 장소와 문화를 시기적으로 연결 짓기도 한다. 2003년 시 정부의 공식인가가 내려진 시점부터 미디어와 여론에서는 이 작품을 중심으로 열띤 논쟁이 진행되었고, 작품의 설치 단계에서부터는 시민들의 반응과 의견을 수렴하였다. 상반되는 입장이 공청회와 미디어를 통해 공유되고 조율되었다. 아렌트가 지향했던, 자유로운 정치활동이 가능한 공론장과 인간관계망이 형성된 것이다.²⁷⁰⁾ <더 게이츠>를 통해 공공공간이 작동되거나 공동체의 상호 소통 속에서 임시 공론장이 형성되었음을 알 수 있다. 그러나 이것이 가능하기 위해서는 모두가 참여할 수 있는 도덕적 및 사회적 의제가 수립되어야 하며 이것이 논쟁과 담론으로 확산될 수 있도록 하기 위한 촉매가 동원되어야 한다. <더 게이츠>는 여기서 시각적 기폭제가 되었다. 담론은 소통의 통로를 필요로 함과 동시에 다방면으로 확장된다. 시공간 영역의 공공미술은 공공연하게 정치적인 메시지를 내포하거나 이것을 전달하고자 하는 목적을 띠고 고안되어 있지 않다. 주어진 시기와 상황에 맞추어 사회 구성원의 고정된 관념을 깨고 비판성이 결여된 수동적 자세를 다시 변화시키는 기폭제의 역할을 한다.

모든 뉴욕 시민이 <더 게이츠>를 환영한 것은 아니다. 하지만 이 작품은 분명하게 누구나 그것에 참여할 수 있고 또 그것에 대해 발언할 수 있었던 중대한 시대적 사건으로서 뉴욕 시민들의 대화에 종종 등장하는 주제가 되었다.²⁷¹⁾ 뉴욕 타임스의 미술비평가 마이클 키멜만은 당시 작

270) 앞서 공공성의 개념과 인식의 다각화의 맥락에서 한나 아렌트의 논의를 살펴보았다. ‘출현의 공간(The space of appearance)’은 타인이 ‘나’에게 보이듯이 주체 또한 타인에게 보이는 공간을 의미한다. 그러나 기타의 물건, 혹은 다른 생명체가 그저 모습을 드러낸 상태가 아닌 의도적으로 자신의 모습을 출현시켰다는 점을 유의해야 한다. 따라서 어떠한 의도로 스스로의 모습을 출현시키고, 어떠한 크기와 취지, 그리고 행동으로 공간에 함께 출현하느냐에 따라 출현의 공간은 새롭게 재구성된다. 아렌트 (1958/1996; 198-9).

품에 대한 선호도와 상관없이 모두의 관심이 센트럴 파크로 쏠려 있었음을 묘사하였다. 그리고 이것이 “옛날에 <더 게이트즈>가 있었지(Once upon a time there were ‘The Gates’.)”라는 말로서 더 이상 존재하지 않을 공간에 대한 기억으로 남을 것이라고 언급하였다.²⁷²⁾ <더 게이트즈>가 뉴욕 시민을 위한 도시의 동화로 남을 것이라고 미리 회고한 것이다.

1.4

폴 라미레즈 요나스(Paul Ramírez Jonas), <도시를 여는 열쇠(Key to the City)>(2010/06/03-06/27)

‘시공간 영역의 공공미술과 공간의 순회적 확장’

‘도시는 안전한가’라는 질문에 대한 시민의 반응은 다양하다. 감시카메라로 인해 범죄가 감소하고 도시미화를 통해 환경이 개선되면서 도시는 안전해진 느낌을 준다. 그러나 이것은 곧 자신이 소유한 것을 보호하고 위험으로부터 방어하는 기제들이 발달되었기 때문이기도 하다. 안구나 지문을 인식하여 열리는 자물쇠나 컴퓨터와 인터넷 상의 정보를 보호하기 위한 암호 등의 보안 시스템이 그것이다. 이것은 개인의 유형 자산에 대한 보호나 방어를 위한 것만은 아니다. 지적 재산과 저작권을 보호하기 위한 법적 체제도 모든 것이 상품화될 수 있는 공간인 자본주의 도시를 작동시키는 중요한 메커니즘 중 하나이다. 이러한 논리에서 도시는 점차 분리된 요소의 집합과도 같은 풍경을 이룬다. 저마다의 소유물을 지키기 위해 현대인은 끊임없는 잠금의 행위를 반복하기 때문이다.

뉴욕을 중심으로 활동하는 폴 라미레즈 요나스는 이 같은 잠긴 공간을 노출시키려 시도하며, 공공영역과 사유영역이 필연적으로 연계되어 있는

271) Kennedy (2005/02/12). [주석 267] 참고.

272) Kimmelman (2005/02/13). [주석 261] 참고.

도시 공간의 성격에 집중한다. 요나스는 2005년 매사추세츠(Massachusetts) 주 캠브리지(Cambridge) 시의 교차로 한 가운데 작은 공원을 조성하고 입구와 출입구를 설치하였다. 그리고 문을 열수 있는 키를 제작하여 인근 동네에 배포하였다. “나를 복사하시오(Copy Me)”라는 문구가 새겨진 5천 개의 열쇠를 제작하고 공원 부근의 가정으로 발송하였다. 이것은 작가가 ‘공용 공간(common space)’이라고 칭하는 영역에 대한 공동체의 인식을 높이고 이를 통해 공동의 소유권과 소속감을 유발하려는 의도이다. 열쇠의 작동 여부를 확인하려는 시민들이 하나 둘씩 모습을 드러내었고 열쇠를 통해 한 곳에 모여 어우러지는 현상을 자아내었다. 2008년에 작가는 상파울로 비엔날레에서 전시장 입장에 필요한 열쇠를 배포하였고 퇴장 시 전시장에 마련된 열쇠 복사기계를 통해 여분의 열쇠를 제작하게 하였다. 그리고 퇴장 시 원본은 보관하고 복사된 열쇠를 다른 사람을 위해 기증하고 가도록 하는 퍼포먼스를 진행하였다.

요나스의 최근 작업, <도시를 여는 열쇠>는 2010년 여름 뉴욕 시 전체에 걸쳐 진행된 대규모의 시공간 영역의 공공미술 프로젝트로 공공미술 기획사인 크리에이티브 타임(Creative Time)과 뉴욕 시 정부의 관할부서들 그리고 지역 경제 성장연합(Business Improvement District) 기관인 타임스퀘어 얼라이언스(Time Square Alliance)의 협력으로 이루어졌다. 2010년 6월 3일부터 27일까지 25일간 진행된 이 프로젝트는 일반인에게 열쇠를 배부한다는 점에서 기존의 그의 프로젝트와 유사한 진행방식을 지녔지만 특정 장소로 참여자를 집결시키는 방식이 아니라 도시 전역으로 참여자를 분산시키고 탐험자로서 순회하게 하는 방식을 취한다는 점에서 큰 차이를 지닌다. 또한 기존의 프로젝트가 공공공간에서만 이루어진 반면 <도시를 여는 열쇠>는 미술관, 공원, 교회, 다리, 시장 관저와 같은 공공공간은 물론 상점, 출입이 제한된 커뮤니티 정원, 관계자만 출입이 가능한 건물의 뒷문 등의 사유지까지도 출입할 수 있게 하였다. 작가는 도시의 공용 공간을 새롭게 조명하고 참여자로 하여금 현대 도시가 일련의 수많은 ‘열린(unlocked)’ 공간과 ‘잠긴(locked)’ 공간으로 구성되어 있음을 인식시키고자 한다. 더불어 잠긴 공간의 문을 열어 관람객을 지극

히 사적일 수 있는 영역에 노출시킨 다음 퇴장과 잠금을 통해 공공영역으로 되돌아가는 체험을 유도한다. [그림13]

‘도시를 여는 열쇠’는 본래 뉴욕 시 정부의 전통적인 의례행사이다. 외국으로부터 뉴욕 시를 방문하는 귀빈, 저명인사나 고위 관리에게 환영과 존중의 표시로 도시를 자유롭게 누빌 수 있는 권리를 선사한다는 상징적 의미를 지니고 있다. 열쇠는 실제로 작동하지는 않으므로 상징물 그 자체이다. 뉴욕 최초의 열쇠 증정식은 1702년에 개최되었다.²⁷³⁾ 요나스의 프로젝트에서 열쇠는 모두에게 주어지는 것이다. 반드시 위대한 업적을 이룰 필요 없이 일상의 작은 일을 위대하게 해냄으로써 누구나 열쇠를 받을 자격을 갖게 되는 것이다. 나아가 작가는 공식적인 의례행사의 형식을 빌림으로써 시민들의 참여에 전통성과 사회적 상징성을 부여한다. 참여자는 ‘시민의 특권(civic honor)’으로서 도시를 누비며 마치 보물찾기에서와 같이 공간을 탐험하게 된다. 말하자면 도시 탐험가로서의 역할이 바로 이 시공간 영역의 공공미술에 참여하는 관객의 역할이라 할 수 있다.

<도시를 여는 열쇠>는 다음과 같이 진행되었다. 프로젝트 기간 동안 뉴욕 시민과 관광객을 포함한 모든 사람이 참여할 수 있다. 프로젝트 전에 미리 예약을 하거나 티켓을 구입할 필요도 없다. 도시를 새롭게 발견하고자 하는 사람은 모두 환영받는다. 열쇠를 받으려면 먼저 타임 스퀘어에 설치된 키오스크를 방문한 다음 두 명씩 짝을 이루어 열쇠의 교환 내용이 담긴 원장(communal ledger)에 필요한 사항을 기입한다. 원장에는 후대를 위해 열쇠를 보존할 것을 서약한다는 항목이 포함되어 있다. 열쇠의 사용법과 열쇠를 사용할 수 있는 장소를 알려주는 안내서도 함께 주어진다. 이어서 작가가 공유지 내지 공공공간이라 칭하는 ‘the

273) 1702년 뉴욕 시로부터 첫 열쇠를 받은 사람은 콘버리 자작(Viscount Cornbury)이다. 영국의 작가이자 정치가였던 콘버리 자작은 후에 정부기금을 남용하고 뇌물죄에 기소되는 등 부패한 정치가로 역사에 기록되었고, 2003년과 2007년에는 뉴욕 양키스(Yankees) 야구팀의 선수인 로저 클래멘스(Roger Clemens)와 알렉스 로드리게스(Alex Rodriguez)는 최근까지도 약물남용으로 조사를 받아왔다. 기타 도시에서는 사담 후세인(Saddam Hussein)이 1980년 디트로이트(Detroit) 시로부터 열쇠를 받기도 하였다. Stepheson, Sarah, "Space is Key", *Art in America*, 2010/June.

commons'에 설치된 선언대에서 마주보고 서로에게 열쇠를 증여하는 선포의 의식을 행한다. 이것은 타인의 존재를 인식하는 행위이자 서로가 갖는 시민으로서의 특권을 서로 인정하는 행위이다. 여기서 증정 및 교환의 의식을 통해 열쇠는 시민권(citizenship)만이 아니라 우정(friendship)을 동시에 나타내는 징표가 된다. 참여자는 공식적으로 열쇠의 임시 보관자가 된다.²⁷⁴⁾

이 프로젝트에서 열쇠의 상징성은 다양하게 해석될 수 있다. 열쇠의 일차적 기능은 닫힌 공간을 열거나 열린 공간을 잠그는 도구로서의 기능이다. 또한 열쇠는 그 모양에 꼭 맞는 열쇠구멍을 가지고 있다. 열쇠구멍의 원본이 그대로 뒤집어진 형태가 열쇠인 것이다. 열쇠와 열쇠구멍은 하나의 쌍으로서만 온전히 존재할 수 있으며 개별적으로는 아무런 기능도 수행할 수 없으므로 독자적으로는 존재할 수 없다. 서로 반대의 모양이지만 함께 존재할 때만 원본성이 유효한 오브제인 것이다. 그리고 열쇠구멍과 열쇠가 만나 결합되고 올바른 방향으로 돌려졌을 때 비로소 개폐(開閉)의 행위가 완성된다. 즉 열쇠와 열쇠구멍은 반드시 행위를 수반하는 오브제이다. 또한 열쇠는 공간을 상징한다. 열쇠는 다른 공간으로 넘어가는 경계인 문지방을 통과하는 데 반드시 필요한 도구이기 때문이다. 또한 열쇠는 다양한 공간의 기능 내지 의미를 상징하기도 한다. 주거 공간, 일터, 도서관, 사물함, 자동차 등이 그것이다. 따라서 어떤 사람이 열쇠를 소유하지 않는다는 것은 그 사람이 소유한 혹은 소속된 공간이 없음과 동시에 그가 종사하는 일이나 그의 직업과 신분이 불분명함을 의미하기도 한다. 이러한 맥락에서 열쇠는 사회적 위상이나 위계질서의 상징이기도 하다. 어떤 사람이 가지고 있는 열쇠의 개수가 곧 그 사람의 부와 지위를 드러내기 때문이다. 뿐만 아니라 열쇠와 열쇠구멍은 안과 밖을 동시에 내포한다. 열쇠구멍이라는 외부적 형식과 열쇠의 내부적 형식이 결합될 때 하나의 전체가 되기 때문이다. 또한 열쇠로 인해 닫히는 공간이 안이 되고 문 너머의 공간은 밖으로 구분된다. 안은 사적인 공간이며 보이고 싶지 않은 영역, 또는 보존하고 싶은 영역이 된다. 열쇠는

274) Kennedy, "Unlocking New York, One Date at a Time", *The New York Times*, 2010/06/23.

주인이 중요하게 여기는 것을 숨기고 보호하는 기능과 밖으로부터의 침투나 개입을 차단하는 기능을 한다. 오직 열쇠를 전달받은 사람만이 그 공간에 들어오는 것이 허용된다는 측면에서 열쇠는 그 공간에 대한 일종의 특권과 소속감 내지 유대감을 상징하기도 하며 이와 연관된 저마다의 사연과 배경을 나타내기도 한다.

열쇠는 그 원본성에 복제가능성이 이미 내재되어 있다. 앞서 살펴본 바와 같이 열쇠는 열쇠구멍과 반드시 함께 있어야 유효해진다. 서로의 윤곽을 바탕으로 열쇠의 표면과 열쇠구멍의 안쪽은 일치한다. 하지만 이것은 양방향으로 동등한 복제의 관계가 아니다. 열쇠에 맞게 열쇠구멍이 복제되는 경우보다는 그 반대의 경우가 월등히 많기 때문이다. 그러한 의미에서 열쇠구멍이 원본의 개념에 더 가깝다고 할 수 있다. 또한 열쇠의 홈 부분만 일치하지 복사된 열쇠의 머리 부분은 각기 다르다는 점도 이러한 사실을 뒷받침한다. 대개 열쇠의 머리 부분은 다른 열쇠와 식별이 용이하도록 모양, 색, 크기, 표시 등으로 구분된다. 원본은 복제를 통해 다양한 모습으로 확산되는 것이다. 또한 복사된 열쇠가 많다는 것은 그만큼 문 안의 공간에 속하거나 그 공간을 사용하는 사람이 많다는 것을 의미하기도 한다. 공간에 대한 정보가 확산됨에 따라 점차 공간이 대중성을 지니게 되고 나아가 공적 영역으로 전환되고 있음을 나타내기 때문이다.

예술에 있어서의 원본과 복제의 관계에 대해서는 발터 벤야민 (1892-1940)에 의해 논의된 바 있다. 독일의 문학 비평가이자 철학자 그리고 사회학자였던 벤야민은 1930년대 신 마르크스주의의 사회집단이었던 프랑크푸르트 학파의 일원이었다. 제1차 세계대전 이후 유럽의 재건과 산업경제의 발달이 한창인 가운데 벤야민은 「기술복제시대의 예술작품」(1936)을 통해 예술의 본질, 즉 ‘아우라(aura)’ 또한 변하게 될 수밖에 없다는 견해를 표명하였다.²⁷⁵⁾ 특히 그는 기술과 교통수단 그리고 사진

275) Benjamin, Walter (1936), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Arendt, H. (ed.) (1969).

기술의 발달로 인해 회화가 대량으로 복제 생산되면서 원본이 갖는 유일성 내지 아우라가 붕괴되었다는 데 주목하였다. 그러나 벤야민은 오히려 이러한 현상으로 인해 예술이 대중적으로 보급되고 향유될 수 있게 됨으로써 예술의 민주화가 실현되리라고 내다보았다.²⁷⁶⁾ 당대의 대중은 예술을 전형적인 제의(祭儀)의 방식이 아니라 정치성을 지닌 하나의 사회적 수단으로 인식하게 되었고 예술의 전시적 가치를 적극적으로 활용하게 되었기 때문이다.²⁷⁷⁾ 이것은 아우라의 붕괴가 곧 예술의 붕괴를 의미하지는 않으며 오히려 복제를 통해 예술의 가치와 본연의 기능이 확산될 수 있다는 사실을 의미하는 것이다.

요나스의 작업에 있어 주된 재료이자 행위를 유발하는 오브제인 열쇠는 원본을 복사함으로써 만들어진다. 작가에게 있어 열쇠는 하나의 작은 조각이다. 특히 암호만 입력하거나 자동으로 감지기가 작동하는 식의 첨단 보안장치가 급증하고 있는 가운데 손 안에 쥐어지는 열쇠는 특정 공간과 기억에 대한 토템으로 남게 된다. 한편으로 프로젝트에서는 기존의 전통적인 열쇠 증여의 의식에 이어 대중의 참여로 인해 열쇠가 대량으로 복제됨으로써 벌어지는 참여자의 집단체험을 가능하게 하였다. 여기서 작가가 열쇠를 조각으로 인식하는 것은 일반적인 모뉴먼트가 그러하듯이 열쇠 역시 본연의 기능을 갖추고 있어 추상적이지 않으며 재질에 있어서도 항구성을 지니기 때문이다. 따라서 열쇠는 뉴욕의 역사적 전통과 시민의 특권을 기념하는 작은 모뉴먼트와도 같다는 것이다.²⁷⁸⁾

한편 열쇠를 통해 발견되는 것은 공인된 가치를 지니는 역사적 공간만이 아니며 역사의 주변부로 물러나 가려진 영역 또한 이에 포함된다.²⁷⁹⁾

276) Arendt (ed.) (1969; 234, 239).

277) Ibid., 224-5.

278) "A Conversation with Paul Ramirez Jonas and Claire Bishop", *Creative Time Video*.

279) 24곳의 닫힌 공간 중 하나는 브록클린 박물관(Brooklyn Museum)이다. 조지 워싱턴(George Washington)과 같은 위인의 초상화가 진열된 전시장 중앙에 저장고로 이르는 문이 하나 있다. 열쇠는 이 같은 박물관 내 감추어진 공간을 연다. 작가는 문 안쪽에 유리로 만들어진 박스를 좌대위에 올려놓고 그 안을 다양한 장신구를 보기 좋게 배치하였다. 브록클린 박물관은 공식적인 장신구 컬렉션이 없다. 여기에 전시된 장신구들은 박물관의 컬렉션에 속하지는 않지만 어디에도 분류되지 못한 채 분실된 것과 마찬가지로 남아 있는 것이다. 역사적, 사회적 가치로 인

이 영역에서 펼쳐지는 일상과 사건들은 작품 안으로 흡수되어 도시 탐험가인 참여자의 시각으로 재발견된다. 한 예로 뉴욕에서 변호사로 일하는 로렌 버크(Lauren Burke)는 요나스의 프로젝트 일정을 접하고 자신만의 도시 탐험을 기획하였다. 버크는 24일간 열쇠로 열리는 공간을 방문하되 매번 다른 이성과 야외 데이트를 갖겠다는 포부를 자신의 블로그를 통해 홍보하였다. 블로그의 제목은 <도시를 여는 열쇠, 나의 마음을 여는 열쇠(Key 2 The City, Key 2 My Hearts)>로, 이러한 시도는 즉각적으로 SNS에서 확산되었고 미디어의 주목을 받았다.²⁸⁰⁾ 버크는 블로그를 통해 열쇠의 문을 찾아간 자신의 여정과 데이트 후기를 상세히 기록하였고 이 같은 참여방식은 곧 다른 참여자들 사이에서도 널리 퍼졌다. 이로 인해 요나스는 현대의 인터랙티브 아트와 경계를 재고하면서 모두를 위해 만든 것이 실제로는 매우 사적인 것으로 전환될 수 있다는 점을 생각하게 되었다고 한다.²⁸¹⁾

요나스는 뉴욕 프로젝트에서 공식적으로 2만 5천 개의 열쇠를 배포하였다. 앞서 살펴보았듯이 열쇠는 그 원본성에 복제의 성격이 내재되어 있다. 열쇠가 많이 복사될수록 열쇠구멍이라는 원본과 그 열쇠를 통해 입장할 수 있는 공간의 존재가치는 더욱 두드러진다. 원본으로 귀결되어야만 열쇠의 가치는 유효해지기 때문이다. 벤야민이 「기술복제시대의 예술작품」에서 대량생산으로 인한 원본의 변질을 우려하기보다 예술체험의 확산과 다각화를 기대하며 이로 인해 다양한 예술적 실천이 가능해지고 원본의 가치도 상승하게 될 것이라고 밝혔듯이, 요나스의 <도시를 여는 열쇠>는 작가가 예측하지 못한 대중의 예술적 실천이 열쇠의 대량 복제로 인해 가능해졌던 사례로서 벤야민의 이론을 실증하는 계기가 되었다. 여기서 대중의 예술적 실천은 도심을 순회하는 공간의 체험과 기억을 모으는 행위를 수반한다. 현재 프로젝트는 중단되었지만 총 24곳 중 10곳에서는 지금도 열쇠를 사용할 수 있으며 마스터 키는 보존되어 있고 다

정반아야만 공공영역에 머물 수 있는 박물관의 현실을 반영한 것으로 해석가능하다.

280) Kennedy (2010/06/23). [주석 274] 참고.

281) Ibid.

시 복제될 수도 있다.²⁸²⁾

2. 예술적 실천과 수용에 대한 현상적 변화

시공간 영역의 공공미술은 형식과 체험의 공간적 변화와 더불어 작가의 예술적 실천과 수용의 현상적 측면에 있어서도 기존의 공공미술 형식과 구분된다. 장소특정적 공공미술은 공간의 정체성과 이미지를 강화하거나 결집시키는 하나의 이데올로기의 성향을 수반한다. 시공간 영역의 공공미술 또한 장소의 ‘현장성’을 바탕으로 구현된다. 동시에 동일한 경험이 다른 공간에서 반복되는 것을 거부하면서도 한편으로는 어디에서나 적용될 수 있는 ‘편재(ubiquitous)하는 보편성(universality)’을 지향한다. 여기서 보편성이란 작가의 아이디어가 공간을 순회하며 재적용을 통해 구체화되는 형식을 통해 드러난다. 영국의 미술사학자 질 페리는 장소성의 개념이 대지미술 이래 1990년대에 재론되면서 한곳에 고정되지 않고 세계 각지에서 작동될 수 있는, ‘순회하는’ 장소특정적 작업이 증가하였다고 밝힌다.²⁸³⁾ 동일하게 반복될 수 없는 전시 혹은 공공 프로젝트가 그 한시적 성격으로 말미암아 아방가르드적 성격을 보장받는다²⁸⁴⁾, 보편성이 내재된 시공간 영역의 공공미술에서는 결정적 형식이나 질료보다 작가의 아이디어가 우선시되므로 개념적인 측면이 강조된다. 이러한 점과 더불어 작업의 임시성으로 인해 생겨나는 수용자 내지 감상자 입장에서의 예측불허성과 잠재력에 의해 시공간 영역의 공공미술은 미술 제도권의 한시적 프로젝트와는 구별될 수 있다.

따라서 시공간 영역의 공공미술은 특정 집단이나 공동체 혹은 관객을 타깃으로 삼지 않으며 작가가 의도한 계획안을 따라 관람자가 수동적으

282) 열쇠를 제작한 메디코 사(社)를 통해 복사가 가능하여 열쇠의 기념비적 성격과 상징성은 지속되고 있다.

283) Perry, Gill (2013), "Border Crossing: Installation, Location and Travelling Artists," in Edwards & Wood (eds.) (2013). (E-book).

284) 전영백 (2013; 166-7), 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성’: 경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』, 제 41집, 미술사학연구회.

로 행동하는 작가 중심의 참여예술이 아니다. 시기와 상황에 따라 관람자가 적극적으로 공간에 개입하고 사건을 만들어나가는 참여자 중심의 변화와 현상, 즉 ‘진전 혹은 과정 중의 미술(processual art)’이다. 시공간 영역의 공공미술은 특정한 대상을 염두에 두지 않으므로 특정 주체 간의 연대의식이나 정치적 의도를 내포하거나 드러내지도 않는다. 대신에 공간과 작품의 시기적 적합성 여부에 따라 재시행 될 수 있는 보편성을 지닌다. 이것은 각기 다른 공간에서 시각적 유사성 내지 동일성으로 나타나는 장소일반적 공공미술과는 구분되어야 한다.²⁸⁵⁾ 작품의 원본성보다 작품이 산출되는 시대·사회·문화적 배경이 더 중요해지면서 복제는 표절의 문제를 넘어 단순한 반복이나 표절, 혹은 키치적 의미가 아니라 작품에 대한 재해석 내지 재구성으로서 인식될 수 있다는 점에 유의해야 한다. 우선, 주지하다시피 시공간 영역의 공공미술은 한시적으로 출현한다. 그리고 시기적·상황적 적합성은 프로젝트를 주최하는 기관과 관람객의 성격을 고려하여 판단되어야 한다. 그리고 작품의 심미성은 관객의 반응에 따라 사회·정치적 메시지로 번역되기도 한다. 이러한 맥락에서 시공간 영역의 공공미술은 그것이 놓이는 시공간에 따라 사회·정치적 맥락에서 읽혀질 수 있는 ‘큰’ 메시지를 일상의 맥락에서 보다 즉각적이고 순간적인 방법으로 전달함으로써 오히려 역으로 주변과 일상의 문제에 관심을 집중시키기도 한다.

또한 시공간 영역의 공공미술이 지향하는 보편성은 다양한 문화와 가치관을 차별하거나 구분하지 않고 동등한 것으로 인식하는 데서 출발한다. 따라서 시공간 영역의 공공미술은 문화·가치·취향에 대한 기준을 제시하려 하거나, 특정 공간이나 이념에 대한 소유권 내지 특권을 주장하지 않는다. 현장에서 발생하는 다양한 예술적 체험은 온전히 관객에 의해 산출되는 것으로, 해당 체험이 관객 각자의 일상과 긴밀한 관계를 형성할수록 작품의 의미는 확장된다. 작가와 작품은 이와 같은 과정에 촉

285) 장소특정적 공공미술에 반대되는 개념으로 장소일반적 공공미술이 있다. 장소의 고유성 내지 정체성을 고려하지 않고 물리적 여건과 시각적 조화만을 고려하여 각기 다른 장소에서 반복적으로 설치되는 작품을 의미한다. 대표적인 사례로는 루이스 부르주아의 <마망>, 조나단 보로프스키의 <해머링 맨>, 제프 쿤스의 <퍼피>등이다.

매체로 기능할 뿐이다. 나아가 시민의 일상과 분리되거나 거리를 두는 것이 아니라 시민의 일상 속에 밀착되고 뿌리를 내린 작품은 수용자와 일상에 흡수되어 보존되고 또 다른 양상으로 재해석된다.

앞의 절에서는 시공간 영역의 공공미술의 공간성의 인식 및 체험 방식의 변화를 살펴보았다. 시공간 영역의 공공미술은 공간을 작동시키며 안과 밖을 연결하거나 전복시킨다. 이 과정 속에서 분산된 공간에 관계망을 형성하기도 하며 공간을 순회하기도 한다. 이 같은 시공간 영역의 공공미술의 특징들은 작가의 예술적 태도와 더불어 관객의 심미적 체험에도 변화를 야기한다. 또한 과학기술과 정보통신 그리고 소셜 네트워크 서비스의 발달로 예술작품에 대한 감상은 물리적 공간을 넘어 인터넷과 같은 가상의 공간에서 다양한 시간대가 중첩되어 이루어지고 있는데, 이와 같은 매체 환경의 변화는 시공간 영역의 공공미술의 특징들과 결합하여 공공미술의 시간성과 공간성의 변화를 가속화시킨다.

무엇보다도 SNS를 통해 작품 감상은 단순한 ‘목격’이 아니라 각 개인의 ‘기록’과 ‘재구성’의 차원으로 이행하고 있다. 익숙한 공간에 한시적으로 출현하는 시공간 영역의 공공미술은 관객 개개인의 시선과 해석을 바탕으로 재구성된 사진과 동영상의 형태로 확산됨으로써 물리적 공간 내에서의 순환과 관계망 형성을 넘어 다층적인 차원에서 공유되고 있는 것이다. 인터넷 상의 공동체는 익명성이 강하며 결속력이 약하기 때문에 현실에서의 유대감 형성을 저해할 것이라는 우려에도 불구하고 한편으로는 실질적인 만남과 경험을 강화한다. SNS상의 이미지는 각 개인이 속한 구체적인 상황과 공간의 맥락에서 제시될 때 또 다른 의미를 지니게 된다. 유사한 풍경일지라도 시기와 상황에 따라 완전히 다르게 해석될 수 있기 때문이다.

보리스 그로이스(b.1947)는 공공성, 세력, 미술 등의 문제를 다층적으로 연구하는 독일의 철학자이다. 그로이스는 사회적·공간적 기능을 다한 공공미술은 도시 공간의 잉여물로 전략한다고 주장한 바 있는데²⁸⁶⁾, 이것

286) Groys (2010; 12) [주석 164] 참고.

은 예술의 문제들을 동시대의 사회·정치적 상황과 연결 지어 다루려는 그의 접근방식에서 비롯된 것이다. 여기서 그의 문제의식을 거론하는 이유는 그로이스가 21세기 전환기의 예술이 대량으로 ‘소비’되고 있지 않고 대량으로 ‘생산’되고 있다는 견해를 펴고 있기 때문이다. 산업기술의 발달로 인해 예술작품이 대량으로 복제되면서 발생할 수 있는 새로운 사회·예술적 가능성이 발터 벤야민에 의해 제론된 이후로, SNS와 미디어를 통해 예술작품의 이미지가 해체되거나 재활용되면서 관람객 내지 감상자에 의해 대량으로 소비되는 것을 넘어 급속도로 재산출되고 있다는 사실에 그로이스는 주목하고 있는 것이다. 그로이스는 이것을 현대사회에서 이미지가 손쉽게 해체되고 재활용되는 현상으로 바라본다. 따라서 누구나 미디어를 통해, 그리고 미디어 영역 내에서 예술가가 될 수 있는 것이다.²⁸⁷⁾

이것은 또한 특정 예술가의 흔적 내지 양식(style)보다 그의 ‘아이디어(ideas)’, ‘개념(concepts)’, ‘프로젝트(projects)’가 더 주목을 받으면서 작품으로부터 작가가 분리되는 현상과도 맞물려 있다. 그로이스는 이와 같은 비물질화 현상을 노동과 착취로부터 자유로워진 후기 포드주의의 경향으로 제시하면서 미술의 상품화와 예술의 사유화를 거부한 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드(ready-made) 작업을 언급한다. 노동의 흔적이 결여된 비물질화된 예술 작업들은 기존 미술 제도권의 컬렉션 카테고리 기준으로 구분될 수 없는 것이었으며, 따라서 제도비판의 기치하에 공공영역에서 해프닝, 퍼포먼스, 설치 등의 형식으로 전개되었다는 것이다.²⁸⁸⁾ 이와 같은 역사적 흐름은 탈 모더니즘 시대를 거쳐 동시대 미술에 이르기까지, 앞서 제시한 바와 같이 누구나 미디어를 통해 예술가가 될 수 있는 상황을 형성하기에 이르렀다. 여기서 그로이스는 현대 미술에서 감상자의 태도 및 관점을 ‘공적인 시선(public gaze)’이라고 지칭하고 있다. 누구나 SNS와 웹사이트 등의 미디어를 통해 끊임없이 ‘지금’의 ‘순간’을 사진과 동영상 등으로 축적함으로써 텍스트와 이미지로

287) Ibid., 123.

288) Ibid., 122-6.

이루어진 자신에 대한 기록을 반(半) 영구적으로 남기고 있기 때문이다.²⁸⁹⁾ 저자는 이와 같은 ‘편재성(ubiquity)’ 그리고 ‘보편성(universality)’을 바탕으로 작동하는 작가를 포함한 모든 주체들과 이들의 재현 방식들이 예술을 더욱 흥미롭게 한다고 주장한다. 즉 1차의(the primary) 창조자가 각기 다르다 하더라도 2차적인 ‘작동하는 몸(working body)’은 상호 소통 및 교체가 가능하므로 바로 이 교체 가능성이 예술가와 관객을 연결하는 기제가 된다는 것이다.²⁹⁰⁾

그로이스의 논거가 직접적으로 적용되는 사례로 네덜란드 설치미술가인 플로렌타인 호프만(Florentijn Hofman)의 <러버 덕(Rubber Duck)> 프로젝트와 미국의 작가 커트 퍼쉬키(Kurt Perschke)의 <레드 볼 프로젝트(The Red Ball Project)>가 있다. 호프만과 퍼쉬키의 작업은 레디메이드의 오브제로부터 착안되었다는 점에서 그로이스가 뒤상을 인용하며 제시한 제도비판과 노동이 결합된 작가라는 이념적 측면이 강조된다. 또한 작업을 전개하는 방식에 있어서도 작가의 아이디어, 개념, 프로젝트는 1차적 계기로서만 기능하고 작품을 이차적으로 감상하고 체험하는 관객에 의해 SNS와 미디어에서 작품의 의미가 해체되고 재조합된다는 점에서 작품의 편재성과 보편성을 구체적으로 드러내는 사례라 할 수 있다. 반면 작품 해석 그리고 관객의 감상이라는 측면에서 시공간적 적합성과 수용 여부 그리고 사회적 상황과 프로젝트의 취지에 따라 상반된 결과가 초래될 수 있음을 두 사례를 통해 간략히 살펴보도록 한다.

전 세계적으로 인기를 모은 <러버 덕> 프로젝트는 2014년 가을 국내

289) 그로이스는 해당 저서를 통해 동시대(contemporary)에 존재한다는 것이 무엇을 의미하는지 제시한다. 즉 ‘동시대에 존재한다는 것(to be con-temporary)’은 단순히 지금-여기의 ‘시간 속(in time)’에 현존한다는 의미하지 않으며 오히려 ‘시간과 함께(with time)’ 있음을 의미한다는 것이다. 독일어에서도 “동-시대(con-temporary)”는 “zeitgenössisch”이다. 여기서 “genosse”는 동지(comrade)를 의미하므로 “zeitgenössisch”는 “시간의 동지(comrade of time)”를 의미하게 된다. 그로이스는 이것을 곧 시간과 함께 작업하는, 문제가 발생하면 시간을 보조하는 것으로 제시하면서 시간의 문제를 바탕으로 하는 작업(time-based art)이 엄연하게는 비생산적인 시간을 산출하고 여기에 의미를 부여함으로써 오히려 예술을 바탕으로 하는 시간(art-based time)으로 이해되어야 한다고 역설한다. Ibid., 94, 133.

290) Ibid., 134.

에서도 선보여졌다. <러버 덕>은 2007년 프랑스 생나자르(Saint-Nazaire)에서 시작되었으며, 이후 PVC로 제작된 <러버 덕>은 6백 킬로그램에서 1톤에 이르기까지의 다양한 크기로 만들어져 프랑스, 브라질, 일본, 호주, 홍콩, 미국, 베트남, 중국, 캐나다 등 세계 주요도시의 해안과 강가에 설치되어 왔다. 고무로 만들어진 레디메이드의 오리 인형은 일반적으로 친숙한 이미지로 대중에게 다가오는데 호프만은, 이 고무오리 인형을 15미터에서 20미터의 높이로 확대시키고 도심의 해안과 강가에 띄움으로써 생경하면서도 동시에 친숙한 경관을 연출한다. 세계 곳곳에서 펼쳐진 <러버 덕>의 광경은 수많은 인파에 의해 촬영되었고 SNS를 통해 급속도로 보급되었다. 서울에 상륙하기에 앞서 <러버 덕>은 서울에도 <러버 덕>이 설치될 것이라는 주관사의 홍보와 인터넷 상의 바이럴(viral) 마케팅을 통해 대중적 기대감을 유발하였다. [그림14]

<러버 덕>을 통한 예술적 치유를 지향하는 작가는 작품이 그 어떤 정치적 메시지나 이념을 내포하지 않으며 오직 일상에 행복감과 휴식을 제공한다고 제시한다. 이를 바탕으로 주최 측은 2014년 국내에서 발생한 대형 참사와 결부시켜 프로젝트에 가치와 정당성을 부여하였다. 또한 프로젝트와 관련된 모든 수익금 전액을 문화예술 후원에 사용할 것이라고 공식발표하기도 하였다. 일부 여론은 <러버 덕>이 주최사인 롯데월드몰이 사회적 이슈가 되고 있는 신축건물의 안정성에 대한 우려를 불식시키고 새롭게 개장하는 쇼핑몰을 홍보하고자 하는 장소마케팅이라 비난하였다.

현대 공공미술은 행정적 절차에 있어 민간기업의 지원에 대한 의존도가 높다는 특징이 있다. 공공미술 사업은 민간 기업이 자신의 사회적 책임을 이행할 수 있는 새로운 통로로 각광받고 있다. 그러나 뉴욕의 경우, 공공미술 프로젝트를 지원하는 민간기업의 홍보물에 엄격한 규제를 적용함으로써 공공미술 작품의 취지가 훼손되거나 왜곡되는 것을 방지하고 있다. 반면 서울의 <러버 덕> 프로젝트는 상황적·시기적으로 ‘누구를 위한 공공미술인가’라는 질문을 피해갈 수 없었다. 특히 주최사는 프로젝

트가 진행된 석촌 호수 인근에 자사가 소유한 백화점의 개장 시기에 맞추기 위하여 작가에게 전시의 연장을 요청하였지만 작가는 거절하였다. 이는 주최기관인 민간기업의 홍보성 의도가 작가의 예술적 의도에 부합되지 않았던 것으로 해석 가능하다. 시 정부인 송파구청의 승인과 공동주관으로 이루어지기는 하였으나, 공간적 조건과 시기적 상황으로 미루어보았을 때 결국 <러버 덕>은 기업이벤트에 그쳤다고 할 수 있다. 시공간 영역의 공공미술은 시기적 상황에 잘 맞고, 시 정부와 시민, 그리고 비영리단체와 민간 기업을 포함하는 후원단체의 협업과 조화가 성공적으로 이루어졌을 때 그 사회·예술적 가치가 발휘된다. 프로젝트가 전개되는 공간이 과거 프로젝트의 공간과 시각적·물리적으로 유사하다고 하여 반드시 다른 공간에서도 동일한 효과를 자아낼 수는 없는 것이다.

퍼쉬키의 <레드 볼 프로젝트>는 2001년 시작되어 시카고, 두바이, 토론토, 아부다비, 바르셀로나, 시드니 등 전 세계를 순회하고 있다. ‘레드 볼’은 무게 100킬로그램 그리고 높이 4.5미터가 넘는 빨간 색의 고무공이다. 특정 공간에 설치되었을 때 지도와 도표 등에서 특정 지점을 표시하는 범례로 종종 사용되는 빨간색의 점을 연상시키며 공간을 표시하는 이정표로서 관람자의 위치를 상기시키는 기능을 한다. 퍼쉬키의 <레드 볼>은 도심의 건물과 골목 사이, 통로, 교량 밑, 고가 위 등에 고정되거나 끼워 넣는 방식으로 설치된다. 설치 기간은 짧게는 이틀, 길게는 나흘에서 닷새 정도이다. 작가는 레드 볼이 설치될 장소를 미리 공지하지 않으므로 시민은 우연적·즉흥적으로 작품을 마주하게 된다. <레드 볼 프로젝트>는 거리를 두고 조망해야 하는 <러버 덕>과 달리 직접적인 신체적 접촉과 상호작용을 통해 관람자의 오감을 만족시키는 작업이다.²⁹¹⁾ 시민들은 함께 공을 밀어보기도 하고 공에 기대어 쉬기도 하며 표면을 더듬으며 공이 차지하고 있는 공간을 새롭게 인식하거나 동일한 눈높이와 신체적 위치에 설치된 오브제를 통해 그동안 잘 드러나지 않았던 도심의

291) <러버 덕>은 수상이라는 물리적 공간을 필연적으로 수반하는 프로젝트이다. 즉 해안이나 강이 흐르지 않는 공간에서는 구현되지 못한다. 이렇게 역의 논리로 장소의 제약을 받는 경우도 장소특정적이라는 형식이 부여될 수 있다.

공간을 재발견하기도 한다. 레드 볼의 설치 자체는 동일한 형식을 유지하면서도 도시 공간에 개입하는 데 있어서는 결코 동일한 방식으로 반복되지 않는 형식을 통해 전개되고 있다. 그로이스가 제시하는 현대사회의 컨템포러리 예술의 편재성과 보편성이 공간 체험을 통해 가시적으로 드러나는 것이다. [그림15]

전영백은 여행하는 작가 주체와 장소성에 대한 연구를 통해, 모더니즘 시대 이후 미술 제도권과 갤러리의 전시 공간이 지니는 물리적 조건을 탈피하려던 작가들에 의해 대안적 공간의 모색과 함께 장소성의 개념이 새롭게 부상하였고, 80년대 후반 들뢰즈의 ‘노마드’와 ‘리좀’의 개념을 통하여 장소성의 문제가 활발하게 논의되었다고 제시한다.²⁹²⁾ 하지만 저자는 작가 스스로 작품의 기반으로 삼는 ‘이동성(mobility)’의 개념이 불균형적으로 확장으로 인해 작가와 장소와의 연계는 느슨해졌고 오직 작가의 자율성만이 강조되면서 오히려 장소로부터 분리되는 현상이 나타나게 되었다는 관점을 표명한다.²⁹³⁾ 즉 노마드 개념과 함께 대두된 탈영토화의 형식들로 인해 작가와 장소의 관계는 소원해지고 둔화되었다는 것이다.²⁹⁴⁾ 끊임없는 장소의 이동 속에서 노마드의 ‘실향’을 야기하였기 때문이다. 저자는 노마드 개념 확산의 이 같은 부작용을 자성하는 동시에 비판적인 시각으로 바라보면서, 노마드 작가의 개념에서 ‘여행하는 작가(the artist-traveller)’로의 전환을 통해 장소와 주체의 관계에 대한 이론적 재구성을 다음과 같이 시도한다.

“장소와의 관계성이 임의적이고 단회성이며 불특정한 노마드와 달리, 여행 작가는 작업의 맥락이 되는 장소와의 특징적 관계를 지속적으로 가질 수도 있다. (...) 그러한 과정에서 여행 주체와 장소라는 두 입지의 변증법적 관계가 유지된다. (...) 그리고 이러한 주체의 조건으로 여행 작가는 장소기반 작업에서 개입하는 장소들 사이의 관계적 수행을 실행할 수 있다. 이는 오늘날 현대미술에서 작가가 ‘주체의 귀환’이나 ‘저자의 부활’,

292) 전영백 (2013; 172).

293) Ibid., 173.

294) Ibid., 165-95, 178.

그리고 더불어 ‘모더니즘의 신화’를 벗겨갈 수 있는 현재까지의 가장 의미 있는 작업방식이라고 생각된다.”²⁹⁵⁾

위에 인용한 내용은 현대 공공미술 작가의 일부 작업 방식과 연계지어 살펴볼 수 있다. 전영백은 작업을 산출하고 진행하기 위해 다양한 장소를 체험하는 작가를 새로운 환경과 문화에 민감하게 반응하는 ‘여행자’로 인식한다.²⁹⁶⁾ 이것은 새로운 장소를 방문하면서 스스로를 타자로 인식하는 관광객(tourist)의 태도와는 구분되어야 한다. 노마드의 작가들이 제시하는 장소특정적 형식의 미술이 유동성 및 무정부주의의 맥락에서 읽혀질 수 있는 반면, 여행 작가는 특정한 장소에 결부되지 않고 ‘이곳’에서 ‘저곳’으로 이동하는 과정과 장소들 간의 관계를 연계해 나가며 ‘지속적’으로 확장해 나가기 때문이다.²⁹⁷⁾ 그로이스가 수용의 측면에서 예술이 생산되고 소비되는 과정 그리고 다시 소비에서 생산으로 이어지는 현상을 SNS와 미디어의 편재성과 보편성을 통해 제시하였다면, 전영백은 행위 주체의 측면에서 다양한 지역을 방문하며 자신의 흔적을 남기고, 나아가 다른 지역으로 작업을 변증법적으로 연결해 나가며 다방형의 그리고 다층적인 관계망을 형성하는 여행 작가의 개념을 새롭게 제시한 것이라 할 수 있다.

본 절에서는 앞서 제시한 두 논의를 바탕으로 시공간 영역의 공공미술의 예술적 실천과 수용에 대한 현상적 분석을 시도함으로써 현대 공공미술 미술의 편재성 내지 보편적 성향과 여행하는 작가와 장소와의 관계를 살펴보도록 한다.

295) Ibid., 182.

296) 저자는 그리젤다 폴록(Griselda Pollock)의 1992년 연구 *Avant-garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History* (London: Thames and Hudson)의 영향을 받아 근대이후 대도시화의 현상 속에서 관광주의가 급부상하였고, 관광객은 새로운 지역을 방문함으로써 스스로 타자화 시킴으로 어떠한 방식으로든 현지에 동화될 수 없는 주체로 이해할 수 있다. Ibid., 168.

297) Ibid., 173-4.

2.1

루크 제람(Luke Jerram), <날 연주해요, 난 당신의 것이에요(Play Me, I'm Yours)>(2008~)

‘시공간 영역의 공공미술은 특정 관객을 타겟으로 삼지 않는다’

2003년 대학원생이었던 더그 피어맨(Doug Pearman)은 영국 요크셔(Yorkshire) 지방 남쪽에 위치한 셰필드(Sheffield) 시로 이사하게 되었다. 그 과정에서 예상치 못한 문제가 있었는데, 건물에 엘리베이터가 설치되어 있지 않아 피아노를 옮길 수 없게 된 것이다. 그는 당분간 피아노를 밖에 방치하기로 결정하고 방수포로 덮어 두면서 누구나 피아노를 쳐도 된다는 환영의 표시를 해두었다. 이후 일 년이 넘는 시간 동안 수많은 사람들이 그의 피아노를 연주하면서 이곳은 지역의 명소가 되었다. 간혹 피아노가 도난당하는 사건이 발생하였는데, 피아노를 다시 기증하겠다는 후원자도 등장하였고, 2006년에는 피아노의 보호와 유지를 위한 지역 캠페인까지 진행되었다. 이 사건은 BBC 라디오4에서 소개되어 전국으로 알려지면서 대중적 관심을 얻게 되었다.²⁹⁸⁾ 그리고 2008년 기상재해로 인해 피아노가 철거되기 전까지 지속적인 관심을 받았다. 바로 이 셰필드의 스트리트 피아노가 영국의 미술가, 루크 제람의 세계적인 프로젝트인 <날 연주해요, 난 당신의 것이에요>의 시초이다. 작가는 2008년 영국 버밍햄(Birmingham)을 시작으로 지금까지 50곳에 가까운 도시에서 천 대 이상의 피아노를 설치하였고 6백만 명 이상의 시민에게 음악을 선사하였다.²⁹⁹⁾ 서울에서도 지난 2013년 9월, 영등포구에 위치한 선유도 공원에서 이를 간 진행되었다.

298) BBC(British Broadcasting Corporation)는 영국의 공영 방송사이며 라디오4는 BBC의 라디오 방송 중 하나로 뉴스·시사·교양 프로그램을 주로 전파한다.

299) 프로젝트는 설치되는 피아노의 개수에 따라 상이하지만 대개 10-15개의 피아노를 기준으로 3만5천-4만 불의 비용이 든다. 이것은 작가 수수료, 피아노 설치비, 교통비, 악기 조율에 관련된 비용, 유지 그리고 기타 운영비를 포함하는 금액이다. 2009년 런던 프로젝트에서는 30개의 피아노가 설치되었고 1만4천 파운드(약 2천4백만 원)의 비용이 투입되었다.

루크 제람은 조각, 설치, 퍼포먼스에 이르는 다양한 장르의 작업을 융합하는 영국의 작가이다. 제람은 주로 도시 공간을 중심으로 익숙한 풍경을 새로운 방식으로 바라볼 수 있는 장치를 설치하며, 한정된 시간 동안에만 선보여지는 작업을 통해 참여자의 기대치를 높이는 효과를 의도한다.³⁰⁰⁾ 제람은 시 정부 내지 관할구역의 허가 없이 공공장소에서 음악을 연주할 수 없다는 규정에 도전하기 위해 스트리트 피아노 프로젝트를 구상하였다.³⁰¹⁾ 제람은 스트리트 피아노를 통해 공공장소의 소유권에 대한 근본적인 질문을 던진다. 여기서 피아노는 질문 그 자체인 동시에 질문에 대한 응답과 토론의 장이자 자극제가 된다.³⁰²⁾ 피아노 프로젝트는 참여자뿐만 아니라 관람자에게 있어서도 새로운 경험을 제공한다. 대개 거리의 연주는 일종의 호객행위로 인식되어왔다. 본인의 재능을 선사하는 대가로 청중들에게 소액의 감사표시를 요구하기 때문이다. 한편 스트리트 피아노는 음악을 통해 사람과 공간을 연결하며 동시에 공간을 한 시의 축제의 장으로 탈바꿈시키는 데 목적이 있다. 연주자가 연주의 대가를 요구하는 일이 없음은 물론이고, 피아노를 연주하는 데 사용료를 지불하는 일도 없으며, 연주하는 동영상이나 사진에 대해 작가나 연주자는 어떤 저작권도 갖지 않는다. [그림 16]

참여자는 반드시 숙달된 연주자가 아니어도 된다. 남녀노소가 참여할 수 있으며 저마다의 방식으로 악기를 연주할 수 있다. 여기서 악기를 연주한다는 것은 공간을 소리로 채우고 시청각의 흔적과 기억을 남기는 행위이자 공간에 개입하는 행위이다. 더불어 연주자 그리고 감상자로서 참여자는 공공영역 안에서 자신의 위치를 선정하고 재현하는 행위가 된다. 피아노는 공원, 광장, 동물원, 버스 정거장, 기차역, 교회, 우체국, 항구,

300) 첫 프로젝트인 버밍햄에서는 3주의 설치기간 동안 14만 명의 시민이 피아노 연주를 감상하였고 추후에 진행된 영국 전역의 16개의 도시에 300개의 피아노가 설치된 기간 동안 백만 명의 관람객이 동원되었다고 알려져 있다. 작가 공식 홈페이지(www.lukejerram.com).

301) 제람의 프로젝트 또한 다양한 관료체제와 행정절차를 통해 공공장소의 공연 허가를 받아야 한다. 특히 스트리트 피아노 프로젝트는 연주뿐만 아니라 조형물 설치에 관한 통과해야만 한다. Lyall, Sarah, "All Around London, an Invitation to Make Music", *The New York Times*, 2009/07/11.

302) Ibid.

다리 등 다양한 공공공간에 설치되었다. 따라서 <날 연주해요, 난 당신의 것이에요>에서 ‘작동(play)’되는 것은 피아노만이 아니다. 피아노 연주자 혹은 청중이 장소를 점유하면서 공간의 본래 기능은 지연되며 주변으로 물러나게 되고 이들의 움직임으로 인하여 기존에 공간기능의 효율성을 도모하기 위해 의도적으로 형성되어 있었던 동선은 해체된다.

여기서 피아노의 선율은 시공간에 대한 은유로 해석될 수 있다. 대개의 공공미술은 주체의 육안이 감지할 수 있는 반경 내에서부터 공간체험이 가능하다. 한편 <날 연주해요, 난 당신의 것이에요>와 같은 사운드아트는 그 현상이 시각적으로 감지되지 않는 공간에서부터 소리로 감지됨으로써 보다 확장된 공간체험을 선사한다. 시공간 영역의 공공미술이 기능이 없는 공간을 작동시키는 것과 같이 음악 연주를 통해 공간은 멀리 떨어진 장소에서부터 다층적 차원에서 작동하게 되는 것이다. 소리는 빛보다 여행하는 속도가 느리다. 시각적 경험은 작품의 유기적인 현상에 대한 즉각적인 경험이지만 소리를 통한 경험은 작품의 과거에 대한 경험이라 할 수 있다. 신체가 작품과 밀접해질수록, 즉 주체의 사적 영역에 작품이 물리적으로 가까워질수록 작품과 주체의 관계는 동일한 시간 선상에 위치하게 되며, 그 거리가 멀어질수록 다른 사적 영역의 공간들이 개입되면서 보다 집단적인 공적 영역으로 체험된다. 이러한 논리 하에서 보면 연주자는 시공간의 차원에서 작품과 일치 결합되므로 작품의 산출 과정에서 참여자가 일부만을 채워나가는 참여예술과는 근본적인 차이를 지닌다고 할 수 있다. 그리고 작동시키는 사람, 즉 연주자의 의지에 따라 일시적으로 피아노는 공간의 중심축이 되면서 공간에 새로운 의미를 형성하게 된다. 공연을 통해 연주자와 관객들은 작품과 공간에 시청각적으로 몰입하게 되는데 이것은 장소감이 시각적 기억에 의해서만이 아니라 청각적 경험에 의해서도 형성될 수 있다는 사실의 구체적인 사례를 제시한다. 이 같은 시공간 영역의 공공미술은 관객과 작품과의 직접적인 상호작용을 통한 극히 사적인 체험으로부터 시작되며 동시에 작품의 공간 범위의 확장을 통해 집단적인 장소감을 형성하는 공적 체험으로 전위되는 경향을 지닌다.

관람자 수용 및 감상의 형식적인 측면에 있어서 제람의 작업은 앞서 그로이스가 제시한 것과 같이 SNS와 미디어의 공간에서 급속도로 재생산되고 전파된다는 특징을 지닌다. 누구나 공식 홈페이지를 통해 피아노에 얽힌 다양한 사연과 연주자의 사진 및 동영상을 업로드할 수 있으며 이것은 SNS를 통해 전 세계적으로 확산되고 있기 때문이다. 각 피아노는 설치되는 장소의 성격에 따라 다르게 디자인되기도 하고 선정된 작가나 아마추어 작가, 학생, 지역단체에 의해 꾸며지기도 한다. 이것은 모두 자발적으로 그리고 무상으로 이루어지는 것으로 ‘모두가 공유하는 예술 정신(art for all)’을 기리는 의미를 지닌다. 공식 홈페이지(www.streetpiano.com)에 가면 각 피아노의 웹페이지가 별도로 구성되어 있으며 디자인과 작업에 대한 정보와 이미지가 공개되어 있다. 여기서 누구나 정보와 의견을 공유할 수 있으므로 이 홈페이지는 또 다른 인터넷 상의 공동체 소통의 장으로 기능하기도 한다.³⁰³⁾

제람의 스트리트 피아노 프로젝트는 종종 지역의 행사와 연계되거나 문화사업의 일환으로 진행되면서 사회공헌의 성격을 지니기도 한다. 지금까지 제람의 피아노 프로젝트는 주최의 사회적 취지에 따라 시 정부 기관, 민간기업, 비영리재단 및 공익기업에 이르기까지 다양한 단체 및 기관 등에 의해 진행되었다. 한 예로 문화예술 행사 관람의 혜택이나 악기를 연주할 수 있는 기회가 상대적으로 결여된 지역에 찾아가는 봉사 프로그램의 일환으로 상파울로에서는 13대의 피아노가 설치되었는데, 당시 대다수의 시민이 피아노를 실제로 본 것이 처음이라는 응답을 하였다.³⁰⁴⁾ 미국 뉴욕에서는 *Pop-up Piano*라는 이름으로, 청소년·취약계층 예술프로그램과 커뮤니티 아트로서 크게 확장되어 진행되었다. 뉴욕 프로젝트를 위해 60대의 피아노가 설치되었고 프로젝트가 종료하고 나서 악기는 학교 및 지역단체로 기증되었다.³⁰⁵⁾ 제람의 서울 프로젝트는 비영

303) Rao, Mythili, "Art Installation Brings 60 Pianos to the Streets of New York City", *CNN Living*, 2010/06/21.

304) Nash, Bill, "Keys to the Cities: Artist's Piano Project Widens Worldwide", *Ventura County Star*, 2009/06/28.

305) 이러한 작업 방식은 캠페인형의 성격을 지닌다. Rao, op. cit.

리 예술단체인 ‘더 하모니’에 의해 도입되었고 서울시의 공공예술프로젝트의 일환으로 <달려라 피아노> 페스티벌로 발전하였다. 현재는 선유도를 중심으로 전개 중이며 피아노 기증자의 물색과 프로그램의 확충을 통해 시 전역의 공원과 광장으로 확대시킨다는 방침이다. 나아가 릴레이 연주회 및 경연 대회를 통해 시민의 적극적인 참여를 유도하는 다양한 프로그램을 개발할 예정이다. ‘모두가 공유하는 예술 정신’을 존중하기 위해 제람은 기업의 후원을 거부한다. 특정 상품이나 브랜드에 대한 홍보 메시지나 정치적 메시지를 전달하지 않기 위해서이며, 또한 모두가 소유할 수 있고 나아가 공유할 수 있는 경험을 선사하기 위함이다. 이러한 맥락에서 스트리트 피아노는 문화적 민주주의의 가치를 추구하며 자유로운 소통과 관계 형성을 지향한다.³⁰⁶⁾

예술이 특정 공간이나 특정 관객·집단·공동체를 겨냥하여 생산된다면 이것은 이미 작품에 특정한 의도 내지 효과가 있음을 전제로 하는 것이다. 나아가 이 의도와 효과는 사용자의 다양성과 상관없이 불변하는 본질적 가치를 대변한다. 제람의 스트리트 피아노 프로젝트는 피아노, 작가, 연주자, 관람객 그리고 공간이 상호작용을 통해 하나의 결속관계로 형성하는 과정에서 예측할 수 없는, 한편으로 앞서 제시한 보편성을 기반으로 하는, 또한 수용자의 성격에 따라 다른 형태와 성질을 형성할 수 있는 ‘성형성(moldability)’을 지닌다. 니콜라스 부리오(b.1965)는 예술을 매개로 한 심미적 경험을 ‘우연한 만남’의 사건으로 묘사한다. 이러한 관점에서는 작품과 관객의 상호작용이 강조될 수밖에 없다. 특히 이 상호작용이 사회적인 문맥에 놓일 때 예술은 보다 확장된 영역에서 기능하게 된다. 부리오는 이 같은 현상을 ‘관계의 예술’로서 주목한다. 관계의 예술은 사전에 고안된 목적이나 기준이 없이 오직 서로간의 상호작용을 통해서 산출되는 것에만 집중한다. 그리고 산출과정에 있어서의 형식과 역할이 주어진 사회적 맥락을 반영한다는 것이다.³⁰⁷⁾ 나아가 상호작용의

306) Bailey & Yang Consultants (2014; 6, 11), *Play Me, I'm Yours: Melbourne 2014 Program Evaluation Summary of Findings*, Arts Centre Melbourne, Arts Victoria.

307) Bourriaud, Nicolas (1998/2002; 18), *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Reel.

효과들은 다른 공간과 맥락에서 재출현하게 된다. 앞서 언급한 우연한 만남이 다층으로 확장된 영역에서 지속되는 것이다.

2.2

넬리 아지비도(Nele Azevedo), <극소화된 모뉴먼츠 (Minimum Monuments)>(2001 ~)

‘시공간 영역의 공공미술과 예술의 사회적 책임의 분배’

시공간 영역의 공공미술은 특정한 대상을 선정하지 않으므로 특정한 집단의 연대의식이나 정치적 의도를 드러내지 않는다. 그러나 앞서 언급하였듯이 시공간 영역의 공공미술은 공간과 작품의 시기적 적합 여부에 따라 다시 시행될 수 있는 보편성을 지닌다. 이것은 시공간 영역의 공공미술이 불변하는 본질을 바탕으로 형성된 예술이 아니라는 점을 분명하게 드러낸다. 시공간 영역의 공공미술은 삶을 이루는 사회·환경과 시공간적 메커니즘을 작동시키는 스위치의 역할을 한다. 그것은 하나의 심미적 작용을 유도하는 방식일 수도 있고 주어진 혹은 적용된 시공간의 맥락에 따라 사회·정치적 메시지를 지니는 형태에 의한 것일 수도 있다.

브라질 출신의 작가 넬리 아지비도는 2001년부터 <극소화된 모뉴먼츠>의 프로젝트를 전개해왔다. 이것은 ‘반-모뉴먼츠(anti-monument)’의 성격을 지닌다. 작가는 남성 우월주의 성향의 기념비적 공공조각이 반영하는 정치적 이데올로기를 거부한다. 제도비판의 경향 속에서 다양한 미술의 장르를 융합하는 컨템포러리 아트의 형식을 바탕으로 아지비도의 작업들은 도시의 모뉴먼츠를 비판적으로 다루고 있다. 작가는 통상적으로 인식된 사물과 현상의 순서를 반대의 것으로 뒤바꾸는 도치(inversion)의 방식을 통해 현대 도시에서 모뉴먼츠가 지니는 가치와 의미에 관해 반문한다. 가령 ‘영웅의 자리에 익명의 사람을, 석조의 견고함 대신 얼음의

변덕스럽고 덧없음을, 모뉴먼트의 거대한 규모 대신에 사라져 버리는 극소화된 구조로' 라는 식이다. 아지비도의 얼음 조각은 모두 같은 형상을 하고 있는데, 이것은 익명을 추구하면서도 기억되지 않는 모든 사람을 기억하기 위해서이다.³⁰⁸⁾ 그리하여 역사적 영웅이 아니라 역사에서 가려지거나 드러나지 않은 일반 시민과 사회구성원 모두에게 헌사하는 '일상의 모뉴먼트(everyday monuments)'를 형성한다. 그러나 일반적인 대형의 위압적인 크기와 항구적인 재료를 사용하는 것이 아니라 왜소한 형식과 바로 쉽게 변질되는 불안정한 재료를 사용함으로써 <극소화된 모뉴먼트>는 기억으로 자리 잡거나 의미를 형성하기도 전에 산출되고 또한 동시에 소멸되는 삶을 표현한다. 작가는 녹아버리는 얼음의 형상들을 통해 삶의 순간을 기념하는 것이다.³⁰⁹⁾ [그림17]

한편 공공장소와 일상의 맥락에서 작가의 작업은 의도하지 않은 사회적 메시지로 종종 읽히는데 그것은 기후변화에 대한 사회적 의제와 접목되어 드러난다.³¹⁰⁾ 이것은 작품이 설치되는 시공간적 특성과 사회적 상황에 기인한다. 예술작품에 내재된 본질적 가치의 탐색을 유도하거나 예술작품이 독자적으로 의미를 지닐 수 있는 형식주의의 미술과는 다르게 시공간 영역의 공공미술은 작품이 등장하게 된 현실적 상황을 온전히 반영하기 때문이다. 그리하여 최근 전 세계적으로 경각심을 불러일으키고 있는 기후 변화에 대한 문제의식과 연계되어 아지비도의 작업은 친환경적인 작품으로 읽혀지고 있는 것이다.

아지비도는 특수 제작한 주조 틀을 이용하여 앉아 있는 사람의 형상을 한 얼음조각을 만든다. 그리고 이것을 '해빙(解氷) 인간(Melting Men)'이라 칭한다. 각 조각은 하나의 구성 단위(module)로서 사회구성원의 일부이자 인류 전체를 상징한다. 얼음의 특성상 뚜렷한 색과 형태, 심지어 성별조차도 분명히 드러나지 않는다. 이와 같은 시각적 효과는 익명성과

308) Lloyd, Matt, "5,000 Ice Sculptures Placed on City Steps in Moving World War I Commemoration", *Birmingham Mail*, 2014/08/02.

309) Mito, Habe-Evans, "Melting Monuments Celebrate the Momentary", *NPR*, 2011/02/09.

310) "Nele Azevedo Interview", *Greenmuze* online article, 2008/12/12.

보편적인 인간성을 표현하는 것이기도 하다. 작가는 상파울로에서는 2005년 4월 300개, 같은 해 파리에서는 400개의 얼음 조각을 설치하였다. 이듬해에는 독일 북부에 위치한 브룬즈윅(Brunswick)에서 500개 이상을 설치하였다. 이외에도 포르토 시(City of Porto)에서는 1,000개의 조각을, 그리고 피렌체에서는 1,200개의 조각을 설치하였다. 그리고 영국 버밍햄에서는 5천 개의 얼음조각을 설치하는 데 성공하였다. 얼음 조각의 수가 증가할수록 그 설치된 모습은 하나의 장관을 이루며 작품의 메시지도 더욱 강화된다.³¹¹⁾ 또한 얼음 조각 하나하나가 사회 구성원 개인으로 인식되기 때문에 얼음 조각과 개수가 증가하면 더 큰 집합체 내지 공동체로서 비추어진다.

아지비도의 해빙 인간은 다음과 같은 맥락에서 시공간적 특성을 지닌다. 우선 얼음으로 제작되어 작품 자체의 수명이 매우 한시적이다. 날씨와 상황에 따라 30-40분 동안만 경험될 수 있기 때문이다. 관객은 현장에서 설치과정을 바라보면서 작품이 형성되는 과정을 체험한다. 수백 개에 이르는 얼음 조각들이 한 공간에서 무리의 형상을 갖게 되면서 자아내는 심미적 효과에 매료됨과 동시에 하나의 작품이 완성되는 과정을 목격하게 되는 것이다. 그리고 작품의 설치가 완료됨과 동시에 소멸되는 과정 또한 체험하게 된다. 얼음이 녹는 한 시간 남짓 되는 시간 동안 관객은 작품과 공간 그리고 사회 환경을 연계하여 바라봄으로써 현실을 직시하게 된다. 조각들이 얼음의 상태로 처음 설치되었을 때는 ‘균중’을 이루어 빛을 반사하며 공간에서 뚜렷한 존재감을 드러낸다. 그러나 시간이 흐름에 따라 얼음이 녹으면 신체의 일부가 멍그러지기 시작하면서 곧 형상을 알아볼 수 없을 정도로 형체가 일그러진다. 물로 변한 얼음 조각은 땅과 보도블록 사이로 스며들면서 공간에 흡수되고 찰라 전의 뚜렷한 존재감을 잃게 된다. 이 같은 현상을 목격하는 감상자는 녹아 흐른 얼음의 물 자국을 보며 상실과 결핍을 경험하게 되며, 나아가 기후변화에 대한 문제의식을 실감하게 되는 것이다.

311) Ibid.

말콤 마일즈는 2014년 저서 『에코-미학』를 통해 기후변화 시대의 예술, 문학 그리고 건축의 상호관계를 고찰하였다.³¹²⁾ 마일즈는 탈 모더니즘 이래 미술이 어떤 사회·예술적 사명감을 바탕으로 정치적인 성격을 지니게 되었는지를 분석하면서 사회와 예술의 상호반영이 미술의 필연적인 과제라고 주장한다. 즉 미술은 직접적으로 사회문제에 대한 구체적인 해결책을 제시할 수는 없으나 사회적 모순을 가시화하여 문제의식을 고조시키고 현실에 접목이 가능한 맥락을 제공할 수 있다는 것이다. 더불어 미술 자체를 형성한 사회의 공유된 가치관을 반영하며 이 같은 외부적 조건을 다시 굴절시켜 변화시키는 기능을 지녔다는 것이다.³¹³⁾

전형적인 공공미술이 사회적 의제를 품고 설치된다면 시공간 영역의 공공미술은 공공장소에 선보여지는 것 자체만으로도 사회적 책임을 부여받게 된다. 이러한 상황에서 작품은 두 가지 방향 사이에서 기로에 위치하게 된다. 장소의 공적 가치를 드러내거나 공간을 심미적 영역으로 탈바꿈시킴으로써 작품의 시공간적 필연성을 강화하는 것이다. 이 프로세스는 기획되거나 미리 고안된 효과 내지 결과를 의도하지 않기 때문에 감상자의 수용 반응에 대해 예측할 수 있는 여지 또한 매우 한정적이다. 따라서 시공간 영역의 공공미술은 제도권의 공간에서 진행되지 않는 경우가 많다. 여기서 아이러니는 미술 제도권 자체가 특정한 사회·정치적 메시지를 지닌 작품을 회피하는 경향이 있다는 것이다. 특히 국가나 시 정부로부터 재원 및 행정적 지원을 받는 기관들에 있어 이러한 작업들은 민감하게 받아들여질 수밖에 없다. 공적 자금이 특정 사회·정치 메시지를 전달하는 데 조달될 경우 발생할 수 있는 비판적 시각과 여론을 피하기 어렵기 때문이다. 그렇다고 해서 공공영역, 즉 비제도권의 공간이 이 같은 문제로부터 자유로운 것은 아니다. 사적이거나 특정 집단의 이익을 도모하는 요소들이 공공영역을 침범했을 때 ‘공적 응시’ 혹은 공공의 시선은 더 예리해지기 때문이다. 사회 비판적 경향을 지녔던 1990년대 전 반의 장소특정적 미술이 정치적 미술로 인식된 것도 해당 작업들에서 자

312) Miles (2014). [주석 145] 참고.

313) Ibid., 3, 11-2.

명하게 발견되는 사회·정치적 의제에 기인한다. 반면 시공간 영역의 공공미술은 작품 자체의 형식과 양상보다는 관람자의 참여를 통해 메시지가 형성되므로 공공미술의 사회적 책임을 작가와 관람자들이 함께 공유하게 된다. 그 누구도 작품에 대한 소유권을 주장할 수는 없지만 참여를 통해 각 주체가 형성하는 공간의 기억과 의미로 인해 장소에 대한 소유의식이 형성되며 이에 따른 책임의식 또한 불러일으켜지는 것이다.

이와 같은 현상과 효과가 자명한 정치색 내지 사회적 의식에 의해서가 아니라 미술이 지니는 예술 본연의 심미성을 바탕으로 형성되어 감상자 내지 관객에 의해 수용되고 일상의 공간에서 순회될 때 작품의 사회적 기능은 비로소 발휘되는 것이다. 즉 작품 자체의 본질적 가치가 메시지에서 찾아질 수는 없다는 것이다. 메시지는 발언되고 사유를 통해 재해석되어 다시 공간에서 소통될 경우에만 그 의미를 획득하게 된다. 정리하자면, 시공간 영역의 공공미술은 반드시 사회·정치적 의제를 내포하고 있지는 않지만, 삶에 밀접한 문제들과 관련을 맺음으로써 관객과 소통할 수 있으며 소통, 사유, 재현의 순환을 통해 보다 본질적인 사회적 메시지로 전환될 수 있는 것이다.

2.3

얀 보르만(Jan Vormann), <디스패치워크(Dispatchwork)>(2007~)

‘시공간 영역의 공공미술은 무소유와 공유를 통해 확장된다’

시공간 영역의 공공미술이 지향하는 보편성은 다양한 문화와 가치관을 인식하는 데서 출발한다. 이것은 예술의 본질적 가치 혹은 특정 이념이 보편적으로 수용될 수 있다고 역설하는 엘리트주의의 태도를 넘어 작품의 개별적 수용자, 즉 개인이 민족, 성별, 나이, 문화적 배경에 상관없이 누구나 접근할 수 있고 참여할 수 있으며 재해석할 수 있는 개방적 보편성을 의미한다. 앞서 살펴보았듯이 시공간 영역의 공공미술을 통해 현장

에서 발생하는 다양한 예술적 체험은 온전히 관객에 의해 산출되는 것으로 해당 체험이 각 개인의 일상에 대해 긴밀한 관계를 형성할수록 작품의 의미는 확장된다. 작가와 작품은 이와 같은 과정에서 촉매제의 역할을 하는 것이다. 나아가 시민의 일상과 거리를 두고 분리된 예술적 체험이 아니라 작가, 작품 그리고 관객의 상호작용 속에서 복합적으로 체험되고 그와 같은 체험에 의해 참여·공유·책임 의식이 생겨나는 방식을 모색한다.

미지의 공간에 대한 낭만적 동경이 사라지고 지구상의 모든 곳이 인간에 의해 모두 발견·탐사되었다는 인식 속에서 대부분의 경관은 인간에 의해 발견되고 형성된 것이라 할 수 있다. 한편 도시야말로 인간의 가장 위대한 발명품이란 이념에도 불구하고 역사적으로 도시의 경관은 그러한 인간의 흔적을 최대한 숨기는 데 주력하였다.³¹⁴⁾ 도시의 건설자들이 공간을 통해 드러내려 한 것은 도시의 삶이 아니라 도시화의 이념이었다. 고전주의 양식에서 종종 발견되는 대칭의 구조는 합리주의와 이성을 기반으로 한 것이었고 고딕 양식의 수직 구조는 신성을, 그리고 중앙 집중 양식의 도시계획은 영토의 확보와 보호를 위한 효율성을 나타낸다. 현대 도시의 모습 또한 교통과 자본 그리고 상업의 흐름을 가장 원활하게 하는 제반시설을 중심으로 이루어졌다.

공공미술은 이와 같은 전개 속에서 정치적 도구로 기능해왔다. 한편 현대 도시 공간에서 펼쳐지는 시공간 영역의 공공미술은 앞서 살펴보았듯이 특정한 메시지를 내포하지 않는다. 따라서 공간에 대한 이념이나 소유권을 주장하지 않는다. 나아가 시공간 영역의 공공미술은 작품이 물리적으로 공간에 출현하고 감상자의 직접적인 참여를 유도하는 것만큼이나 작품의 관념적 측면 그리고 감상자의 사유(思惟)의 측면을 중요하게 여긴다. 작품이 대중과 함께 소통하고 대중 일반에 의해 공유될 때 비로소 공공성이 확보되기 때문이다.

기존 공공미술의 공리적(公理的) 가치 즉 공중(公衆)이나 공공 단체의

314) Herrington, Susan (2009; 126), *On Landscapes*, New York/London: Routledge.

이익을 나타내는 가치는 국가나 특정 정치적 이념을 바탕으로 하는 반면 시공간 영역의 공공미술의 공리적(公利的) 가치 즉 일반 사람과 사회에서 두루 통하는 진리나 도리를 바탕으로 하는 가치는 특정 선진 문화나 특정 신념의 도덕성 내지 윤리성을 중심에 두지 않는다. 사회 구성원 저마다 자유롭게 해석할 수 있고 발언할 수 있으며 참여할 수 있는 보편성의 원리를 기반으로 한다. 여기서 보편성이란 작품이 내포하고 있는 보편적 가치를 의미하는 것이 아니다. 그것은 시공간의 상황과 여건을 반영하여 결정되고 동시에 환경을 변화시킬 수 있다는, ‘보편적 용도’라는 의미에서의 보편성을 의미한다.

시공간 영역의 공공미술의 보편성은 주지하다시피 작품구상과 관련된 작가의 이념에서 비롯되지만 예술적 실천에 있어서는 수용자에 의해 주도된다. 그리고 현대인은 ‘장소’라는 물리적 환경뿐만 아니라 인터넷과 정보기술에 의해 형성된 가상세계에서의 삶 또한 영위하고 있다. 그리하여 현대사회에서 공간에 대한 기억은 반드시 물리적 환경을 전제로 하여 형성되는 것은 아니다. 과학기술과 정보통신의 발달로 인터넷 상의 소통은 장소에 제약을 받지 않고 휴대폰과 스마트 기기 등을 통해 언제 어디서든지 이루어진다. 이것은 소통의 속도에만 영향을 미친 것이 아니라 다른 나라, 다른 도시에 대한 심리적 거리 또한 좁히는 현상을 초래하였다. 앞서 살펴본 호프만, 퍼쉬키, 제람 그리고 아지비도 등의 작업이 SNS를 통해 전 세계적으로 확장된 것도 마찬가지로의 현상을 반영한다.

작품과 관객이 만나는 접점이 인터넷 상의 인터페이스에서도 형성되면서 수용자의 심미적 체험도 보다 다층적인 양상으로 전개되고 있다. 전형적인 예술작품의 감상은 작품과 관객의 1:1의 대면 혹은 집단적인 참여를 통해 이루어진다. 한편 인터페이스 상에서의 예술 경험은 매우 사적이면서도 동시에 집단적으로 공유되는 특징을 지닌다. 그리고 예술적 경험이 직접적인 시각경험과 촉각경험을 수반하지 않고 이미지와 텍스트를 기반으로 형성되며, 그러한 관람자의 해석과 기억이 다시 텍스트로 기록되고 이미지로 전환되는 방식을 통해 또 다른 차원의 형식과 내용으

로의 대치, 결합, 응용 그리고 수정이 일어나기도 한다. 이 같은 변모과정을 통해 작품은 다른 공간에서 다른 이들에게 다른 방식으로 전달된다.

독일의 작가 얀 보르만은 누구나 일상에서 쉽게 발견하는 물건을 갖고 공간을 새롭게 구성하는 작업을 전개해왔다. 보르만의 대표 작업인 레고 프로젝트(Lego Project) <디스패치워크>는 2007년 첫 전시 이래 파리, 베니스, 베를린, 암스테르담, 뉴욕, 텔아비브, 등 30여 개의 도시에서 진행되고 있다. 2012년에 작가는 대만의 수도 타이베이 시 문화부로부터 초청을 받아 <디스패치워크>를 진행하였다. 타이베이 시 정부와 푸봉 아트재단(Fubon Art Foundation)이 공동으로 주최하였다. 주최 측은 진정한 문화형성은 정부가 주도해서는 안 되고 시민들의 적극적인 참여를 통해 이루어져야 한다고 발표하면서 보르만의 프로젝트가 지역 정체성을 강화하고 공동체에 대한 유대감 형성에 기여할 것이라는 기대를 표명하였다.³¹⁵⁾ [그림18]

<디스패치워크>는 블록형 완구인 ‘레고’를 주재료로 한다. 레고®는 덴마크의 완구회사로 1932년에 설립되었다. ‘레고’는 덴마크어로 ‘재미있게 놀다(leg godt)’라는 의미를 담고 있으며 라틴어의 ‘나는 공부한다’와 ‘나는 조립한다’의 어원과도 연결되어 해석이 가능하다. ‘Dispatch’는 ‘특별한 목적을 위해 보내다, 편지, 소포, 메시지를 보내다 혹은 신속히 해치우다’의 의미를 지닌다. 이것은 디스패치의 작업이 작가만의 예술적 권리 내지 혜택이 아니고 시민 모두가 작품을 통해 발언할 수 있음을 의미하며, 동시에 디스패치 작업이 즉각적으로 이루어지고 동시에 사라짐을 나타낸다. 혹은 ‘쪽모이’를 뜻하는 ‘patch’에 반대 내지 부정의 뜻을 지닌 ‘dis-’를 결합시켜 메워진 레고 블록의 짧은 수명을 은유적으로 표현한 것으로도 해석 가능하다. 작가가 선택한 재료인 레고는 일종의 플라스틱으로 만들어진 작은 벽돌의 기능을 한다. 보르만은 레고가 전 세계적으로

315) Cho, Psyche (2012), "Dispatch Lego Works to Brighten Up a City", *News & Activities*, Department of Cultural Affairs, Taipei City Government online news.

로 유통되고 유사한 완구를 통해 확산되고 있으며, 일반적으로 어린 시절 처음으로 무엇인가를 구축할 때 사용되는 도구라고 논의한다.³¹⁶⁾ 사각형과 육면체를 바탕으로 하는 형태의 단위들이 모여 하나의 총체적인 조형물 내지 오브제를 형성하는 것은 유년기의 블록놀이에서부터 실제 도시의 형성에 이르기까지의 근간을 이루는 원리이다.

작가는 도심을 확보하며 건물의 틈새나 갈라진 틈을 레고로 채우는 작업을 패치워크(patchwork)에 비유한다. 패치워크는 수공예에서 각기 다른 크기의 형질 조각을 쪽모이하는 기법이다. 이것은 버려진 형질 조각이나 자투리를 이용하여 흠을 보수하는 행위이기도 하다. 보르만의 패치워크는 외부의 충격 혹은 내부의 압력을 이기지 못하고 갈라지거나 터져버린 건축물의 틈을 레고로 채워나가면서 흠을 돌보고 나아가 일시적으로 상처를 치유하는 작업이다. 한편 작가는 다양한 색상의 레고 블록으로 틈을 채우는 행위가 도시의 퇴보를 드러내는 것은 아니라고 언급한다. 이것은 오히려 환경과 공간의 재생과 회복을 위한 한시적인 순간(transitoriness)과 기회를 부각시키기 위함이다.³¹⁷⁾ 또한 디스패치 작업은 도시풍경을 이루는 삭막한 회색건물을 해체하는 행위이기도 하다. 다채로운 색상의 블록의 조합을 통해 시민의 삶이 간과된 도시의 공간구획이 지니는 모순을 드러내고 풍자하는 것이기도 하기 때문이다.³¹⁸⁾

관객은 작가의 디스패치의 행위를 바라보면서 익숙한 오브제에 쉽게 다가간다. 작가의 퍼포먼스를 거들기도 하고 다른 틈을 찾아 새롭게 메꾸는 작업을 시작하기도 한다. 지나가던 행인이 즉흥적으로 창조자가 되는 것이다. 더불어 여기서 참여는 ‘내가 여기 있었다(I was here)’의 자기 흔적을 남기는 행위이기도 하다.³¹⁹⁾ 나아가 공간 점유에 대한 기록이다. 흠을 채우는 레고 블록은 오직 블록끼리 결합되는 원리에 의해서만 이루어져야 한다. 접착제나 그 밖의 고정 장치는 사용되지 않는다. 공간에 무

316) 작가 선언문, 공식 홈페이지 (<http://www.dispatchwork.info/manifesto/>).

317) Ibid.

318) Ibid.

319) 작가 인터뷰 (<http://vimeo.com/92820924>).

엇인가를 ‘고정(fix)’시키는 것은 그 공간의 가치 내지 기능을 규명하고 권리 혹은 소유권을 정하고(fix) 표명하는 행위이다. 보르만의 작업은 시공간 영역의 공공미술이 그러하듯이 ‘지금’, ‘여기’에서 치유하는 행위이므로 공간에 대한 이념적·심미적 권리를 주장하지 않는다. 관객이 작품 제작에 참여하는 행위를 통해 자신의 흔적을 남기는 것은 치유의 행위를 공유함을 의미한다. 즉 집단적 공유가 성립되기 위해서는 개별 주체의 무소유가 먼저 표명되어야 가능하기 때문이다.

따라서 보르만은 디스패치의 작업에 대해 저작권을 주장하지 않는다. 작가가 공공장소를 선호하는 이유도 여기에 기인한다. 사유지에서 작업할 경우 공간의 소유주체가 작품에 대한 권리를 주장할 수 있기 때문이다. 또한 디스패치의 과정은 한시적이며 그 결과물 역시 물리적으로 소유할 수 있는 오브제가 아니기 때문이다. 디스패치는 공공장소에 고정된 구조물과 구축된 환경의 일부로 흡수되며 기후상황이나 행정절차에 따라 바로 철거되기도 한다. 따라서 작가는 작품에 대한 소유권, 방식에 대한 저작권을 주장하지 않으며 참가자 누구도 자신의 소유권을 주장할 수 없다. 보르만은 ‘언제’ 그리고 ‘어디서’라는 주제로 인터넷 포럼 (www.whenandwhere.org)을 통해 참가자와 관객이 자유롭게 소통할 수 있는 장을 구축하였다. 참가자와 관객은 스스로를 ‘dispatcher’라 칭하며 자신이 메운 틈을 사진과 동영상으로 공유하기도 하고 공간과 건축물과의 연관성과 조화, 디자인의 측면에 대한 토론을 펼치기도 한다. 이러한 맥락에서 시공간 영역의 공공미술은 물리적으로 구현되고 현장에서 관람객과 참여자와 직접적으로 상호작용할 수 있다는 점에서 분명히 시간의 제약을 받으면서도 또 다른 공간, 또 다른 차원에서 연장되어 지속적으로 확장된다는 점에서 작품의 수명이 항상 “지금까지(∼present))”이며 끊이지 않는 영속성을 지닌다고 할 수 있다.

V. 시공간 영역의 공공미술: 행정체제의 변화 분석

1. ‘임시 도시’의 출현과 현대 공공미술

후기 자본주의 시대의 도래와 함께 포드주의적 산업사회는 소비사회로 전환되었고 이와 같은 시대의 변화에 따라 도시 공간과 제반시설 또한 변모하였다. 인류학자이자 지리학자인 데이비드 하비(b.1935)가 주장했던 것과 같이 산업생산의 기능과 효율성에 초점이 맞추어졌던 도시 공간과 구축된 환경의 구조들이 도시의 전반적인 경관, 즉 하나의 스펙터클을 형성하는 이미지 내지 상품으로 둔갑한 것이다. 이 같은 탈 모더니즘의 시대의 특징은 정치·사회적 불안정성, 그리고 한시성으로 도시 공간에 반영되었다.³²⁰⁾ 이것은 인식론을 바탕으로 하는 총체성, 합리성과 즉물성 그리고 기능에 충실했던 근대의 모더니즘 건축을 탈피하고, 존재론의 측면에서 즉각적으로 구분, 체험 및 인식이 가능하고, 주관적 표현, 덧없음, 유행, 문화의 상품화 등으로 대변되는 탈 모더니즘의 양상들이 도시의 건축에 반영된 것이다.³²¹⁾

현대의 도시경제를 건축적 관점에서 분석하는 연구인 『브랜드스케이프』의 저자 안나 클링만(b.1965)은 하비가 규명한 탈 모더니즘의 특징을 바탕으로 장소와 시장, 정보기술의 확장, 지역 정체성 그리고 전 세계적인 소비문화에 대한 개념들이 점철되면서 여러 가지 복잡한 형태의 결합(nexus)을 형성하고 있다고 논한다.³²²⁾ 나아가 클링만은 전형적인 가치를 훼손시켜가며 변창하고 있는 하이퍼 캐피털리즘의 시대 속에서 반체제·반문화의 요소들은 일반정보로 인식되었고 문화는 특정 세력 내지 집단의 상업적 목적이나 관심사를 홍보하기 위한 수단으로 이용되었으며, 역으로 상업 또한 문화를 전도하기 위한 수단으로 탈바꿈되었다는

320) Harvey, David (1989; 156), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Blackwell Publishing.

321) Ibid., 41, 52-3, 156.

322) Klingmann, Anna (2007; 1), *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, MA: MIT Press.

통찰을 보여준다. 이로 인해 디자인, 개념, 내용 그리고 형식에 있어서의 고급의 것과 하위의 것의 경계가 불분명해진 가운데 물리적 환경에 있어 타당한, 유의의 그리고 진정성의 경험이 가능할 것인가에 대한 문제를 제시한다.³²³⁾

클링만은 하이퍼 캐피탈리즘의 시대에 ‘널리 적용될 수 있도록’ 만들어진 경제 논리 대신 ‘지역의 특성에 따라 주문·제작되는’ 경제가 각광받고 있으며, 같은 맥락에서 내용물, 기능, 성능 보다 인상, 느낌 그리고 정체성을 중심으로 건축 또한 진화하고 있다고 본다.³²⁴⁾ 환경이 구축되는 방식에 따라 공간과 현상에 대한 새로운 인지와 경험이 유발될 수 있다는 것이다. 저자는 건축 환경에 의한 도시경관의 변화를 고찰하는데 집중하면서도 사회·공간적 도시체험의 양상들을 다룬다는 점에서 본 연구에 주요한 근거를 마련한다. 기존 모더니즘과 장소특정적 공공미술의 결정적 형식과 이념적 내용이 후퇴하고 시공간 영역의 공공미술의 보다 유동적이고 한시적인 형식과 다원적·다층적 현상과 해석이 부각되는 것은 수단적 차원의 기능과 형식이 아닌 개인의 정체성과 자기계발과 관련된 감각과 체험을 중시하는 ‘경험경제(experience economy)’³²⁵⁾의 논리와 흐름을 같이 하기 때문이다.

클링만이 견지하는 ‘경험경제’ 속에서 ‘브랜드’는 매우 중요한 기제로 작동한다. 일반적으로 브랜드란 ‘생산자 혹은 기업이 시장의 경쟁 속에서 타 업체로부터 자사의 상품 및 정체성을 구별하기 위하여 사용하는 기호·문자·도형 따위의 일정한 표지’를 의미한다.³²⁶⁾ 이에 대한 클링만의 정의는 다음과 같다.

“현대 정보시대의 소비가치 속에서 브랜드는 구분, 주문제작, 소통, 그리고 인식의 상징이다. 따라서 브랜드는 추구되어야 하는 인간정체성의 방향과 이념적 기준을 제시함과 동시에 이에 합당한 생활방식을 갖추는데

323) 여기서 클링만은 물리적 환경 변화의 구체적인 사례로 건축을 제시한다. Ibid.

324) Ibid., 172.

325) Ibid., 1-2, 45-5.

326) 네이버 국어사전.

매우 효율적이고 설득력 있는 포장지의 역할을 한다. 브랜드는 종종 인간이 사는 방식을 규정짓고 삶 속의 체험들을 선별하며, 관계 맺는 대상을 결정하기도 한다. (나아가) 브랜드는 신규 상품을 판매하기 위해 인간의 정체성을 변화시키거나 새롭게 형성하기도 한다.”³²⁷⁾

위의 인용문에서 저자는 자신이 말하는 브랜드의 의미적 외연이 비단 물품에 해당하는 상품에만 한정되지 않으며, 스페인의 빌바오, 중국의 상해 그리고 두바이 등의 시 정부 문화전략을 통해 산출된 문화시설 및 제반 시설까지도 포함하고 역설한다.³²⁸⁾ 클링만은 바로 이 같은 현상을 통해 경험경제 속의 브랜드가 만들어내는 경관, 즉 ‘브랜드 스케이프’를 분석하는 것이다. 한편 클링만은 자신의 저서를 통해 브랜딩을 통한 도시 경관의 변화가 현대사회에서 번창하고 있는 경험경제에 적합한 공간적 전략임을 강조하면서도 이로 인해 발생가능한 부작용을 문제 삼는다. 그것은 바로 도시의 구성원과 문화의 동질화이다. 글로벌 기업들에 의한 세계적 프랜차이즈 사업이 자아내는 스펙터클을 포함하여 쇼핑몰, 공연장, 박람회 등의 복합문화공간과 젠트리피케이션을 통해 출현한 주거 문화 등의 도시 제반시설이 모두 그러한 동질화 양상을 반영하고 있다.³²⁹⁾ 클링만은 도시 공간의 지나친 상품화 현상을 ‘정크 공간(junk space)’의 출현으로 인식한 세계적인 건축가 렘 쿨하스(Rem Koolhaas, b.1944)를 인용하며 문제의 심각성을 역설한다.³³⁰⁾ 공간의 동질화 속에서 ‘정크 공간’, 즉 허접스레기의 공간은 서로의 차이를 구분하지 못하도록 끊임없이 부풀어 오르는 거품과 같고 각기 다른 주체들은 이 안에서 뒤엉켜 동질화 되어간다는 것이다.

여기서 클링만은 새로운 차원의 브랜딩 전략을 통해 사물이나 공간의 자체적 기능 내에서만 유효한 상품의 개발에서 벗어나고자 한다. 저자의 연구 취지는 본연의 성능이 다하면 잉여물로 전략하는 상품의 개발을 위

327) Klingmann, op. cit., 43.

328) Ibid., 2-3.

329) Ibid., 111-2.

330) Ibid.

한 것이 아니라 소비자 혹은 사회 구성원의 삶과 이들이 거주하는 공간을 변화시킬 수 있는 하나의 근본적 사고의 틀을 제시하는 것이다. 저자는 21세기의 경험경제 속에서 소비자는 상품을 선택하는 데 있어 상품의 기능, 용도, 가격 대비 성능보다 상품을 홍보 및 광고하는 방식과 그 상품 혹은 상품이 수반된 상황이 자아내는 외부적 효과에 비중을 두고 있다고 견지한다.³³¹⁾ 이것은 도시화의 공간적 전략을 통해서도 드러나는데, 클링만은 스페인 중북부 바스크 지방에 위치한 빌바오가 탄광촌에서 문화도시로 거듭나는 과정과 세계적인 건축가 프랭크 게리(Frank Gehry, b.1929)가 설계한 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)을 예로 들면서, 경험경제의 논리는 구겐하임 미술관의 우수 미술관으로서의 기능성 혹은 문화도시로서 전향된 빌바오 시의 정체성보다 도시경제의 활성화라는 측면에서의 변화에 대한 분석을 우선시하였다고 역설한다. 즉 현대도시에서 구축된 환경은 경관이 자아내는 시각적, 정서적 가치보다는 그것의 사용가치, 교환가치, 브랜드 자산으로의 전환가치 등으로 평가된다는 것이다.³³²⁾

이와 같이 현대사회에서 공간은 경제의 논리에서 인식되고 평가되고 있다. 따라서 현대사회에서의 공간의 경험은 공간 자체의 정해진 혹은 주어진 기능과 역할을 따르지만은 않는다. 공간을 활용하고 체험하는 데 있어 공간의 효율적 내지 합리적 구조 나아가 안정성과 항구성은 탈 모더니즘의 시대를 거치면서 공간의 유동성 등에 비해 구식의 가치로 인식되고 있는 것이다. 나아가 체험자가 주어진 물리적 조건과 고정된 공간의 흐름에 수동적으로 따라야 하는 공간보다는 개인의 필요에 따라 그 형태와 기능이 변화하는, 즉 주체가 적극적으로, 자유롭게 개입할 수 있는 공간에 대한 수요가 증가하면서 도시의 경관 또한 변화하였다. 그 대표적인 양상이 바로 ‘임시 도시(the temporary city)’의 등장이다.

앞서 III장에서 현대사회의 유동적 측면을 지그문트 바우만이 제시하는

331) Ibid., 6-7.

332) Ibid., 36.

‘액체 현대’, 즉 유동하는 현대사회의 개념을 통하여 살펴보았다. 유동하는 현대의 기저를 이루는 핵심적인 배경은, 클링만이 제시하는 시대적 배경과 마찬가지로, 산업사회에서 소비사회로의 전향이다. 이와 유사한 맥락에서 도시 계획가이자 설계가인 피터 비숍과 이론가이자 조각가인 레슬리 윌리엄스는 전통적인 경제논리와 인구분포가 후기 산업시대를 거치면서 해체되어 왔다는 입장을 표명한다. 즉 정보기술과 과학기술의 발달로 인한 무형자본의 증가와 예측할 수 없는 경제 불황 속에서 부동산 경제가 무너지고 유희공간이 증가하면서 ‘영구성에 대한 믿음’ 또한 붕괴되었다는 것이다.³³³⁾ 1990년대 말부터 가속화된 도시개발과 도시재생의 사업들은 2007년과 2008년의 전 세계적인 금융위기와 함께 하락의 국면을 맞게 된다. 자본의 한계와 수요의 부족으로 유희공간은 급증하였고 다수의 개발 사업이 중단된 것이다. 특히 대규모로 진행되었던 주택고급화사업과 관련 정책들의 실효성에 대한 회의와 비난이 급증하였다. 특히 장기적 감가상각의 방식과 사업의 원가고(原價高)의 측면은 당시의 재정상황에서의 투자가치, 지속가능성, 공간의 활용 등의 정당성을 약화시켰다. 따라서 공간의 장기 활용보다 현재 상황과 제반 여건에의 최적화에 대한 관심이 고조되면서 공간을 임시로 개발하고 활용하는 소위 ‘팝업(pop-up)’의 구축물들이 등장하게 된 것이다.³³⁴⁾ 클링만 역시 이와 같은 움직임을 ‘액체 건축(liquid architecture)’으로 분석하는데, 액체 건축은 극대화된 적응력, 상호침투 가능한 경계, 유연한 내부 관계, 다양한 경로, 그리고 유동적인 위계질서를 반영한다는 것이다.³³⁵⁾

위와 같은 도시 공간과 구축된 환경의 변화는 기존의 가치체계의 붕괴와 함께 ‘이 순간’, ‘지금’을 중시하는 ‘나우이즘(nowism)’과 소비주의의 출현을 야기하였다.³³⁶⁾ 한편으로는 1920년대 미국의 대공황과 20세기 초 중반에 걸쳐 전개된 세계대전 등 도시 붕괴를 불러온 역사적 사건 속에서 임시 도시는 항상 존재해 왔다는 논의도 있다.³³⁷⁾ 여기서 선행된 임

333) Bishop & Williams (2012; 15). *The Temporary City*, London & New York: Routledge.

334) Ibid., 3-5. 이슬기(2012; 346) 재인용. [주석 208] 참고.

335) Klingmann (2007; 129-30).

336) Bishop & Williams (2012; 68).

시 도시가 외부의 폭격으로 인해 황폐화된 공간에 새로운 시대를 개척하기 위한 도시 재건을 바탕으로 한다면 비숍과 윌리엄스가 제시하는 임시 도시는 산업혁명 이후 급속도로 전개된 도시화의 과정 속에서 자체적으로 발생한 문제점들을 바탕으로 한다는 점에서 차이를 지닌다.

그 중 자본주의의 심화와 물신주의의 확산에서 비롯된 소비문화는 현대 도시의 대표적 양상 중 하나이다. 시대에 따라 변화된 현대의 소비양식은 대대적인 도시계획이 지향하는 항구적 가치보다 일상과 개인의 구체적인 삶의 방식에서 비롯된 가변적 가치를 추구하며, ‘전반적인 원칙보다 먼저 세부적인 데서 출발하는’ 상향식(bottom-up)의 공간의 구축을 도모한다.³³⁸⁾ 스포츠 이벤트, 레저 행사, 전시, 공연, 야외 조각 및 설치에 이르기까지 다양한 목적과 형태의 팝업 건축물들은 다양한 형태의 소비를 부추긴다. 소비자는 물품을 구입하는 ‘컨슈머(consumer)’에서 경험을 소비하는 ‘트랜슈머(transumer)’로 변형된다. ‘고정된’ 물품은 소비자, 컨슈머가 구입함과 동시에 중고로 전락하고 유행에 뒤진 것이 되지만, 트랜슈머는 체험을 통해 소비의 동기를 부여 받으므로 상품이 생산됨과 동시에 최신의 유행을 소비한다는 것이다. 트랜슈머는 다음과 같은 특징을 지닌다. 첫째는 무엇인가를 영구적으로 소유한다는 것은 그만큼 보호해야 하고 유지해야 하는 것이 많다는 것을 의미하므로 되도록 그러한 상황을 피하려 한다. 그리고 주어진 예산 안에서 가급적이면 일석다조의 소비를 누리려 한다. 그리하여 이들은 매입 대신 임대를 선호하며, 자금의 투자보다 시간의 소비를 우선시한다.³³⁹⁾

트랜슈머와 팝업 건물의 등장은 임시 도시의 핵심적인 메커니즘이다. 비숍과 윌리엄스는 2012년 『임시 도시』를 발간하면서 다양한 임시 도시 디자인 프로젝트를 살펴보며 변화하는 소비문화와 구축된 환경을 분석한다. 트랜슈머와 팝업 건물의 출현과 함께 혁신적인 기업가들과 사회적

337) Oswalt, Philipp et al. (eds.) (2013; 9), *Urban Catalyst: The Power of Temporary Use*, Berlin: DOM Publisher.

338) Bishop & Williams (2012; 7).

339) Ibid., 68.

책임의 분배, 새로운 재료와 기술 활용의 최적화, 그리고 녹색 도시의 전략이 도시 공간에 등장하면서 도시는 끊임없이 탐구되어야 하는 유동적이고 예측할 수 없는 공간이 되었다. 그리고 이에 따라 증가한 한시적 용도의 공간, 즉 ‘임시 공간(temporary space)’은 다양한 창조집단의 협력을 유도하면서 공간의 가치를 극대화였다.³⁴⁰⁾ 비숍과 윌리엄스가 제안하는 공간의 임시 활용은 ‘여러 개의 시점 내지 사건들 사이(meanwhile)의 활용’, ‘영구적인 것이 나올 때까지 존속시키기 위한 중간(interim)’의 그리고 ‘정식 이전의 혹은 대신하는 임시절차(stop-gap)’를 의미한다. 앞서 제시한 ‘전환의 공간’적 성격과 연계지어 이해할 수 있는 부분이다. 임시의 것이 ‘진짜의 것’을 대체할 수 있는 자체적 특징을 지녔다는 것이다.³⁴¹⁾ 로버트 트멜 또한 이에 동의하면서도 임시의 개념을 ‘덧없는(ephemeral)’ 그리고 ‘잠정적(provisional)’인 것과 각각 연계된 두 가지 차원으로 나누어 살펴본다.³⁴²⁾ 전자의 개념이 문자 그대로 덧없음으로 인해 매우 짧은 시간 동안만 존재하고 경험될 수 있는 반면 후자는 의도했던 것보다 더 오래 존속될 수도 있으며 비록 ‘진짜’를 온전히 대신할 수는 없어도 시간이 흐름에 따라 그만한 가치를 획득할 수도 있다는 것이다.³⁴³⁾ 따라서 임시 도시는 진공의 상태에서 벌어지는 현상과 시각적 사건을 의미하지 않는다. 이미 장소에 존재해온 것들을 가치 있게 여기고, 현장의 ‘일상’을 육성하며, 특정 집단의 단독적인 개입이 아니라 다양한 집단들의 협력을 통해 이루어지는 소규모의 프로젝트들이 시간이 흐름에 따라 축적되는 공간이 바로 임시 도시인 것이다.³⁴⁴⁾

비숍과 윌리엄스는 민간기업 및 상사 등에 의해 구축되는 팝업 건물이외에도 다양한 행사와 시민의 활동을 권장할 수 있는 임시 공간의 가능성에 대해서도 언급하는데 여기서 핵심적인 역할을 하는 것은 바로 시 정부의 정책이다. 도시 공간 활용에 대한 새로운 접근의 필요성은 현대

340) Ibid., 167, 174.

341) Ibid., 7.

342) Temel, Robert (2006), "The Temporary in the City", in Haydn, Florian & Temel (eds.) (2006), *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

343) Ibid., 55.

344) Bishop & Williams (2012; 189).

사회의 사회·정치적 상황과도 결부되는데, 가령 특정 기득권층의 세력을 해체하고, 공적 자금의 지출을 감소시키며, 민주적 절차와 책임이 강화되고, 사회적 자본을 형성하기 위한 정책을 통해 공공의 참여가 활성화되면서 그 필요성이 더욱 분명해진다는 것이다.³⁴⁵⁾ 로버트 트멜은 건축가 플로리안 하이든과 함께 편저한 『임시 도시 공간』을 통해서도 도시 공간의 임시활용이 활성화되기 위해서는 시 정부의 규제완화가 수반되어야 한다고 논의하였다.³⁴⁶⁾ 실제로 최근 들어 독일의 베를린이나 미국의 뉴욕과 같이 공간의 임시 활용에 대한 필요성과 효과를 인식하는 시 정부가 증가하면서 공간의 활용 절차가 보다 체계화·공식화되고 있다. 일부 시 정부는 해당 업무를 전담하는 부서를 구축하였고 공공단체뿐만 아니라 민간기업과도 협력할 수 있는 플랫폼을 형성하고 있다.³⁴⁷⁾ 임시 공간을 활성화할 수 있는 프로그램을 개발하는 비영리기관 및 기획사 또한 지역별로 등장하고 있다. 무엇보다도 시 정부의 규제완화와 전담부서의 설립은 프로젝트 기획, 자원 조성, 마케팅, 승인 등의 행정 절차를 보다 전문화하고 프로젝트를 지속가능한 체제로 자리 잡게 하는 데 매우 중요한 역할을 한다는 점을 유념해야 한다.³⁴⁸⁾

본 장에서는 우선 앞에서 언급한 이론가들이 제시한 임시 도시의 등장과 공간의 임시 활용 그리고 이를 도모하는 행정체제의 변화를 근래에 들어 점차적으로 증가하고 있는 임시 공공미술 프로젝트를 통해서 살펴보고자 한다. 앞서 언급하였듯이 임시 도시의 공간은 빈 공간이 아니다. 일상에서 언제든지 어디서나 발견되고 작동될 수 있는 공간이다. 즉 성장 혹은 재생 중의 도시나 유기된 도시에서만 유효한 개념이 아니라는 것이다. 오히려 사회라는 시공간의 맥락에서 임시 공간의 가치와 활용 방안은 보다 구체화되어 제시될 수 있다. 특히 앞의 이론들이 사례로 드는 임시 프로젝트들이 아무도 관리하거나 통제하지 않은 즉 소유권이 불

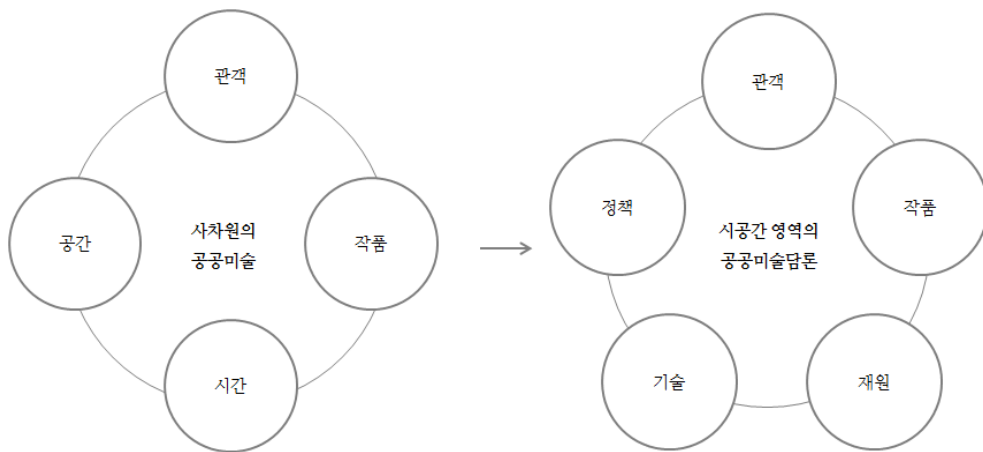
345) Ibid., 32.

346) Kohoutek, Rudolf & Christina Kamleithner (2006; 25-37), "Temporary Use, Deregulation and Urbanity", in Haydn & Temel (eds.) (2006).

347) Oswalt et al. (eds.) (2013; 56-7).

348) Ibid.

분명하거나 아직 민간이 소유하지 않은 ‘남은 공간(residual space)³⁴⁹⁾’에서 종종 이루어진다는 점은 현대 공공미술 담론에 새로운 패러다임이 제시되어야 함을 암시한다. 공공공간이 점차적으로 사유화되어 가는 과정에 임시공간은 공공영역에서 사유영역으로 혹은 역방향으로의 ‘전환의 공간’으로 작동할 수 있기 때문이다.³⁵⁰⁾ 공공미술 프로젝트의 임시 설치 및 퍼포먼스는 도시 공간 속에서 두 영역이 중첩되는 전환의 영역을 형성하고 이 같은 임시 공간을 활성화함으로써 지속될 수 있다. 특히 이와 관련하여 사유화된 공간, 즉 민간이 소유하지만 공공에게 열린 공간 (privately owned public spaces)을 중심으로 시 정부와 민간의 파트너십을 바탕으로 전개되고 있는 다양한 현대 공공미술의 다양한 양상을 뉴욕과 런던의 현대 공공미술 프로젝트의 사례를 중심으로 살펴봄으로써 민관의 파트너십이 현대 공공미술 패러다임 구축에 있어 불가피한 과제임을 고찰하고자 한다.



또한 시공간 영역의 공공미술이 구현과 다양한 형식의 미술 장르가 구체적인 시 정부 프로젝트로 시민에게 전달되기 위해서는 행정체제, 기술 그리고 재원조성 또한 함께 도시환경의 변화를 반영할 수 있어야 한다.

349) Winterbottom, Daniel (2000; 41), "Residual Space Re-evaluated", *Places*, 13(3).

350) 이슬기 (2012; 347). [주석 208] 참고.

이것은 예술작품을 중심으로 전개되는 삼차원의 공공미술이 시공간의 개념이 포함된 사차원의 범주를 확보하게 됨으로써 현대 공공미술이 비단 시각예술영역의 문제만이 아니라 정책, 재원, 기술 등이 총체적으로 그리고 융합적으로 맞물려 있는 하나의 사회·예술적 장르로 인식하고 분석하는데 주요한 틀을 제공하기 때문이다. 나아가 본 연구가 지향하는 비판적 현대 공공미술의 담론을 확장하는데 있어서도 새로운 패러다임을 제시한다.

2. 뉴욕 시: 지역 활성화를 위한 공공미술 정책 및 행정 체제 변화

2005년 2월 뉴욕 센트럴 파크에서 선보여진 <더 게이츠>는 4백만 명의 방문자를 불러들였고 시 정부가 예상한 2억5천4백만 불의 관광효과외 세 배에 해당하는 경제적 이득을 야기하였다. 당시 블룸버그 행정은 곧바로 유사한 다른 ‘더 게이츠’ 사업을 모색하였고 이듬해 2006년 봄, 블룸버그 뉴욕 시장은 부시장 패티 해리스(Patti Harris)로부터 새로운 공공미술 사업 계획에 대한 보고를 받게 된다.³⁵¹⁾ 해리스는 전년 겨울 크리스토프와 장-클로드의 <더 게이츠>를 총괄 관리했던 장본인이기도 하다. 시 정부가 관심을 갖게 된 신규 공공미술 프로젝트는 바로 덴마크 출신의 올라퍼 일라이즌(Olafur Eliasson)의 폭포 프로젝트, <Waterfalls>(2008)이다.³⁵²⁾ [그림19]

뉴욕 시는 맨해튼, 스탠포드 아일랜드, 브룩클린, 브롱스, 그리고 퀸스의 다섯 개의 자치구로 이루어져 있다. 그중 맨해튼은 동쪽의 이스트 리버(the East River)와 서쪽의 허드슨 리버(Hudson River)로 둘러싸인 하나의

351) Gross, Michael Joseph, "The Falls Guy", *New York Magazine*, 2008/06/08.

352) 폭포 프로젝트는 2008년 6월 26일부터 10월 13일까지 대중에게 선보여졌다. 올라퍼 일라이즌은 건축 환경을 바탕으로 인식의 메커니즘을 탐구하는 작업을 하는 덴마크와 아이슬란드 출신의 작가이다. 일반적으로 ‘엘리아손’이라고 표기하지만 작가 인터뷰에서 작가가 스스로를 칭하는데 ‘일라이즌’이라 칭함으로 해당표기로 작성하였다.

섬이다. 맨해튼 내에서 지평선을 바라보면 시야에 포착되는 것은 강이다. 그럼에도 불구하고 작가는 맨해튼의 편평한 지형과 높은 밀도의 물리적인 구축된 환경으로 인해 수평으로 흐르는 강의 존재가 드러나지 않는다는 점에 착목하였다.³⁵³⁾ 일라이즌은 삶에서 습관적으로 무시되는 측면들을 발견하는 작업을 진행해왔는데, <폭포>를 통해서 물의 수직적 운동을 가시화하고 낙하 및 수면을 강타하는 소리를 청각적으로 제시함으로써 물을 분명하게 드러내고자 한 것이다.³⁵⁴⁾

이스트 리버의 남동쪽을 중심으로 거버너스 아일랜드(Governor's Island), 맨해튼 남쪽과 브룩클린 사이의 브룩클린 브리지(Brooklyn Bridge)와 부두 두 군데, 총 네 곳에 인공폭포가 설치되었다. 일라이즌은 비계의 구조물에 연결된 수로를 따라 강물을 양수기로 끌어올려 다시 강으로 떨어뜨리는 방법을 통해 폭포의 형상을 재현하였다. 유압(油壓) 전문가가 동원된 이 프로젝트는 양수기로 하여금 강물을 10층 높이까지 끌어올리고 일 분에 수천 갤런의 물이 떨어지게 하는 효과를 자아내었다. 시민들은 강 건너에서, 다리 위에서, 혹은 수상택시와 연락선 위에서 폭포의 장관을 경험할 수 있었다.

크리스토와 장-클로드의 프로젝트의 재원이 온전히 작가에 의해 조달된 반면 <폭포>는 주최기관이자 주관사인 퍼블릭 아트 펀드(Public Art Fund (PAF))를 중심으로 기금이 조성되었다. 뉴욕현대미술관(Museum of Modern Art)의 명예회장인 아그네스 군드(Agnes Gund)의 도움으로 PAF는 민간기관과 기타 비영리재단으로부터 1천3백만 불이 넘는 재원조성에 성공하였고, 프로젝트가 진행된 해당 지역의 남부 맨해튼 개발공사(Lower Manhattan Development Corporation)로부터도 2백만 불의 보조금을 제공받았다. 더불어 프로젝트는 다양한 민간 건설회사, 엔지니어링과 전력회사로부터 재능기부와 선물을 제공받았다. 풍문에 의하면 블룸버그

353) Gross, op. cit.

354) 일라이즌은 독일 브레멘(Bremen), 미국의 로스앤젤레스(Los Angeles) 그리고 일본 동경에서 강물을 밝은 초록색으로 염색하는 작업과 남아공의 요하네스버그(Johannesburg)에 작은 홍소를 일으키는 작업 등을 진행한 바 있다.

시장 또한 본인이 소유한 회사로부터 기금을 조달하였다고 한다.³⁵⁵⁾

<더 게이츠>에 견주면 <폭포>는 원활한 재원조성과 관료행정으로 인해 순조롭게 진행되는 듯했으나 기술적인 측면에서 예기하지 못한 환경적 제약으로 인해 난관을 겪게 되었다. 우선 뉴욕에서 건축적 구조물을 건설한다는 것 자체가 매우 복잡한 시스템과 행정 절차를 요구하기 때문이다.³⁵⁶⁾ 또한 비계가 설치 가능한 수상에서의 적절한 위치를 선정해야 했고 유압기를 작동시킬 수 있는 송전선이 구비된 곳을 물색하여야 했다. 이를 추진하기 위해 20여 개의 엔지니어링 회사로부터 60여 명의 전문가가 투입되었고 행정적 절차에 있어서도 20개 이상의 시 정부 부서의 인가가 요구되었다.³⁵⁷⁾ 일라이즌의 <폭포>는 뉴욕 공공미술 역사상 전례가 없는 복잡한 절차와 기술적 지원을 필요로 하였고, 시장의 권위 하에 각 해당 부서가 프로젝트 성사에 주력하였음은 물론 외부의 사회, 미디어, 행정, 예술 분야 전반에 걸친 총체적인 협력을 도모하였다. 이것은 <더 게이츠> 이후의 공공미술에서 사회 전반의 다양한 분야가 예술을 통해 집결되는 현상이 점차 확산되었음을 의미한다.³⁵⁸⁾

한편 당시 블룸버그 행정의 주요 사업 중 하나였던 *PLANYC*는 공공공간의 확장을 통해 뉴욕을 보행자의 도시로 전환하고 보다 환경 친화적인 도시로 변모시키려는 것이었다. 복잡한 교차로의 구조를 단순화하고, 교통량을 줄여 배기가스를 줄이고, 새롭게 조성된 공공공간에 팝업 구조물을 설치함으로써 보행자가 보다 안전하게 확보할 수 있고 자유롭게 공공공간에 머무르고 이를 이용할 수 있는 방안이 수립되었다. 또한 블룸버그가 2002년 시장 취임과 동시에 주력해온 지역 경제활성화 사업도 진행

355) 블룸버그 전 시장은 임기동안 문화예술에 전폭적으로 지원해온 것으로 평가받는다. 이와 같은 추측기사가 가능했던 것은 블룸버그 전 시장의 프로젝트를 추진하겠다는 의지와 공공미술 사회경제적 효과에 대한 신뢰감이 있었기 때문이다. 이와 관련해서는 뉴욕사례 분석 후반부에서 상세하게 다루도록 한다. Gross, op. cit.

356) Ibid.

357) Department of Environmental Conservation, the U.S. Army Corps of Engineers, the Coast Guard, etc.

358) Appleseed & Audience Research & Analysis (2008), *The New York City Waterfalls: The Economic Impact of a Public Art Work*, New York City Economic Development Corporation.

중이었다.³⁵⁹⁾ 뉴욕 시 중소기업청을 재정비하고 사업을 확장시킴으로써 중소기업을 발전시키고 지역 경제를 부흥시키겠다는 취지이다. 이를 위해 시 정부는 지역 경제 성장연합(Business Improvement Districts (BIDs))의 강화를 추진하였고 나아가 <협력의 도시 (Collaborative City)> 전략을 제시하여 민간부문과 공공부문의 파트너십을 권장하였다. [그림20]

이와 같은 시 정부 행정 하에서 2008년 전후를 기점으로 공공미술 또한 다각적으로 전개되었다. 보행자 중심의 도로와 공간이 증가하자 구역을 표시하거나 공간의 내용을 채울 수 있는 공공미술 작업이 환경 사업인 *PLANYC*와 연계되어 진행되었던 것이다. 또한 지역 경제 활성화의 일환으로 환경미화와 공동체의 참여를 유도하는 커뮤니티 아트가 성행하면서 BIDs에서도 공공미술 사업에 예산을 투입하기 시작하였다. 즉 시 정부의 전략 속에서 공공미술 역시 행정 및 운영 시스템의 변화에 따라 진화하게 된 것이다. 기존 뉴욕의 공공미술 사업은 주로 문화부의 퍼센트 프로그램과 연방 조달청(GSA)의 건축과 미술 프로그램 그리고 일부 비영리 공공미술 기획사의 프로젝트를 통하여 이루어져왔다. 그런데 뉴욕시는 <더 게이트>로 인해 공공미술의 사회적 파급효과를 체험하고 새로운 전략의 공공미술의 필요성을 확인하였으며, 이것은 공공미술의 사회적 기능, 다시 말해 공공미술이 비단 도시경제의 성장에만이 아니라 도시의 정체성과 시민의 유대감 형성에 기여한다는 사실이 입증되었기 때문이다. 나아가 2006년부터 진행된 <폭포>를 통해 인가 및 설치 등의 절차에서의 시 정부의 직접적인 행정지원의 필요성이 부각되면서 공공미술 사업 발전을 위한 시 정부의 역할이 강조되었고, 이에 따라 시 정부는 같은 해부터 주요 관할 부서에서 전문 공공미술 실무진을 채용하거나 기존의 팀을 강화하였다. 미술계와 공공미술 전문가 및 행정 분야의 전문가들은 블룸버그 행정 속에서 다른 도시에서는 실행되기 힘든 거대 규모

359) “We will reinvigorate the Department of Business Services so that it can focus on small organizations. In these tough times, we must strengthen business improvement districts and local economic development corporations throughout the City.” Mayor M. Bloomberg 2002 State of the City Address, *Starting a Business Improvement District: A Step-by-Step Guide* (2002), New York City Department of Small Business Services.

의 임시 프로젝트가 용이하게 기획되고 진행될 수 있었다고 평가하고 있다.³⁶⁰⁾

공공미술 정책과 시스템의 변화

미국 공공미술의 역사는 1933년 루즈벨트 대통령의 직업창출 정책인 뉴딜 정책으로 거슬러 올라간다. 이후 국가 전체의 공공미술 프로젝트를 전담하는 부서와 그 자금을 지원하는 조직 또한 신설되었다. 뉴욕의 퍼센트 프로그램(Percent for Art Program(PAP))은 1965년 행정명령으로 내려졌고 1971년이 되어서야 뉴욕 시 문화부(Department of Cultural Affairs(DCA))에서 퍼센트 법으로 제정, 1983년이 되어서야 실행되었다.³⁶¹⁾ 지금까지 30년이 넘는 기간 동안 270개 이상의 프로젝트를 진행하였다. 여기서 작가 선정은 공모를 통해서가 아니라 철저히 아카이브를 중심으로 이루어져 왔다. 따라서 아카이브 관리는 부서의 핵심 업무 중 하나이다. 모든 프로젝트는 아카이브에 등재된 작가를 중심으로 하여 이루어지고, 작가 선정은 자원봉사의 전문가 집단, 프로젝트 지역의 대표인단, 그리고 기타 시 정부의 관련 부서 담당자 등이 모여 평균 세 차례의 심의를 걸쳐 결정된다. 작가 선정에는 대략 3-6개월의 시간이 소요되지만 작가 선정 이후 작품이 설치되기까지는 1년에서 2년의 시간이 소요된

360) Finkel, Jori, "N.Y.'s Museum without Walls", *Los Angeles Times*, 2011/06/26.

361) 뉴딜 정책의 일환으로는 Public Works of Art Project (1933), Federal Art Project의 Works Progress Administration (1935), Treasury Relief Art Project의 Section of Fine Arts (1935-1939)가 있으며 정부차원의 공공미술 전담 부서로 General Services Administration의 Art in Architecture Program과 Percent for Art (1934)가 개설되었다. 공공자금 지원을 담당하는 부서로는 National Endowment for the Arts의 Art in Public Places Program(1965)가 설립되었다. 뉴욕의 퍼센트 법은 1965년 행정명령으로 내려졌고 1971년이 되어서야 뉴욕 시 문화부에서 퍼센트 법으로 제정, 1982년 뉴욕 시 위원회(NY City council)가 승인하면서 1983년이 되어서야 실행되었다. 해당 부서는 소방서, 학교, 무료급식소, 경찰서, 법원청사, 병원, 보건소, 터미널, 지하철, 감옥, 공원 등의 초기 건설단계, 증축, 레노베이션에 관여하고 있으며 프로그램에서 운영하는 아카이브는 2천여 명의 내외국인 작가와 5만여 개 작품 이미지를 데이터베이스로 관리하고 있다. 기타 정부 기관과 시 외부의 지자체, 공공에게도 개방되어 있다. 심의는 자원심사위원 전문단과 지역 대표의 참여로 두 세 차례에 걸쳐 이루어진다. 최종 선정 단계로 갈수록 해당 지역의 대표인단(비영리단체, 상권 연합의 대표, 종교집단)이 다수를 이루게 된다. 누구나 참석이 가능하여 토론장의 역할을 하기도 한다.

다. 유의해야 할 점은 건축의 초기 설계 단계에서부터 작가와 작품이 선정되는 것을 원칙으로 한다는 것이다. 작품의 안정성 심의가 평균 1년에서 길게는 2년의 기간이 소요되기 때문에 그만큼 총 건축기간도 지연된다. 이것은 뉴욕 공공미술의 행정적 절차가 얼마나 까다로운지를 증명한다.

2008년 아트 커미션(Art Commission)이 디자인 커미션(Design Commission)으로 재명명되고 보다 업무가 세분화되면서 심의과정은 더 복잡해지고 장시간을 소요하게 되었다. 퍼센트 프로그램의 공공미술 작품은 그 주제와 형식의 결정이 작가선정 단계에서 주로 완료된다.³⁶²⁾ 한편 법적 문제 조율, 작품의 항구성 여부 논의 결정, 유지관리 책임부서 선정 등 행정적 차원의 업무로 인해 준공이 1년 이상 지체되는 경우도 있으며 무엇보다도 안정성 및 항구성 문제를 조율하는 가운데 작품의 본래 취지와 형식 등이 타협을 거쳐 수정되는 경우도 종종 있다. 특히 시 정부 소유의 건물의 경우 작품의 수와 참여 작가, 지역은 다양하지만 작품의 항구성 여부는 재료와 형식에 있어서 조각과 벽화가 주를 이루는 편중 현상을 야기하였다.

뉴욕은 퍼센트 법 도입에 있어 여타 도시들보다 후발주자에 속한다.³⁶³⁾ 프로그램이 관할하는 건물은 규모와 형태, 지역에 상관없이 모든 시 정부 소유의 건축물을 포함하며 프로젝트 심의와 작품 선정은 해당 지역의 다양한 집단대표들의 참여로 이루어진다. PAP 프로젝트들은 기획과 평가에 있어서는 공공미술의 사회·경제적 기능보다 미술과 일상 그리고 무엇보다도 미술과 교육이라는 관점이 증시된다.³⁶⁴⁾ 퍼센트 프로그램의 행정적 난제에도 불구하고 공공미술과 교육을 연계하여 뉴욕 시민의 공공미술에 대한 인식을 높여주는 계기를 마련했다는 점에서는 유의할 만하다. 뉴욕의 시민들에게 공공미술은 광장의 기념탑이나 공원의 영

362) 일부 벽화, 모자이크 프로젝트는 지역 공동체와 학생들의 직접적인 참여를 요하기도 한다.

363) McGill, Douglas, "How Public Art is Changing New York City", *New York Times*, 1988/01/23.

364) 뉴욕 시 교육부는 PAP의 작품을 대상으로 교과목을 설비하는 학교와 교사들에게 장려책을 제공하고 있다.

용 동상으로 연상되는 것이 아니라 매일 쉽게 접하는 심미적 대상이자 일상의 오브제인 것이다.

이 가운데 리차드 세라의 <기울어진 호>와 같은 사례가 뉴욕 타임스 및 기타 일간지의 사회면을 10년 가까이 장식하면서 시민들에게 공공미술은 보다 다양한 관점에서 인식되었다. 세라의 작품이 대한 사회적 논쟁의 대상으로 장시간 지속될 수 있던 것도 반대와 옹호 입장을 편 집단이 모두 공공미술에 대한 굳은 의지와 구체적 논리를 보여주었기 때문이다. 지금의 뉴욕에 진정 ‘도시갤러리’라는 명칭이 어울리는 것도 공공미술에 대한 시민의 인식과 도시정서, 그리고 현 시 정부의 일관되고 지속적인 문화지원과 시장의 리더십에 기인한다고 사료된다. 이러한 경향은 최근 더 안전한 도시, 걷기 좋은 도시를 만들고자 하는 시 정책의 방향에 의해 더 두각을 나타내고 있다.³⁶⁵⁾

2000년대 초반부터 뉴욕 시 정부의 공공미술 프로그램은 시 정부 중앙의 정책주도 하에서 지역 단위와 작가중심으로 전환하게 된다. 그 요인 중 하나는 공공미술 전문 인프라 형성이다. 또한 공공미술이 도심에서 진행되는 데 있어 장해요소가 되었던 공공공간 활용에 대한 프로그램 허가의 문제를 시 정부 차원에서 근본적으로 해결하려 한 점이 지난 10년간의 뉴욕 공공미술이 다양성을 확보하는 데 큰 기여를 하였다고 볼 수 있다. 여기에 동시다발적으로 벌어지고 있는 주택고급화 정책과 재개발의 가속화, 그리고 주택금융위기로 인한 유희공간의 증가와 팝업 구조물

365) 현 뉴욕 시장인 마이클 블룸버그는 10년 넘게 임기를 수행하면서 메디슨 스퀘어 파크 일대의 차로를 대폭 줄이고 광장을 형성하였고 하이라인(the High Line)의 추진과 개발, 문화예술 행사를 위한 타임스퀘어와 같은 공공광장 및 공공공간의 차로 통제 등을 허가하였다. 이 프로젝트의 명칭은 *PLANYC*로 뉴욕을 걷기 위한 도시로 만들고자 하는 취지에서 시작된 것이다. 이 프로젝트가 성공할 수 있었던 가장 큰 원인은 두 가지이다. 첫 번째는 프로젝트가 과일렛의 성격을 지녔다는 것이다. 임시로 광장을 세움으로써 어떠한 프로그램이 가능한지 실험해보고 시민의 반응을 기록하여 점차적으로 서비스와 질을 향상하는 시스템을 구축하였다. 두 번째는 임시 광장을 설치하는데 있어 유지와 관리를 지역 경제개발 단체인 *BIDs(Business Improvement Districts)*에 책임을 전가했다는 점이다. 시 정부가 개입할 경우 재정과 지원의 분배에 있어 이해의 충돌을 빚을 수 있는데 이것을 방지하고 보다 공간에 적합한 프로그램 개발과 사업지원을 위해 지역 상권을 대표하는 *BIDs*의 참여를 유도했다는 점은 장소특정적 지역활성화에 큰 정당성을 부여하였다.

의 활용 등과 맞물려 공공미술에 대한 관심과 수요가 증가함에 따라 비영리단체와 작가 프로젝트가 늘어나고, 민간기업과 개발업자들도 장소마케팅의 차원에서 공공미술 설치를 기획하고, 미술관과 화랑도 야외설치에 적극 참여하게 되자, 시 정부는 작품 설치에 있어 도심의 공공공간과 민간 소유의 부지 및 건물이지만 공공에게 노출되어 있거나 개방되어 있는 공간의 활용을 용이하게 하기 위해 각 관할 부서에 공공미술 전문가 및 코디네이터를 영입하였다.³⁶⁶⁾ 공공공간에 인접해 있는 모든 공간과 시설물은 각각 교통부(Department of Transportation(DOT)), 건설부(Department of Construction & Buildings), 공원유희시설부(Department of Parks & Recreation(DPR))가 관리한다. 뉴욕 시의 그 어느 공공공간도 이 세 부서로부터 자유롭지 못하다. 공공미술 프로젝트를 진행하기 위해서는 대개의 경우 이 모든 부서들로부터 프로그램 허가를 받아야 한다. 부서별 인력자원이 확충되고 사업전략이 구체화되기 이전에는 책임소재 불명 및 지침서의 부재로 부서간의 이해가 조율되지 않았다. 작가와 기획자는 작품보다 서로의 작업 방식에 대한 정보부족과 행정업무에 시달리면서 공공프로젝트를 기피하는 일까지 빈번히 발생하였다.³⁶⁷⁾

현재는 담당자를 통해 각 기관들 간의 소통이 원활하게 이루어지고 있으며 부서간의 업무 처리도 보다 신속하게 이루어진다. 또한 연간 계획을 서로 공유함으로써 함께 프로젝트를 기획하고 진행하기도 한다. 이와 같은 부서간의 협력은 도시의 공공공간이 보다 다양하게 활용되는 계기를 마련하고 있으며 상당수의 연간 프로젝트를 신인작가가 참여하는 임시설치 형태로 구성하면서 관람자가 적극적으로 작품에 참여하고 공간에 개입이 가능한 다양한 공공미술 플랫폼을 제시하고 있다. 이에 힘입어 시 정부 에이전시 지원의 공공미술 프로젝트는 지난 5년간 거의 두 배로 급증하였다. 수적 증가는 작가들과 참여자의 기회증가 뿐만 아니라 작품의 다양성 구현도 의미한다. 창의적이고 대상이 보다 세분화된 공공미술

366) 여기서 ‘공공공간’은 공원, 보도, 다리 등을 의미하며 사유지이지만 공공에게 개방된 공간은 공개공지, 파사드, 플라자, 에이트리움, 로비, 공사용 비계 등을 의미한다.

367) McGill (1988/01/23). [주석 363] 참고.

의 예술적 경험은 각 커뮤니티에 영감을 불어넣었고 시 정부 에이전시의 지원에 따라 다양한 규모와 형태의 다채로운 임시 프로젝트가 다섯 개의 뉴욕 자치구 곳곳에서 벌어지는 결과를 낳고 있다.³⁶⁸⁾

이와 같이 시 정부 에이전시가 다양한 프로젝트를 진행할 수 있게 된 배경으로는 공공미술 프로젝트의 규제완화를 들 수 있다. 앞서 언급한 바와 같이 디자인 커미션의 역할 중 하나는 뉴욕 시 전체의 공공미술에 대한 심의와 승인이다. 규제를 비롯한 안전성을 우선으로 하는 심의와 승인의 절차는 기존 PAP이나 GSA에 의해 영구적으로 설치되는 프로젝트에 있어서 예술적 표현과 적극적인 지역 공동체 참여에 오히려 방해 요소로 작용해왔다. 반면 시 정부 에이전시가 진행하는 임시 공공미술 프로젝트는 디자인 커미션의 승인을 필요로 하지 않는다. 승인을 필요로 한다는 조항을 설치기간 1년 이상의 작품에만 적용함으로써 임시 프로젝트의 작품 선정 및 기획을 시 정부 에이전시에게 일임한 것이다. 또한 관례적으로 작가 선정의 범위가 뉴욕 출신의 작가, 혹은 뉴욕 거주 작가로 한정되었던 것이 외국인을 포함한 아마추어 작가, 아티스트 단체 등에게도 참여 기회를 확장함으로써 보다 다양한 예술적 형식과 문화의 표현을 수용하게 되었다.

프로젝트 수의 증가는 단지 인프라의 확충, 규제완화만으로 가능한 것은 아니다. 프로젝트 수의 증가는 곧 조달해야 할 비용의 증가를 의미하기도 한다. 그러나 지난 5년간의 뉴욕 문화부의 예산 증가 추이를 살펴보면 뉴욕 메트로폴리탄 지역 경상GDP성장률에 비해 큰 변화가 없음을 알 수 있다.³⁶⁹⁾ 문화부서의 공공미술 프로그램 지원은 부서내의 퍼센트 프로그램에 대한 지원과 기타 에이전시로 지출되는 일부 운영지원금 정도이다.³⁷⁰⁾

368) 시 정부 에이전시의 주요 지원 업무: 공간 활용에 대한 승인, 법적 및 행정적 문제 자문, 작품제작 및 설치 지원, 관리 및 유지 관련 자문 및 지원, 정보 공유.

369) US Bureau of Economic Analysis에 의하면 2009-2012년 경상GDP성장률은 11.1%이다. Avery, Jonathan E. et al. (2011), *Gross Domestic Product by State: Advance Statistics for 2010 and Revised Statistics for 2007-2009*, Bureau of Economic Analysis, U.S. Department of Commerce.

370) 반면 교통부와 공원유희시설부의 예산은 꾸준히 증가하였는데, 이에 대한 예상 요인으로는

Dept. of Cultural Affairs			Dept. of Transportation			Dept. of Parks & Recreation		
	Total	City		Total	City		Total	City
FY 2010 Actual	\$142,906	\$140,567	FY 2010 Actual	\$800,752	\$434,353	FY 2010 Actual	\$382,715	\$273,753
FY 2011 Actual	\$144,050	\$141,448	FY 2011 Actual	\$864,913	\$421,005	FY 2011 Actual	\$393,740	\$267,588
FY 2012 Actual	\$147,749	\$144,648	FY 2012 Actual	\$839,795	\$415,585	FY 2012 Actual	\$361,329	\$257,066
FY 2013 Actual	\$146,482	\$142,423	FY 2013 Actual	\$833,340	\$413,531	FY 2013 Actual	\$426,328	\$262,857
FY 2014 Forecast	\$156,563	\$150,682	FY 2014 Forecast	\$935,763	\$459,750	FY 2014 Forecast	\$435,063	\$301,029
FY 2015 Forecast	\$148,627	\$147,973	FY 2015 Forecast	\$829,777	\$493,234	FY 2015 Forecast	\$392,250	\$308,503

*자료 출처: The City of New York Office of Management and Budget (단위: 1천 달러)

시 정부 에이전시의 공공미술 사업 예산의 증가는 자체적으로 조달된 것이 아니라 외부로부터 유입된 재원에 의존한다. 미국 공공미술 네트워크 위원회(Public Art Network Council)의 멤버이자 산 호세(San José) 시 공공미술 부서의 감독인 바바라 골드스타인(Barbara Goldstein)과 공공미술 연합(the Association of Public Art)의 이사인 페니 바흐는 공공미술의 비전과 관건이 재원조성과 민관의 파트너십에 있다고 표명한 바 있다.³⁷¹⁾ 공공미술 사업에 있어 민간지원은 지역의 확장된 범위와 다양한 단체의 참여를 유도할 수 있기 때문이다. DOT의 공공미술 *DOT Art*는 연간 프로젝트 지원비를 해당 부서로부터 받으나, DPR 같은 경우 영구적으로 설치되어 있는 공공미술 작품들에 투입되는 관리비용 말고는 따로 임시 공공미술 프로젝트에 대한 공공예산이 잡혀 있지 않은 실정이다.

앞서 내용에서 유추해볼 수 있듯이 공공지원 외 외부 펀딩의 증가는 프로젝트의 수적 증가의 가장 큰 요인이다. 각 지역의 커뮤니티는 공공미술 프로젝트를 각 시 정부 에이전시에 제안을 하고 부서 담당자는 이것을 검토한 뒤 해당 심의위원회로 넘긴다. 공원유희시설부의 경우 한 해 50개가량의 임시 공공미술 프로젝트를 진행하면서도 공모를 하지 않는다. 이것은 커뮤니티가 자발적으로 참여하기 때문이다. 프로젝트 제안

시설의 낙후로 인한 보수 및 재건 공사의 증가, 사용자 증가에 의한 관리 시설비 유지비 증가, 외부 펀딩의 증가 그리고 사업모델의 개편으로 인한 지원 사업비용의 증가가 있다.

371) Bach, Penny Balkin (2005; 52-5), "Private Support for Public Art: Three Model Organizations", in Goldstein, Barbara (2005), *Public Art by the Book*, Seattle: University of Washington Press.

시 작가 혹은 지역단체는 재원조성 방안도 함께 제출해야 한다. 해당 에이전시가 재원조성과 관련하여 자문서비스를 지원하기도 하는데 외부펀딩은 매칭 펀드, 공간 제공, 지역 경제개발 단체 및 기업후원 등 다양하게 구성되어 있다. 특히 지역 경제개발 단체의 공공미술 프로젝트 지원은 현 뉴욕 공공미술에 있어 매우 중요한 공헌을 하고 있다. 블룸버그 시장의 문화예술행정은 맨해튼을 중심으로 전개된 반면 현 드 블라시오(Bill de Blasio) 시장은 지역개발을 강하게 내세우고 있다. 이 가운데 지역상권의 개발과 부흥을 위해 존립하는 BIDs는 지역의 편의시설 확충, 위생관리, 보안만이 아니라 환경미화에도 주력을 가하게 되었다. BIDs의 예산은 해당 지역의 건축주, 가게주인과 세입자의 부동산세 및 법인세에 포함되어 걷어진다. 즉 BIDs 주도의 공공미술은 시 정부 에이전시의 행정적 지원과 비영리기관의 주도 하에 민간자금이 투입되는 미술인 것이다. 이것은 예술적 측면에서 살펴보면 지역의 특수성을 고려한 소규모 단위의 임시 공공미술 프로젝트 증가의 주요 원인이 된다.

정리하자면 뉴욕 시 현대 공공미술의 특징은 소규모 단위의 임시 프로젝트 위주로, 형식과 내용 그리고 대상에 있어 기존의 정책주도의 공공미술보다 매우 다각화되었다는 점이다. 그리고 이를 뒷받침하는 주요 원인으로서는 시 정부 중심의 전문 공공미술 인프라 구축, 작품심의 및 설치에 대한 규제완화 그리고 문화예술사업과 지역 활성화 행정 하에 진행되는 지역 경제개발 단체 및 기업으로부터의 민간자본의 유입을 들 수 있다. 여기서 유의해야 할 점은 공공미술 사업에 대한 시 정부의 책임과 업무 범위이다. 담당 부서 설립 이후 부서의 인력과 관련된 운영비 외에 공공미술 예산이 별도로 측정된 부서는 찾기 어렵다. 또한 해당 부서에서는 전시 기획자(curatorial staff)가 없다. 공공미술 전문가 내지 실무자는 프로젝트의 중재자의 역할을 하며 다양한 외부 에이전시와 지역 단체 및 엔지니어링 회사 등 기타의 이해관계자들의 소통이 원활하게 이루어질 수 있도록 교섭을 담당할 뿐이다.³⁷²⁾ 이것은 시 정부 에이전시의 공공미술 부서가 목표로 상정한 것이 도시 이미지나 도시브랜드 형성이 아

372) Finkel (2011/06/26). [주석 360] 참고.

나라 뉴욕 시민들이 다양한 문화적 배경과 취향 그리고 신념을 공유하고 동시에 도시 공간 내에서 상호 연결될 수 있도록 돕는 것이기 때문이다. 이것은 블룸버그 전 뉴욕 시장이 다음과 같이 표명한 시 정부 지원의 공공미술 사업의 목표와 흐름을 같이 한다.

“공공미술은 우리가 살고 있는 주변을 새로운 시선과 태도로 바라보게 한다. 뉴욕 시에는 세계 도시와 견줄 만한 무수히 많은 우수한 미술관과 박물관이 위치해 있지만, 일상의 삶 속에서 그리고 모두에게 열려 있는 공간에서 예술 작품과 맞는 경험에는 분명 무엇인가 더 특별한 것이 있다.”³⁷³⁾

이를 바탕으로 공공미술 사업의 성공 여부는 시대의 흐름과 사회의 필요를 읽어내는 시 정부의 리더십 그리고 행정 실무자의 역할에 달려 있다는 사실을 유추할 수 있다.

공공미술 기관 분석

현재 뉴욕에서 가장 활발하게 활동하고 있는 공공미술 기획사는 다음과 같이 다섯 개의 군으로 나누어진다. 뉴욕 시 관할 부서 중 가장 활발하게 여러 분야와 단체에 걸쳐 임시 공공미술 사업을 펼치고 있는 시 정부 에이전시의 *DOT Art*와 임시 공공미술 프로젝트를 기획하고 주관하는 비영리 예술기관(non-profit arts organization), 지역 경제 활성화를 위해 공공미술 사업을 도모하는 BIDs, 특수 지역을 중심으로 도시재생과 보존 및 유지관리에 힘쓰면서 임시 공공미술 프로젝트를 정기적으로 진행하는 공익기업(public benefit corporations) 그리고 앞의 시 정부 및 비영리기관과 결탁하여 다양한 공공미술 전시를 주최하는 제도권 및 갤러리 그리고 민간기업 등의 영리 예술조직(for-profit arts organization)이다.

다섯 개 군의 조직과 단체들의 프로젝트가 갖는 공통분모는 작품이 공

373) Ibid.

공장소 내지 준-공공공간에 임시로 설치된다는 것이다. 공공장소와 준-공공공간은 화이트 큐브의 갤러리 공간과 제도권의 전시장과 다르게 시민 모두에게 열려 있고 정해진 동선이나 출입구가 없이 다양한 방향에서 접근이 가능하다. 이것은 곧 작품이 설치되는 공간이 어떠한 부분에 있어서든 시 정부 관할 지역에 속하거나 인접해 있음을 의미한다. 도심의 거의 모든 도로, 거리, 광장, 플라자 등의 공공공간은 DOT가 관리한다. 예를 들어 앞서 III장에서 살펴본 시공간 영역의 공공미술 사례 중 타쓰 니시의 콜럼버스 서클 공공미술 작업이 진행되기 위해서는 보도와 도로를 관리하는 DOT와 로터리 중심의 공원을 관리하는 DPR의 인가를 모두 받아야 한다. 따라서 임시 공공미술 프로젝트가 특정 비영리 예술기관 내지 미술 제도권에 의해 기획되고 주관된다 하더라도 문화예술 행사로서 DCA의 승인과, 도로 사용 및 공간 점유에 대한 해당 관할부서의 인가를 받아야 하는 것이다. 공익기업 또한 공원, 플라자 등에서 공공미술 사업을 추진 시 동일한 관할 부서의 심의를 통과해야 하며, 작품의 성격에 따라 BIDs와 협력을 도모하기도 한다. 이것은 중앙 시 정부의 문화예술 비전과 전략 그리고 이것을 바탕으로 구축된 시스템과 정책으로 인해 다양한 협력관계가 원활하게 이루어질 수 있음을 의미한다.

앞서 언급하였듯이 공공미술 증진을 위한 개혁의 효과 가운데 두드러지는 현상이 임시 공공미술의 출현이다. 다양한 공공미술 기관이 활동하고 있다는 것은 그만큼 지역의 특성과 취지에 맞추어 기획되는 프로젝트의 수가 증가하였음을 의미한다. 유사한 양식의 관습적인 공공미술 프로젝트가 아닌 시대·문화·현상을 즉각적으로 반영하는 다양한 규모와 형식 그리고 장르의 시공간 영역의 공공미술 프로젝트가 진행되고, 그 작품들이 도심공간에서 쉽게 발견되고 있다.

사회·정치·행정적 관점에서의 시공간 영역의 공공미술의 특징은 작품 이외에도 도시환경, 사회, 그리고 문화 및 정책 변화의 기능적 양상에서 발견할 수 있다. 앞서 상론하였듯이 도시경제와 공공미술은 흥망성쇠를 함께 하는 공생관계에 있다. 2007년부터 2008년까지 이어진 세계적 금융

위기와 부동산 경기 침체의 후폭풍은 기존 공공미술 정책의 이행에도 어려움을 가져왔다. 한편 순수미술과 공공미술 간의 경계의 붕괴는 선택적 가치가 아니라 도시의 삶과 시민의 일상에 있어 대체할 수 없는 예술의 본질적 가치를 지닌 것으로 공공미술을 재평가하게 하였다.

즉 기존의 공공미술 시스템이 시 정부 정책에 의해 상의 하달식(top-down)으로 이루어져 왔다면 동시대 공공미술은 지자체와 커뮤니티의 필요와 예술적 의지를 바탕으로 하의 상달식(bottom-up)으로 이루어진다. 일반적으로 기존의 영구적으로 설치되는 시 정부 주도의 공공미술 사업은 작품의 설치·보존 과정 이외에 행정업무 상에 있어서도 장기적인 비용과 인력의 투입을 요구한다. 반면 지자체와 시민 주도의 임시 공공미술 프로젝트는 소규모의 단위로 이루어져 단기적 기획과 짧은 설치기간을 요한다. 뉴욕 시는 2000년대 중반부터 공공미술의 임시설치에 대한 규제를 완화하고 도시의 공공부지 및 시설을 관리하는 시 정부 부서에 전담팀을 구성하여 이 같은 프로젝트를 활성화하는 데 주력하였고, 이에 따라 블룸버그 시장의 임기기간 동안 500여 개의 임시 공공미술 사업이 진행되었다.³⁷⁴⁾

세계 금융위기와 부동산 경기의 침체는 지역 경제와 도시복지 정책에도 변화를 가져왔다. 특히 도시브랜드 구축과 도시 관광 상품 개발에 투입된 시 정부의 거대 자본과 지원은 지역 경제 활성화 쪽으로 옮겨가게 되었다. 뉴욕의 경우에도 맨해튼을 중심으로 도시가치를 증진하던 마이클 블룸버그 정부(2002-2013)가 막을 내리고 지역 경제와 커뮤니티의 활성화를 도모하는 빌 드 블라지오의 정부가 개막되면서 뉴욕 시 DCA의 전략도 전환점을 맞게 되었다. 전 정부가 재벌기업과 민간자본에 의지하여 맨해튼을 중심으로 고급 현대예술을 선보이는 공공미술 사업을 주로 지원했다는 평가를 받는 반면 현 정부는 지자체마다의 재정적 여건과 필요를 기반으로 운영되는 자발적이고 자율적인, 그리고 다양한 임시의 공

374) Steinhauer, Jennifer, "The Arts Administration", *The New York Times*, 2005/10/23., Cascone, Sarah, "New Bloomberg Grant Brings Public Art to US Cities", *Artnet*, 2014/10/14.

공미술 사업을 선호하며 이에 따라 DCA를 포함한 관련 시 정부 에이전시는 점차 통제의 기관에서 관리의 기관으로 변모하고 있다. 특히 지자체 주도의 공공미술 사업은 BIDs와의 협력을 통해 지역 구성원의 참여도를 높이는 계기를 마련하고 있다. 사회적 소통의 장을 마련하고 공동체를 활성화하는 공공미술의 사회적 기능이 구체화되고 있는 것이다. 더불어 비단 기능적 양상의 개선만을 보여주고 있는 것이 아니라 다채로운 공공미술 형식과 주제의 도입을 가능하게 하는 플랫폼의 역할을 하고 있다.

한편으로는 공적 자금의 감소에 따른 재원부족 문제 해결과 공간 확보를 위해 모색된 대안책이 바로 민관 파트너십을 통한 임시 공공미술 프로젝트의 운용이다. 이와 같은 공공영역과 민간영역의 파트너십은 공공미술 패러다임의 주요 변화요인 중 하나이다. 공공영역 내지 공공공간이 갖는 공공성의 불투명한 정의에도 불구하고 도시의 삶과 일상 속에서 공유되는 가치를 구현하고 개인과 공공, 민간과 공공의 공생을 가능하게 하기 위한 다채로운 시도들이 사회복지 및 문화예술 분야에 걸쳐 이루어지고 있다. 두 영역의 불분명한 경계에도 불구하고 명백한 것은 이 같은 실천과 시도들이 공공장소 내지 공공영역에서 전개되고 있다는 사실이다. 또한 제도권에서 수용할 수 없는 규모의 작품 설치나 많은 관람자의 참여를 적극 유도하는 작업을 임시 공공미술의 형태로 공개공지와 같은 준-공공공간에서 선보임으로써 공공영역과 사유영역을 연결하고 서로 매개하는 시공간 영역의 공공미술의 시도 또한 증가하였다.

DOT Art: 뉴욕 시 교통부 공공미술 프로그램

DOT Art 프로그램은 2008년 10월에 출범하였다. 프로그램의 목표는 예술작품을 공공장소에 임시로 설치함으로써 도시의 거리 풍경에 활기를 불러일으키는 것이다. 그렇다고 해서 시 정부의 관점으로 도심의 도로와 거리를 일방적으로 재해석하는 것은 아니다. 지역 공동체와 긴밀하게 작

업하면서 지역의 예술과 문화를 가시화하거나 다양한 장르에 걸쳐 새로운 형식의 예술장르를 제시한다. 이것은 11개월 동안만 진행되는 프로젝트이며, 벽화, 조각, 영상, 퍼포먼스 등의 다양한 형태로 전개되고, DOT가 관리하는 도로, 거리, 플라자, 바리케이드, 다리 등 시민이 자유롭게 보행하는 모든 공간에 적용된다. [그림21]

DOT의 주요 사업 분야는 보행자, 자전거, 연락선, 버스, 자동차 등을 위한 시설물과 신호등, 가로등, 다리, 스트리트 퍼니처 등의 공공시설물로 나뉜다. 이 중 *DOT Art*는 플라자 프로그램, 자전거 인구 그리고 노약자를 위한 휴식공간과 안전성 확보, 그리고 보행자를 위한 도로와 편의시설 구축과 함께 진행되고 있다. 따라서 앞서 언급한 *PLANYC*의 보행자 중심 시 정부 정책과 긴밀하게 연결되어 있다. 전술하였듯이 *PLANYC*의 핵심사업 중 하나는 세계 수준의 거리(world-class streets) 만들기를 목표로 하여 보행자를 위한 친환경 도시로 뉴욕 시를 변모시키는 것이기 때문이다. 특히 교통부는 시민의 안전에 대한 사업을 최우선으로 하는데, 이는 공공미술이 비단 환경미화의 기능만이 아니라 보행 및 교통과 관련된 공간의 원활한 흐름과 안전을 도모하는 기능 또한 겸비하였음을 의미한다.³⁷⁵⁾ 이러한 이유로 *DOT Art*의 프로젝트는 도시 디자인 내지 공공 디자인의 측면에서 논의되기도 한다.

DOT Art 프로그램은 다섯 개의 주요 공공미술 프로젝트로 구분된다. 첫 번째는 *Community Commission*이다. 이 프로그램은 매년 봄과 가을에 공공미술 공모안을 각 지역에 요청하고 제출된 자료를 기반으로 11개월 동안 해당 장소에 전시될 작품을 선정한다. 작품은 지역의 환경을 개선하고 지역의 문화를 반영하며 지역민들의 사회적 의식을 고조할 수 있는

375) DOT의 사업 목표는 다음과 같다. 도시 운전자 및 보행자의 안전하고 효율적이며 친환경적인 동행 시스템 모색, 정체 현상 개선, 교량, 터널, 보도 및 고속도로 등의 도시 인프라 수리 및 유지관리, 지속 가능한 교통수단 장려와 교통안전 교육 프로그램 실시이다. 해당 부서는 약 6천3백마일의 거리 및 고속도로, 1만2천마일 이상의 보도, 781개의 교량, 6개의 터널, 130만개의 거리 표지판, 1만2천개 이상의 교차로 및 신호등, 25만개의 가로등, 6천9백만 피트의 차선을 설치 및 관리하고 있다. 이 같은 수치를 통해 뉴욕 시 공공장소와 준-공공공간 중 DOT가 관할하는 장소 및 조형물과 인접하지 않은 공간을 찾아보기가 어려움을 알 수 있다.

지의 여부를 바탕으로 하여 선정된다. 선정된 작가 혹은 지역 단체는 *DOT Art* 프로그램으로부터 최대 5천 불의 제작비용과 기술지원을 제공 받는다. 공모에 응하는 지역단체와 작가는 작품의 설치 이후 보존 및 관리를 책임져야 하는데 이것은 공공미술이 일시적 행사로만 기능하는 것이 아니며 지역주민의 유대감 형성과 커뮤니티 활성화에 기여해야 함을 의미한다.

*DOT Art*의 두 번째 프로그램은 *Barrier Beautification* 프로그램이다. 뉴욕의 대표적인 비영리 자원봉사자 기관인 뉴욕 케어즈(New York Cares)와 협력하여 방치된 공사장의 가림막과 도로 장벽에 벽화를 그리는 프로젝트이다. 커뮤니티 커미션과 동일하게 지역단체가 주도하여 *DOT Art*에 제안서를 먼저 제출해야 하며 선정이 되면 뉴욕 케어즈의 자원봉사자들과 참가를 희망하는 시민들은 벽화제작에 관한 기술적 측면과 안전성 확보에 대한 교육을 반드시 이수해야 한다.

커뮤니티 커미션과 장벽 미화가 지역 공동체를 중심으로 집단적 참여를 유도하는 성격을 지녔다면 이외의 프로젝트들은 다양한 파트너십을 형성하며 새로운 공공미술의 형식을 제안하는 특징을 지닌다. *Arteventions*는 지역 단체와 작가 그리고 갤러리 및 제도권을 연결하는 공공미술 프로젝트로, 여기에서 *DOT Art*의 역할은 교통부가 소유하는 공간에 대한 사용 허가를 제공하는 것이다. 공공장소에서 작품이 전시되기를 원하거나 공공장소에서의 작업을 희망하는 작가는 지역 단체의 후원과 외부의 재원조성을 통해 사업에 참여할 수 있다. 갤러리나 제도권은 계획되어 있는 전시와 연계하여 해당 작가를 제안할 수 있으며 최장 6개월까지 전시가 가능하다. 여기에서도 마찬가지로 설치 이후 작품의 보존과 관리는 지역단체와 작가, 그리고 관여한 갤러리 혹은 제도권이 도맡아 운영해야 한다. 커뮤니티 커미션과 장벽 미화 프로젝트가 공동체의 집단적인 참여와 행사로 진행된다면 *Arteventions*는 작가 중심의 공간 해석이 프로젝트의 핵심을 이루며 쉽게 접하지 못하는 갤러리나 제도권의 미술을 공공장소에서 체험할 수 있는 기회를 마련하기도 한다.

*Asphalt Art Activation*은 민간기업과 협력하여 진행된다. 시티 그룹(Citi Corporation)이 주관하고 마스터카드 사(MasterCard)가 함께 후원하는 시티 바이크(Citi Bike)는 환경 친화적인 도시 형성과 자전거 인구 늘리기의 일환으로 2011년 9월부터 전 세계적으로 시행되었다. 10 불의 비용으로 마음껏 자전거를 사용할 수 있으며 도시 곳곳에 설치된 정거장에서 24시간 무인 반납이 가능하다. *Asphalt Art Activation*은 시티 바이크 정거장의 미관을 개선하여 정거장의 존재를 부각시키는 역할을 한다. 이 또한 해당 정거장이 속한 지역 단체의 요청과 제안에 의해 이루어지며 작품의 내용과 주제를 개별적으로 선정할 수 있다. *DOT Art*는 2천 불의 디자인 비용과 5백 불의 제작 비용을 제공한다.

마지막으로 *Art Display Cases*는 전시 기획자와 지역 단체와 협력하는 프로젝트이다. *PLANYC*의 성과로 뉴욕의 다섯 자치구 전역에 보행자 플라자가 증가하면서 이 공간을 공공미술의 전시장으로 활용할 수 있게 되었다. 특히 차로와 광장이 동일한 층에 형성되어 있는 곳을 중심으로 자동차로부터 보행자를 보호하는 가림막을 대신하여 소형 빌보드 형식의 유리 케이스를 세우고 그 안에 이면체의 작품을 설치하는 것이다. 이것은 회화에만 한정되지 않고, 사진, 직물, 공예, 드로잉 등 다양한 장르를 수용할 수 있다. 이것은 전시 기획자와 학생, 아마추어 예술가 그리고 지역 동호회 등에 전시를 할 수 있는 기회를 제공한다는 점에서 의의가 있다. 채택된 전시는 상황에 따라 다른 지역의 플라자로 순회되어 보다 많은 시민에게 선보여지기도 한다. 공공 플라자에 설치되는 공공시설물은 모두 이동이 용이하도록 제작되며 일회용이거나 경우에 따라 재활용이 가능한 소재로 만들어진다. 이것은 단기간에 프로젝트를 기획·준비·운용·대체할 수 있는 새로운 방식으로 공간의 임시활용의 효율과 유동성을 극대화한다.³⁷⁶⁾

DOT의 연례행사이자 *DOT Art*가 적극적으로 참여하고 진행하는 행사로 썸머 스트리트(Summer Street)가 있다. 썸머 스트리트는 8월 한 달 동

376) Sadik-Khan, Janette (2013), "New York's Streets? Not so Mean Anymore", *TEDCity 2.0 Lecture*.

안 3주에 걸쳐 매주 토요일 교통을 통제하고 시민들이 도로를 자유롭게 즐길 수 있도록 한다. 이것은 사회·정치 운동가였던 제인 제이콥스가 『미국 대도시의 죽음과 삶 (1961)』을 통해 주창한 도심의 공공장소와 준-공공공간 그리고 삶의 터전으로서의 거리의 의미를 재고하고 회보(回報)하며 모두가 공유하는 거리를 도시의 가장 소중한 자산으로 인식하는 데 있다.³⁷⁷⁾ 2013년에만 30만 명 이상의 시민이 섬머 스트리트를 통해 개방된 도로를 만끽하였다. 프로젝트를 위해 31곳의 관할부서와 지역 기관, 공동체 조직이 참가하였다.

섬머 스트리트의 공공미술 프로젝트 중 하이라이트인 고가(高架) 밑에서(Under the Elevated)³⁷⁸⁾ 프로젝트는 공공장소를 위한 디자인 트러스트(the Design Trust for Public Space)와 파트너십을 맺고 2013년부터 본격화되었다.³⁷⁹⁾ 두 기관의 협력을 통해 교량이 공공장소라는 점, 그리고 흔히 교량의 밑 부분이 음지로서 방치되고 있다는 사실을 발견하고 DOT와의 파트너십을 통해 시민에게 새로운 공공영역으로서의 교량의 공간을 제시한 것이다. 2013년 프로젝트는 파크 아베뉴 터널(Park Avenue Tunnel)을 중심으로 전개되었다. 섬머 스트리트 행사 기간 동안 보행자들이 도로를 자유롭게 활보하게 되면서, 출입이 금지되어 있던 공공공간도 터널 역사상 처음으로 시민에게 개방된 것이다. 멕시코 출신의 라파엘 로자노-헤메르(Rafael Lozano-Hemmer)는 유희공간을 예술작품을 통해 작동시키는 작업을 주로 하는 작가이다. 고가 밑에서 프로젝트를 위해 로자노-헤메르는 <목소리 터널 (Voice Tunnel)>을 선보였다. 관람자는 터널에 입장함과 동시에 짧은 메시지를 녹음할 수 있게 되고, 이렇게 녹음된 목소리는 관람자가 터널을 통과하는 동안 반복되어서 들어진다. 작품은 보행자의

377) Jacobs (1961/1992; 13-5, 35, 113). [주석 153] 참고.

378) <고가 밑에서> 프로젝트의 부제는 <공간 되찾기와 공동체 연결하기(Reclaiming Space, Connecting Communities)>이다.

379) 뉴욕의 디자인 트러스트(Design Trust for Public Space)는 공공디자인과 공공장소 개발 및 재생을 위한 민간 전문기구이자 뉴욕 시 전역에서 공공장소 활용과 개발에 대한 인식을 높이는 미션을 지니고 도시 공간을 개선하고 시민의 삶의 질을 향상시키고자 하는 신념으로 형성된 자문기구이기도 하다. 1995년 설립되었고, 뉴욕 시의 각 부처 및 공공기관, 지역커뮤니티, 건축가, 도시계획가, 디자이너, 예술가, 평론가 등과 파트너십을 결성하여 운영되고 있다. 맨해튼 서쪽의 첼시 지역에 하이라인(the High Line)을 재생하는데 주력하기도 하였다.

목소리가 공간을 여행하면서, 그리고 보행자 스스로가 공간을 통과하면서 완성되는 것이다. *DOT Art*의 디렉터인 웬디 퓨어(Wendy Feuer)는 <목소리 터널>을 관람하기 위해 1만 명이 넘는 가까운 시민들이 터널을 방문하였다고 언급하면서, 편의시설과 자전거도로 설비 확충 등을 통해 거리에서의 삶이 즉각적으로 향상될 수 있음을 설명한다.³⁸⁰⁾ 이듬해에는 노르웨이 출신의 제나 윌데렌(Jana Winderen)의 작업, <잠수(Dive)>(2014) —터널을 소리로 가득 채우는 작업—을 공개하였다. 얇은 해저의 영상이 영사되고 그린란드, 아이슬란드, 노르웨이, 러시아, 캐나다, 미국, 태국, 그리고 카리브 해와 태평양의 소리가 맨해튼의 7개의 블록에 해당하는 거리의 터널 속으로 울려 퍼졌다. 한정된 공간 안에서 소리는 부피를 갖게 되며 관람객은 이것을 청각적으로는 물론 촉각적으로도 인식하게 된다. 나아가 관람객이 지하의 터널로 입장하는 행위는 마치 수면 안으로 잠수하는 행위와도 같은 것으로 전환된다. 이것은 일반적으로 간과되는 공간의 요소인 소리를 분명하게 드러내는 작업이기도 하다. 소리는 안과 밖을 구분하지 않고 이동하므로 공공영역과 사유영역의 경계인 전환의 공간 안에서 감각적으로 인지되는 요소이다. 이는 또한 시공간 영역의 공공미술 작업에서 사운드 아트가 급부상하는 주요 원인 중 하나이다.

현대 도시에서 공공장소는 아직 민간이 소유하지 않은 공간을 뜻하는 것으로 여겨질 정도로 감소하고 있다. *DOT Art* 프로그램은 미술을 통해 우선 방치된 공공공간을 활성화하고 나아가 온전한 공적 역으로 탈바꿈시키는 데 초점을 맞춘다. 공공장소는 본질적으로 자연적으로 형성되는 것이 아니다. 공공장소는 사회적 필요에 의해 구축되고 시민의 의지에 의해 유지되는 인위적이며 매우 기능적인 공간이다. “세우면 올 것이다 (Build it and they will come)”는 *DOT Art*의 모토이다.³⁸¹⁾ 이것은 역으로 ‘아무것도 없다면 아무도 오지 않을 것이다’로도 해석된다. 이와 같은 맥락에서 공공미술은 ‘하나의 상황을 앞서서 주도하는’ 혹은 ‘사전 대책을 강구하는’ ‘proactive’의 실천이다. 웬디 퓨어는 이 부서에 합류하기에 앞

380) Stone, Andrew, "10 Questions with Wendy Feuer of NYC DOT", *Interior Design*, 2013/10/09.

381) Ibid.

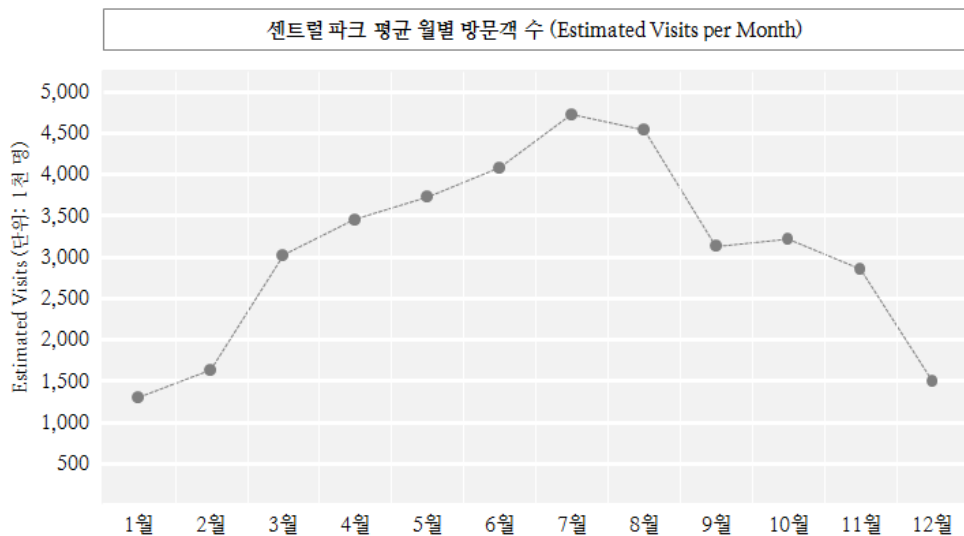
서 뉴욕 공공미술의 대표 기관 중 하나인 MTA(Metropolitan Transit Authority) 아트 프로그램의 창립 멤버이기도 하였다. 1970년대부터 뉴욕을 중심으로 한 다양한 공공미술 프로젝트를 기획하고 그에 대한 행정서비스를 지원해온 실무자로서 푸어는 급변하는 도시환경과 인구변화 속에서 체계적인 시스템의 필요성을 역설한 바 있다. 사회·환경·문화의 변화 속에서 시민의 삶과 가치관 또한 이를 반영하며, 이에 따라 도시와 거리의 풍경도 변모한다. 시공간 영역의 공공미술의 예술적 실천과 작업을 통해 이러한 현상은 구체적으로 가시화되고 전달된다. 이러한 실천이 지속가능한 것으로 정착하기 위해서는 행정적 시행착오를 최소화하고 절차가 원활하게 이루어질 수 있도록 시스템이 뒷받침되어야 한다는 것이다.³⁸²⁾ 이것은 곧 공공미술 사업과 프로젝트에 있어 시 정부의 역할이 민주적 절차와 행정적 편의를 제공하는 기반구조와 인력을 구비하는 데 있으며, 미술의 창의성과 실험성은 전적으로 작가와 참여자에게로 양도되어야 함을 의미한다.

뉴욕 시 공원유흥시설부의 임시 공공미술 프로그램

뉴욕 시의 현대 공공미술 풍경의 판도를 바꾸는 데 일조한 사건은 바로 2005년 센트럴 파크에서 펼쳐진 크리스토프와 장-클로드의 프로젝트 <더 게이츠>이다. <더 게이츠>는 물리적·심리적으로 도시지형에 관계망을 형성하는 공공미술의 기능을 구체적으로 제시하면서 현대 공공미술에 대한 대중적 인식을 확산시켰다. 더불어 도시 경제에 미치는 공공미술의 경제적 기능에 대한 양적 분석이 이루어지는 계기를 마련하기도 했는데 이는 2011년의 보고서를 통해 구체적으로 제시되었다. 2005년 센트럴 파크 보호협회(Central Park Conservancy)는 블룸버그 시장의 요구에 의해 <더 게이츠>의 전시기간 동안 방문객 수를 통계화하고 분석하는 작업을

382) 2013년부터 전-교통부 국장이었던 자넷 사딕-칸(Janet Sadik-Khan)은 「거리 디자인 지침서(The Street Design Manual)」제작에 착수하였다. 이것은 DOT사업과 관련된 모든 요소를 기획하고 진행하는데 있어 거쳐야 하는 행정적 절차와 외부 협력관계를 총 망라하는 체계적인 운영방안이다. Ibid.

실행하였다. 보호협회와 DPR은 75명의 자원봉사자와 함께 16일의 전시 기간 동안 공원을 방문한 사람의 수를 조사하였는데, <더 게이즈>가 선보여진 2월은 혹한기로 뉴욕 관광의 비수기에 속함에도 불구하고 전년 2월 총 방문자 수의 3-4배에 해당하는 4백만 명의 관람객이 다녀간 것으로 집계되었다.³⁸³⁾ 이와 같은 정량적 분석은 뉴욕이 행정적으로 공공미술 사업을 본격화하는 데 중요한 근거로 작용하였다.



센트럴 파크는 뉴욕 시의 대표적 명소이다. 잿빛의 고층 건물이 수직으로 즐비한 공간에 펼쳐진 수평의 녹지는 도심 속의 오아시스라는 평가를 받기도 한다. 시 정부 에이전시인 DPR는 뉴욕 시 전체 면적 가운데 17-20%에 해당하는 부지의 공원을 관리하고 운영한다. 공공미술 사업과 관련해서는 전형적인 유형의 공공조각, 기념비 및 동상 등의 영구 설치 공공미술 작품의 관리와 더불어 임시로 설치되는 공공미술 프로젝트에 대한 지원 업무를 수행하고 있다. DPR의 공공미술 프로젝트는 맨해튼을 중심으로 전개되는 경우 작품의 성격이나 규모에 있어서도 차이가 있고 관광 상품 개발과 연계되어 진행되는 등의 특징이 나타나는 반면 기타 자치구에서 이루어지는 프로젝트들은 공원 규모와 성격에 따라 결정되며

383) Kornblum, William (2011; ii-iii), "Foreword", *Report on the Public Use of Central Park*, Central Park Conservancy,

주로 커뮤니티의 성격이 강한 경향이 있다.

특히 2010년 이후 3년간 DPR 공공미술 프로젝트의 가장 큰 변화는 작가 주도로 이루어지는 프로젝트 수의 증가이다. 3년 동안의 연간 평균 임시 공공미술 프로젝트의 수는 25-30개 정도였으나 현재 평균 45개의 프로젝트를 진행하고 있다. 이것은 갤러리 공간을 벗어나 공원의 공공공간을 활용하면서 시민 혹은 대중과 소통하려는 작업이 늘어난다는 사실을 뜻한다. 이와 같은 경향이 나타나게 된 가장 큰 요인은 바로 DPR의 모든 임시 프로젝트들이 공개모집이 아니라는 데서 발견할 수 있다. 즉 DPR가 주도하여 프로젝트를 공모하는 것이 아니라 작가들이 자발적으로 작품을 제안함으로써 프로젝트들이 기획되는 것이다. 이렇게 모아진 제안서와 작품 안들은 부서의 코디네이터와 감독에 의해 우선 걸러진 다음 심의위원회의 승인을 거쳐 실제 프로젝트로 구현된다. 따라서 프로젝트 수의 증가는 우선적으로 접수되는 제안서의 증가를 의미하지만, 이에 대한 또 다른 원인은 전반적인 재원조성의 출처에 있다. 공공영역에 대한 작가들의 관심이 증가하면서 비영리기관 및 재단에서 제공하는 보조금(grant) 또는 기금을 받기 위한 경쟁도 심화되었다. 또한 공간 활용의 편이성이라는 측면 때문에 DPR의 프로그램으로 지원자가 몰리게 된 것도 또 다른 원인이다.

DPR은 블룸버그 행정의 가장 큰 수혜자이자 지원자라고 할 수 있다. 블룸버그는 맨해튼을 중심으로 뉴욕을 하나의 문화상품으로 브랜딩하는 전략을 펼쳤다. 그리하여 시장이 주요 공공미술 프로젝트의 오프닝에 참석하는 일도 종종 있었다. 또한 블룸버그 문화행정에서 두드러지는 점은 공공미술 프로젝트를 승인하는 과정에서 나타난다. 공원부서의 모든 임시 공공미술 프로젝트들과 관련된 모든 의사 결정은 공원의 커미셔너를 거쳐 시장 선까지 올라가며 최종 승인은 부시장이 한다. 이것은 블룸버그 행정 이전에는 선례가 없었던 승인절차이다. 현 시장으로 바뀐 후 커미셔너 선에서 결정이 이루어지는 예전의 관례로 돌아갔는데 이것은 공공미술 분야가 아니더라도 시 정부의 문화행정이 얼마나 리더십과 직결

되는지를 잘 보여준다. 현 드 빌라지오 시장은 커뮤니티 중심의 행정을 내세우고 있으며 이에 따라 맨해튼 중심이 아니라 전 자치구에 걸친 소규모의 공공미술 프로젝트를 권장하고 있다. 그러나 그의 이러한 성향 역시 커뮤니티 아트를 권장한다기보다는 커뮤니티 개발 자체에 보다 집중함으로써 공공미술을 다른 복지 및 개발 사업으로 대체할 수 있는 여지가 크다. 특히 PAP의 전 디렉터였던 톰 핀켈펠(Tom Finkelpearl)을 DCA 커미셔너로 임명한 것은 이와 같은 빌라지오 시장의 의도를 반영한다.³⁸⁴⁾

DPR은 다른 에이전시와 달리 시 정부로부터 직접적인 재정지원을 받지 않는다.³⁸⁵⁾ 이것은 안정적인 공공미술 프로젝트 진행과 관리에 있어 결점이 되기도 하나 한편으로는 시 정부로부터 직접적인 간섭을 받지 않는다는 점에서 이점이 되기도 한다. 또한 작가 주도의 프로젝트는 작가나 특정 단체의 자체적 재원조성을 통해 이루어지기도 한다. 그러나 특정 기업이나 브랜드, 상품 혹은 갤러리와 협력하는 프로젝트의 경우 그것이 상업적 목적을 지닐 때에는 별도의 비용을 지불하도록 되어 있다. 이러한 정책은 기업의 홍보나 마케팅 프로젝트와 공공미술 프로젝트를 차별화하는 것이기도 하다.

1960-70년대에 걸쳐 센트럴 파크에 설치된 공공조각들은 역사적 상징성을 지닌다. 그리하여 정치색이나 기념비의 성격이 강한 작품들이 주를 이룬다. 반면 현재 DPR의 임시 공공미술 프로그램은 이와 달리 보다 큐레이토리얼적 측면을 지닌다고 할 수 있다. 이것은 앞서 언급한 작가들의 공공영역으로의 적극적 개입과 밀접한 연관이 있으며, 소통과 관계를 중심으로 펼쳐지고 있는 현대미술의 흐름과도 그 맥락을 같이 한다고 할 수 있다. 시 정부 에이전시의 공공미술 프로젝트 인프라 형성과 맞물려

384) 핀켈펠은 *Dialogues in Public Art*, Cambridge: MIT Press, (2000)와 *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, (2013)의 저자이기도 하다. 2013년 저서를 통해 공공미술, 제도권, 학교, 커뮤니티 등에서 진행되는 사회적 협력의 공공미술과 예술적 실천에 대해 고찰하였다.

385) DOT는 시 정부 지원을 받음, 공원에이전시는 시 정부가 문화부에 할당한 연간예산에서 일정 금액을 지원받는 구조이다.

행정적 측면에서 이와 같은 양상이 나타난다는 사실은 시 정부가 공공미술을 통해 시대에 맞는 문화전략을 구사하고 있음을 방증한다.

뉴욕 시 지역 경제 번영회

지역의 경제적 발전을 도모하는 번영회(Business Improvement Districts (BIDs))는 특정 지역의 건축주, 개발업자, 가게주인, 세입자 등이 해당지역의 경제적 부흥과 환경 개선을 위해 자치구와 파트너십을 결성하고 추가세금 및 부담금을 걷어 운영되는 구역, 그리고 이를 관리하는 조직을 의미한다. BIDs 자체는 비영리기관이지만 재원은 순전히 민간에 의해 조달된다. 뉴욕의 BIDs는 미국 도시 중 가장 부유한 재정 상태를 유지하고 있다. 특히 뉴욕 내에서도 상업지구인 타임스퀘어(Time Square)는 막강한 자본력을 지녔다. 타임스퀘어 연합(Time Square Alliance(TSA))은 타임스퀘어 BIDs의 자회사로 광장의 모든 문화예술 프로그램을 기획하고 운영하고 있다.³⁸⁶⁾ 광장의 물리적 특성상 모든 프로젝트는 앞서 언급하였듯이 뉴욕 시의 관할부서와의 협력 하에 이루어진다. 타임스퀘어의 특성에 맞추어 퍼포먼스, 크로스오버의 장르, 사운드 아트 등 매우 혁신적이면서도 신선한 형식의 공공미술 프로젝트들이 기획되고 있으며 참가하는 기관들도 민간기업, 비영리 재단, 대사관, 교육기관 등으로 다양하다.

TSA는 1992년에 결성되었다. 타임스퀘어의 환경개선, 교통체증 완화, 위생관리, 안보 강화 등을 위해 관련된 시 정부 부서와 협력하는 조직으로 지역 경제 활성화와 시민의 공간경험 향상에 주력한다. 또한 지역을 대표하여 공공정책 수립 및 도시계획에 관여하기도 한다. 남쪽으로는 44번가부터 북쪽으로는 53번가까지, 그리고 동서로는 5번에서 8번 아베뉴까

386) 이 외에도 9/11을 기리는 그라운드 제로 부근의 다운타운 연합(Downtown Alliance), 패션업과 섬유업이 집중되어 있어 섬유산업지구 연합(Garment District Alliance) 또한 다양한 공공미술 프로그램을 진행하고 있다. 이 외에도 맨해튼 밖으로는 젊은 예술가들과 디자이너 그리고 비영리 갤러리들과 디자인 회사가 집결해 있는 브룩클린의 덤보(Dumbo) BIDs, 뉴욕의 저명한 예술학 교인 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)가 있는 머틀 아베뉴 브룩클린 파트너십(Myrtle Avenue Brooklyn Partnership) 등이 있다.

지의 구역을 관할한다.

TSA의 공공미술 프로그램인 타임스퀘어 아트(Time Square Arts)는 2004년 설립되었으나 2001년 9·11공격으로 인한 공공장소의 규제강화와 재정악화가 겹치면서 잠정 중단되었다가 2008년 블룸버그 행정의 두 주요 과제인 *PLANYC* 그리고 지역 경제 활성화를 위한 *BIDs* 발전 전략을 통해 다시 가동되었다. 타임스퀘어 아트의 미션은 세계에서 가장 아이콘적인 장소 중 하나인 타임스퀘어를 중심으로 현대미술가와 함께 공간에 대한 개입과 실험을 시도하는 것으로 공공미술의 실험실과도 같은 위상을 지니고 있다.³⁸⁷⁾ 작가는 타임스퀘어에 위치한 전자 빌보드, 공공 플라자, 공터, 만남의 장소 등에서 다양한 예술적 가능성을 실험할 수 있다. 방문객과 관광객은 타임스퀘어 아트의 프로젝트를 통해 타임스퀘어를 새롭게 인식할 수 있게 된다. [그림22]

타임스퀘어 아트의 비전은 다음과 같다. 장소특정적 현대 미술을 통해 반복될 수 없는 경험을 선사하고, 예술적 창의성을 통해 한계에 도전하여 비즈니스, 엔터테인먼트 그리고 예술을 융합하며, 방문객과 공간 사이에 새로운 관계와 대화를 형성할 수 있는 촉매제로서의 역할을 하는 것이다.³⁸⁸⁾ 이에 따라 타임스퀘어 아트는 향후 추구해나갈 다섯 가지의 핵심가치를 제시한다. 협력성, 호응성, 도전성, 관계성 그리고 투명성이다.³⁸⁹⁾ ‘협력성(collaborative)’은 타임스퀘어 아트의 모든 절차와 결과가 다양한 협력방식을 통해 이루어짐을 의미한다. 작가, 문화예술기관, 상권, 시 정부 관할 부서 등과 뉴욕 시민 그리고 방문객 모두가 협력자로서 예술작품을 완성하는 과정을 의미하기도 한다. ‘호응성(responsive to place)’은 공간과 작품의 특정적 관계를 의미한다. 모든 공공미술 프로젝트는 타임스퀘어의 물리적·기술적 측면, 혹은 다양한 계층과 문화에 속한 방문객들과 호응할 수 있어야 한다. 오직 타임스퀘어에서만 경험되고 재해석될 수 있는 예술적 해프닝이어야 한다. ‘도전성(boundary-pushing)’은 작

387) TSA 공식 홈페이지. <http://www.timessquarenyc.org/times-square-arts/index.aspx>.

388) Ibid.

389) <http://www.timessquarenyc.org/times-square-arts/about/mission-vision/index.aspx>

품이 타임스퀘어가 내재한 고유의 상징적 그리고 혁신적 측면을 반영해야 함을 의미한다. 기존의 관습적인 방식이 아닌 예측하지 못한 방식으로 방문객과 관계를 맺음으로써 새로운 예술적 경험을 유발할 수 있어야 한다. ‘관계성(conversational)’은 작품, 공간, 그리고 관람자 사이에서 형성되는 대화를 의미한다. 대화는 모두를 연결하는 사회적 자본이며 창조적 과정의 본질이다. ‘투명성(transparent)’은 작품의 기획, 제작, 설치과정에 이르기까지 일반적으로 체험하기 어려운 작품의 산출과정을 모두에게 구체적으로 제시하는 것을 의미한다. 이것은 작품에 대한 시민, 이해관계자와 비즈니스 파트너 그리고 주변 상권의 참여를 포함하는 새로운 시도이다. 위와 같은 뚜렷한 사업 비전과 목표 그리고 핵심가치를 제시할 수 있다는 것은 TSA의 운영방식이 기업의 그것과 유사하기 때문이다. 타임스퀘어 아트가 제시하는 핵심가치는 곧 공공미술 프로젝트를 평가하는 기준이 된다.

한편 타임스퀘어 아트의 공공미술 프로젝트는 장소의 특성상 커뮤니티를 기반으로 참여를 유도하거나 지역 고유의 정체성을 강화하려는 성격보다는 장소마케팅의 특징이 강하다. 이것은 타임스퀘어 아트 공공미술의 주요 대상이 타임스퀘어를 처음으로 방문하는 관광객이기 때문이다. 초기 타임스퀘어의 공공미술은 공공디자인의 형식으로 붐비는 보행자 정체를 해소하고 차로와 인도를 구분하여 자동차와의 충돌을 방지하기 위한 것이었다. 이와 같은 맥락에서 기획된 다양한 임시의 공공미술 프로젝트들은 점차적으로 타임스퀘어의 볼거리와 프로그램으로 자리 잡게 되면서 타임스퀘어에 새로운 경험을 더하였다.

타임스퀘어 아트는 임시 공공미술 프로젝트를 재정적으로 지원하지 않고 DPR의 프로젝트 운용방식과 유사하게 작가와 단체가 재원을 조성한다. 타임스퀘어 아트는 작품에 대한 심의와 공간에 대한 사용허가 그리고 기술적 측면과 규제에 대한 자문, 그리고 홍보와 마케팅에 대한 지원을 제공한다. 그러나 비영리 기관에 적용되는 권한 안(501(c)3 non-profit organization)에 의거하여 기타 기관에 보조금 요청 시 행정적 지원을 제

공하며 기금 관리를 대신 운영할 수 있다. 프로젝트의 작가선정과 홍보에 기여하는 TSA 이사회는 미술관, 대학교, 부동산 개발사, 퍼블릭 아트 펀드, 크리에이티브 타임, 공원유흥시설부, 문화부, 교통부 등의 실무진과 전문가들로 구성되어 있다. 이것은 단체들이 서로 협력할 수밖에 없는 뉴욕 시 공공미술의 시스템적 구조를 명확히 시사한다.

이 연장선상에서 미술 제도권 및 갤러리 그리고 BIDs의 파트너십은 최근 뉴욕 현대 공공미술 경향 중 하나이다. 이것은 제도권의 공간에 한정되지 않는 작가의 확장된 작업 방식과 기관 운영에 있어서 수반되는 홍보 및 마케팅의 대안적 전략 살펴볼 수 있다. 한 사례로 2014년 8월, 타임스퀘어 아트는 새로운 공공미술 프로그램인 자정의 순간(A Midnight Moment)의 작가로 칠레 출신의 알프레도 자아(Alfredo Jaar)를 선정하였다. 자아의 작품 <미국을 위한 로고(A Logo for America)>는 이미 1987년 타임스퀘어 전자 빌보드에 선보여진 바가 있다. 이번 전시는 타임스퀘어 아트만의 독자적인 프로젝트가 아니다. 구겐하임에서는 새로운 컬렉션을 바탕으로 한 남미 현대 미술 전시를 개최하였고 국제사진센터(International Center for Photography)와 뉴욕 현대 미술관(Museum of Modern Art)에서도 남미 작가 전시를 진행 중이었으며 브롱스 미술관(the Bronx Museum of the Arts) 역시 남미 근대 도시 건축 전을 기획하고 있다.

공익 기업의 공공미술 사업

지난 10년간 뉴욕 시에서 임시 공공미술 프로젝트를 활발하게 진행해 온 비영리 지역개발 단체로는 도시개발공사(urban development corporations(UDC))와 공원보호협회(park conservancy)가 있다. 개발공사와 보호협회는 하나의 공익기업(public benefit corporation)으로 시 정부에 의해 임명된 이사회와 함께 준-민간 기업처럼 운영되는 단체이다.³⁹⁰⁾ 시 정

390) 도시개발공사는 뉴욕 주 도시 개발 공사법에 의해 1968년에 성립되었다. 주력 사업으로 뉴욕

부 기관 및 밖의 공공기관에 적용되는 지역 규정 적용에서 제외되는 것이 특징이다. 특히, 뉴욕 주 헌법이 지시하는 국가 부채에 대한 제한이 적용되지 않으며, 유권자의 승인과 절차 없이 자체적으로 채권을 발행할 수 있으므로 공공기관의 부족한 재원 및 공공 자금을 조달하는 역할을 하기도 한다. 이 중 앞서 언급한 바 있는 남부 맨해튼 개발공사(LMDC)는 2001년 9월 11일 공격 이후 설립되어 그라운드 제로를 중심으로 도심 을 재건하고 세계무역센터 기념재단(the World Trade Center Memorial Foundation)의 운영과 메모리얼의 건립, 그리고 연방기금의 분배에 주력 하고 있다.³⁹¹⁾ 2008년 올라퍼 일라이즌의 <폭포> 프로젝트의 주요 후원 사이기도 하다. 뉴욕 시 경제개발공사(New York City Economic Development)의 조사에 의하면 <폭포>의 공개 이후 전년 대비 30만 명 이상 관광객 수가 증가하였다.³⁹²⁾ 또한 총 1백만 명 이상의 남부 맨해튼 의 관광객 중 23%인 32만 명이 첫 관광지로 <폭포>를 선택하기도 했다. <폭포> 관람객 중 15%가 남부 맨해튼의 숙박업소를 이용하였고 이에 따 른 경제적 부가가치 상승에 기여하였다.

LMDC는 비영리 공공미술 기획사와 해당 지역의 BIDs와 연계하여 월 스트리트를 포함한 금융가(the Financial District)와 시청(City Hall)에 이르 기까지의 남부 맨해튼에서 다양한 공공미술 사업을 진행해 왔다. 비영리 공공미술 기획사인 퍼블릭 아트 펀드(Public Art Fund)는 시청 부근을 중 심으로 현대미술작품과 퍼포먼스를 전개하고 있으며 BIDs에 속하는 다 운타운연합(Downtown Alliance)은 건물 증축이나 재건에 동원되는 비계와 가림 막에 임시로 조형적 요소를 입히거나 가로등을 설치하는 사업을 2007년부터 계속하여 왔다. [그림23]

시 도시계획과 도시재생이 있다.

391) 당시 주지사였던 조지 파테키(Governor George Pataki)와 전-뉴욕 시장 루돌프 줄리아니 (the-Mayor Rudolph Giuliani)가 설립하였고 16명의 이사회로 구성되어 있다.

392) LMDC는 월드 트레이드 센터(World Trade Center) 재건을 총괄하지만 부지를 소유한 것은 아 니다. 총괄하는데 있어서도 관계 조직인 뉴욕과 뉴저지의 항만 관리 위원회(Port Authority of New York & New Jersey), 부지 임대 계약자인 래리 실버스타인(Larry Silverstein)과 협력하여 사 업을 처리하고 있다. LMDC의 재원조성은 커뮤니티 개발 단지 보조금에 의해 충당되고 있으며 그 금액이 27억불에 해당한다.

공원보호협회는 비영리 민간 조직이다. 뉴욕 시 전체에 대략 1,700개의 공원이 있으며, 이는 113km²상당의 면적에 해당한다. 그중 브롱스에 위치한 펠햄 베이 공원(Pelham Bay Park)이 11km²로 가장 큰 규모를 자랑하며 그 외 대표적인 공원으로는 센트럴 파크, 브룩클린의 프로스펙트 공원(Prospect Park), 반 코트랜드 공원(Van Cortlandt Park), 플러싱 메도우 코로나 공원(Flushing Meadows Corona Park) 그리고 스테튼 아일랜드 그린벨트(the Staten Island Greenbelt) 등이 있다. 이 중 대개의 공원은 공원보호협회에 의해 관리 및 유지되고 있다.

앞서 언급한 바 있는 센트럴 파크 보호협회는 1980년 뉴욕 시 정부 및 DPR와 계약을 체결 후 공원 보수와 개선을 위해 지금까지 6억 불의 재원을 조성하였다. 재원조성 전략과 운영방안에 있어 도시공원 경영의 표본으로 연구되기도 한다. 매년 뉴욕 시 정부로부터 운영에 대한 수수료를 지급 받고 있으며 공원 부근 거주자들, 민간기업, 재단 등의 후원을 통해 조성한 운영기금에서 연평균 3천5백7십만 불의 운영비용이 지출되고 있다.³⁹³⁾ 한편 공원의 공공공간 활용은 앞서 언급한 DPR 소속의 공공미술 팀과의 협력을 통해 진행된다.³⁹⁴⁾ DPR는 시 정부 에이전시로 센트럴 파크 내의 임시프로젝트를 심의하고 행정적 절차에 있어 업무를 보조하는 역할을 한다.

메디슨 스퀘어 파크(Madison Square Park) 또한 자체적으로 형성된 공원보호협회에 의해 운영된다. 메디슨 스퀘어 파크 보호협회의 시초는 2001년 6월 공원이 대거 정비되면서 형성되었던 도시공원재단(City Park Foundation)이다. 2002년 민간기업인 타겟 사(Target Corporation)의 후원으로 대규모 공공미술 프로젝트가 3년간 진행되었다.³⁹⁵⁾ 이를 계기로 이후 2004년 설립된 메디슨 스퀘어 아트(MAD. SQ. ART(MSA)) 프로그램은

393) *Central Park Conservancy Annual Report* (2014; 50), Central Park Conservancy.

394) DPR의 공공미술 팀은 공공조각 및 기념비의 유지 및 관리를 포함한 모든 공공미술 프로젝트를 총괄하는 디렉터 1명 그리고 임시 공공미술 프로젝트 1명으로 구성되어 있다.

395) <타겟 아트 인 더 파크(Target Art in the Park)>는 ‘공원의 예술을 겨냥하라’라고 이해될 수도 있다. 이 프로젝트를 위해 타겟 사는 MSPC에 1백만불을 후원하였고, 퍼블릭 아트 펀드가 주관하였다.

지난 10년 동안 30개 이상의 임시 공공미술 프로젝트를 진행하였다. 대표 작가로는 리처드 디콘(Richard Deacon), 앤토니 고펜리(Antony Gormley), 솔 르윗(Sol LeWitt), 이반 나바로(Ivan Navarro), 록시 페인(Roxy Paine), 하우메 플렌자(Jaume Plensa), 제시카 스톡홀더(Jessica Stockholder) 등이 있다. MSA의 기금마련은 공원보호협회의 주도 하에 공공기관의 지원보다 민간기업과 재단의 후원에 주로 힘입어 조성된다는 점에서 센트럴 파크 보호협회와 유사하다. [그림24]

비영리 예술기관: 공공미술 전문 기획사

뉴욕 시 공공미술 사업을 운영하는 단체 중 가장 활발하게 활동하고 있는 단체는 퍼블릭 아트 펀드(Public Art Fund(PAF), est.1977)와 크리에이티브 타임(Creative Time(CT), est.1974)이다. 두 전문 기획사는 미술 제도권에서 인정받은 작가들의 작업을 주로 선보인다는 측면에서 일부 미술계에서는 ‘아카이브 형식(archival)’의 전시라고 평가받기도 한다.³⁹⁶⁾ 그러나 두 기관 모두 최신의 현대미술 작업을 대중에게 무료로 경험할 수 있는 기회를 선사한다는 공통의 목표를 지니고 있다. 또한 두 기관 모두 중견 기관으로 40년이 넘는 기간 동안의 시행착오와 경험을 통해 도심에서 임시로 선보여지는 대규모 공공미술 프로젝트를 진행하는 데 필요한 승인절차와 기술적인 방법을 터득하였으며, 시 정부의 문화정책 변화를 가장 잘 이해하고 있는 주체이기도 하다.³⁹⁷⁾

PAF와 CT는 비영리 예술기관으로 민간기업과 재단, 공익기업, 개인 후원 및 다양한 형태의 보조금과 선물을 통해 재원을 조성한다. 특히 민간기업 및 공익기업과의 파트너십은 실험적인 현대 미술이 공공영역에서 선보여지고 유통되는 데 크게 기여해왔다. 민간기업과 공익기업과의 파트너십은 두 기획 단체의 프로젝트가 준-공공공간에서 주로 이루어짐을

396) Finkel (2011/06/26). [주석 360] 참고.

397) Ibid.

시사한다. 해당 부지는 건축주나 기업이 소유하거나 공익기업이 총괄하여 관리하는 공간이다. 따라서 시민이 자유롭게 출입할 수 있으면서도 공간의 용도와 활용에 있어서는 공적 감시망으로부터 벗어나 있다. 한편으로는 초기 프로젝트들이 제도권으로부터 장소만 이동하여 도심을 갤러리 삼아 설치되는 플롭 아트(Plop Art)로 인식되던 때도 있었지만, 앞서 언급한 다양한 시 정부기관과 BIDs의 공공미술 사업의 강화로 최근에 들어서는 준-공공공간이 아닌 보다 확장된 의미에서의 공공영역에서 다양한 프로젝트를 전개하고 있다. 그리하여 저명한 국제 작가만이 아니라 젊은 작가를 소개하는 프로젝트 등 다양한 프로그램이 편성되어 있다.

크리에이티브 타임(CT)은 1974년에 설립되었다. 당시 기관의 설립목적과 주요 사업은 실험적이고 혁신적인 미술을 장려하고 역사적 공간과 유희공간을 중심으로 장소특정적인 공공미술을 제시하는 것이었다. 1970년대 초는 미술 역사상 모더니즘을 벗어나 탈 모더니즘으로 진입하는 과도적 시기로 작품의 기획, 제작 그리고 설치에 이르기까지 다양한 예술적 대안이 모색되고 시도되었다. 또한 도시경제의 악화로 뉴욕의 거리가 황폐해지자 도시 미화 운동에 대한 시 정부와 지역단체의 관심이 고조되었다. 이 가운데 CT는 일상에서 이루어지는 심미적 체험과 공공공간에서의 도시의 삶을 더욱 풍성하게 하는 데 있어서의 예술가의 역할을 새롭게 제시하였다. 그리하여 초기 작업들은 문화예술의 혜택을 받지 못하는 사회 구성원을 대상으로 하여 기획되었고 작품들 또한 제도비판과 사회·정치적 메시지를 전달하였다.

CT의 첫 공공프로젝트인 해변의 미술(Art on the Beach) 프로그램은 1978년부터 1985년까지 지속되었다. 이 프로젝트는 지금의 배터리 파크의 위치에서 이루어졌는데 원래 해당 부지는 쓰레기 매립지로 시민들로부터 방치된 장소였다. 해변의 미술을 통해 매립지는 대규모의 작업을 선호하는 작가들과 다양한 분야의 전문가들이 협업하여 새로운 예술장르를 시도할 수 있는 실험실로 탈바꿈 되었다. 이는 최근 시 정부가 관여하는 임시 공공미술 프로젝트에 좋은 선례를 제시했다는 평가도 받고 있

다.³⁹⁸⁾ 또 다른 초기 프로젝트는 뉴욕 시의 역사적 건물인 남부 맨해튼 상공회의소 대회당(Great Hall of the Chamber of Commerce)과 브룩클린 다리 정박소(Brooklyn Bridge Anchorage)에서 진행되었다. 두 공간은 짧게는 수년 길게는 백 년 넘게 유휴공간으로 방치된 곳이다. CT는 1983년부터 2001년까지 대회당과 정박지에서 퍼포먼스를 비롯한 다양한 미술 프로젝트와 공연을 개최하였다. 2001년에는 국가안전보장의 문제로 정박지가 폐쇄되면서 프로젝트도 종결되었다.

1980년대와 1990년대에 걸쳐 신 자유주의의 추진력을 바탕으로 도시계획이 강행되면서 급격한 도시변화로 인한 부작용이 나타났다. CT는 이에 대한 비판적 반응으로서 버려지고 낙후된 도시 공간을 중심으로 한 프로젝트를 진행하였는데 당시 작품을 통해 우범지역 개선에 이바지했다는 평가를 받기도 하였다. CT가 뉴욕 도심 전역으로 확장하여 본격적으로 프로젝트를 전개한 것은 1990년대에 들어서이다. 공공미술 경계의 확장과 새로운 토론의 장 마련을 위해 다양한 프로그램이 개설되었다. 이는 나아가 예술에 있어서의 검열의 문제에 대한 대항, 제도권과 대중문화의 분리, 그리고 시민의 예술적 참여의식 제고 등을 위한 것이기도 했다. CT의 프로젝트는 유휴공간을 포함한 빌보드, 역사적 건물, 버스, 일회용 컵, ATM 기계 등의 다양한 조형물과 오브제를 통해 확산되었다. 특히 1990년대 탈 모더니즘 미술과 새 장르 공공미술의 화두인 소수자의 사회적 불평등, 에이즈 전염병 완화, 가정 폭력 방지 등의 문제를 직접적으로 다루기도 하였다.

CT의 프로젝트는 도시의 공간을 탐색하고 재해석하는 작업을 종종 제시하는데 앞서 다룬 폴 라미레즈 요나스의 <도시를 여는 열쇠> 또한 유사한 맥락에서 분석이 가능하다. 타임스퀘어를 기점으로 관객의 예술적 참여가 시작되는 <도시를 여는 열쇠>는 타임스퀘어 BIDs 단체인 TSA과 CT의 파트너십을 통해 구현되었다. 예술의 민주적 표현과 참여의 필요

398) Pasternak, Anne & Ruth A. Peltason, (ed.) (2007), *Creative Time: The Book, 33 Years of Public Art in New York City*, New York: Princeton Architectural Press.

성을 강조하며 예술적 미션을 추진해온 CT는 요나스의 작업이 다양한 문화와 가치관의 사회 구성원들을 한곳으로 집중시키고 대화와 행위를 통해 토론하게 하며 공간을 확장시킨다는 점에서 민주주의의 표상으로 해석가능하다고 강조한다.

CT의 프로젝트는 2000년대 초반부터 미술 이론계에서 주목받기 시작한 ‘사회적으로 관계 맺는 미술(socially engaged art)’의 맥락에서 읽혀지기도 한다. 공공미술 이론가인 클레어 비숍은 공공미술이 본질적으로 사회적(social)이어야 한다는 입장을 표명한다.³⁹⁹⁾ 여기서 ‘사회적’이라는 표현의 의미는 요셉 보이스가 주창하던 ‘사회조각’이 가지고 있던 함의와 유사하지만 시대적 배경과 환경의 변화 속에서 ‘사회’의 개념이 확장되었음을 고려한다면 비숍이 사용하는 ‘사회적’이라는 용어는 보다 복잡한 의미 양상을 지닌다고 할 수 있다. 비숍은 사회적 공공미술로 인해 둔감해지고 분리된 사회에 인간성을 회복시켜줄 수 있다고 주장한다.⁴⁰⁰⁾ 참여중심의 공공미술은 두 가지 측면에서 부작용을 야기하였는데, 우선 작업의 기술적 측면에서의 절차와 작가의 계획에 집중하는 점, 그리고 프로젝트를 사회의 고질적인 문제를 즉각적으로 해소하거나 은닉하는 해결책으로 간주하는 점이다. 공공미술 또한 순수예술의 한 장르로서 나아가 하나의 예술작품으로써 감상되어야 하는데 실질적인 참여 인원수와 만족도를 점수화하고 채점하는 평가방안과 공공미술을 문제해결의 수단으로 인식하는 잘못된 방식이 공공미술을 폄하하는 결과를 불러왔다는 것이다. [그림25-1, 25-2]

퍼블릭 아트 펀드(PAF)는 1977년 뉴욕 문화부 초대 디렉터인 도리스 C. 프리드먼(Doris C. Freedman)에 의해 설립되었고, 프리드먼은 처음 퍼센트 법이 도입되었을 때도 문화부 감독 하에 PAF가 1986년까지 운영을 맡았다.⁴⁰¹⁾ PAF의 두 모태는 시티월(City Walls)과 시립예술사회

399) “A Conversation with Paul Ramirez Jonas and Claire Bishop”, *Creative Time video*.

400) Bishop (2012; 18-23). [주석 183] 참고.

401) PAF는 PAF의 공헌을 인정, 현재도 설립자의 이름을 딴 ‘도리스 C. 프리드먼 미술상’를 통해 서로의 공로를 인정하고 있으며 시장 또한 이 행사에 적극 참여함으로써 이들의 공로를 공식화하고 있다.

(Municipal Arts Society)의 공공미술위원회(The Public Arts Council)이다.⁴⁰²⁾ 두 기관은 공공장소에 작품이 설치되는 데 수반되는 행정적 측면과 작업의 절차에 있어서 초기 공공미술 사업의 전형을 수립하였다고 할 수 있다. 전자가 도심 광장에 조각을 주로 설치하였다면 후자는 벽화작업에 주력하였고, PAF는 이 두 기관의 다양한 작업방식을 접목한 공공미술 사업 모델을 구축해왔다.

CT가 뉴욕 도시의 방치된 공간을 중심으로 프로젝트를 전개해 왔다면 PAF의 초기 사업모델은 작가들이 공공영역에서 작업할 수 있도록 기획, 수송, 홍보, 재원 조성 등의 측면을 지원하는 데 주력하였다. 30년이 넘는 기간 동안 도리스 C. 프리드만 플라자와 록펠러 플라자(Rockefeller Plaza) 그리고 시청 공원을 고정적으로 확보하게 되었다. CT의 평균 연간 운영비용은 3백8십만 불이며 이 중 28%가 영업이익과 투자를 통해 얻어진다.⁴⁰³⁾

1980년대 초반 PAF의 퍼블릭 메시지(Message to the Public) 프로그램은 타임스퀘어 빌보드를 대여하여 당대 현대작가의 다양한 미디어 작업을 선보였다. 퍼블릭 메시지 프로그램을 통해 제니 홀쩌(Jenny Holzer), 비토 아콘치(Vito Acconci), 게릴라 걸스(the Guerrilla Girls), 리처드 프린스(Richard Prince), 키키 스미스(Kiki Smith) 등 혼합매체를 사용하고 사회·정치적 메시지를 전달하는 작가들의 작품이 미술 제도권 밖에서 전시되었다. 이후 1990년대 중반 PAF는 퍼블릭 리움(Public Realm)이라는 프로젝트를 개설하였다. 기존의 프로젝트들이 저명한 현대 작가를 중심으로 이루어졌다면 공공영역 프로젝트는 신예작가를 공개모집하는 방식을 통

402) 시티월은 1969년 비영리기관으로 설립되었다. 작가들이 지역공동체와 협업하면서 뉴욕도시의 풍경을 개선시키고자 하였다. 기관의 역사 동안 28개의 작가들이 도심 전역에 걸쳐 50개가 넘는 벽화를 완성하였다. 대표 작품으로는 리처드 하스(Richard Haas)의 <아케이드(Arcade)>가 있다. 공공미술 위원회는 1971년 건축, 도시계획, 도시개발 등의 다양한 분야의 전문가로 인해 결성되었다. 공공미술 프로젝트 기획과 더불어 다양한 정보를 공유할 수 있는 시스템을 구축하여 기타 교육기관과 협업하여 공공미술에 대한 대중적 인지도를 높이는데 기여하였다. 민간지원, NEA, 뉴욕예술위원회(The New York State Council on the Arts), 뉴욕 시 문화부로부터 보조금을 제공받아 운영되었다.

403) Finkel (2011/06/26). [주석 360] 참고.

해 참신한 공공미술을 시민에게 선사하고 있다. 퍼블릭 리움은 프로그램을 통해 총 5백 명이 넘는 신진 작가를 대중에게 소개하였다. CT가 유리된 공간을 적극 활용한다면 PAF는 도심의 공개공지를 활용한다. 건물의 광장이나 아트리움, 특히 조닝규제에 의해 형성된 퍼블릭 플라자를 중심으로 공공미술 전시를 운영하고 있다.⁴⁰⁴⁾ [그림26-1, 26-2]

도리스 프리드만의 딸인 수잔 프리드만(Susan K. Freedman)은 1986년 PAF의 회장으로 임명되었다. 프리드만은 블룸버그 정부 기간 동안 시 정부의 적극적인 문화예술 지원을 통해 다양한 공공미술 프로젝트를 성사시킬 수 있었는데 대표적인 사례로는 앞서 다룬 올라퍼 일라이즌의 <폭포>와 타쯔 니시의 <콜럼버스 발견하기>가 있다. 또한 프리드만은 블룸버그 시정을 대표하여 뉴욕 현대 미술관의 이사회 멤버로 활동하였고, 또한 시립예술사회와 도시공원재단(the City Parks Foundation)과 문화부서 자문위원회에서도 활동하였다. 이 같은 프리드만의 이력은 PAF의 공공미술 사업이 뉴욕 도심 속에서 얼마나 확장되어 전개되고 있는지를 시사한다.

예컨대 타쯔 니시의 <콜럼버스 발견하기>는 전폭적인 시 정부의 지원과 협력 없이는 불가능한 프로젝트였다. 우선 콜럼버스 조각상을 둘러싸는 컨테이너 거실을 구축하기 위해 비계를 쌓아올려야 했는데 이 같은 기초 공사가 콜럼버스 서클의 교통정체를 악화시킬 것이 명백하였기 때문이다. 마침 보행자 중심의 친환경 도시를 형성하는 데 주력하고 있었던 블룸버그 정부는 오히려 이와 같은 제안을 환영하였다. 또한 주관사로서 PAF가 프로젝트 기획과 홍보를 담당하였지만 작품의 보존과 관리에는 콜럼버스 서클의 관할부서인 공원유흥시설부가 관여하였다. 이 외에도 로터리와 보도를 관할하는 교통부서와도 협력하여야 했다. 또한 인

404) “도시의 조닝규제는 예산, 세제, 사유재산의 수용을 통해 도시계획 정책을 실현하는 주요 중심도구이다. (...) 적극적인 공공공간 및 준-공공공간의 확보를 위한 능동적인 공공의 대처 도구이다. (...) 이를 위해 오피스와 아파트 빌딩 지상 층에 공공의 편의시설인 퍼블릭 플라자의 제공에 대한 대가로 건물 상부 층에 보너스 건축면적을 허가하였다.” 김선경 외 공저 (2009; 337-8), 「도시 공공공간의 활성화 제도에 관한 연구: 뉴욕 시 조닝규제의 방향과 특성을 중심으로」, 『한국도시설계학회지』, 한국도시설계학회.

근의 상권과 센트럴 파크 공원보호협회 그리고 BIDs로부터 승인을 받아야 하는 등의 복잡한 절차와 이해관계에도 불구하고 니시의 프로젝트가 실질적으로 그리고 행정상으로 가능했던 것은 <콜럼버스 발견하기> 프로젝트가 시 정부가 관여한 다른 도시재건 프로젝트와 연계되어 진행되었기 때문이다. 그것은 바로 당시 임박해 있던 콜럼버스 조각상 재건 및 보수 건이었다. 1892년 콜럼버스의 미대륙 발견 4백주년을 기념하여 콜럼버스 서클이 세워진 이래 2005년 교통 혼잡을 줄이고 보행자 편의를 도모하기 위해 기둥 기반에 대한 부분공사가 이루어졌다. 그러나 백년이 넘는 시간 동안 대리석과 기타 소재의 표면들은 기후와 시간 속에서 심각하게 손상되었다. 그동안 콜럼버스의 역사적 업적에 대한 엇갈린 여론과 사회적 평가로 인해 조각상 보존 결정이 지속적으로 보류되어 있던 상태에서 <콜럼버스 발견하기>는 조각상을 보존하고 새롭게 조명하는 계기를 마련한 것이다. 보존과 수리는 PAF와 공원유희시설부와 함께 진행하였고, 공사의 범위는 조각상 청소와 화강암과 대리석 연마, 부서져 사라진 부분 재건과 갈라진 틈 보수 등이다.⁴⁰⁵⁾

한편으로는 CT와 PAF의 프로젝트들이 소위 제도권과 갤러리의 고급 미술을 공공장소로 이전함으로써 예술의 대중화를 모색하였다는 평가가 가능하다. CT와 PAF는 앞서 언급한 *DOT Art*의 *Arteventions* 프로그램과 유사한 맥락에서 제도권과 갤러리의 소위 고급미술을 공공공간에서 대중에게 선사하는 중개자의 역할을 하기 때문이다. 최근의 사례 중 2014년 6월 록펠러 플라자에 전시된 제프 쿤스의 <갈라진 로커(Split Rocker)> 프로젝트는 휘트니 미국 미술관(Whitney Museum of American Art)에서 열리는 작가의 회고전과 동시에 진행되었다. 록펠러의 전시는 세계적인 상업 화랑인 가고시안 갤러리(Gagosian Gallery)에서 주최하였고 진행은 PAF와 록펠러 센터의 개발사이자 운영사인 티시만 스페이어 사(Tishman Speyer)가 함께 담당하였다. 제프 쿤스는 세계적으로 그리고 대중적으로 널리 알려진 작가이며 그가 제작하는 모든 작품은 사회·예술적 관심을 동시에 일으킨다.⁴⁰⁶⁾ 록펠러 플라자에 작품이 전시된 것은 2000년 이후

405) PAF 공식보도자료. (https://publicartfund.org/view/exhibitions/5495_discovering_columbus/).

이번이 두 번째로 예외적인 경우이다. 또한 2000년 프로젝트 또한 PAF가 주관하였다. 록펠러 센터는 뉴욕의 주요 관광명소이기도 하다. 티시만 스파이어 사에게 있어 공공미술은 하나의 장소마케팅 내지 홍보를 위한 장치이다. 휘트니 미술관의 작가 회고전과 직접적인 연관은 없지만 미술관이 위치한 어퍼 이스트 사이드(Upper East Side)로부터 록펠러 센터로 미술관 관람객의 동선을 이어주는 장치인 것이다. 또한 역으로도 분석이 가능하다. <갈라진 로커>는 상점과 백화점이 즐비한 5번 아베뉴의 쇼핑객들과 관광객들을 미술관으로 안내해준다. 제도권이 다양한 공공미술 프로젝트를 모색하는 것도 이와 같은 전시의 홍보와 장소마케팅의 측면에서 분석될 수 있는 것이다.

한편으로 민관 파트너십과 관련하여 CT와 PAF의 공공미술 프로젝트의 공공성에 대한 의문이 종종 제시되기도 한다. 이유는 록펠러 플라자와 같이 준-공공공간에서 이루어지는 공공미술은 막대한 민간자본과 시 정부 지원에 의존한다는 비난을 피할 수 없기 때문이다. 스타 작가 혹은 특정 갤러리 소속의 작가의 인지도를 높이고자 하는 민간기업과 아트 콜렉터들의 의도가 PAF 프로젝트에 개입될 수 있기 때문이다. 실질적으로 2011년도 조사에 의하면 CT와 PAF의 자금 가운데 상당부분의 재원이 개인 후원자와 민간기업 그리고 재단으로부터 조달되었다.⁴⁰⁷⁾ NEA, 뉴욕 예술위원회 그리고 뉴욕 시 문화부와 같은 시 정부 및 연방 기관으로부터 조성되는 보조금은 PAF의 경우 전체 자금의 3%밖에 차지하지 않았으며 CT는 8%에 그쳤다. 2011년 당시 PA 이사회 멤버 중 작가(writer)인 아담 린드만(Adam Lindemann)과 전 골드만삭스 파트너인 조나단 소벨(Jonathan Sobel)과 같은 유명한 콜렉터가 끼어 있었다는 점도 프로젝트가 공공성을 확보하는 데 있어서의 장애요소로 분석될 수 있다. 현재 이사회 회장인 질 크라우스(Jill Kraus) 역시 아트뉴스 지(Artnews)가 선정한

406) 2000년도 록펠러 플라자에 전시된 <강아지(Puppy)>는 1992년 독일 도큐멘타, 1995년 시드니에 있는 현대 미술관(Museum of Contemporary Art) 그리고 1997년 스페인 빌바오(Bilbao)에 설립된 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum) 등지에서 수차례 설치된 바 있는 장소일반적인(site-general) 공공미술의 대표적인 사례이다. <갈라진 로커> 또한 2000년에 프랑스 아비뇽에 있는 팔레 드 파프(Palais des Papes)에 설치된 바가 있다.

407) Guidestar 2011 Annual Report.

2014 세계 유명 아트 콜렉터 200순위에 선정되었던 인물이다. CT 이사회
회의 공동회장인 제드 월렌타스(Jed Walentas)는 브록클린의 부동산 개발
회사인 투 트리(Two Tree)의 설립자이며 또 다른 공동회장인 다나 파루
키(Dana Farouki)는 두바이 출신의 아트 콜렉터이다.

심지어 타쯔 니시의 프로젝트에 설치된 가구와 인테리어 소품 그리고
전자제품은 특정 기업과 상점으로부터 후원 받았으며 이것을 ‘작품 속
광고(product placement)’로 해석하여 기사화되는 경우도 발생하였다.⁴⁰⁸⁾
민간 지원에 대한 공공미술 사업의 의존도가 높아지는 추세이긴 하지만
이러한 사례는 특정 집단의 이익을 도모할 수 있다는 측면에서 비난의
대상이 되며, 이로 인해 CT와 PAF의 프로젝트의 공공성의 문제가 도마
에 오르기도 하는 것이다. 이는 미술시장의 논리와 흡사한 ‘제도화된 공
공미술(institutionalized public art)’로 읽혀질 수 있다. 이어서 사유화된 공
공미술의 다양한 양상들을 살펴보기로 한다.

민간기업과 사유화된 공공미술

공개공지란 민간 건축주에 의해 건설되는 건물의 대지면적 가운데 일
반인이 사용할 수 있도록 설치하는 공간을 의미한다. 이것은 도시환경
개선을 위해 더 많은 공공공간을 확보하기 위한 방안으로 제시되었고 국
내에서는 건축조례 하에 시행되고 있으며 뉴욕에서도 1916년부터 실시된
조닝규제(zoning ordinance)로 적용되고 있다. 공개공지는 앞서 언급한 민
간이 소유하지만 공공에게 열린 공간(privately owned public space)으로서
준-공공공간(quasi-public space)으로 이해할 수 있는 공간이기도 하다. 이
같은 오랜 역사를 지닌 공개공지 정책의 이행은 준-공공공간의 다양한
양상으로 드러나면서 도시경관의 변화를 유인하기도 한다. 앞서 살펴보
았듯이 도시로 인구가 집중되고 사회 구성원의 관심사가 다각화·확장되
면서 도시의 성격과 기능 또한 변모하였다. 더불어 다양한 사회·문화적

408) Gardner, Ralph, "High Point in Interior Design", *Wall Street Journal*, 2012/10/08.

활동들이 이루어질 수 있는 공간에 대한 수요 또한 급증하면서 모더니즘의 도시계획에 대한 회의적인 시각과 유동성을 겸비한 시의적 성형이 가능한 탈 모더니즘적 공간의 필요성이 대두되었다. 그러나 부동산 시장의 붕괴와 이로 인한 도시의 경제침체 그리고 연이은 공적 자금의 감소로 인해 새로운 공간 확보와 재원조성 방안이 모색되어야 했다. 여기서 증가하는 도심의 공개공지는 이러한 공간과 자금 확보를 위한 물리적·사회적·경제적 측면에서의 대안으로 제시된 것이다. 2000년대 초반부터 이 같은 현상을 집중적으로 다루는 연구 또한 꾸준히 등장하였다.⁴⁰⁹⁾

1990년대 중반 이후부터 2000년대 초반까지 공개공지에서 펼쳐지는 미술 프로젝트에는 공적 지원이 개입하지 않았다. 이것은 공공공간의 필요성에 대한 대중적 인식이 상대적으로 낮았다는 점 그리고 공간의 활용에 대해 인가하고 관리하는 관할부서의 부재에서 기인한다. 그러나 공공공간을 보다 다양한 용도와 목적으로 누리하고자 하는 시민의 욕구가 증가하고 담당 관할 부서가 개설되면서, 그리고 무엇보다도 공공미술의 장르가 보다 혁신적이고 창의적으로 발전하면서 공개공지 활용에 대한 시 정부의 조치는 정책과 행정적 절차로 발전되었다. 또한 앞서 제시한 바와 같이 미술 제도권, 화랑, 컬렉터 등의 공공미술에 대한 관심의 증가로 공공영역에서 순수미술과 공공미술 간의 경계가 모호해지면서, 공개공지의 활용은 순수미술 작가와 공공미술 작가의 영역을 연결하는 통로의 역할을 하기도 한다. 국내의 퍼센트 법, 즉 법정 미술작품 설치 조항이 민간기업과 건축주를 대상으로 한다는 점에서 공공미술의 공개공지 활용 연구는 특히 시사하는 바가 크다.

공개공지에서 선보여지는 작품은 임시로 설치되기 때문에 기존의 공공미술 심의의 대상이 아니다. 따라서 정책의 범위 내지 공적 시선에서 벗어난 공개공지의 작품은 건축주의 취향을 온전히 반영하는 경우가 많다.

409) Kayden, Jerold S. (2000), *Privately Owned Public Spaces: the New York City Experience*, New York: John Wiley & Sons, Inc. Whyte, William, H. (2001), *The Social Life of Small Urban Spaces*, New York: Project for Public Spaces Inc. Miller, Kristing F. (2007), *Designs on the Public: The Private Lives of New York's Public Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press. Gehl, Jan (2011), *Life Between Buildings: Using Public Space*, Washington: Island Press.

혹은 건축주가 장소를 무료로 제공함으로써 기획사나 갤러리 혹은 작가가 자유롭게 작업할 수도 있다. 즉 모두에게 개방되어 있으면서도 공공의 감시로부터 자유로운 공간인 것이다. 맨해튼 동쪽 미드타운의 명소인 590 메디슨 가에는 건물 안쪽으로 4층 높이의 아트리움이 있다.⁴¹⁰⁾ 이 아트리움을 중심으로 1990년대 중반 사회적 논쟁이 발생하였다. 소유권이 IBM이라는 기업에서 개인 소유의 회사로 이전되면서 새로운 건축주가 시민들로부터 각광받던 아트리움에 레노베이션을 강행한 것이다. 즉 일반인이 특정한 이유 없이 공간에 머무를 수 없도록 벤치를 제거하고 기존의 자연친화적 요소인 대나무 숲을 정리한 것이다.⁴¹¹⁾ 무엇보다도 미술 애호가였던 건축주가 아트리움을 야외 조각 공간으로 탈바꿈 시키려 했던 시도는 공공공간을 사유화하려는 전략으로 인식되었다. 전시를 기획하는 데 특정 갤러리가 관련되었고 이것 역시 건축주의 미술 컬렉션의 가치를 상승시키려는 계략이라고 비난받았다.

590 메디슨 가의 건축주인 에드워드 민스코프(Edward Minskoff)는 배터리 파크 시티(Battery Park City)를 개발한 올림피아 & 요크 사(Olympia & York)의 CEO를 역임한 바 있다. 배터리 파크는 주택고급화정책을 기반으로 지역의 원주민을 몰아내고 새로운 자본과 상권 그리고 거주자료를 대신하려 했다는 비난을 받았고, 이 프로젝트에 포함된 공공미술은 지역의 문화와 고유성을 반영하지 않았으며 대대적인 개발을 통해 부여된 지역의 고급스런 이미지를 대변하는 장치에 불과하다는 평가를 받았다.⁴¹²⁾ 그럼에도 불구하고 배터리 파크 공공미술 작품들은 새롭게 조성된 주거 공간에 입주한 가족 단위의 사회구성원과 젊은 계층에게 새로운 공간 경험과 공공장소를 마련했다는 평가를 받으며 뉴욕의 명소로 손꼽히고 있다.⁴¹³⁾ 메디슨 가에 위치한 건물의 공개공지와 관련하여 민스코프 대표는 수차례의 토론과 공청회 끝에 조경 레노베이션을 최소화하고

410) 아트리움(atrium); 현대식 건물 중앙 높은 곳에 보통 유리로 지붕을 한 넓은 공간.

411) Miller (2007; 73-7). [주석 409] 참고.

412) Deutsche (1988; 30-45), "Uneven Development: Public Art in New York City", *OCTOBER*, 47.

413) 배터리 파크 시티의 공공미술 작품은 도시의 우수 공공미술 작품을 선정하는 2002년 도리스 프리드만 상을 수상하였다.

기존의 분위기를 보존하는 방안을 채택하였고 원래 약속대로 1990년대 말부터 지금까지도 활발하게 현대미술 전시를 선보이고 있다. 이와 같은 공개공지는 CT와 PAF와 같은 공공미술 기획사에 다양한 전시 기회를 제공하는 플랫폼으로 기능한다. 즉 실험적이고 진보적인 다양한 현대미술의 장르가 화이트 큐브의 공간을 벗어나 일상의 공간에서 구현될 수 있게 된 것이다. [그림27]

공개공지의 준-공공공간은 일반적으로 도로와 건물 실내를 연결하는 공간이다. 또한 실내로 들어가기 전 대기하는 공간이기도 하다. 만남의 장소이기도 하지만 순간의 대면만 이루어질 뿐 일단 만난 사람들은 바로 만남의 목적이 이루어지는 이차의 장소로 이동한다. 즉 잠시 머무르는 통로의 공간으로서 보행자의 최종 목적지가 아니다. 그러나 590 메디슨가의 아트리움이 전시공간으로 변모하면서 이 공간은 목적지가 되었다. 이것은 앞서 살펴본 임시 도시와 공간의 임시 활용과 관련하여 도시에 새로운 대안적 공간을 형성하는 것으로 이해될 수 있다. 공개공지의 공공미술 전시는 제도권의 미술과 다르게 특정한 기획의도를 지니거나 관람자를 교육하려 하지 않는다. 시 정부 지원의 공공미술이 어떠한 사회적 의무감을 유발하려 하고 사회적 책임의 소지를 부여하려 한다면 공개공지의 미술은 그 공간을 통과하거나 시설을 이용하는 시민에게 추가로 누릴 수 있는 혜택을 제공할 뿐이다.⁴¹⁴⁾

그러한 의미에서 공개공지의 소위 ‘사유화’된 공공미술은 작품과 시민이 새롭게 소통하는 장을 제공한다는 긍정적인 효과를 지닌다. 개인 단위의 경험이 집합적으로 형성되는 예술적 체험의 공간인 것이다. 미술이론가 웨어 크라우스 나이트에 의하면 이와 같은 체험은 민간기업 혹은 사유영역과 공공미술이 결합할 때 종종 발견된다.⁴¹⁵⁾ 여기서 중시되는 것은 예술의 공공성에 대한 보편적 해석보다는 개인의 예술적 경험과 주

414) Banerjee, Tridib (2001; 12), "The Future of Public Space: Beyond Invented Streets and Reinvented Places", *Journal of the American Planning Association*, 67(1).

415) Knight & Senie (2011; 140-1), "Editor's Statement: Reinterpreting the Canon", *Public Art Dialogue*, 1(1).

관성이다. 또한 사유화된 공공미술은 상당 부분 사회적 필연성과 공공의 검열로부터 자유로울 수 있는 것이다.⁴¹⁶⁾ 이와 더불어 공개공지의 미술은 도시성장에 따른 공공공간의 감소 혹은 사유공간의 증가에 수반되어 나타난 두 공간의 교차점에서 생성되는 예술적 진보로 조명될 수 있으며 이 같은 논의는 앞서 제시한 전환의 공간의 개념을 바탕으로 이루어질 수 있다.

590 메디슨 가와 유사하게 공개공지 공간에 임시 공공미술 전시를 기획하는 건물로는 맨해튼 390 파크 아베뉴(Park Avenue)에 위치한 레버 하우스(Lever House)가 있다. 높은 수직의 “L”자 건물 모양은 증축 당시 적용되었던 zoning규제로 인한 것이다. 주변 건물의 일조권을 침해해서는 안 된다는 조항을 따르는 대신 건물이 부지 면적의 25% 안에서 설치되는 경우에 해당되어 높이의 규제는 받지 않았기 때문이다. 이로 인해 레버 하우스는 건물 1층 안쪽으로 공공에게 개방되는 정원을 조성하게 되었다.

1952년 완공 시점부터 건물 1층에 위치한 공개공지는 레버 하우스 아트 컬렉션의 야외 전시장으로 사용되었다. 작품은 시기에 따라 교체되었는데 이는 시민들에게는 당대의 현대미술을 도심에서 접할 수 있는 계기가 되기도 하였다. 2007년에는 데이미언 허스트의 <성모 마리아(Virgin Mother)>의 대형 조각이, 그리고 2008년에는 톰 삭스(Tom Sachs)의 <헬로 키티와 미티>Hello Kitty & Mitty>와 같이 일반인들이 쉽게 접할 수 없는 대형 조각들이 정원 중앙에 세워졌고 실내 공개공지 공간에는 제프 쿤스(Jeff Koons)의 풍선 조각인 <헐크(The Hulk)>와 E.V 데이(Day)의 <신부 싸움(Bride Fight)>과 같은 섬세한 직물 소재의 설치 작품이 공개되기도 하였다. [그림28-1, 28-2]

공적 영역에서 현대미술을 선보인다는 것은 도발적인 행위가 될 수 있다. 탈 모더니즘 예술이 등장한 이래 예술작품의 가치와 메시지가 일반적인 언어로 번역되지 않는 경우가 종종 발생하기 때문이다. 한편 탈 모

416) Knight (2008; x, 83, 79-80). 이슬기 (2012) 재인용. [주석 208] 참고.

더니즘 예술이 지향하던 제도비판과, 일상과 분리된 예술이나 훈련된 안목과 식견을 지닌 사람들만을 위한 예술을 거부하는 방식과 같은 탈중심적·진보적 성향은, 무엇이든지 예술이 될 수 있다는 인식의 만연을 초래하면서 소위 고급예술과 대중문화의 경계를 불분명하게 만들었다. 이것은 한편으로는 현대 미술의 난해함에 대한 일반 감상자의 거부반응으로 표출되었고 특히 공공미술에 있어 관습적인 내용과 형식만이 인정되는 결과를 초래하였다.⁴¹⁷⁾

기존의 건물 내부의 공개공지와 달리, 공공에 의해 개발되었지만 민간이 소유하고 운영하는 지상이나 야외의 준-공공공간의 사례도 발견되고 있는데, 2013년 9월에 진행되었던, 첼시(Chelsea) 구역의 하이라인(The High Line) 근처 방치된 주유소를 임시 공공미술로 탈바꿈하는 프로젝트가 그것이다. 10번 아베뉴 239번지에 위치한 게티 주유소(Getty Filling Station)가 초현실적인 양(羊) 농장으로 변모한 것이다. 이 프로젝트는 현대 조각가 프랑수아-하비에르 랄란(François-Xavier Lalanne)의 설치 작업으로 25개의 브론즈와 석조조각의 양이 기존의 주유소 구조물과 조화를 이루며 공장과 창고가 즐비한 첼시지역에 활기를 불어일으켰다. 작품이 설치되기 전 주유소는 폐장되어 장시간 방치되어 있었고 그 이전에는 불법주차 차량과 택시들이 즐비하여 교통 혼잡이 집중되던 곳이었다.⁴¹⁸⁾ 이곳은 한때 주유회사가 소유한 민간소유의 부지였지만 같은 해 여름 부동산 개발업자인 마이클 쉬보(Michael Shvo)와 빅터 홈스(Victor Homes)에 의해 매입되었다. 첼시 하이라인 근처에 고급 콘도미니엄을 신축하기 위해서이다. 열정적인 아트 콜렉터인 쉬보는 공사기간 동안 하이라인을 방문하는 시민과 관광객을 환영하기 위한 환경개선작업의 일환으로 임시 공공미술 프로젝트를 진행하기로 결정하였다. 건물이 완공된 이후에도 임시 공공미술이 소개될 수 있는 공개공지를 마련하겠다는 계획을 표명하기도 하였다.⁴¹⁹⁾ 쉬보는 이 같은 공공미술 프로젝트가 도시 공간에 생

417) 뱅센과 필립스는 비슷한 시기에 관습화된 공공미술의 문제점을 탐색하였다. Bengtsen, Peter (2013), "Beyond the Public Art Machine", *Journal of Art History*, 82(2): 63-80. Phillip (1988). [주석 173] 참고.

418) Zhong, Fan, "Looking Sheepish", *W Magazine*, 2013/09/16.

명을 붙여 넣고 도시 거주자에게 “임시의 도시 공상의 세계(the temporary urban fantasy)”를 선사한다고 언급하였다. [그림29]

이 같은 준-공공공간에서의 공공미술의 사유화는 양면성을 지닌다. 하나는 공공의 감시망과 기대치로부터 상대적으로 자유로우므로 실험적이고 진보적인 현대 미술이 다채롭게 소개된다는 것이다. 반면, 민간이 소유하는 공간이지만 공리적 측면에서 민간기업과 사유자본이 공공영역을 잠식하는 형태로 비추어지기도 한다. 주택고급화정책 속에서 공공미술은 유사한 비난을 받은 바 있다. 공간과 건축, 거주지역이 브랜드화되면서 공공미술이 이것을 상징적으로 드러내는 상품으로 전락하였기 때문이다. 쉬보는 미술과 부동산 개발을 결합시키고자 하는 자신의 시도에 대해, 공공미술의 장소특정성이 삶의 질을 풍요롭게 하고 궁극적으로 부동산의 가치를 높인다고 설명한다. 이러한 맥락에서 게티 주유소 프로젝트는 앞으로 들어설 고급 콘도미니엄의 전반적인 분위기와 미적 수준을 암시할 수 있는 장치라는 것이다.⁴²⁰⁾

상업 갤러리와 같은 영리기관의 공공미술 프로젝트는 게티 주유소와 같이 부동산 개발사 혹은 민간 건축주의 장소마케팅의 의도에서 기획되는 경우가 종종 있다. 한편 브룩클린의 부동산 개발업체인 투 트리즈(Two Trees)는 자신들이 보유하고 있는 건물이 있는 지역에서 공공미술 프로젝트를 진행함으로써 지역사회 공헌이라는 기업의 책임을 이행하고 있다. 이것은 현대 공공미술의 새로운 국면이다. 공공미술을 정의하는 데 있어 재원을 공적 지원에 한정할 경우 민관 파트너십에 의한 공공미술 사업은 비난의 대상이 되기 쉽다. 공공영역에 대한 사유영역의 침범으로 비추어지기 때문이다. 또한 미술과 공간의 상품을 부추기고 미술시장의 불균형적인 확장만 초래한다는 우려도 있다. 바로 이러한 이유에 있어서 시 정부와 관할 부서의 역할이 강화되어야 한다. 즉 민간의 재원조성에 의존한다는 것이 반드시 민간으로의 공간에 대한 권한의 위임을 의미하

419) Pogrebin, Robin, "Topping Off with Public Art in Chelsea", *The New York Times*, 2013/09/09.

420) "The Business of Marrying Art and Real Estate", *Bloomberg Interview* video.

는 것은 아니다. 관할 부서는 공간의 의미, 공간의 용도, 공간의 활용과 수용에 관한 하나의 공적 시선으로서 기능해야 하며 이것은 시기적·물리적 적합성을 기준으로 프로젝트를 승인, 평가해야 한다는 점을 의미한다. 나아가 공공미술의 사회적 그리고 공적 책임이 승인의 주체에게만 있는 것이 아니라 이에 참여하는 예술가, 개발업자, 지역단체, 비영리기관, 공익 기업, 민간기업 등 모두에게 있음을 드러낼 수 있어야 한다.

3. 런던 시: 공공미술 사업의 민영화 및 민관 파트너십

공공미술의 사유화: 아니시 카푸어의 <궤도(Orbit)>(2012)의 공공성

2012년 런던에서 올림픽이 개최되었다. 런던에서 올림픽이 개최된 것은 역사상 세 번째이다. 1908년 로마에서 개최하기로 되어 있었으나 1906년 베수비오 화산이 폭발하면서 무산되자 런던으로 개최지가 옮겨지게 된 것이다. 1948년 런던 올림픽은 제2차 세계대전의 발발로 무산된 1944년 올림픽을 이어 개최하게 되었다. 그리고 2012년 런던 시는 64년 만에 다시 올림픽을 주최하게 된 것이다.

보리스 존슨(Boris Johnson) 런던 시장은 글로벌 도시로의 부상과 창조 경제 발전을 위한 시 정부의 사업운영과의 연계 속에서 올림픽이 이를 가속화할 촉매제라고 보았다. 나아가 올림픽 주최를 런던을 세계적으로 알리는 계기라기보다 올림픽에 투자되는 금액을 통해 런던 외곽을 개발할 수 있는 기회로 인식하였다.⁴²¹⁾ 그중 올림픽 공원 건설이 계획되어 있던 스트라트포드(Stratford)는 대대적인 도시개발이 시급한 지역이었다. 이러한 공간에 올림픽 공원 및 단지를 조성하고 나아가 랜드마크 구축을 통해 관광지로 발전시키고자 높이 100미터 이상의 수직구조의 조형물을

421) 조사에 의하면 이미 2007년-2008년에 걸쳐 런던은 연간 1천5백만명이 넘는 최고 방문객 수를 수용하고 있었다. "Euromonitor International's Top City Destination Ranking" (2010), *Euromonitor International Report*.

세우려는 구상을 가지고 있었지만 재정부족으로 구체적인 계획안 수립은 지연되었다. 마침 2009년 존슨 시장은 스위스 다보스(Davos) 세계 경제 포럼에서 세계적인 제강업체인 아셀러미탈(ArcelorMittal)의 최고경영자 라크시미 미탈(Lackshmi N. Mittal)을 만나 조형물 설치를 제안하였다.⁴²²⁾ 미탈 회장은 조형물에 회사명이 포함된다는 조건으로 프로젝트 비용의 대부분을 차지하는 1천9백6십만 파운드, 원화로 약 330억 원에 해당하는 금액을 지원하기로 결정하였다.⁴²³⁾ 미탈 회장은 런던이 2012년 개최지로 선정되었을 때의 사회와 여론의 열정적 반응을 염두에 두고, 런던 올림픽을 회사 브랜드의 인지도를 높일 수 있는 기회로 삼고자 한 것이다. 동시에 런던에 영구적으로 설치되는 조형물으로써 기업유산을 남길 수 있으며 고철이 예술작품으로 변모하듯이 기업의 사회 공헌과 연관하여 스트라트포드 또한 부흥하는 미래 도시로 거듭날 것을 기약하였다.⁴²⁴⁾

이 조형물은 완공 후 런던 유산 개발공사(LLDC)에 기증되었다.⁴²⁵⁾ LLDC는 올림픽 행사 이후 스트라트포드 지역을 거주지역과 상업지구로 전환시키는 데 기여한 개발단체이다. 존슨 시장은 올림픽 이후 이 획기적인 구조물 안에 상점과 식당을 입점시키고 기업행사와 공연 등을 진행할 수 있는 행사장 및 전시장 그리고 전망대를 운영함으로써 추가이익이 발생할 것이며 이를 통해 건축비용을 보전할 수 있을 것이라 예측하였다. 그리고 이를 ‘기업의 이익을 창조하는 벤처(corporate money-making venture)’ 사업이라고 표현하였다.⁴²⁶⁾ 이러한 일련의 과정을 거쳐 탄생한 것이 바로 아니시 카푸어의 건축적 기념비 <궤도>이다. [그림30]

422) Chozick, Amy, "A Lightning Rod Masquerading as a Sculpture", *The New York Times*, 2012/06/01.

423) <궤도>의 공식 명칭은 <ArcelorMittal Orbit>이다. 공식적으로 1천9백6십만 파운드(약 330억 원)의 기금이 조성되었는데 아셀러미탈 사는 1천6백만 파운드의 기금을 지원하였다. 그 중 1천만 파운드는 작품제작에 그리고 나머지는 조형물 안에 설치되는 편의시설 건설비용에 투자하였다. 기타비용을 위한 3백만 파운드는 런던 개발기관(London Development Agency)로부터 지원 받았다. "Anish Kapoor to Design Iconic Visitor Attraction for Olympic Park", (2010/3/31). *Greater London Authority* 공식보도자료.

424) ArcelorMittal Orbit: The Story of the Steel 브로슈어

425) 런던 유산 개발공사(London Legacy Development Corporation(LLDC)).

426) Hall, John, "'Mind Boggling' Artwork That Will Tower over London". *The Independent*, 2010/03/31.

<궤도>는 스트라트포드의 퀸엘리자베스 올림픽 공원(the Queen Elizabeth Olympic Park)에 세워졌으며, 2012년에 완공되었다. <궤도>는 건물의 기능과 모뉴먼트의 기능을 겸비한 거대 조형물로 높이가 114.5미터에 이르며 영국 사상 가장 큰 공공미술 작품으로 알려져 있다. 혁신적이고 도전적인 디자인이라는 점에서는 호평을 받았지만 동시에 런던 시의 재정악화의 상황 속에서 허영의 사업이었다는 지적이 있었으며 공공미술로서의 사회·예술적 기능을 갖는가에 대해서는 회의적인 시각이 지배적이었다.⁴²⁷⁾ <궤도>는 터너 아트 상(Turner-Prize)을 수상한 바 있는 아니시 카푸어와 그룹 아랍(Group Arup) 소속의 건축가 세실 발몬드(Cecil Balmond)의 협업을 통해 구축되었다. 카푸어와 발몬드는 조각과 구조공학이 결합함으로써 건축분야에 급진적인 발전을 야기할 것이라고 주장하였다. <궤도>는 건축의 안정성과 예술의 틀을 깨는 불안정성이 조화를 이루며 방문객과 관람객들에게 새로운 공간경험을 선사한다.

한편 <궤도>는 시각적 효과 면에서 무정형의 형태를 통해 미완성의 효과를 불러일으키면서 전형적인 공공미술의 형식을 뛰어넘었다는 점에서 긍정적인 평가를 받았다.⁴²⁸⁾ 또한 파격적인 예술과 대담한 기술의 융합체로서 주변의 단조로운 풍경에 활기를 불어넣는다는 평가와 함께, 파리의 에펠탑과 실제로 구현되지 못한 러시아 구성주의 작가 블라디미르 타틀린(Vladimir Tatlin)의 <타워(Tower: the Monument to the Third International)>(1919-1920)의 중간쯤에 위치한 현대도시의 바벨탑으로 불릴 것이라 논평하는 기사도 등장하였다.⁴²⁹⁾

반면 미술계와 비평계에서는 보리스 존슨 시장을 이집트의 오지만디아스(Ozymandias), 독일의 히틀러(Adolf Hitler)와 소련의 스탈린(Joseph Stalin) 그리고 루마니아의 공산당 니콜라이 차우세스쿠(Nicolae

427) Graham-Cumming, John, "Will the Orbit Become London's Eiffel?", *The Guardian*, 2010/04/02.

428) Merrick, Jay, "120m High and Very, Very Red: the Best Seat at the Olympic Games", *The Independent*, 2010/04/01.

429) Glancey, Jonathan, "First among Olympian Obelisks", *The Guardian*, 2010/04/01.

Ceaușescu)에 비교하면서 <퀘도>가 전형적인 ‘남근 정치(phallic politics)’의 상징이라고 비난하였다.⁴³⁰⁾ 작가는 “모두에게 열려 있는 민주적 모뉴먼트(a democratic monument open to all)”라고 자신의 의도를 밝힌 것과는 달리, 거대 규모의 수직구조는 전통적인 모뉴먼트의 공공조각을 연상시키며, 현대도시와 현대미술의 흐름 속에서는 이 같은 형식이 더 이상 보편적인 언어로 공적 영역에서 소통될 수 없음이 지적되었다.⁴³¹⁾

조형물 설치를 위해 구성된 이사회는 테이트 갤러리의 관장인 니콜라스 세로타(Nicholas Serota), 서펜타인 갤러리의 디렉터 줄리아 페이튼-존스(Julia Peyton-Jones)와 세계적인 큐레이터 한스-울리히 오브리스트(Hans-Ulrich Obrist) 그리고 공공미술 기획사인 아트엔젤(Artangel)의 마이클 모리스(Michael Morris)와 제임스 링우드(James Lingwood) 그리고 시장의 문화예술 자문 멤버인 뮤니라 미르자(Munira Mirza) 등이 포함되었고, 아니시 카푸어의 디자인은 이사회에서 만장일치로 통과되었다. 시민이 참여하는 민주적 절차는 심의과정에서 생략되었고 이사회 멤버는 제도권의 전문가로 포진되었다. 따라서 특정 작가와 건축가 그리고 후원사를 편애하였다는 비난 또한 피하지 못하였다.⁴³²⁾ 런던의 타임즈 지는 올림픽 규정에 의해 행사기간 동안 후원사 이름이 부각되지 않는 않았으나 프로젝트의 기획안이 공식적으로 알려지기 시작한 시점부터 <퀘도>와 아셀러미탈은 짝을 이루어 홍보되었음을 상기시켰다.⁴³³⁾ 이렇게 부정적으로 회자되는 것만으로도 아셀러미탈에게는 성공적인 홍보방안이 된다. 한편 영국 가디안 지의 조사에 의하면 <퀘도>가 ‘훌륭한 디자인이다(Yes, it's a grand design)’라고 응답한 사람은 38.6%였고 나머지 61.4%가 ‘말도 안 되는 것이다(No, it's garbage)’라고 응답하였다.⁴³⁴⁾

430) Morrison, Richard, "True Public Art or Just Public Posturing?", *The Times*, 2010/04/02.

431) <퀘도>의 입장료는 10 파운드(약 1만7천 원), 전망대는 15파운드(약 2만5천 원)로 영국의 대개 박물관과 미술관이 무료입장인 것에 비교하면 상당히 높은 금액으로 작품의 공공성 내지 민주성을 희석시키는 요소로 작용한다. Chozic (2012/06/01). Moore, Rowan, "Is the Orbit Anything More Than a Folly on an Olympic Scale?", *The Guardian*, 2010/04/04.

432) Carus, Felicity, "ArcelorMittal's Emissions Make a Monumental Joke of Olympic Park Tower", *The Guardian*, 2010/04/09.

433) Hoyle, Ben, "'Hubble Bubble' Tower Will be Icon of Olympic Legacy", *The Times*, 2010/04/01.

434) "Olympic Heights", *The Guardian online poll*, 2010/03/31.

국내에서도 <퀘도>와 유사한 공공미술 사례가 있다. 청계천 복원 1주년을 기념하여 세워진 클래스 올덴버그와 코세 반 브루겐(Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen)의 <스프링(Spring)>(2006)이 그것이다.⁴³⁵⁾ 런던의 <퀘도>는 신도시 개발과 올림픽이라는 특수 행사와 결부된 공공미술이고 서울의 <스프링>의 경우는 역사적 유적지에 설치된 공공미술이라는 점에서 두 사례는 상이하지만, 절차와 재원조성의 방법에 있어서는 유사한 성격을 지닌다. 런던과 서울이라는 두 도시는 도시형성 과정, 경제상황, 인구분포도와 문화, 행정 체제 등에서 상이한 구조와 특징을 지니고 있으며, 이에 따라 시 정부의 문화예술에 대한 지원 또한 다른 양상으로 전개되어 왔다. 문화예술 분야에서의 국가 및 시 정부 지원에 대한 의존 여부에 있어 특히 그러하다. 한편, 공공미술과 관련해서는 사업의 주축이나 시 혹은 지자체 단위의 정책 운용에 있어서는 상이하지만 민간에 대한 의존도가 증가하고 있다는 점에서는 유사한 메커니즘이 포착된다. 우선 퍼센트 법으로 대표되는 국내의 공공미술 사업은 국가 및 시 정부 소유의 건물을 대상으로 하지 않고 민간에 그 책임을 전가한 상태로 진행되어 왔다. 그리고 2011년 건축물 미술작품제도가 개정되면서 공공미술의 예술성과 효율성 증진을 위해 건축주 규제완화를 위한 선택적 기금제 규정이 신설되었다. 건축 비용의 일정 비율에 해당하는 금액을 앞서 언급한 문화예술진흥법 제 9조 제 1항에 따라 미술작품의 설치에 사용하는 대신에, 제 16조에 따라 문화예술진흥기금에 출연할

435) 작품 설치 전후로 하여 청계천이라는 서울의 역사유적의 공간에 외국인 작가의 작품이 선정되었다는 점, 선정과정에 있어서 시민의 참여가 전혀 이루어지지 않았다는 점이 여론의 도마에 올랐고, 34억이라는 작품 가격의 합당성 여부, 그리고 민간기업 지원의 공공미술로 인한 공공공간의 식민지화 문제 등에 대한 사회적 논쟁도 끊이지 않았다. 2006년 2월 각종 시민단체와 미술단체 회원들이 청계천에 집결하여 <스프링> 작품과 작가선정에 대한 비판적 입장과 성명서를 발표하기까지에 이르렀다. 무엇보다도 2002년 민영화된 KT(전 한국통신)의 주식 중 외국인 의결권 기준지분율이 66%로 국내 기업 및 내국인 지분율이 외국인의 주식소유보다 적은 것으로 나타났다. 복원된 청계천의 역사적 장소성과 상징성에 부합되지 않는 작품 그리고 당시 KT의 대 주주가 외국의 기업이라는 점 그리고 KT의 지분구조는 작품의 성격을 공공영역에 대한 사유영역의 침범으로 해석되게 하였다. 비록 KT는 공간 혹은 작품에 대한 소유권을 주장하지 않고 <스프링>을 서울시에 기증하였지만 사회적 비난과 논쟁을 피하지 못하였다. 문화현대, 문화우리, 미술인회의, 민족미술인협회, 한국민족예술인총연합 등이 참가했다. 김정희 (2008; 200-2), 『복원된 청계천』과 그 후: 계몽주의적 프로젝트의 포스트모던적 실현, 『현대미술학 논문집』, 현대미술학.

수 있게 된 것이다.⁴³⁶⁾ 그러나 공공미술 사업의 운용과 심의에 있어서는 여전히 관주도의 행정체제가 유지되면서 뚜렷한 성과를 내지 못하고 있다. 따라서 이 시점에 영국과 런던 시의 문화예술 지원과 공공미술 정책의 역사와 변화를 살펴봄으로써 국내의 현황에 시사하는 바를 발견하고 앞으로의 과제를 확인할 수 있을 것이다.

특히 영국과 런던의 문화예술 기관의 민영화는 국내의 문화예술 정책과 비영리기관 운용에 있어 다음과 같은 시사점을 제시한다. 1970년대 말, 영국 전반의 경제악화로 인해 정부는 문화예술 기관의 민영화 방침을 선포하였다. 공적 지원에 대한 문화예술 기관과 작가의 의존도가 높아질수록 작업 여건이 안락해짐으로써 창조성이 저해될 수 있다는 점을 들어, 사회 전반의 문화예술 향유에 대한 책임을 민간영역과 공유하겠다는 취지를 표명한 것이다. 무엇보다도 문화예술 향유에 대한 사회적 책임을 지역과 자치체의 단위로 세분화하여 위임함으로써 ‘팔길이 원칙(Arm's Length Principle)’의 정부 통치를 실시하였다. 이 같은 문화예술 정책의 역사 속에서 예술 내지 공공미술의 사회적·경제적 기능이 강조되어 온 것은 런던의 도시경관과 시민의 삶 속에서 그리 낮은 풍경이 아니다. 예컨대 카푸어의 <레도>는 런던의 창조산업을 활성화하고 건설과 운영을 위한 새로운 일자리를 창출하였다는 면에서 긍정적인 효과를 발생시켰다. 공공미술의 민주적 절차, 작품의 내용과 시각적 형식에 있어 공공의 승인 기준에 미치지 못하거나 부적합하다는 평가를 받더라도, 장기적 관점에서 공공미술 작품이 장소마케팅을 통한 지역 경제 활성화와 환경개선에 기여하는가에 대한 정량적 평가가 우선시 될 수 있다. 더군다나 특정 공공미술 사업의 사회·경제적 타당성이 입증될 수 있다면, 후원 주체가 누구이며 그 창작 및 사업의 의도가 무엇인지는 부차적인 문제로 인식되며, 특히 사업이 일시적인 행사로 그칠 경우 작품은 공적 감시망으로부터 더욱 자유로워지게 되는 것이다.

436) 상상공간 기획소 주관 (2012), 『공공미술 시범사업 추진전략 및 평가방안 연구』, 한국문화예술위원회. 동덕여자대학교 산학협력단 한국미술기획경영연구소 주관 (2012), 『건축물 미술작품 제도 개선현황 및 출연기금 분배방안 연구』, 한국문화예술위원회.

영국 공공미술 정책의 역사적 배경

영국의 문화예술 정책은 1970년대 말을 기점으로 하여 국가의 개입이 있었던 시기와 없었던 시기로 구분된다. 다시 말하면 1980년대 초반을 중심으로 국가의 문화예술 정책에 대한 개입이 완화되면서 문화예술 사업의 민영화 전과 후로 나누어질 수 있는 것이다. 1940년대에 본격적으로 이루어진 국가의 개입은 예술 향유가 특권층에만 한정되는 문제를 극복하고 문화예술의 대중화를 도모하기 위한 예술진흥 정책을 마련하는 방향으로 전개되었다. 여기서 국가의 개입이란 복지국가 이념에 부합하는 것으로 교육·의료 분야와 같이 문화예술 사업을 하나의 공공재로 인식하는 것이다. 즉 문화예술에 대한 일반의 접근성을 높이기 위해서는 문화예술 향유를 위한 비용을 낮추어야만 했고 국가가 그 비용의 상당 부분을 지원하였다.

1960년대까지 이어진 국가의 문화예술 지원은 국가의 발전과 문명화 전략과 맞물려 예술의 대중화와 문화 민주주의(cultural democracy)를 지향하였다.⁴³⁷⁾ 이와 같은 정부정책은 예술의 사회적 기능을 강조하였고, 따라서 국가의 지원금 또한 1966년 390만 파운드에서 1979년 5,180만 파운드에까지 증가하였다.⁴³⁸⁾ 고급예술 지원을 유지하면서 새롭게 등장한 비주류의 실험적인 예술 장르도 지원할 수 있게 된 것이다. 여기서 주목해야 할 점은 1964년 영국예술위원회(Arts Council of England)가 결성된 시점부터 국가가 지원은 하되 재원의 분배에 있어서는 간섭하지 않기로 합의가 이루어졌다는 것이다. 이것은 소위 ‘팔길이 원칙’이라 불렸다. 즉 국가는 영국예술위원회에 대한 불간섭주의의 원칙을 유지하고 지원금 활용에 있어서는 위원회의 전문가들에게 결정권을 위임한 것이다.

437) ‘문화 민주주의’는 대중 내지 사회 구성원이 스스로 문화를 형성하고 전개해나갈 권리를 의미한다. 이것은 고급예술에 치중되어있는 사회 및 행정 시스템이 문화예술의 대중화를 저해한다는 주장과 맞물려 있다. 문화 민주주의는 예술 향유에 대한 동등한 권리, 예술 실천과 참여에 대한 동등한 기회 등을 입장을 표명하였다.

438) 전병태 (2007; 90), 「팔길이 원칙, 문화 민주주의, 창조적 산업: 전후 영국의 예술진흥 정책 개관」, 『문화예술』, 한국문화예술 위원회.

1980년대 대처 정부의 입성과 동시에 영국 전반에 걸쳐 모든 분야의 경제적 효율성이 제고되었다. 이러한 추세는 국영 기업의 민영화를 유도하였고 문화예술 분야도 예외는 아니었다. 대처 정부는 문화예술에 대한 국가의 전폭적인 지원이 오히려 문화예술의 창의성에 저해가 된다고 판단하였다. 국가 지원에 대한 높은 의존도는 문화예술 산업이 스스로 존립하는 데 방해가 된다는 것이다. 이러한 판단은 영국예술위원회의 대대적인 예산 삭감으로 이어졌다. 따라서 문화예술 분야의 비영리단체들은 민간기업과 기타 기금기구로부터 새로운 자금을 확보하기 위한 방안을 마련해야 했다. 또한 대처 정부는 문화예술 기관의 민영화를 도모하기 위해 1985년 『정원의 광영(The Glory of the Garden)』이라는 보고서를 작성하였는데, 이것은 비영리기관에 기업 경영적 운영 평가 방식을 도입한 것이다. 이것은 비영리기관도 이윤을 창출해야 하는 기관으로 탈바꿈하는 결정적 계기가 되었다.

이 같은 기업문화정신을 기반으로 하는 영국의 문화예술 정책은 1990년대까지 유지되었다. 경기침체와 물가상승이 겹치면서 문화예술계는 더욱 심각한 경제난을 겪게 되었다. 1990년대 말 노동당의 토니 블레어(Tony Blair)가 수상으로 선출되고 경기가 회복되면서 문화예술에 대한 지원금도 다시 증가하였다. 이와 같은 영국의 문화예술 정책의 역사는 공공미술의 발전사와도 긴밀한 연관성을 지닌다. 영국의 공공미술 사업은 초기에 런던을 중심으로 확산되었는데 그 시작은 런던자치구위원회(London County Council)가 1956년 새롭게 건축되는 학교와 주택 개발 단지에 공공미술 기금기구를 설치하면서부터이다. 또한 1950년대 말과 1960년대 초에 걸쳐 잇따른 대학교 캠퍼스의 증축사업을 중심으로 공공미술 사업이 급증하였다.

영국 정부 차원의 첫 번째 공공미술 정책은 1988년 국가문화유산부서(Department of National Heritage)에서 승인한 도시를 위한 실행 프로그램(Action for Cities Programme)으로 도시재생과 공공미술을 연계시킨 것이다. 그리고 같은 해 퍼센트 법이 국가계획에 제안되었다. 당시 제시된 퍼

센트 법의 목적은 다음과 같다. 첫째는 도시와 전원의 구축된 환경의 시각적 개선이고, 둘째는 예술가 후원의 독려이며, 마지막으로 세 번째는 예술경제(the arts economy)로 구분되어 투입이 되는 신규 자금의 형성이다.⁴³⁹⁾ 앞서 살펴본 영국의 문화예술 산업의 민영화 과정 속에서 공공미술 또한 자본과 경제의 논리 속에서 투자와 효용성의 가치로서만 논의된 것이다. 이와 관련하여 영국에는 중앙정부 및 시 정부에 장소만들기의 일환으로 전개되는 공공미술 사업을 별도로 관리하는 부서가 있다.⁴⁴⁰⁾

비영리기관과 민간기관이 협력하여 다양한 공공미술 사업을 진행하는 경우도 각 자치구에서 종종 발견되었는데 대표적인 사례가 웨일즈(Wales) 지방 카디프 베이(Cardiff Bay) 시의 공공미술 전략(Public Art Strategy(1989-1991))이다. 이 사업은 웨일즈의 공공미술 커미셔닝 기관(Public Art Commissioning Agency)와 카디프 베이 개발공사(Cardiff Bay Development Corporation)의 파트너십으로 이루어졌으며 영국 내 초기 지역 활성화의 공공미술 프로젝트의 대표적 사례로 손꼽힌다.

현재 런던의 경우 각 자치구에 대해 퍼센트 법의 이행은 의무사항이 아니다. 역사적 건축물을 훼손하지 않고 보존하는 정책으로 인해 실효성이 상실되었고 부동산 개발과 관련된 건축법 조항에 있어서도 공공미술 내지 환경조형물에 대한 항목이 구체적으로 명시되어 있지 않기 때문이다. 신도시 개발에 한해서 일부 퍼센트 법의 형식을 따르는 개발업자와 자치구는 ‘도시 플래닝 도큐먼트(the planning document)’에 제시되어 있는 지역 혜택과 공간 개선 의무에 준하는 환경미화 차원의 조치를 따르는 것이다.⁴⁴¹⁾ 이처럼 미국과 달리 영국에서는 국가 혹은 시 정부 관할의 공공미술 사업이 확산되지는 못하였으나 대신 다양한 공적자금 및 민

439) Cartiere, et al. (2008; 240), "A Timeline for the History of Public Art" in Cartiere & Willis (eds.) (2008).

440) 건축과 구축된 환경 위원회(Commission for Architecture and the Built Environment(CABE))에는 *By Design-Urban Design and the Planning System, Creating Excellent Buildings*가 있으며 영국파트너십과 주택공사(English Partnerships and the Housing Corporation)에는 *Urban Design Compendium*라는 부서가 있어 여기에서 장소만들기의 공공미술 사업을 운영하고 있다.

441) [주석 68] 참고.

간의 재원을 바탕으로 진행되는 자치구와 비영리기관의 공공미술 사업이 성행해왔다.

제2차 세계대전 당시 공습에 의해 도시가 파괴되자 런던의 문화예술계에서는 역사유물을 보호하려는 정책과 도시재생에 주안점을 둔 개발 정책이 상반되는 입장으로 서로 대치하였다. 그러나 도시 전체를 일률적인 목표나 마스터플랜에 수립하도록 하는 것 자체가 사실상 불가능한 일이다.⁴⁴²⁾ 한편 수도권 지역의 개발을 위해 광역 런던 정부(Greater London Authority(GLA))는 국토이용계획인 런던 플랜(London Plan)을 총괄한다. 자치구는 법적으로 런던 플랜에 따라야 한다. 자치구가 자체적으로 실행하는 사업이 런던 플랜과 상충할 경우 시장은 자치구의 계획을 철회할 수 있는 권한이 있다. 런던은 12개의 내곽 자치구와 20개의 외곽 자치구 그리고 더 시티(The City)의 총 33개의 자치구로 구성되어있다. 일부 교육, 사회복지 서비스, 문화예술, 세금 징수 등의 분야를 제외하고 전반적인 행정은 GLA가 관할한다. 여기에는 주택공급, 교통계획, 여객운송, 고속도로 정비, 화재예방 등이 포함된다. 도시재생과 일자리 창출 그리고 재정지출 감축을 위해 2012년 GLA는 자치구와 민간기업, 그리고 교통 및 운송업을 연계하는 지역사업파트너십(Local Enterprise Partnerships) 사업을 수립하기도 하였다.

이와 같은 중앙정부, 광역런던정부, 그리고 자치구의 역할 분담은 영국 정부의 행정전략인 ‘빅 소사이어티(Big Society)’에 부합된다. 이 전략의 본래 취지는 국가의 권리와 의무를 민간이 대신할 수 있게 하여 개인과 자치구의 사회적 책임감을 강화하자는 것이다. 그러나 이는 궁극적으로는 자치구의 세력과 위상 강화로 이어지면서 자치구 간의 빈부격차 및 복지불균형을 야기하였다. 도시의 제반시설은 GLA가 관할하지만 시민의 삶의 질 향상과 환경개선 등의 사안은 자치구가 총괄하기 때문이다.

442) 김기홍 (2013; 25-6), 「광역 런던의 역사문화콘텐츠 관련 정책 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』, 제 12호, 글로벌문화콘텐츠학회.

앞서 II장에서 영국의 공공미술 정책과 자치구의 공공미술 사업에 관해 살펴본 바, 자치구의 분권화를 통해 문화예술 및 역사유적과 관련된 사업에 대한 지자체의 역할이 강화되면서 공공미술 사업 또한 자치구의 관할로 이행되었다. 국토 사용과 관련해서 GLA에게 런던 플랜이 있다면, 자치구에는 플래닝 시스템(planning system)이 있다. 이것은 지역개발과 관련된 규제와 조항들로 구성된 가이드라인이자 절차이다. 지역개발과 관련된 모든 공문서와 양식은 지자체 홈페이지를 통해 공개되어야 한다.⁴⁴³⁾

공공미술 사업은 문화예술 사업에 속하지 않는 대신 종종 지역개발과 연계되어 진행된다. 따라서 공공미술 사업은 도시개발 이후에 추가적으로 진행되는 형식보다 도시개발 시초부터 병행되어야 하는 항목으로 제시되어 있다.⁴⁴⁴⁾ 2010년과 2011년에 각각 지역 제반시설 추징금 제도(Community Infrastructure Levy)와 정부계획정책(National Planning Policy Framework)이 시행되면서 공공미술 사업을 보다 활성화하려는 정책이 시행되었다. 재차 강조하지만 공공미술 사업은 정부, 시 정부, 그리고 지자체에게 있어 의무사항이 아니다. 이러한 법규를 개정하고자 2009년 저명한 법정 변호사 소속회(barristers' chambers)인 'No5'는 공공미술 사업을 권장사항으로 두지 말고 플래닝 시스템 및 지역 제반시설 추징금과 연계하여 의무화해야 한다는 자문서를 공공미술 전문기관인 ixia의 요청에 의해 작성한 바 있다.

한편 영국에 기반을 둔 공공미술 싱크탱크(think tank)인 ixia는 퍼센트 법의 공공미술 정책이 런던 자치구 안에서 더 이상 유효하지 않게 된 원인을 플래닝 시스템을 이행하는 부동산 개발업체의 관행에서 찾아 다음과 같이 분석하였다. 첫째는 공공미술 사업을 진행하게 될 경우 도시재생 및 건축 초기 단계에 그 계획이 포함되어야 하는데, 개발업자들은 공공미술 기획자나 작가와의 협업을 회피하기 때문이다. 일반적인 건축 과

443) 플래닝 시스템의 절차를 이행해야 하며 제안서, 드로잉, 관할부서 확인서, 등 사업과 연계된 모든 양식은 홈페이지를 통해 공개되어있다.

444) No.5 Chambers (2007), *Public Art and the Planning System and Process in England*, IXIA.

정과 상이한 작품제작의 방식은 공사의 효율성에 저해가 된다는 이유에서이다. 또한 개발업자의 관점에서는 퍼센트 법의 작품 비용 산출 공식이 투자 이익률과 감가상각 등에 있어 기타 비용 산출 방식에 부합하지 않기 때문이다. 그리하여 일부 자치구는 공공미술 사업에 대한 비용을 개발 프로젝트의 총 연건평면적의 1제곱미터 당 일정 금액으로 계상하기도 한다.⁴⁴⁵⁾ 자치구는 개발업체에게 공공미술 사업을 권장하기 위해 대안을 제시하였는데 그것은 건설 계획 단계에 공공미술 사업이 포함되지 않았더라도 인근 지역에 공공미술 작품을 설치할 수 있게 하는 방법과 건물 완공 이후 공개공지와 주변 공공장소에 임시 공공미술 작품을 설치하는 방안이다. 일부 자치구에서는 *Section 106* 도시계획의 의무 조항을 바탕으로 공공미술 사업을 위한 자금을 확보하는 방안을 제시하기도 한다.⁴⁴⁶⁾

더불어 *ixia*의 조사에 의하면 민간기업과 영리단체 그리고 공익기업에 의해 진행되는 공공미술 사업이 급증하고 있다.⁴⁴⁷⁾ 특히 병원의 신축과 증축을 통해 다양한 공공미술 사업이 진행되었다. 2004-2007년 동안 신축 및 증축된 병원의 90% 이상이 공공미술 작품을 설치하였다. 한편으로는 민간기업 및 부동산 개발업체 또한 부지개발 과정에서 공공미술 사업을 적극 수용하고 있다. 랜드 시큐리티 사(Land Securities)는 런던 카디널 플레이스(Cardinal Place)를 개발하면서 총 1백만 파운드 비용가치의 공공미술 작품을 설치하였다.⁴⁴⁸⁾

런던 자치구에서 운영하고 있는 대표적인 공공미술 사업의 사례로 웨스트민스터 지방정부와 런던 시티의 관할로 행해지는 임시 공공미술 프로젝트가 있다. 우선, 웨스트민스터 지방정부(the City of Westminster)는 런던 시 중심에 위치한다. 웨스트민스터 지역에는 다양한 역사유적지가 있다. 국회와 버킹햄 궁전 그리고 웨스트민스터 수도원과 성당이 이곳에 있다.

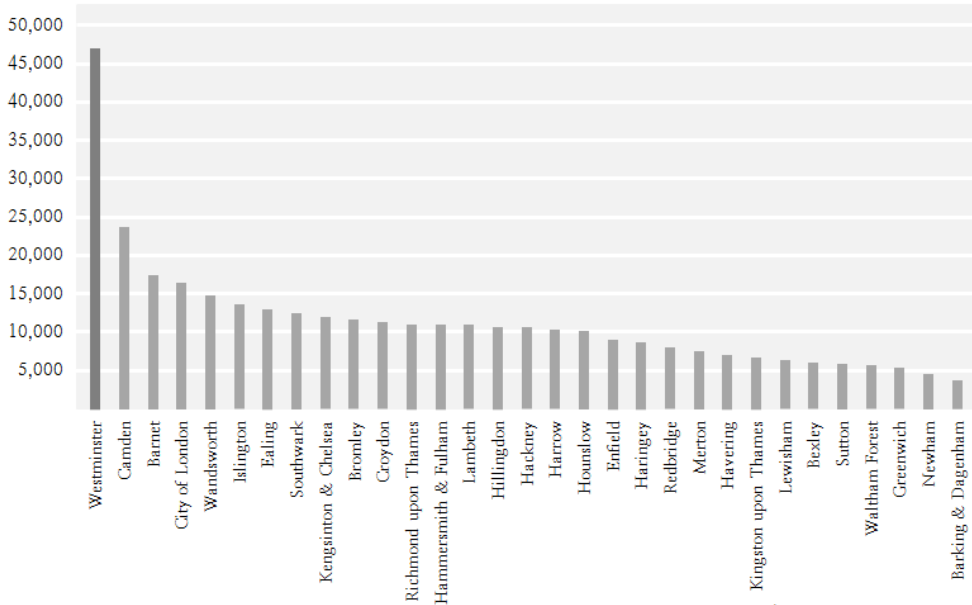
445) Ibid., 12.

446) Ibid., 13.

447) Ibid., 10.

448) Land Securities, *Annual Report* (2006; 63-66), electronic report.

2010년 런던 자치구 지역 기업 총수 (Local Enterprise Count by London Borough)



*자료 출처: IDBR, 2010

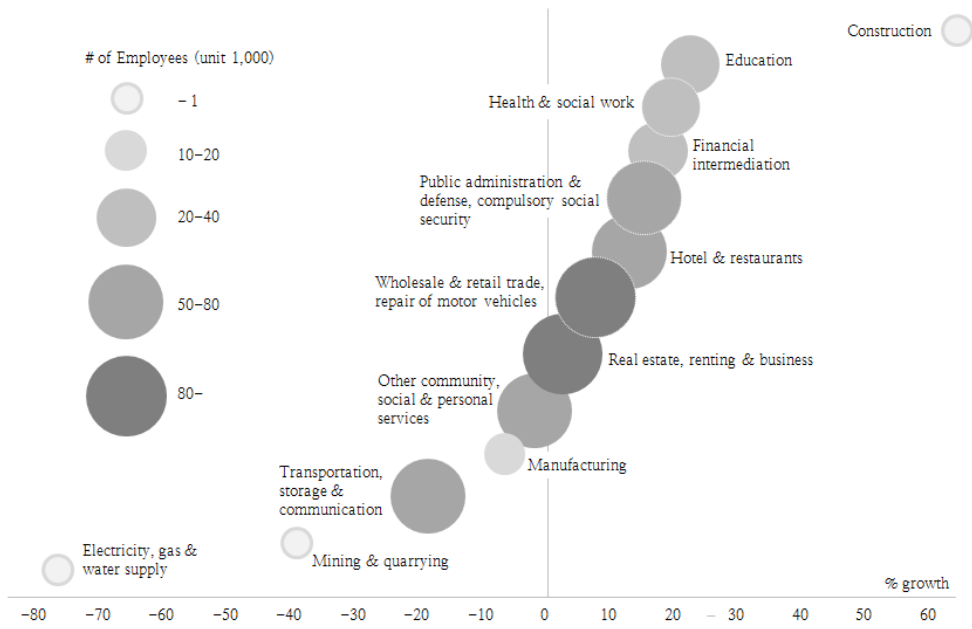
이 지역은 런던 시의 지방정부 중 가장 높은 방문객 수를 보유하고 있다. 2010년도 조사에 의하면 이 지역은 또한 런던 자치구 중 가장 높은 지역 기업 수를 보유하고 있는 곳이기도 하다. 총 46,490개의 기업 상점과 사무실이 웨스트민스터에서 운영되고 있는데, 이것은 광역 런던 시의 총 392,540개의 11.7%를 차지한다. 밀도에 있어서도 다른 자치구에 비해 매우 높다. 2008년 경기침체 이후 그 수가 감소하기는 하였으나 일자리 수에 있어서도 가장 높은 수치를 보유하고 있다. 가장 집중된 사업은 도소매 상점과 자동차 전시장, 부동산 매매와 임대업이며 숙박업과 요식업이 뒤를 이었다. 한편 경기침체의 영향으로 2009년 조사에서는 집중 사업 영역에서 일자리가 감소하는 현상이 있어났는데 흥미로운 점은 부동산 관련업의 일자리 수와 거래량은 10% 이상 증가하였다. 또한 웨스트민스터 지방정부의 총부가가치 창출에 있어서도 부동산 관련업이 전체의 40%에 육박하는 가장 큰 부분을 차지하였다. 이와 같은 현상은 공공미술 사업 과도 밀접한 연관성을 지닌다. 앞서 설명하였듯이 공공미술은 도시경제와 흥망성쇠를 같이 하는 부동산 경기에 따라 그 수와 규모가 결정되기 때문이다.

Westminster Gross Value Added by Industry Sector			
Industry Sector	% Westminster GVA(2008)	Change 1988-2008 (£ Million)	% Change 1988-2008
Real estate, renting and business activities	39.53	9,246	138
Financial intermediation	14.46	4,269	274
Other services	10.06	2,030	100
Wholesale & retail trade	9.44	2,002	111
Public administration	7.10	1,591	125
Hotels and restaurants	5.06	1,121	122
Transport, storage & communication	4.29	595	52
Manufacturing	3.25	518	65
Education	2.58	726	232
Health & social work	2.43	583	147
Construction	1.15	271	142
Mining & quarrying	0.42	31	22
Electricity, gas & water supply	0.22	-9	-10
Agriculture, hunting & forestry	0.02	3	80
Fishing	0.00	-1	-67
Total	100%	22,975	\$147,973

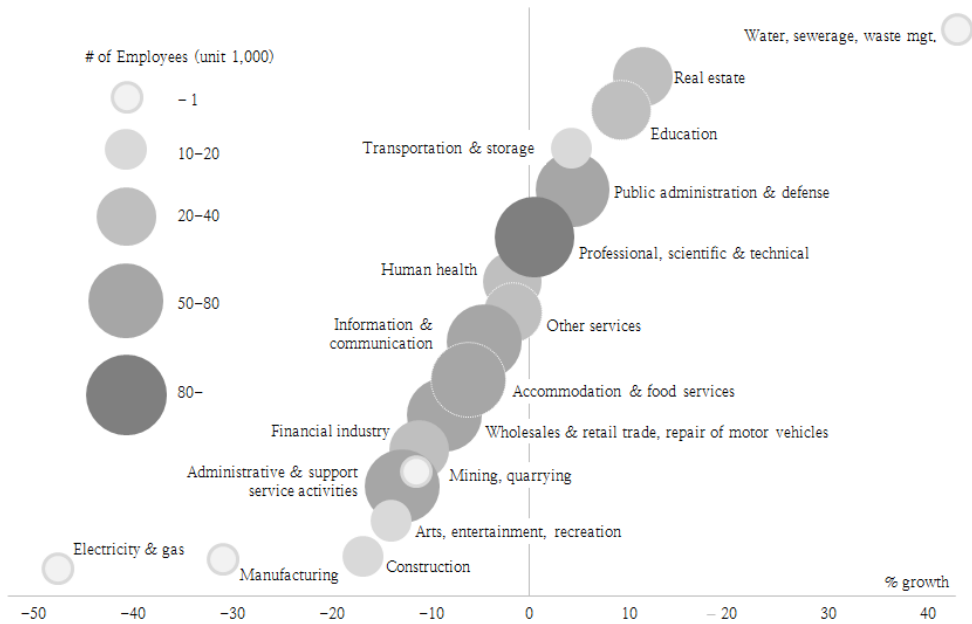
*자료 출처: Roger Tym & Partners, 2011

런던 도심의 풍경이 혁신적인 현대 공공미술 작품으로 연상되는 것은 미디어와 SNS의 영향도 있겠지만, 부동산 시장의 규모와 가치가 확대되면서 다양한 공공미술 프로젝트가 가능해졌기 때문이다. 또한 부동산 경기 활성화는 시공간 영역의 공공미술의 특징인 민관 파트너십—채원조성과 공간 확보에 있어서는 민간의 지원을 그리고 행정절차와 승인 및 커뮤니케이션에 있어서는 공적 지원이 이루어지는 운용체제—의 배경이기도 하다. 본 연구에서는 런던의 중심인 웨스트민스터 지역을 중심으로 코벤트 가든과 트라팔가 광장의 민관 파트너십을 통해 이루어지는 시공간 영역의 공공미술 사례를 살펴보도록 한다.

Industry Sector Growth & Decline 2001–2008 (by industry size/number of employees)



Industry Sector Growth & Decline 2008–2009 (by industry size/number of employees)



*자료 출처: ABI (ONS 2001–2008), BRES (ONS 2009)

코벤트 가든(Covent Garden)의 공공미술 사업

코벤트 가든은 웨스트민스터 지방정부 관할의 웨스트 앤드(the West End)의 동쪽 끝에 위치해 있다. 원래 청과물시장이었으며 16세기 앵글로-색슨(Anglo-Saxon) 무역과 상거래의 중심이었다가 웨스트민스터 수도원의 경작지와 과수원으로 활용되었다. 이때의 명칭은 ‘수도원과 수녀원의 정원(the garden of the Abbey and Convent)’으로 이것이 현재 명칭의 유래가 되었다. 현재 중앙광장에 위치해 있는 건축물은 1550년대 중반 이니고 존스(Inigo Jones)가 이탈리아 아케이드 건축양식을 반영하여 설계하였다. 이것은 고급 상점과 손님을 끌어 모으기 위한 계획이었다. 18세기 유흥주점과 사창가의 증가로 인해 코벤트 가든이 우범지대로 변모하자 국회는 대대적인 도시계획을 강행하였다. 인근 주변에 플로라 홀(Floral Hall), 차터 마켓(Charter Market) 그리고 주빌리 마켓(Jubilee Market) 등 새로운 건물과 시장을 증축하면서 공간을 새롭게 구획한 것이다. 1960년대에 들어서면서 코벤트 마켓은 심각한 교통 혼잡과 정체 문제를 해결해야만 했다. 1974년 코벤트 마켓을 남쪽으로 5킬로미터 옮기는 대대적인 계획이 시행되었고, 뒤이어 이곳에 쇼핑몰과 다양한 상점과 식당이 들어서면서 이곳은 일약 런던의 대표적인 관광지로 부상하였다.

현 시점의 코벤트 마켓의 최대 소유주는 일명 캡코(CAPCO)로 알려진 부동산 개발업체 캐피탈 & 카운티즈 사(Captial & Counties CG Ltd.)이다. 캡코는 코벤트 가든의 상권을 활성화한 장본인이다. 캡코의 운영 하에 애플 사(Apple)와 샤넬(Chanel)과 같은 세계적인 기업과 브랜드가 코벤트 가든에 입점하였기 때문이다. 캡코는 장소마케팅의 일환으로 코벤트 가든 광장에서 다양한 임시 공공미술 프로젝트를 진행해왔다. 캡코는 자체 공공미술 팀을 운영하고 있다. 2014년 10월, 건물의 외관을 조작하여 환영을 일으키는 작업을 하는 알렉스 쉬넥(Alex Chinneck)을 초청하여 광장에 임시 조형물 설치를 의뢰하였다. 쉬넥은 코벤트 가든을 복제하여 정면에서 바라보았을 때 건물이 허공에 부유하고 있는 듯한 환영을 일으키는 프로젝트 <내 번개는 가져가도 천둥은 안 돼요(Take My Lightning

but Don't Steal My Thunder)>를 선보였다. [그림31]

건물의 윗부분과 하단 부분이 분리되어 공중에 떠 있는 듯한 효과를 자아내기 위해 16톤의 강철과 스티렌 수지가 동원되었다. 궁극적으로 하나의 건물을 신축해야 하므로 건축가, 설계사, 무대 디자이너 등 다양한 분야의 전문가가 협력하였고, 지방정부로부터 건축에 대한 허가도 받아야 했다. 임시의 조형물을 설치하는 데 영구적인 건물을 건축하는 것만큼의 자원과 인력의 전문성을 필요로 한 것이다. 작품을 설치하는 데는 4일이 걸렸지만 이 작품은 10월 동안 약 20일간만 선보여지고 철거되었다.

행정적 절차에 있어서 흥미로운 점은 캡코가 웨스트민스터 지방정부에 프로젝트를 제안하면서 런던 플랜과 웨스트민스터 시 정부 플랜을 따르는 것으로 명시하였다는 점이다. 이 두 정책은 공공미술 사업을 구체적인 요건으로 명시하지 않는다. 앞서 제시하였듯이 도시환경 개선을 위한 공공디자인을 권장하고는 있지만 공공미술 사업이 의무적으로 시행되어야 한다는 조항은 없다. 그러면서도 지방정부는 민관 파트너십을 통한 지역경제 활성화를 적극적으로 권장하면서 다양한 민관 파트너십의 공공미술 사업을 활성화하는 방안 역시 모색하는 것이다. [그림32]

웨스트민스터 지방정부 플랜에는 핵심 중앙 활동 지역(the Core Central Activities Zone(CAZ))에 대한 조항이 있는데, 캡코는 이 조항이 명시하는 내용을 바탕으로 프로젝트를 기획하였다. 그것은 웨스트민스터 지방정부가 CAZ 내에서 관광 상품으로 기능할 수 있는 실험적인 현대 미술을 허용한다는 것이다.⁴⁴⁹⁾ 특히 작품 설치와 관련하여 후원업체를 노골적으로 홍보하지 않고, 입장료가 없으며, 이목을 끄는 작품은 코벤트 가든에 활력소가 될 것이라는 측면을 강조하였다. 웨스트민스터 지방정부는 쉬넥의 작업이 해당 지역의 관광산업과 상권에 긍정적인 영향을 미치고 지역주민에게 새로운 문화예술의 기회를 제공한다는 측면에서 프로젝트를 인

449) Policy CS22 of the Westminster City Plan: Strategic Policies (2014), Geraldeve Proposal to Westminster City Council. (Ref.# NJB/GBR/DBE/J7328).

가하였다. 또한 정부 정책인 도로 법(Highways Act)의 115E 조항을 따를 것을 권고하였다.⁴⁵⁰⁾ <내 번개는 가져가도 천둥은 안 돼요>의 경우에도 작가와 프로젝트의 주최사인 캡코는 환경과의 조화와 안정성을 점검하는 정책인 통일개발계획(Unitary Development Plan)을 따르기 위해 작품이 설치되는 환경에 물리적인 피해를 끼치지 않을 것과 시각 공해로 작용하지 않을 것을 입증하는 자료를 제출하였다.

트라팔가 광장(Trafalgar Square)의 공공미술 사업

트라팔가 광장은 원래 웨스트민스터 구역에 속하지만 2000년 중앙정부 기관인 문화미디어스포츠 부서(Department for Culture, Media & Sport)에 의해 GLA로 관할 업무가 이전되었다. GLA는 트라팔가 광장에서 진행되는 다양한 문화 프로그램을 개설함으로써 공간을 활성화하여 보다 많은 관광객과 방문객을 유치하고 나아가 지역 상권을 발전시키는 데 주력하고 있다. 이것은 한정된 재화로서 역사문화콘텐츠의 사용을 극대화하고자 하는 경제적 전략으로 이해할 수 있다.⁴⁵¹⁾ 트라팔가 광장은 ‘트라팔가 해전’이라는 영국의 역사성과 ‘광장’으로서의 기능과 활용이라는 현재와의 연관성을 한눈에 읽을 수 있는 장소이다. 트라팔가 광장과 같은 상징적·기념비적 공간에서는 그 물리적인 장소성을 통해 역사의 사건이 환기되기도 하고, 시대에 따라 재해석되기도 하며, 때로는 새롭게 포장되기도 한다.⁴⁵²⁾

450) "The Highways Act 1980 (1980 c.66)"은 영국의회에서 선정한 법규로 영국과 웨일즈 지역의 도로를 운용하는 방안이다.

451) 김기홍 (2013; 36). [주석 442] 참고.

452) 트라팔가 해전은 1805년 스페인과 프랑스 연합함대 대 영국의 전쟁이다. 세계 4대 해전 중 하나로 승전국인 영국의 역사, 나아가 프랑스 및 유럽의 역사를 결정짓는 역할을 하였다. 제3차 대 프랑스 동맹 때 나폴레옹은 1800년대 초반 유럽을 지배하게 되면서 해상의 지배권 또한 확보하고자 하였다. 당시 영국은 유럽 바다를 독차지하였고, 특히 프랑스의 침략을 막으면서 영국 본토를 보호하는데 주력하였다. 결국 프랑스는 1803년 영국이 아미앵 평화협정¹⁾을 깨고 프랑스에 대해 선전포고를 하자 영국 본토에 대한 침공 계획을 수립하였다. 프랑스는 스페인과 함께 연합함대를 결성, 1805년 10월에 영국에 상륙하고자 집결하였고 이들을 저지하기 위해 영국은 호레이쇼 넬슨 제독과 그의 함대, 빅토리 호(HMS Victory)를 보내었다. 영국의 대승리로

우선 트라팔가 광장은 모두에게 열려 있는 공공공간이자 런던 도심 내의 대표적인 관광명소이다. 원래 광장의 이름은 “윌리엄 4세의 광장 (King William the Fourth's Square)”이었다. 1826년 리전트 왕자(Prince Regent)가 건축가 존 내쉬(John Nash)에게 광장 부근의 재건을 맡기게 되면서 트라팔가 광장은 그 윤곽을 갖추기 시작하였다. 그러나 재정 문제와 정치적 문제로 여러 차례 그 디자인이 변경되면서 1837년이 되어서야 공사가 인가되었고, 실질적인 재건은 1840년 찰스 배리 경(Sir Charles Barry)의 새로운 계획 하에 신속하게 이루어져 마침내 1845년에 완공되었다. 현재 광장의 공식적인 소유자는 엘리자베스 2세 여왕이고, 광장 자체의 운영은 GLA가 맡고 있으며 인접한 도로들의 관리는 웨스트민스터 지방정부가 책임지고 있다.⁴⁵³⁾

트라팔가 광장은 전통적인 의미에서의 공론장의 기능을 유지하고 있다. 시기마다 이루어지는 연례행사와 시민들에 의한 집회들 또한 광장의 존재를 지속시키고 그 상징성을 부각시키는 중요한 역할을 하고 있다.

결말을 맺은 트라팔가 해전은 다음의 의미를 지닌다. 첫 번째는 트라팔가 해전 이후 영국은 100년간 세계의 바다를 지배하였다. 두 번째는 나폴레옹의 패(敗)가 그의 전쟁에 엄청난 영향을 미쳤다는 것이다. 해전으로 인해 프랑스 함대가 거의 파괴되었기 때문이다. 그리고 마지막으로 트라팔가 해전은 벨슨이라는 전쟁 영웅을 낳았다. 중요한 것은 단순한 전쟁 승리의 주역이자 전사자가 아닌 영국인이라면 어떠한 해야 하는지의 본보기를 보여준 계기가 된 점이다. 특히 이 점은 트라팔가 해전 중 깃발신호였던 “영국은 모든 이들이 그들의 의무를 다할 것을 요구한다 (England expects that every man will do his duty)”와 벨슨이 전쟁 중 숨을 거두면서 남긴 마지막 말인 “내가 나의 임무를 다한 것을 하나님께 감사드린다(Thank God I have done my duty)”에서 분명히 드러난다. 영국 해군 역사의 전문가인 앤드류 램버트는 벨슨의 죽음을 ‘이상적으로 낭만적인 죽음’으로 표현하기도 하였다 Lambert (2005; 313), *Nelson: Britannia's God of War*, London: Faber & Faber.

453) 건축물부터 살펴보면, 북쪽으로는 내셔널 갤러리(National Gallery)가 계단으로 이어져 있고, 서쪽 밑으로는 Canada House가, 동쪽으로는 South Africa House(by Sir Herbert Baker & Sir Charles Wheeler)와 St. Martin-in-the-Field 성당이 위치해 있다. 이 두 건물은 영연방 국가간의 고등관무관들(high commissions)의 사무실이 모여 있던 곳이었다. 특히 South Africa House는 1960년대에는 인종차별 문제로 인하여 영연방에서 탈퇴하였다가 1994년 다시 합류하기까지 정치적 논쟁과 이슈가 끊이지 않는 공간으로 대표되었다. 현재는 영국 내 남아프리카 문화를 대표하는 복합문화공간으로도 거듭나고 있다. Canada House는 세계2차 대전 동안 캐나다 군인들의 집결지 기능을 하였고, 현재도 영사업무와 문화행사를 주관하고 있다. 1990년 대 초반 비용문제로 건물을 매매하려 하였으나 두 나라간의 관계유지와 지리적 조건을 고려하여 재건축을 대신 하였다. 이 두 건축물을 통해 트라팔가 광장은 해전의 역사 외에도 근대화와 식민지시기 때의 영국의 위상과 전쟁 참전국으로써 영국의 위상을 보여준다.

해마다 5월이면 열리는 *Victory in Europe Day* (VE Day Celebration) 행사는 제 2차 세계대전에서의 독일의 참패를 상기시키고 동맹국의 승리를 기린다. 1945년 5월 8일은 전쟁의 끝을 알리는 윈스턴 처칠(Winston Churchill) 수상 공식 선언을 듣기 위해 민중들이 트라팔가 광장으로 집결한 날이기도 하다. 지금도 *VE Day*가 되면 유럽 곳곳에서 관광객들이 행사에 참여하기 위해 런던으로 모여든다. 시민들의 집회들 또한 광장의 정체성을 형성하는 데 있어 매우 큰 역할을 해왔다. 그중 대표적인 사례로는 취업문제로 분투하던 시민들의 1886년의 “*Black Monday*”와 1887년의 “*Bloody Sunday*”, 반전 시위였던 1961년의 “*the Committee of 100*”, 1990년대 남아프리카와의 문제들로 인해 벌어진 시위들, 2005년 테러리스트들의 런던 폭격 사건을 기리는 행사에 이르기까지 지금도 GLA의 인가 하에 다양한 집회와 시위가 벌어지고 있다. 이것은 트라팔가 광장이 누구나 참여 가능한 공론장의 기능을 맡고 있으며⁴⁵⁴, 런던의 역사, 나아가 영국의 역사를 형성하는 큰 사건들의 현장임을 보여준다. 최근 광장에서 치러진 것 중 흥미로운 행사는 바로 2005년 7월에 벌어진 2012년 올림픽 개최지 최종 발표 행사이다. 올림픽 개최 도시로서의 새로운 도시 이미지 형성을 꾀하고 있던 런던 시는 다음의 항목을 강점으로 제시하였다. 교통, 금융, 커뮤니케이션의 중심지이자 50개 이상의 민족과 300개 이상의 언어가 공존하는 도시, 즉 다문화의 중심지라는 점에서 런던이 올림픽 개최도시로서 가장 적합하다고 주장하였다.⁴⁵⁵ 무엇보다도 경쟁 도시였던 파리를 제치고 선정되었다는 점, 그것을 트라팔가 광장에서 기념하고 있다는 점은 역사적으로나 상징적으로나 아이러니라 하지 않을 수 없다.

트라팔가 광장의 공공 조형물로는 다음과 같은 것들이 있다. 우선 광

454) 트라팔가 광장 공식 홈페이지에는 광장을 사용하는데 있어 지원서를 제출할 수 있는 내용을 발견할 수 있다. 흥미로운 점은 Dos와 Don'ts를 구별하여 어느 정도 집회를 선별하는 기분을 제시하고 있는데, 기본적으로 ‘누구나 참여할 수 있는’, ‘누구에게나 열려 있는’ 행사가 되어야 함과 광장의 장소성을 고려 할 것을 강조하고 있다. (<http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/trafalgar-square>)

455) Sumartojo, Shanti (2013; 156), *Trafalgar Square and the Narration of Britishness, 1900-2012*, Oxford/Bern: Peter Lang AG.

장 중심에 벨슨 제독을 기리는 51.59미터 높이의 기둥이 양쪽으로 분수대를 거느리고 서 있고, 그 밑으로는 대영제국을 상징하는 네 마리의 사자상이 놓여 있다. 벨슨 동상은 5.5미터로 E.H. 베일리(Baily)에 의해 제작되었고, 코리티안 기둥은 1840년부터 3년 동안 윌리엄 레일톤(William Railton)에 의해 제작되었다. 사자상은 동으로 만들어진 것으로 에드윈 랜드시어 경(Sir Edwin Landseer)이 디자인하였다. 기둥 밑에는 트라팔가 해전 외에 벨슨의 다른 업적을 보여주는 부조 조각이 설치되어 있는데, 이것은 적군의 총과 대포를 녹여 제작되었다. 이 외에도 광장의 각 코너에는 인물상이 세워져 있다.⁴⁵⁶⁾ 북서쪽으로는 원래 윌리엄 4세(William IV)의 기마상이 세워질 예정이었으나 재정적 문제로 연기되었다가 대중적 인기를 얻지 못해 결국 취소되었다. 그리고 지금까지 북서쪽 기둥에는 영구조각상이 설치되지 않고 있다⁴⁵⁷⁾.

2000년 가을, 당시 런던 시장이던 켄 리빙스턴(Ken Livingston)은 트라팔가 광장, 혹은 공공공간을 구성하는 조형적 요소에 대해 거침없는 발언을 하였다. 대중들과 소통하지 못하는 기념비, 특히 인물상들은 철거되어야 한다는 것이다. 트라팔가 광장의 경우 이 말이 가리키고 있는 것은 남쪽 코너를 차지하고 있는 두 개의 장군 상들을 의미하였다.⁴⁵⁸⁾ 이 발언을 통해 런던 시는 공공공간의 기능에 대한 재고를 피할 수 없게 되었다. 트라팔가 광장의 기념비에서 기념되고 있는 역사의 사건들은 불변하지만, 시대가 변하고 이데올로기가 변화함에 따라 그 사건들의 의미는 재해석되기 때문이다. 트라팔가 광장은 분명히 전쟁기념광장으로 시작하여 이것에 상응하는 조형물들을 설치하였다. 그러나 현 시점에서 도시 혹은 국가경쟁력 거론 시 소위 ‘전쟁’의 테마가 어느 정도의 효력을 갖

456) 남동쪽에는 Major-General Sir Henry Havelock의 상(by William Behnes (1861))이, 남서쪽에는 General Sir Charles James Napier (by George Cannon Admas (1855))의 상이 설치되어 있는데 두 인물 모두 영국 육군의 장군들이다. 북동쪽으로는 리전트 왕자라고 불리는 조지 4세(George IV)의 기마상이 세워져 있다.

457) 네 번째 기둥에는 1998년부터 The Fourth Plinth Project의 기획 하에 현대 공공미술 작품들이 선보이고 있다. 대표 작품으로는 Rachel Whiteread, <Monument>(2001), Marc Quinn, <Alison Lapper Pregnant>(2005), Antony Gormley, <One & Other>(2009), Yinka Shonibare, <Nelson's Ship in a Bottle>(2010) 등이 있다.

458) Kelso, Paul, "Mayor Attacks Generals in Battle of Trafalgar Square", *The Guardian*, 2000/10/20.

고 일반 대중에게 설득력을 지닐 수 있을지는 과거만큼 자명하지 않은 듯하다. 더군다나 트라팔가 광장에서 기념되는 사건들은 비단 런던 시에만 해당하는 것이 아니라, ‘영국성(Britishness)’ 일반을 나타내는 주요 이슈들로 다루어지고 있다.

이 가운데 네 번째 주추(The Fourth Plinth(TFP)) 프로그램은 1998년에 설립되었다. 원래 윌리엄 4세의 기마상을 제작하여 세우기로 하였으나 1841년 재정부족으로 중단되었던 공공조각 사업이 150년 후 다시 가동된 것이다. 지금까지 이 프로그램에서 전시된 작가는 안토니 고펠리(Antony Gormley), 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread), 잉카 쇼니바레(Yinka Shonibare), 마크 월링거(Mark Wallinger), 카타리나 프리쉬(Katharina Fritsch) 등이 있다. [그림33]

TFP 프로그램은 기존의 공공 조각상의 형식을 탈피하고 현대 미술의 흐름 속에서 기념비적으로 기능할 수 있는 창의적이고 실험적인 작품을 선보임으로써 대중적인 인기를 얻어 왔다. 기존의 공공조각 상이 과거를 회상하고 과거의 업적을 기리기 위한 것이었다면 TFP 프로그램은 지금의 현실과 공간 그리고 개인 시민의 일상을 반영한다. 2009년에 진행된 안토니 고펠리의 작품, <누군가 그리고 다른 이들(One & Others)>은 보통 시민을 주추로 초대하면서 현대 도시 공간에서 공공조각이 지니는 의미와 현대사회에서의 공적 가치에 대해 재고하는 계기를 마련하였다. 100일의 기간 동안 총 2천4백 명의 참가자가 한 시간 동안 주추를 점유하면서 각자가 전달하기를 희망하는 메시지를 공유하였다. 고펠리의 프로젝트는 공공미술의 공공성, 공적 지원의 의미 등을 일반 시민을 통해 가시화함으로써 새로운 공공조각으로 호평을 받았다.

TFP 프로그램을 통해 소개된 모든 작품이 대중의 환호를 받은 것은 아니다. 최근까지 전시된 카타리나 프리쉬의 <한/콧(Hahn/Cock)>은 4.72미터의 푸른 색 수탉으로 작가가 의도하지 않은 방향에서 다양하게 해석되었다. ‘Hahn’은 독일어에서 수탉으로 번역된다. 작가는 페미니스트의 관점에서 트라팔가 광장에 설치되어 있는 기존의 공공조각이 모두 남성

이며 그 형식 또한 남근 숭배적이라고 비판한다. 여기서 수탉은 작가에게 있어서는 풍자적이면서도 뒤틀린 해학적 표현이다. 그러나 대중은 푸른색의 수탉이 영국과 역사적으로 앙숙관계에 있는 프랑스를 상징하는 것이고 이러한 조각이 트라팔가 광장과 같은 상징적 공간에 세워지는 것은 적합하지 않으며 나아가 공적 자금의 낭비라고 항의하였다.⁴⁵⁹⁾

진행과 운용에 있어 각 프로젝트는 GLA로부터 제작비로 총 14만 파운드를 지원받으며, 작가 수수료 3만 파운드는 별도로 지급된다.⁴⁶⁰⁾ TFP 커미셔닝 그룹(The Fourth Plinth Commissioning Group)은 런던 시장의 권한으로 선정된 전문가 집단이다. 매년 제출된 프로젝트 제안서 중 6개를 선정하는 작업을 한다. 선정된 6개의 후보작품들은 마지막 의사 결정이 이루어지기 전까지 세인트 마틴 인더 필드(St. Martin-in-the-Fields)에 전시되어 대중이 관람할 수 있다. 전시 현장과 웹사이트의 두 경로를 통해 관람객은 작품에 대한 인상과 경험 그리고 소견을 공유할 수 있다. 그러나 최종 작품과 작가 선정에 있어 대중은 참여하지 못한다. 게다가 GLA가 작품제작비를 지원하지만 작품은 실질적으로 작가 소유이다. 또한 작품에 대한 소유권은 온전히 작가 혹은 작가가 소속된 갤러리에 있으며 작품이 다른 기관이나 개인에 의해 매입되어도 거래에서 발생하는 이익에 대해 GLA는 그 어떤 권한도 행사하지 못한다. 따라서 작가를 대표하는 갤러리나 딜러는 작가의 동의하에 작품의 모형을 복제하여 일반인에게 판매할 수 있다. 이러한 측면에서 네 번째 주추 프로그램의 공공성 여부는 사회적 비난을 받아왔다.⁴⁶¹⁾

한 예로 2011년에 설치되어 2012년 1월에 철거된 잉카 쇼니바레의 <병속의 배(Ship in a Bottle)>는 프로젝트가 종료되고 나서 국립 해양 박물관이 매입하였는데 이 과정에서 박물관은 작가의 대표 화랑인 스티븐 프리드만 갤러리(Stephen Friedman Gallery)에 작품 가격으로 365만 파운드

459) Searle, Adrian, "Fourth Plinth: Katharina Fritsch's Cockerel Gives Nelson the Bird", *The Guardian*, 2013/07/25.

460) Sooke, Alastair, "Why Can't the Public Vote for Fourth Plinth?", *Telegraph*, 2013/09/24.

461) Alberge, Dalya, "Row as Public Pays Twice Over for Trafalgar Square Artworks", *The Guardian*, 2012/04/29.

를 지불하였다. 한 일간지는 궁극적으로 GLA가 지원한 17만 파운드에 작품 판매가격을 더해 총 535만 파운드의 공적 자금이 지출되었다고 보도하였다.⁴⁶²⁾ GLA은 네 번째 주추에 설치되는 작품의 제작비로 지원되는 17만 파운드에 대해 다음과 같이 해명하였다. 첫째, 해당 금액은 작품 제작의 일부를 지원하는 의미인 동시에 작품을 임대하는 가격을 포함한다는 것이고 둘째, GLA가 별도로 현대 미술 콜렉션을 운영하지 않으며, 셋째, 작품을 전시 후에 설치할 수 있는 마땅한 공간이 없기 때문이다.

작품의 선정 과정에서 공공의 의사가 반영되지 않는다는 점 그리고 공적 자금이 투입되어 제작되고 공공공간에 설치되었음에도 불구하고 작품의 소유권이 개인에게 귀속된다는 점에서 TFP 프로그램은 전형적인 의미에서의 공공미술의 공공성에 대해 재고하게 하는 동시에 시대의 변화 속에서 민간과 공공의 영역이 이분법의 논리로 구분될 수 없는 현 시점에서 공공미술의 지향해야할 공공성에 대해서도 재고하게 한다.

TFP 프로그램 이 외에도 문화예술 사업과 관련해서 GLA는 다수의 핵심 사업을 운영하고 이 프로그램을 위해 특별히 예산을 편성한다. 핵심 프로그램에는 런던 디자인 페스티벌(London Design Festival), 영국패션위원회(British Fashion Council), <긱스(Gigs)> 음악 프로그램, <빅 댄스(Big Dance)> 등이다. TFP 프로그램 또한 핵심 사업의 일환으로 운영되지만 재원조성 방법에 있어서는 기타 프로그램과 상이하다. 영국예술위원회와 같은 기금기구를 통해 지원금을 충당하기도 하지만 대개 민간 기업이나 비영리재단의 지원이 GLA를 거치지 않고 작가나 갤러리로 직접 투입되는 경우가 많기 때문이다. GLA를 거치지 않고 조성된 자금에 대해서는 시 정부가 관리할 수 있는 권한이 없다. 특히 작품제작이나 홍보 등에 있어 자금지원 대신 현물로 지원하는 경우도 종종 있으므로 사실상 TFP 프로그램에 일반적으로 지원되는 17만 파운드의 금액은 GLA가 전적으로 충당하는 것은 아니다. 경우에 따라 도시재생과 계획 부서(Department of Regeneration and Planning)로부터 지원을 받기도 한다.

462) Ibid.

시티 조각(Sculpture in the City) 공공미술 프로그램

런던 시티(The City of London)는 광역 런던 그리고 영국 자치구 중 웨스트민스터와 함께 유일하게 ‘도시’의 등급을 부여받은 곳이다. 스퀘어 마일(Square Mile)이라고도 알려진 런던 시티는 런던 시티 공사(City of London Corporation(CCL))의 관할로 운영된다. 스퀘어 마일의 규모는 2.8 제곱킬로미터에 달한다. ‘더 시티(the City)’ 혹은 ‘스퀘어 마일’이라고 불리면서 영국의 금융 산업을 대표하는 지역으로 알려져 있다.

런던 시티는 19세기부터 비즈니스와 금융의 중심으로 발전해왔다. 미국 뉴욕의 금융가로 알려진 월 스트리트에 버금가는 시장 규모를 지녔다. 500여 개가 넘는 은행과 보험회사의 본사가 런던 시티에 위치해 있다. 금융과 관련된 각종 산업이 작동하는 기능적인 공간으로 주택보다는 주로 사무실과 점포로 구성되어 있다. 326개의 영국 자치구 중 두 번째로 적은 약 7천명의 인구를 지닌 곳이다. 그럼에도 불구하고 영국 GDP의 2.4%를 차지한다.⁴⁶³⁾

2006 "Office Costs In London: Office Rental Guide		
<u>Business District</u>	<u>Office Space (m²)</u>	<u>Business Concentration</u>
The City	7,740,000	Finance, broking, insurance, legal, fund managers
Westminster	5,780,000	Head offices, real estate, private banking, hedge funds, gov't.
Camden & Islington	2,294,000	Creative industries, finance, design, art, fashion, architecture
Canary Wharf	2,120,000	Banking, media, legal
Lambeth & Southwark	1,780,000	Accountancy, consultancy, local gov't.

*자료 출처: "Office Rent London: 2014 Q3", *Find a London Office* LLP online statistics.

런던 시티는 제2차 세계대전의 폭격이 비껴간 지역 중 하나로 더 모뉴먼트(the Monument), 세인트 폴 성당(St. Paul's Cathedral), 길드 홀(the Guildhall), 그리고 왕립 증권거래소(the Royal Exchange) 등의 역사유적이 보존되어 있는 곳이기도 하다. 그럼에도 불구하고 폭격의 피해가 이

463) "Office Rent London: 2014 Q3", *Find a London Office* LLP online statistics.

루어진 일부 지역과 1940년 12월 두 번째 런던 대화재로 인해 붕괴된 건물들은 1960년대와 1970년대에 걸쳐 대대적으로 재개발되었고, 현대식 고층건물이 즐비하게 들어서게 되었다. 스퀘어 마일에는 거킨(Gherkin), 바비칸 단지(Barbican Complex), 도시정보센터(City Information Centre), 브로드게이트 타워와 비숍 게이트(Broadgate Tower and 201 Bishopsgate), 20 펜처치 스트리트(20 Fenchurch Street), 헤론 타워(Heron Tower), 치즈 그레이터(Cheese-grater)라고 알려진 리던홀 빌딩(Leadenhall Building), 로이드 빌딩(Lloyd's Building) 등의 혁신적인 현대 건축물들이 들어서 있다. 건축물 사이와 광장에는 다양한 규모의 공원과 공개공지 그리고 건축물 내의 공공공간이 마련되었다. 유의해야 할 점은 공원과 공개공지 그리고 일부 실내 공공공간은 건축주나 개발업체가 아닌 런던 시티 공사(CCL)에서 관할하여 운영하고 있다는 것이다.

런던 시티 지방정부의 공공미술 사업과 관련하여 CCL은 2010년부터 임시 공공미술 사업인 시티 조각(Sculpture in the City)을 운영하고 있다. 이것은 런던 시티 공사의 문화 전략(the City's Cultural Strategy)과 방문객 전략(Visitor Strategy) 그리고 시티 투게더 전략(the City Together Strategy)의 일환으로 진행되고 있다.⁴⁶⁴⁾ 임시 공공미술 작품 전시를 통해 공간에 활기를 부여하고 더 시티에 거주하는 시민과 방문객들 그리고 사무직 근로자들에게 휴식과 유희의 공간을 마련하기 위해서이다. 런던 시티의 공간이 지니는 기능적 특수성으로 인해 지방정부와 시티 조각이 인식하는 공공공간의 기능은 일반적인 인식과는 구분될 수 있다. 즉 런던 시티의 공공공간에서 가장 우선적으로 고려되는 것은 보행자의 흐름이다. 런던 시티에는 규모나 기능에 비해 광장이 적다. 공공미술 작품은 건물이 빼곡히 늘어난 공간에서 보행자가 안전하게 그리고 쾌적하게 확보할 수 있도록 유도하는 역할을 한다. 또한 공공장소와 사유지의 경계가 불분명한 지역에서는 시민과 방문객이 자유롭게 머무를 수 있음을 표시하는 이정표가 되기도 한다. 또한 수직적인 공간 구조에서 지표면에 작품을 설치

464) 웨스트민스터의 임시 공공미술 프로젝트와 마찬가지로 시티 조각은 정부의 도시계획 정책인 Section 106의 규정의 조항을 따른다.

Sculpture in the City Budget Breakdown – Year 4 (2013–2014)

Fees	Year 4 ('13-'14) Projected Costs (<i>based on previous years</i>)	Year 4 ('13-'14) Estimated/Conformed Costs
	Amount(€)	Amount(€)
Lacuna PR Ltd, – Project Consultant	24,000.00	50,000.00
Cleaning & Maintenance of Artwork Installed (9–12 months)	0.00	10,000.00
Marketing & PR Campaign	15,950.00	15,000.00
Website & Photography	12,500.00	2,000.00
Open City – School Workshop & Community Events	64,200.00	50,000.00
Insurance for the Artwork	0.00	2,000.00
Storage of Cases (9–12 months)	0.00	4,000.00
Incidentals	0.00	2,000.00
Col Costs – Fees (<i>request additional funds</i>)	0.00	40,000.00
Works		
Open City – School Workshop & Community Events	93,318.00	41,756.00
Open City – School Workshop & Community Events		85,244.00
Staff Costs		
Col Internal Staff Costs (<i>allocated funds</i>)	8,000.00	8,000.00
Total Projected Costs – Year 4		
Sub-Total Projected Income – External Contribution	153,346.00	220,000.00
Sub-Total Projected Income – City of London Contribution	50,000.00	90,000.00
Total Projected Costs – Year 4	203,346.00	310,000.00

*자료 출처: Sculpture in the City, Lacuna-Projects Ltd.

함으로써 공간에 수평적 균형을 더하는 기능을 하기도 한다. 따라서 <시티 조각>의 전략은 작품을 분산된 공간에 설치하는 것보다는 2010년 프로그램이 처음 시작된 거점인 거킨을 중심으로 런던 시티를 남북으로 잇는 국도(National Rail) 전철역을 따라 확장하고 있다. 출퇴근 시간 때 인파가 몰리는 도로를 중심으로 하여 공공미술을 설치하는 전략이다. 따라서 민간 재원도 작품이 설치되는 인근 지역에 위치한 기업과 부동산 관련업체를 중심으로 출연한다는 방침을 따르고 있다. [그림34]

런던 시티가 현대 건축물의 명소로 부상하면서 다양한 건축학도와 학생들이 지역을 방문한다. 이 같은 단체에게 시티 조각과 연계된 교육프

로그래미 제공되기도 한다. 시티 조각은 런던 시티 공사와 런던 시티에 상주하고 있는 민간기업 및 부동산 개발업체의 파트너십을 통해 운영되며 임시로 전시되는 작품은 작가 혹은 갤러리로부터의 임대를 통해 이루어진다. 연간 비용의 70% 이상이 외부지원, 즉 민간 기업으로부터의 지원에 해당한다. 2010년 첫 전시 이후 총 프로젝트 예산은 2.5배 증가하였으며 민간지원은 8배로 늘어났다. 프로젝트 비용의 50% 가량이 작품 설치와 철거에 투입되며 나머지는 작품 관리, 교육 프로그램 운영, 컨설팅 수수료 지불, 홍보에 쓰이거나 런던 시티 공사의 기타 운영비로 지출된다.

Annual Projects	External Contribution	& of Total Project Costs Ext. Cont.	City Contribution	& of Total Project Costs City Cont.	Total Project Value
Y 1 (10-'11)	24,500	28.00	63,269	72.00	£87,759
Y 2 (11-'12)	79,500	52.50	72,000	47.50	£ 151,500
Y 3 (12-'13)	170,000	76.00	54,000	24.00	£ 224,000
Y 4 (13-'14)	220,000	71.00	90,000	29.00	£ 310,000
Y 5 (14-'15) (Projected Income)	220,000	71.00	90,000	29.00	£ 310,000.00

*자료 출처: Sculpture in the City, Lacuna-Projects Ltd.

지난 4년 동안 30여 명에 이르는 작가들의 작품이 설치되었고, 55개의 민간 기업이 참여하였다. 2011년 첫 해에는 3개 사가 참여하였는데 2014년에는 6개가 추가된 총 9개의 민간 기업이 포함 22만 파운드의 재정지원과 현물지원을 하였다. CCL은 9만 파운드를 지원하였는데, 해당 기업과 기타 민간업체들이 CCL에 내는 지역세 및 기타 세금액수를 더하면 민간의 지원이 더 큰 부분을 차지한다고 할 수 있다.

4. 소결

앞서 뉴욕과 런던의 행정체제 변화를 통해 살펴보았듯이 두 도시의 현대 공공미술 프로젝트는 시 정부의 인프라 구축과 규제 완화 그리고 다양한 형태의 민관 파트너십의 형성을 통하여 활발히 운영되고 있다. 국

가 및 시 정부 차원의 행정체제 변화와 함께 민간자본의 투입과 사유공간의 활용을 통한 공간 확보를 통해 현대 공공미술의 풍경이 확장하고 있는 것이다. 그러나 앞서 살펴보았듯이 행정체제의 변화 속에서 출현하고 전개되고 있는 현대 공공미술 프로젝트는 예술의 질적 양상과 다각화의 의도에 의해서라기보다 도시 삶의 변화 속에서 수반된 하나의 사회·경제적 장치로서 활성화되었다. 1990년대부터 등장한 공공미술에 대한 비판적 담론이 컨템포러리 아트의 맥락에서 함께 논의되고, 창조경제와 창조산업의 맥락에서 문화예술 분야의 중요성이 부각되면서 공공미술이 새롭게 인식되고 있는 것이다. 뉴욕에서 전개된 올라퍼 일라이즌의 <폭포> 프로젝트, 지금도 활발하게 진행되고 있는 타임 스퀘어 연합의 공공미술 프로그램, 그리고 런던 코벤트 가든과 런던 시티의 임시 공공미술 사업은 운영방식, 행정절차, 그리고 기대효과에 있어 장소마케팅의 의도를 지니고 있는 공공미술의 대표적인 사례다. 이들은 실리적 혹은 즉물적인 측면에서 분석되는 공공미술의 사회·경제적 가치를 차치하더라도 두 도시의 경관 형성에도 주요한 역할을 하고 있다. 영국의 경영학자인 피터 스톱스는 2014년 봄, 다양한 데이터 분석과 전문가와의 심층 인터뷰를 통해 민간기업과 시 정부 에이전시의 협력을 통한 ‘장소’의 형성 (construction of ‘space’)과 이에 따른 ‘장소 정체성에 대한 인식(perception of place identity)’의 변화 과정을 분석하였다.⁴⁶⁵⁾ 이를 통해 스톱스는 영국 내에서 “방문, 거주, 투자(visit, live, invest)”의 장소마케팅 전략이 여전히 유효하다는 입장을 표명하고 있다.⁴⁶⁶⁾ 이와 더불어 성공적인 장소마케팅이 이루어지기 위해서는 지역의 민간기업과 시 정부의 파트너십이 결정적인 역할을 한다고 역설한다. 특히 이전 정부의 정책이 실행되고 있는 가운데 새 정부가 새로운 전략을 시행하는 데 있어 발생할 수 있는 장애물과 사회적 문제들을 해결하기 위해서는 특히 민간기업과의 관계가 중요한 사안으로 다루어져야 한다는 것이다. 정부기관의 핵심 미션 중 하나는 도시경제 발전을 위해 상업과 기업 공동체와 적극적인 상호참여

465) Stokes, Peter, (2004), "The Competing Dynamics and Relationships in Corporate and Local Government Agency Constructions of Place", *Dynamic Relationships Management Journal*, 3(1): 3-15.

466) Ibid., 6.

와 소통(connection)이기 때문이다.⁴⁶⁷⁾

문화예술 산업을 하나의 편의시설로서 접근하여 분석하는 것은 예술을 상품화할 수 있다는 점에서 부정적 측면을 지닌다. 그러나 예술적 행위는 본래 종교, 정치, 건축 등에서 또 다른 목표를 달성하기 위한 기술이자 수단이었다. 예술을 위한 예술(art for art's sake)은 모더니즘의 사상으로 일상과 분리된 예술을 낳았다. 탈 모더니즘을 거치면서 예술은 이러한 유티주의 정신으로부터 자유로워졌고 일상 속에서 예술적 실천이 부각되었다. 즉 삶 그리고 일상과 분리된 예술은 ‘지금’의 동시대성을 반영하지 못한다. 또한 앞서 살펴보았듯이, 보리스 그로이스가 제시한 생산과 소비로서의 예술의 시대가 오면서 위의 논의는 더욱 신빙성을 지닌다.

영국의 도시들을 거점으로 이루어진 한 조사에 의하면 영국의 도시 거주자들은 풍부하고 편리한 문화예술의 향유를 위해 높은 임금과 집세의 부담을 감수할 용의가 있다는 분석이 나왔다. 이것은 앞서 살펴본 산업 도시로부터 전향된 ‘소비 도시(consumer city)’의 경향과 일치한다.⁴⁶⁸⁾ 이 조사에 의하면 총체적인 도시경제의 성과는 해당 지역의 문화예술 산업과 밀접한 연관을 지닌다. 비록 문화예술의 경제적 효과에 대한 정량적 평가의 한계와 모순은 여전히 유효하지만, 문화예술 산업의 ‘가치 표현(expressive value)’의 여파 또한 중요한 경제적 요인으로 고려되어야 한다는 것이다. 즉 문화예술 영역에서 산출된 창의적 가치들이 다른 산업에 의해 채택되어 상품화되는 경우가 많다는 것이다.⁴⁶⁹⁾

특히 이 조사는 앞서 언급한 문화예술의 향유자의 측면만이 아니라 문화예술 산업을 주도하는 창조계급의 측면을 함께 살펴보면서 비영리예술 기관과 문화산업 클러스터(cultural clusters) 그리고 영리의 창조산업 집단

467) Ibid., 3-4.

468) Bankhshi, Hasan et al. (2013; 190-211), "Capital of Culture? An Economic Analysis of the Relationship between Arts and Cultural Clusters, Wages and the Creative Economy in English Cities", in Michael Rushton (ed.) (2013), *Creative Communities: Art Works in Economic Development*, Washington, D.C.: The Brookings Institution.

469) Ibid., 193-4.

의 상관관계를 정책 및 행정체제의 변화를 통해 제시한다.⁴⁷⁰⁾ 즉 임금이 높은 지역의 문화예술 산업과 창조산업이 발달한다는 것은 그만큼 새로운 비즈니스를 지원하는 민간기업과 관련 조직이 갖추어져 있음을 의미하고 동시에 민간기업의 문화예술 후원에 대한 세제혜택과 행정상의 절차가 정책적으로 용이하게 갖추어져 있음을 유추할 수 있게 한다. 한편으로 이 조사를 통해 소비도시에서 창조자와 수용자가 재정적 이익보다 개인의 삶에 대한 만족도를 우선시하면서 상대적으로 적은 임금과 높은 집세에 대한 보상을 여가생활을 통해 대신하려는 경향을 분석해낼 수 있다. 나아가 창조산업은 관광과 도시브랜딩의 차원을 넘어 ‘지역의 창조 생태계(local ecosystem of creativity)’를 형성하는 과정으로도 인식할 수 있다는 것이다.⁴⁷¹⁾ 이러한 사회현상 가운데 시공간 영역의 공공미술 패러다임은 지역, 문화, 예술, 기업, 도시, 정부 등을 창조적 집단과 연계하는 통로가 될 수 있는 것이다.

지역, 문화, 예술, 기업, 도시, 정부의 창조적 협력을 임시 공공미술 프로젝트를 통해 구현하려는 또 다른 시도가 미국에서도 진행되고 있다. 2014년 10월, 블룸버그 재단(Bloomberg Philanthropies)은 미국 역사상 전례 없는 공공미술 계획 공모안을 발표하였다.⁴⁷²⁾ 이것의 명칭은 공공미술 챌린지(Public Art Challenge(PAC))로 ‘도시 삶의 질을 향상시키는 혁신적인 임시 공공미술 프로젝트의 지원’을 목표로 삼는다.⁴⁷³⁾ 뉴스위크지는 문화예술의 지원금 감소로 난제를 겪고 있는 시점에 블룸버그의 발표가 큰 의미를 지닌다고 표명하였다. 경제난 속에서 연방, 주, 그리고 지자체의 문화예술 지원이 지난 10년 동안 30% 이상 큰 폭으로 줄어들었기 때문이다.⁴⁷⁴⁾

470) Ibid., 210.

471) Ibid., 211.

472) 블룸버그 재단(Bloomberg Philanthropy & Engagement)은 공중위생(public health), 환경(environment), 교육(education), 정부혁신(government innovation) 그리고 문화예술(the Arts)의 다섯 개의 사업 분야에 걸쳐 운영되고 있다. 2013년 블룸버그 재단은 총 4억5천2백만 달러의 보조금을 다양한 단체와 지역에 분배하였다.

473) "Supporting Innovative Temporary Public Art Projects that Enhance the Quality of Life in Cities" 공모안.

474) Ziv, Stav, "Bloomberg Foundation Launches Public Art Challenge", *Newsweek*, 2014/13/2014.

PAC의 개요는 다음과 같다. 블룸버그 재단은 향후 2년간 3개 이상의 도시를 선정하여 각 1백만 불의 임시 공공미술 프로젝트 보조금을 지원한다. 단, 블룸버그 재단의 보조금이 프로젝트 재원의 100%를 차지해서는 안 된다. 보조금은 작가 비용, 디자인 팀 경비, 운영비 그리고 재원조성 비용만을 충당한다. 이것은 제안된 프로젝트가 지자체의 민간기업과 지역단체로부터 높은 호응을 얻을 수 있어야 하며 프로젝트를 통해 ‘탄탄한 민관 파트너십’의 형성이 가능해야 함을 의미한다.⁴⁷⁵⁾ PAC는 이 항목을 강조하는데, 이것은 수년간 뉴욕 시장으로 근무하면서 성공적인 공공미술 사업을 운영하기 위해서는 융합적인 행정적 절차와 민관 파트너십이 필연적이라는 사실을 깨닫게 된 블룸버그 회장의 신념 때문이라고 분석해볼 수 있다.⁴⁷⁶⁾ 블룸버그 전 뉴욕 시장은 재임기간 동안 문화예술을 전폭적으로 지원하였는데 그의 행정을 ‘예술 행정’이라고 칭할 정도였다. 당시 부시장이었던 패티 헤리스는 블룸버그 행정에서 미술은 하나의 번창하는 사업이었고 이와 관련된 모든 의사결정은 주관적이거나 심미적이기 보다 매우 실질적이고 현실적인 것이었다고 묘사한다.⁴⁷⁷⁾ PAC는 예술의 창의성을 증진하고 도시의 정체성을 향상시킬 뿐 아니라 민관의 파트너십을 장려하면서 궁극적으로 도시 경제 활성화를 추진하고자 하는 목적을 가지고 있다.⁴⁷⁸⁾

공공미술 챌린지에 제안서를 제출하는 도시는 인구가 3만 명 이상의 거주민으로 구성되어야 하며, 도시별로 한 작가 내지 프로젝트를 선정해서 제안서를 제출해야 한다. 이것은 작가나 지역 단체가 직접 기획안을

475) 역사적으로 미국에서 정부의 문화예술에 대한 공적 지원은 일반적인 관례가 아니다. 1960년대 이전 포스트 포두주의의 경향 속에서 기업의 사회적 책임이 부각되고 사회봉사 내지 캠페인 형태의 후원에 대한 세제혜택이 증가하면서 정부와 지자체 입장에서의 문화예술 후원은 부차적인 문제로 인식되었기 때문이다. 미국의 경제학자 타일러 코웬(Tyler Cowen, b.1962)은 이와 같은 세제혜택의 정책을 ‘미국 시스템의 귀재(the genius of American system)’라고 칭하였다. Cowen, Tyler (2006), "Good & Plenty: The Creative Success of American Art Funding", in Rushton (ed.) (2013; 11). 주석 [479] 참고.

476) Cascone, Sarah, "New Bloomberg Grant Brings Public Art to US Cities", *Artnet*, 2014/10/14.

477) Steinhauer, Jennifer, "The Arts Administration", *The New York Times*, 2005/10/23.

478) Martinez, Alanna, "Bloomberg Foundation's New Public Art Challenge to Award \$1M to Winning U.S. Cities", *New York Observer*, 2014/10/13.

제출하는 것이 아니라, 시 정부와 협의를 거쳐, 또 시 정부를 대표로 하여 제안해야 한다는 것을 의미한다. 프로젝트가 민간이나 개인에 의해 주도되지 않고 시 정부와 작가 그리고 지역단체가 반드시 체계적인 협업 시스템을 갖추어야 한다는 것이다. 나아가 도시 인구가 3만 명 이하인 경우 다른 도시와 콘소시움을 결성하여 프로젝트를 제안할 수 있는데 이것은 도시 간에 사회·예술적 관계망을 형성하는 방식 역시 권장되고 있음을 의미한다.⁴⁷⁹⁾

시공간 영역의 공공미술과 행정체제의 상관관계에 있어 뉴욕과 런던 두 도시의 사례분석을 통해 도출할 수 있는 결론은 다음과 같다. 우선, 성공적인 공공미술 프로젝트 기획과 운용에 있어서는 시 정부 에이전시, 작가 그리고 관객인 시민의 도시환경 변화에 대한 이해가 수반되어야 한다. 그리고 이러한 이해를 바탕으로 도심의 사회·정치적 환경에 수동적으로 대처하는 것이 아니라 보다 적극적으로 개입할 수 있어야 한다. 또한 도시 그리고 삶의 환경의 변화에 따라 공공성의 의미와 가치 또한 변화하며 따라서 공간 또한 새롭게 구성됨을 인식하여야 한다. 이것은 공공영역과 사유영역이 이분법적으로 분리되어 있으며 공공성은 공공영역에서만 구현된다는 논리에서 벗어나, 현 시점에서 공공영역은 사유영역과 혼재되고 있으며 현대사회에 적합한 공공성이 구현되기 위해서는 사유영역의 참여와 지원이 병행되어야 함을 인정하고 이를 실천함으로써 가능하다. 따라서 공공미술에 있어서도 작품이 지니는 사회적·예술적 책임을 민관 파트너십을 통해 모두가 공유함으로써 보다 직접적으로 일상의 차원에서 시민과 소통할 수 있는 방안이 마련되어야 하는 것이다.

479) 이미 진행 중인 프로젝트에 한해서도 보조금을 요청할 수 있지만, 새로운 커미션 작업을 기획하는 것은 우선으로 하며 작품의 형식에는 제한이 없다. 시각예술, 공연예술, 그리고 멀티미디어 작업 모두가 선정대상이다.

VI. 결론

본 연구는 공공미술이 정책으로 시행되면서부터 장시간 지속되어온 삼차원적 접근 중심의 공공미술 담론의 의의와 한계점을 파악하고 이와 관련된 주요 공공미술 관련 선행연구를 고찰하였다. 이어서 각 논의들의 의의와 한계점을 바탕으로 기존의 담론들이 공공미술을 도시민의 삶과 일상의 공간을 즉각적·현실적으로 반영하기보다 장소에 정체성과 성격을 부여하고 정의하기 위한 시각적·물리적 장치로서 이해하는 경향이 있음을 파악하였다. 현대 공공미술은 공간의 용도, 상황, 시기 그리고 구성원의 가치관의 변화를 시의적으로 반영할 수 있어야 한다. 이것은 미술 제도권과 화이트큐브의 작업으로부터 공공미술이 차별화되는 점 중 하나이다. 공공미술은 미적 감상 및 체험만을 의도하지 않는다. 공공미술은 하나의 공유된 사회·예술적 행위이자 책임이기 때문이다. 따라서 미술의 삼차원성을 탈피하고 시간의 문제를 필연적으로 내포한 사차원의 연속체로서 시공간 영역의 공공미술의 사례들과 패러다임이 보다 심층적으로 고찰되어야 하는 것이다.

선행연구를 바탕으로 본 연구는 일차적으로 예술적 실천에 있어서 다각화되는 현대 공공미술의 다양한 양상들을 통해 시공간 영역의 공공미술의 패러다임을 분석하였다. 이어서 다양한 임시 공공미술 프로젝트가 증가하고 있다는 사실에 주목하여 행정적 측면에서 이와 같은 프로젝트의 구현을 가능하게 하는 시 정부 정책 및 도시 전략을 분석하였다. 기존 관주도의 공공미술이 국가와 시 정부의 정치적 이념과 행정체제의 강화를 위해 기능하는 하나의 도구로 성행하였다면 신 자유주의 시대 이후 소비문화가 확산되면서 예술과 사회의 새로운 조응을 통해 공공미술 또한 변화하고 있다. 더불어 사회영역과 예술영역의 융합을 지향하는 현대 공공미술의 패러다임의 변화는 사회과학이나 순수예술의 독자적인 발전을 통해서 진전되는 것이 아니라 도시 공간에 대한 인식변화, 사회·경제·행정 등의 유동적 메커니즘 그리고 작가의 태도와 수용자의 심미적 체험 변화 등의 필연적 상호작용에 기인하게 된 것이다.

본 연구의 목적은 위의 분석을 통해 도출한 공공미술의 다각화 경향 그리고 도시환경 및 행정체제의 변화 양상을 바탕으로 공공미술이라는 장르를 비판적으로 읽어낼 수 있는 융합적 분석의 틀 그리고 담론의 확장을 유도할 수 있는 새로운 패러다임으로서의 시공간 영역의 공공미술을 제시하였다. 이것은 공공미술을 하나의 총체적인 사회·예술적 현상으로 인식하도록 하며, 현재 활발히 진행되고 있는 다양한 임시 공공미술 프로젝트와 향후 시 정부의 문화예술 정책 수립과 사업을 전개하는 데 있어서도 주요한 분석의 틀로 기능할 수 있다. 또한 비판적 공공미술 담론의 형성에 있어서도 특정 학문에 치우치지 않고 사회·문화·예술·행정을 아우르는 총체적인 접근을 바탕으로 하는 새로운 방법론을 제시하는 것이기도 하다.

현대도시는 다양한 가치와 문화 그리고 재현이 엉키어져 있는 과거와 현재 그리고 미래의 축적물이다. 도시는 이질적(heterogeneous)이며 동시에 범세계적(cosmopolitan)인 공간이자 개념으로서, 하나의 통일된 문화로 기능할 수 없다. 따라서 도시의 경관은 삶의 복잡한 특성들을 포함한다. 도시의 제반시설, 조형물, 정책 등 공간을 구획하는 장치들은 도시 구성원의 가치관과 도시를 이끌어 나가는 원동력을 대변한다. 이로 인해 도시의 기반을 형성하는 영구적·본질적 가치에 대한 탐구가 오랜 시간 지속되어왔으나 유행하는 현대사회에서는 그 가치관이 시시각각 변모하고 있다. 이것은 다양한 문화와 삶의 방식들로 인해 분산되는 공간에 따라 시간성도 분절되고 있기 때문이다. 이와 같은 현상을 창의적으로 재결합하고 관계망을 형성하는 것이 바로 현대사회의 과제이다. 시공간 영역의 미술로 인해 분산되고 분절되어 있는 영역의 빈틈은 메워지며 편집됨으로써 기존의 부조리함을 극복하고 새로운 가능성으로 거듭나게 된다. 여기서 작품의 임시성은 현대사회의 덧없음을 반영하는 것이 아니다. 작품의 임시성은 오히려 현대사회의 풍경들을 보다 직접적 그리고 즉각적으로 드러내는 기제이자 도시 삶의 흐름에 흡수되고자 하는 하나의 사회적·예술적 대응기제(對應機制; coping mechanism)이다. 선택된 기간에만 출현하고 사라지는 현대의 시공간 영역의 공공미술은 보편적이고 일률적

인 공공성과 공적 가치를 추구하는 데 치중하지 않고, 공공영역과 사유 영역 그리고 과거와 현재의 혼재 속에서 삶과 사회 구성원의 일상을 시의적으로 그리고 즉각적으로 재해석하고 반영하고 있는 것이다.

특히 본 연구를 통해 살펴본 시공간 영역의 공공미술 논의는 공공미술 장르의 다각화 그리고 행정체제의 변화를 상호연계적인 관점에서 살펴보면서 공공미술의 공공성이 기존의 공적 가치와 의미의 차원에서만 논의될 수 없음을 고찰하였다. 공공영역과 사유영역이 혼존하는 전환의 공간에서 펼쳐지는 예술적 실천들은 행정적 시스템 및 체제와 상호 보완의 관계가 형성되었을 때 비로소 사회영역과 예술영역 모두에서 지속가능한 공명으로 작용할 수 있다. 현대 공공미술의 공공성은 특정 정치적 이념이나 가치관을 표방하지 않는다. 공공성 개념 자체가 시대의 변화에 따라 다르게 해석되고 있으며 그 대상과 주체 또한 재해석되고 있다. 현대 사회의 공공성은 이분법적 편견으로부터 벗어나 차이에 대한 인식, 타인에 대한 배려, 창의적 편집, 그리고 진전을 위한 공존 안에서 발견되어야 한다. 공공미술이 공공영역만의 문제로서 다루어지는 것이 아니라 사유영역과의 혼존 속에서 발전되어야 하는 것도 바로 이 때문이다.

현대도시가 산업사회에서 소비사회로 전환되면서 그리고 일률적이고 고정된 가치보다 다층적이고 유동적인 가치가 도시 메커니즘의 핵심으로 대두되면서 자원의 활용과 생산 및 소비 방식 또한 변화하고 있다. 앞서 언급한 전환의 공간이 물리적 측면과 아울러 가치관의 측면에서도 논의되었다면 이와 같은 도시의 생리와 흐름 속에서 대두되고 있는 것은 ‘임시 도시’이다. 본 연구에서는 임시 도시의 환경 속에서 소비문화에 즉각적으로 반응하는 건축물들과 시각적 재현의 방식들을 살펴보았다. 기존 산업사회에서 소비는 기능적 가치를 중심으로 평가되었다. 반면 임시 도시에서의 소비는 사용자의 차원을 넘어 체험자 중심으로 확장되고 있으며 소비의 현장에서만이 아니라 SNS를 통해 상품이 의도하지 않은 방향에서도 다채롭게 재활용되고 재구성되고 있다. ‘무엇을 소비하느냐’의 문제가 ‘어떻게 소비하느냐’의 문제로 전환되고 있는 것이다. 이와 같은 현

상은 비단 산업영역의 문제가 아니며, 예술 감상과 체험의 영역에까지 영향을 미치고 있다. 즉 문화예술의 ‘대량생산의 시대’가 물러나고 문화예술의 ‘대량소비의 시대’로 옮겨가고 있는 것이다. 탈 모더니즘 시대 이후 예술의 기준이 모호해지고 그 범주가 확장되면서 예술의 기능 또한 변모하였다. 공공미술 또한 기존의 모뉴먼트와 메모리얼의 기능을 탈피하여 대안적 공간과 재료, 형식, 주제 그리고 대상을 모색하게 된 것이다. 영구적인 작품 대신에 임시로 세워지는 ‘설치’ 개념의 공공미술이 증가하는 현상은 이 같은 논리를 바탕으로 설명될 수 있다. 특히 본 연구는 이러한 현대 공공미술의 다각화가 예술 분야뿐만 아니라 기술, 행정, 정책, 기업 등 다양한 분야의 협력을 도모한다는 점에 주목하였는데 이것은 전 세계적으로 지난 10여 년간 급부상한 창조경제의 맥락에서 새롭게 조명할 수 있다.

창조경제(Creative Economy)란 산업에서 정보와 지식경제까지를 잇는 새로운 경제 패러다임이다. 1990년대 말 세계 주요 도시에서 국가 전략 내지 시 정부 운용방안으로 채택된 이래 ‘창조산업’의 개념은 다양한 행정 및 정책의 변화 속에서 진화하였고, 이에 따라 예술·과학·경제 분야에서의 창조의 의미와 이들의 상호관계를 대변하는 용어가 되었다. 현대 사회에서 각 분야가 독자적으로 발전하는 데 따르는 한계점을 직시하고 이를 넘어서서 부가가치를 창출할 수 있는 새로운 산업분야를 모색하게 된 것이다. 창조산업의 상품 내지 아이디어는 삶의 편리함을 도모할 뿐만 아니라 기존의 그것들에서 체험하지 못했던 삶의 질의 향상까지 도모한다. 즉 물건이 지니는 본질적인 기능을 넘어, 사용자에게 의해 또 다른 가치를 창출할 수 있는 상품이 선호되는 것이다. 앞서 살펴본 뉴욕과 런던 시의 시공간 영역의 공공미술은 이러한 맥락에서 창조산업의 의의와 창조 클러스터의 메커니즘을 반영하는 사회, 경제, 그리고 예술적 기능을 지닌다. 고급문화와 대중문화의 구분 속에서 엘리트주의에 의해 물러나 있던 주제와 재료들이 공공미술의 공간 그리고 작품을 통해 부각되고 있으며, 다양한 분야의 융합적인 협력을 통해 새로운 미술로 선보여지고 있기 때문이다. 근래에 자주 찾아볼 수 있는, 산업분야와 미술이 협력하

는 콜라보레이션의 형식들이 대표적이며, 이는 장소마케팅과 기업의 홍보 방안으로 적극적으로 활용되고 있다. 시공간 영역의 공공미술은 이와 같은 사회·예술적 현상을 포괄적으로 조망하는 분석의 틀인 것이다.

이와 같은 현상을 대변하는 현대사회의 핵심 개념은 바로 ‘유동성’이다. 현대사회에서는 고정적인 기반과 가치보다 지속가능하면서도 변화를 선동하고 주도할 수 있는 가치가 우선시되고 있다. 한편 자본주의의 메커니즘이 현대사회의 변화를 주도하고 있는 가운데 소비문화는 삶의 본질적 가치를 희석시키는 경향이 있다. 이러한 상황 속에서 예술은 이와 같은 사회적 현상과 부작용을 가장 직접적임과 동시에 심미적으로 드러낼 수 있는 표현수단이다. 기존 공공미술 담론에서 일부 논자들은 공공미술의 부작용이 시민과 소통하지 못하는 정부 혹은 시 정부와 작가에게서 비롯된다고 역설한다. 즉 공공미술의 사회·예술적 책임이 작품을 창조하는 주체와 그 대상 모두에게 있다는 것이다. 이것은 공공영역과 사유영역을 이분법적으로 분리하고 공공미술의 공적 책임이 전자에게만 해당된다고 보는 논리에서 비롯된다. 그러나 공과 사는 분리될 수 없는 상호의존성을 지닌다. 시대의 변화에 따라 의(義)의 기준은 공과 사의 사이에서 이동해왔으나 공과 사는 항상 공존해왔다. 이러한 공공영역과 사유영역의 공존 내지 혼존이라는 원리는 궁극적으로 공공미술의 발전을 위한 책임이 모두에게 있음을 방증한다. 그러한 의미에서 공공미술은 참여 예술의 형식과 더불어 공유의 예술로서 거듭나야 한다. 예술의 체험을 통해 타인을 새롭게 인식하고 타인과 원활하게 소통하는 법을 터득하는 것이다. 현대 사회에서 이러한 예술 체험의 효용은 같은 작품을 통해 동일한 행위를 반복하는 것이 아니라 다채로운 시기와 공간 그리고 상황 속에서 다양한 체험을 함으로써 가장 효율적으로 나타난다. 시공간 영역의 공공미술이 종종 임시 작업의 형태를 취하기는 하지만 궁극적으로는 지속가능한 프로젝트를 지향하는 것 역시 이와 같은 이유에서이다.

공공미술이 공유하는 예술로서 전환되고 이에 따라 그것의 사회·예술적 책임이 공유되기 위해서는 우선 공공미술이 순수미술과 사회과학 그

리고 정치, 경제 등의 다양한 분야를 융합하는 총체예술이라는 인식이 보다 널리 확산되어야 한다. 더불어 공유하는 예술로서 공공미술이 현대의 사회 구성원과 효율적으로 소통하기 위해서는 주어진 사회 환경을 잘 이해하고, 이러한 이해를 기반으로 공간을 작동시키고 시민을 참여시킬 수 있어야 한다. 삶과 분리된 예술로써가 아니라, 다양한 창조 집단과 이념들을 접목시키고 협력할 수 있는 소통과 전환의 장으로서의 시공간 영역의 공공미술에 대한 연구가 요청되는 것이다. 특히 지역, 문화, 예술, 기업, 도시, 정부의 창조적 협력을 도모하는 시공간 영역의 공공미술은 현 정부의 국정 비전으로 제시된 ‘국민 행복, 희망의 시대’의 일환인 ‘창조경제론’과 관련하여 보다 심층적으로 연구되어야 한다.

본 연구는 민간에게 공공미술 사업운영을 위임한 국내의 공공미술 정책이나 최근에 규정된 공공미술 기금 출연 방법과 관련해서 개선 방향을 제시할 수 있다고 사료된다. 기존의 규정과 새로운 정책이 큰 실효성을 입증하지 못하는 가운데 국가 및 시 정부의 규제완화를 통해 공공미술 작품의 장르 다각화를 모색할 수 있는 방안이 지속적으로 연구되어야 하기 때문이다. 또한 지역 단위로 이루어지는 다양한 문화예술 행사와 공공미술 프로젝트가 지속가능한 시스템으로 정착하기 위해서도 보다 체계적인 시스템과 전담 실무진 등의 전문 인력이 확충되어야 하며, 나아가 안정적인 공간 확보와 재원조성을 위한 민관 파트너십 구축에 대한 연구 또한 병행되어야 할 것이다. 한편으로는 아직도 관습에 의존하는 공공미술이 성행하고 있고 이를 극복하고자 했던 참여예술과 장소특정적 공공미술조차도 국내의 예술실천과 정책이행에 있어서 반영되지 못하고 있는 상황에 대한 우려 또한 간과할 수 없다. 그러나 앞서 제시한바와 같이 본 연구가 제시하고자 하는 시공간 영역의 공공미술은 단순한 하나의 새로운 양식이 아니며 공공미술을 읽어내고 평가할 수 있는 하나의 분석의 틀이자 패러다임이기도 하다. 현대사회에 있어 예술은 시대의 변화에 적응하면서도 변화를 앞서 도모하는 기체이다. 따라서 예술은 본질적인 인간가치와 더불어 각 개인의 삶에 결여된 요소와 사유를 상기시키고 나아가 삶에 필요한 심화된 가치들을 제시할 수 있어야 한다. 다문화주의와

다원주의가 확산되면서 도시공간의 다양한 가치관과 문화를 포용하기 위하여 예술과 사회과학 그리고 기술의 조응이 요구되고 있다. 도시 삶의 개선과 예술적 실천의 발전 그리고 사회체제의 유동성 보장이 동시에 이루어질 수 있도록 하기 위하여, 하나의 사회·예술적 현상에 대한 분석의 틀로서 시공간 영역의 공공미술의 비판적 관점이 보다 폭넓게 적용되고 이에 따라 사회, 문화, 예술이 총체적으로 융합되는 담론의 확장을 모색하는 것을 기대한다.

참 고 문 헌

국내 문헌

- 가토 히사타케 엮음 (1992), 이신철 역 (2009), 『헤겔사전』, 도서출판b.
- 강수미 (2009), 「공공성, 타자성, 대중성의 예술: 다문화시대의 문화예술 의식을 위한 소고」, 『철학사상문화』, 제8호, 동국대학교 동서사상연구소, (22-54).
- 곽노안 (2013), 「도시 및 공간 정의론의 재구성을 위한 시론: 에드워드 소자의 ‘공간정의’론에 대한 비판적 재구성을 위하여」, 『철학사상』, 제49권, 서울대학교 철학사상연구소, (289-310).
- 김기홍 (2013), 「광역 런던의 역사문화콘텐츠 관련 정책 연구」, 『글로벌 문화콘텐츠』, 제12호, 글로벌문화콘텐츠학회, (25-45).
- 김선경 외 공저 (2009), 「도시 공공공간의 활성화 제도에 관한 연구: 뉴욕 시 조닝규제의 방향과 특성을 중심으로」, 『한국도시설계학회지』, 한국도시설계학회, (337-49).
- 김세훈 외 공저 (2008), 『공공성: 공공성에 대한 다양한 접근』, 미메시스.
- 김정희 (2008), 「“복원된 청계천”과 그 후: 계몽주의적 프로젝트의 포스트모던적 실현」, 『현대미술학 논문집』, 현대미술학회, (181-226).
- _____ (2010), 『문명화, 문화주의, 기업문화: 영국정부와 예술 정책』, 서울대학교 출판문화원.
- 들뢰즈, 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리 공저 (1980), 김재인 역 (2001), 『천개의 고원』, 새물결.
- 바우만, 지그문트 (2001), 홍지수 역 (2013), 『방황하는 개인들의 사회』, 봄아필.
- _____ (2010), 조은평 외 역 (2012), 『고독을 잃어버린 시간: 유동하는 근대 세계에 띄우는 편지』, 동녘.
- 박근현, 배정환 (2013), 「담론과 자본으로서의 경관: 도시 경관의 정치·경

- 제적 해석을 위한 이론적 틀」, 『한국조경학회지』, 한국조경학회, 제41권 6호, (117-28).
- 박상진 (2004), “공간의 기억,” 철학아카데미 엮음 (2004).
- 소자, 에드워드(Edward Soja) (1993), 이무용 외 역 (1997), 『공간과 비판 사회 이론』, 시각과 언어.
- 쇼트, 존 레니에(John Rennie Short) (1996), 이현우 외 역 (2001), 『문화와 권력으로 본 도시탐구』, 한울아카데미.
- 신지은 (2010), 「일상의 탈중심적 시공간 구조에 대하여」, 『한국사회학』, 제44집 2호, 한국사회학회, (1-28).
- 신혜경 (2001), 「다니엘 뷔랭의 탈역사주의와 공간의 재구조화: ‘in situ’ 작업을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제32집, 프랑스문화예술학회, (537-64).
- 심상용 (2008), 「공공미술의 비평적 단초 찾기: 공공미술(Public Art)에서 공공적인 미술(Public-Spirited Art)로」, 『현대미술학 논문집』, 제12호, 현대미술학회, (135-80).
- 아렌트, 한나 (1958), 이진우 외 역 (1996), 『인간의 조건』, 한길사.
- 오근창 (2012), 「일반의지의 두 조건은 상충하는가?: 루소와 ‘자유롭도록 강제됨’의 역설」, 『철학사상』, 철학사상연구소, 제47권, (67-98).
- 오명석 (1998), 「1960-70년대의 문화정책과 민족문화담론」, 『비교문화연구』, 제4권, 비교문화연구소, (121-52).
- 요시하라 나오키 (2008), 이상봉 외 역(2010), 『모빌리티와 장소: 글로벌화와 도시 공간의 전환』, 심산.
- 유용하 (2011), 「일본 대지진, 쓰나미, 원전피해 얼마나 되나」, 『과학기술』, 5, (25-9).
- 윤수재 외 편저 (2008), 『새로운 시대의 공공성 연구』, 한국행정연구원 공공성과 행정이념 연구총서 1, 법무사.
- 이병택 (2011), 「고대 아테네 헌정의 발전과 공동성의 변천」, 『OUGHTOPIA』, 제26권 1호, 경희대학교 인류사회재건연구원, (5-28).
- 이봉순 (2008), 「포스트모던시대 조형예술의 장소성과 환경」, 『조형예술

- 학연구』, 제13권, 한국조형예술학회, (39-60).
- 이슬기 (2012), 「공공미술의 공공성에 대한 인식변화 및 도시 공간 속 장르의 변화양상 고찰: 뉴욕의 사례를 중심으로」, 『미술사학보』, 제39집, 미술사학연구회, (333-66).
- 이진우 (2009), 『프라이버시의 철학』, 한길사.
- 임성훈 (2008), 「미술과 공공성: 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 『현대미술학 논문집』, 제12호, 현대미술학회, (107-34).
- _____ (2010), 「도시미화와 예술: '길 위의 예술'에 대한 비판적 소고」, 『미술이론과 현장』, 제10집, 한국미술이론학회, (47-61).
- 전병태 (2007), 「팔길이 원칙, 문화 민주주의, 창조적 산업: 전후 영국의 예술진흥 정책 개관」, 『문화예술』, 한국문화예술 위원회, (88-95).
- 전선자 (2008), 「요셉 보이스의 “확장된 미술개념”과 대안문화: 그의 종교적 생태학적 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』, 제29집, 서양미술사학회, (131-61).
- 전영백 (2003), 「확장된 영역의 미술사: 로잘린드 크라우스 미술이론의 시각과 변천」, 『현대미술사연구』, 제15집, 현대미술사학회, (111-144).
- _____ (2013), 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성’: 경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』, 제 41집, 미술사학연구회, (165-93).
- 정유경 (2001), 「요셉 보이스의 “사회적 조각”: <7000 떡갈나무>(1982-1987)를 중심으로」, 『현대미술사연구』, 제13집, 현대미술사학회, (179-204).
- 정인하 외 공저 (2011), 『건축·도시·조경의 지식 지형』, 나무도시.
- 조경진 (2011), “장소의 기억과 재현: 한국 공원의 정치와 디자인을 횡단하다.” 정인하 외 공저 (2011).
- _____, 한소영 (2011), 「역공간(Liminal Space) 개념으로 해석한 현대도시 공공공간의 혼성적 특성에 관한 연구」, 『한국조경학회지』, 제39권 4호, 한국조경학회, (49-59).
- 조승래 (2014), 『공공성담론의 지적계보: 자유주의를 넘어서』, 서강대학교

출반부.

차두원, 유지연 (2013), 『창조경제 개념과 주요국 정책 분석』, 한국과학기술기획평가원.

철학아카데미 엮음 (2004), 『공간과 도시의 이미지들』, 소명출판.

크라우스, 로잘린드(Rosalind Krauss) (1977), 윤난지 역 (2009), 『현대조각의 흐름』, 예경.

한국공간환경학회 엮음 (1998), 『현대 도시이론의 전환』, 한울아카데미.

국외 문헌

Amin, Ash (2008), "Collective Culture and Urban Public Space", *City*, 12(1): 5-24.

Altman, Irwin (1975), *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*, Monterey: Brooks/Cole.

Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.

_____ (ed.) (1969), *Illuminations: Essays and Reflections*, New York: Schocken/Random House.

Avery, Jonathan E. et al. (2011), *Gross Domestic Product by State: Advance Statistics for 2010 and Revised Statistics for 2007-2009*, Bureau of Economic Analysis, U.S. Department of Commerce.

Baca, Judith F. (1995), "Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society", in Lacy (ed.) (1995).

Bach, Penny Balkin (2005), "Private Support for Public Art: Three Model Organizations", in Goldstein (2005).

Banerjee, Tridib (2001), "The Future of Public Space: Beyond Invented Streets and Reinvented Places", *Journal of the American Planning Association*, 67(1): 9-24.

- Bankshsi, Hasan et al. (2013), "Capital of Culture? An Economic Analysis of the Relationship between Arts and Cultural Clusters, Wages and the Creative Economy in English Cities", in Michael Rushton (ed.) (2013).
- Bauman, Zygmund (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge/Oxford: Polity Press.
- _____ (2001), *The Individualized Society*, Cambridge/Oxford: Polity Press.
- _____ (2011), *Culture in a Liquid Modern World*, Cambridge/Oxford: Polity Press.
- Beardsley, John (1981), "Personal Sensibilities in Public Places", *Artforum*, Summer: 43-5.
- Bengtson, Peter (2013), "Beyond the Public Art Machine", *Journal of Art History*, 82(2): 63-80.
- Benjamin, Walter (1936), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Arendt, H. (ed.) (1969).
- Beunders, Henri (2007), "The End of Arrogance, The Advent of Persuasion: Public Art in a Multicultural Society", *Social Analysis*, 15(1): 42-57.
- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso.
- _____ (2004), "Antagonism and Relational Aesthetics", *OCTOBER*, 10: 51-79.
- _____ (2005), *Installation Art*, New York: Routledge.
- Bishop, Peter & Lesley Williams (2012), *The Temporary City*, London & New York: Routledge.
- Boros, Diana (2012), *Creative Rebellion for the Twenty-First Century: The Importance of Public and Interactive Art to Political Life in America*, New York: Palgrave Macmillan.
- Bourriaud, Nicolas (1998/2002), *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Reel.
- _____ (2009), *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg.

- Bridge, Gary & Sophie Watson (eds.) (2002), *The Blackwell City Reader*, Oxford/Berlin: Blackwell Publishing.
- Burk, Adrienne L. (2006), "Beneath and Before: Continuum of Publicness in Public Art", *Social & Cultural Geography*, 7(6): 949-64.
- Burns, Carol J. & Andrea Kahn (eds.) (2005), *Site Matters: Design Concepts, Histories, and Strategies*, New York: Routledge.
- Calas, Nicolas & Elena Calas (1970), *Icons and Images of the Sixties*, New York: E.P. Dutton.
- Cameron, Stuart & Jon Coaffee (2005), "Art, Gentrification and Regeneration: From Artist as Pioneer to Public Art", *International Journal of Housing Policy*, 5(1): 39-58.
- Cartiere, Cameron & Shelley Willis (eds.) (2008), *The Practices of Public Art*, New York: Routledge.
- Cartiere, Cameron (2010), *Re/Placing Public Art: The Role of Place-specificity in New Genre Public Art*, Saarbrücken: VDM.
- Carter, Curtis (2010), "Toward an Understanding of Sculpture as Public Art", *International Yearbook of Aesthetics*, 14: 161-79.
- Casey, Edward (1987), *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- _____ (1998), *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley: University of California Press.
- Clark, T. J. (1984), *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York: Alfred A. Knopf.
- Cross, David & Claire Doherty (eds.) (2009), *One Day Sculpture*, New York: Kerber Verlag.
- Debord, Guy (1967/2006), *Society of Spectacle*, New York: Zone Books.
- Department of Cultural Affairs, NYC (2005), *City Art: New York's Percent for Art Program*, New York: Merrell.
- Deutsche, Rosalyn & Cara Gendel Ryan (1984), "The Fine Art of

- Gentrification", *OCTOBER*, 31: 91-111.
- Deutsche, Rosalyn (1988), "Uneven Development: Public Art in New York City", *OCTOBER*, 47: 3-52.
- _____ (1992), "Art and Public Space: Questions of Democracy", *Social Text*, 33: 34-53.
- _____ (1996), *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: MIT Press.
- Dewey, John (1927/1991), *The Public and Its Problems*, Athens: Swallow Press/Ohio University Press.
- Doherty, Claire (2004), *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*, London: Black Dog.
- Eccles, Tom (2004), "Plop", in Public Art Fund (2004).
- Edwards, Steve & Paul Wood (eds.) (2013), *Art & Visual Culture 1850-2010: Modernity to Globalisation*, London: Tate Publishing. (E-book).
- Elsen, Albert (1989), "What We Have Learned about Modern Public Sculpture: Ten Propositions", *Art Journal*, 48(4): 291-7.
- Finkelpearl, Tom (2001), *Dialogues in Public Art*, Cambridge: MIT Press.
- _____ (2013) *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press.
- Flam, Jack (ed.) (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press.
- Fleming, Ronald Lee (2007), *The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*, New York: Merrell.
- Fried, Michael (1980), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press.
- Gablik, Suzi (1995), *The Reenchantment of Art*, New York: Thames & Hudson.
- Gaiger, Jason (2009), "Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy", *British Journal of Aesthetics*, 49(1): 43-58.
- Garham, Nicholas (2005), "From Cultural to Creative Industries: An Analysis

- of the Implications of the "Creative Industries" - Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom", *International Journal of Cultural Policy*, 1(1): 15-30.
- Gehl, Jan (2011), *Life Between Buildings: Using Public Space*, Washington: Island Press.
- General Service Administration (2010), *GSA Policies and Procedures, Revision 1*, (November).
- Getsy, David, J. (2011), "Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture, 1956", in Peabody (ed.) (2011).
- Gibson, Eric (1988), Public Art and the Public Realm, *Sculpture*, 7(1): 16-17, 32-3.
- Glahn, Philip (2000), "Public Art: Avant-Garde Practice and the Possibilities of Critical Articulation", *Afterimage*, November/December: 10-2.
- Gluck, Mary (2003), "The Flâneur and the Aesthetic Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-century Paris", *Theory, Culture & Society*, 20(5): 53-80.
- Goldstein, Barbara (2005), *Public Art by the Book*, Seattle: University of Washington Press.
- Gordon, Colin (ed.) (1980), *Michel Foucault, Power/Knowledge: Selected Writings and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books.
- Groys, Boris (2010), *Going Public*, New York: Sternberg Press.
- Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representation and Signifying Processes*, London: Sage.
- Hall, Tim & Iain Robertson (2001), "Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates", *Landscape Research*, 26(1): 5-26.
- Hannay, Alastair (2005), *On the Public*, London: Routledge.
- Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Blackwell Publishing.

- Hatt, Michael & Charlotte Klonk (2006), *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester: Manchester University Press.
- Haydn, Florian & Robert Temel (eds.) (2006), *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.
- Heartney, Eleanor (1993), "The Dematerialization of Public Art", *Sculpture*, 12(2): 45-9.
- _____ (1997), *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Heifman, Marvin (ed.) (2005), *City Art: New York's Percent for Art Program*, London: Merrell.
- Hein, Hilde (1996), "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(1): 1-7.
- Herrington, Susan (2009), *On Landscapes*, New York/London: Routledge.
- Holman, Valerie (1997), "Public Art: The Problem and Potential of Multiple Meanings", *NSEAD*: 127-35.
- Horowitz, Gregg M. (1996), "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(1): 8-14.
- Jackson, Shannon (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York/Oxon: Routledge.
- Jacobs, Jane (1961/1992), *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House.
- Jacob, Mary Jane (1995), "An Unfashionable Audience", in Lacy (ed.) (1995).
- _____ (2006), "Practicing in Public". Retrieved from www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/10/practicing_in_p.php.
- Jay, Martin, (1994), *Downcast Eyes*, California: University of California Press.
- Kayden, Jerold S. (2000), *Privately Owned Public Spaces: the New York*

- City Experience*, New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Kaye, Nick (2000), *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, New York: Routledge.
- Kearns, Gerry & Chris Philo (eds.) (1993), *Selling Places : the City as Cultural Capital, Past and Present*, Oxford/New York/Seoul/Tokyo: Pergamon Press.
- Kelly, Michael (2002), "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases", in Neill, Alex & Aaron Ridley (eds.) (2002).
- Kester, Grant (2003), "Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960", *Public Art Review*, 14(2): 5-11.
- _____ (2004), *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press.
- _____ (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press.
- Klingmann, Anna (2007), *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Knabb, Ken (ed.) (2006), *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Knight, Cher Krause (2008), *Public Art: Theory, Practice and Populism*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Knight, Cher Krause & Harriet Senie (2011), "Editor's Statement: Reinterpreting the Canon", *Public Art Dialogue*, 1(1): 1-3.
- Kohoutek, Rudolf & Christa Kamleithner (2006), "Temporary Use, Deregulation and Urbanity", in Haydn & Temel (eds.) (2006).
- Kornblum, William (2011), "Foreword", *Report on the Public Use of Central Park*, Central Park Conservancy.
- Kpufu, Joseph (1983), *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life*, Albany: State University of New York Press.
- Krauss, Rosalind (1979), "Sculpture in the Expanded Field", *OCTOBER*, 8:

- 30-44.
- Kwon, Miwon (2000), "One Place After Another: Notes on Site Specificity", in Suderburg (2000).
- _____ (2002/2004), *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press.
- Lacy, Suzanne (ed.) (1995), *Mapping the New Terrain, New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press.
- _____ (2008), "Time in Place: New Genre Public Art a Decade Later", in Cartiere & Willis (eds.) (2008).
- _____ (2010), *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007*, Durham, NC: Duke University Press.
- Lambert, Andrew (2005), *Nelson: Britannia's God of War*, London: Faber & Faber.
- Lee, Pamela M. (1998), "Public Art and the Spaces of Democracy", *Assemblage*, 35: 80-6.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766/1968), *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, Ellen Frothingham (tran.), New York: Noonday Press.
- Ley, David (2003), "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification", *Urban Studies*, 40(12): 2527-44.
- Lippard, Lucy (1971), *Changing: Essays in Art Criticism*, New York: E.P.Dutton & Co.
- Lowe, Seana. S. (2000), "Creating Community: Art for Community Development", *Journal of Contemporary Ethnography*, 29(3): 357-86.
- Madanipour, Ali (2003), *Public and Private Spaces of the City*, London/New York: Routledge.
- Mazzucotelli, Silvia (2010), "The Place of Public Art in Social Change", *ESA Research Network Sociology of Culture Midterm Conference: Culture and the Making of Worlds*.

- McCarthy, John (2006), "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?", *Journal of Urban Design*, 11(2): 243-62.
- McClellan, Andrew (ed.) (2003), *At and Its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Malden, MA: Blackwell.
- McEvelley, Thomas (1999), *Sculpture in the Age of Doubt: Aesthetics Today*, New York: Allworth Press.
- Meyer, James (2000), "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity", in Suderburg (2000).
- Mikulay, Jennifer Geigel (2011), "Another Look at La Grand Vitesse", *Public Art Dialogue*, 1(1): 5-23.
- Miles, Malcolm (1995), "Art and Urban Generation", *Urban History*, 22(2): 238-52.
- _____ (1997), *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London: Routledge.
- _____ (2000), "After the Public Realm: Spaces of Representation, Transition and Plurality", *Journal of Art & Design Education*, 19(3): 253-261.
- _____ & Tim Hall (eds.) (2003), *Urban futures: Critical Commentaries on Shaping the City*, New York: Routledge.
- _____ & Steven Miles (eds.) (2004), *Consuming Cities*, New York: Palgrave Macmillan.
- _____ & T. Hall (eds.) (2003), *Urban Futures: Critical Commentaries on Shaping the City*, New York: Routledge.
- _____ & Tim Hall (eds.) (2005), *Interventions: Advances in Art and Urban Future*, Vol.4, Bristol: Intellect Ltd.
- _____ (2007), "Interrupting the Public Realm: Performative Excursions", *The Journal of Applied Theatre and Performance*, 12(1): 15-25.
- _____ (2014), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, London: Bloomsbury.

- Miller, Kristing F. (2007), *Designs on the Public: The Private Lives of New York's Public Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W.J.T. (ed.) (1990), *Art and the Public Sphere*, Chicago: University of Chicago Press.
- Moyer, Twylene & Glenn Harper (2011), *The New Earthwork: Art, Action, Agency*, Hamilton: isc Press.
- _____ (2013), *Artists Reclaim the Commons: New Works/New Territories/New Publics: Perspectives on Contemporary Sculpture*, Seattle: University of Washington Press.
- Mulcahy, Kevin V. (1991), "The Public Interest in Public Cultures", *Journal of Arts Management and Law*, 21(1): 5-27.
- Neill, Alex & Aaron Ridley (eds.) (2002), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, London/New York: Routledge.
- North, Michael (1990), "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", *Critical Inquiry*, 16(4): 860-79.
- O'Brien, John (ed.) (1993), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism Vol.4: Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago/London; University of Chicago Press.
- Oswalt, Philipp et al. (eds.) (2013), *Urban Catalyst: The Power of Temporary Use*, Berlin: DOM Publisher.
- Pales, Emma (2013), "Zygmund Bauman, Individual and Society in the Liquid Modernity". Retrieved from www.springerplus.com/content/2/1/191.
- Pasternak, Anne & Ruth A. Peltason, (ed.) (2007), *Creative Time: The Book, 33 Years of Public Art in New York City*, New York: Princeton Architectural Press.
- Peabody, Rebecca (ed.) (2011), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, Los Angeles: Getty Publication.
- Pepper, Stephen C. (1928), "Book Review: The Public and Its Problems by John Dewey", *International Journal of Ethics*, 38(4): 478-80.

- Phillips, Patricia C. (1988), "Out of Order: The Public Art Machine", *Artforum*, December: 92-7.
- _____ (1989) "Temporality and Public Art", *Art Journal*, 48(4): 331-5.
- _____ (1995), "Public Construction", in (ed) Lacy (1995).
- _____ (2003), "Public Art: A Renewable Resource", in Miles, M. & T. Hall (eds.) (2003).
- _____ (2005), "Ephemeral Public Art", in (ed) Goldstein (2005).
- Pinder, David (2005), "Arts of Urban Exploration", *Cultural Geographies*, 12: 383-411.
- Pollock, Venda Louise & Ronan Paddison (2010), "Embedding Public Art: Practices, Policy, and Problems", *Journal of Urban Studies*, 15(3): 335-56.
- Powers, John S. (2004), *Temporary Art and Public Place: Comparing Berlin with Los Angeles*, Bern: Peter Lang GmbH.
- Public Art Fund (2004), *PLOP: Recent Projects of the Public Art Fund*, New York: Merrell.
- Raven, Arlene (ed.) (1989), *Art in the Public Interest*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Read, Herbert (1977), *Art and Sculpture*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Reiss, Julie H. (2001), *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*, Cambridge: MIT Press.
- Rendell, Jane (2006), *Art and Architecture: A Place Between*, London: Tauris & Co. Ltd.
- _____ (2008), "Space, Place, and site in Critical Spatial Arts Practice", in Cartier & Webster (eds.) (2008).
- Riggle, Nicholas Alden (2010), "Street Art: The Transformation of the Commonplace," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3): 243-57.
- Roberts, Marion & Chris Marsh (1995), "For Art's Sake: Public Art,

- Planning Policies and the Benefits for Commercial Property", *Planning Practice and Research*, 10(2): 189-98.
- Ross, Christine (2012), *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York/London: Continuum.
- Rugg, Judith (2010), *Exploring Site-Specific Art: Issues of Space and Internationalism*, New York: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- Rushton, Michael (2000), "Public Funding of Controversial Art", *Journal of Cultural Economics*, 24: 267-82.
- _____ (2008), "Who Pays? Who Benefits? Who Decides?", *Journal of Cultural Economics*, 32: 293-300.
- _____ (ed.) (2013), *Creative Communities: Art Works in Economic Development*, Washington, D.C.: The Brookings Institution.
- Sadik-Khan, Janette (2013), "New York's Streets? Not so Mean Anymore", *TEDCity 2.0* Lecture. http://www.ted.com/talks/janette_sadik_khan_new_york_s_streets_not_so_mean_any_more?language=en.
- Sandler, Irving (1996), *Art of the Postmodern Era*, New York: IconEditions.
- Schneekloth, Lynda & Robert Shibley (1995), *Placemaking: The Art and Practice of Building Communities*, New York: John Wiley & Sons.
- Sedlmayr, Hans (2007), *Art in Crisis : The Lost Center*, London: Hollis and Carter.
- Senie, Harriet F. (1989), "Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues", *Art Journal*, 48(4): 298-302.
- _____ (1992), *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, New York: Oxford University Press.
- _____ & Sally Webster (1989), "Critical Issues in Public Art", *Art Journal*, 4: 287-90.
- _____ & Sally Webster (eds.) (1998), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington: Smithsonian Institution Press.

- _____ (2002), *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- _____ (2003), "Responsible Criticism, Evaluating Public Art", *Sculpture Magazine*, 22(10). <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/seni e.shtml>.
- _____ (2003), "Reframing Public Art: Audience Use, Interpretation, and Appreciation" in McClellan, A. (ed.) (2003).
- Sennett, Richard (1974), *The Fall of Public Man*, New York: Norton.
- Sharp, Kevin, et al. (2005), "Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", *Urban Studies*, 42(5/6): 1001-23.
- Short, J. Rennie (2001), *Global Dimensions: Space, Place and the Contemporary World*, London: Reaktion Books.
- Simmel, Georg (1903) "The Metropolis and Mental Life", in Bridge, Gary & Sophie Watson (eds.) (2002).
- Solnit, Rebecca (2000), *The Wunderlust: History of Walking*, New York: Viking.
- Stokes, Peter, (2004), "The Competing Dynamics and Relationships in Corporate and Local Government Agency Constructions of Place", *Dynamic Relationships Management Journal*, 3(1): 3-15.
- Sudenburg, Erika (2000), *Space, SITE, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.
- Sumartojo, Shanti (2013), *Trafalgar Square and the Narration of Britishness, 1900-2012*, Oxford/Bern: Peter Lang AG.
- Tepper, Steven J. (1999), *Unfamiliar Objects in Familiar Spaces: The Public Response to Art-in-Architecture*, Center for Arts and Cultural Policy Studies.
- _____ & Bill Ivey (2008), *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, New York: Routledge, 2008.
- Urry, John (2000), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the 21st*

- Century*, Londond/New York: Routledge.
- Waks, Leonard (2014), "Literary Art in the Formation of the Great Community: John Dewey's Theory of Public Ideas in The Public and Its Problems", *Education and Culture*, 30(2): 35-46.
- Warner, Michael (2005), *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books.
- Wetenhall, John (1989), "Camelot's Legacy to Public Art: Aesthetic Ideology in the New Frontier", *Art Journal*, 4: 303-08.
- _____ (2009), "A Brief History of Percent-for-Art in America", *Public Art Review* online article. <http://forecastpublicart.org/anthology-downloads/wetenhall.pdf>.
- Whybrow, Nicolas (2011), *Art and the City*, New York: I.B.Tauris.
- Whyte, Willian, H. (2001), *The Social Life of Small Urban Spaces*, New York: Project for Public Spaces Inc.
- Willett, John (1967/2007), *Art in a City*, Liverpool: Liverpool University Press/The Bluecoat.
- Winterbottom, Daniel (2000), "Residual Space Re-evaluated", *Places*, 13(3): 40-7.
- Wolheim, Richard (1965), "Minimal Art", *Arts Magazine*, 39(4): 26-32.
- Young, James (1992), "The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today," *Critical Inquiry* 18(2): 267-96.
- Zucker, Paul (1945), "The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(1): 12-9.
- Zukin, Sharon (1995), *The Cultures of Cities*, Cambridge, MA: Blackwell Publisher.

국내 학위논문

- 김미정 (2010), 「1960-70년대 한국의 공공미술: 박정희 시대 공공기념물을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문.
- 김희승 (1998), 「크리스토프의 프로젝트에 나타난 공공미술적 특성」, 이화여대 대학원 미술사학과 석사학위 논문.
- 서정원 (2002), 「‘참여(Engagement)’개념의 미학적 의의에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과, 석사학위 논문.
- 유정아 (2005), 「1970-90년대 뉴욕의 공공미술: 장소와 관람자의 인식변화를 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문.
- 이다혜 (2007), 「발터 벤야민의 Flaneur개념 분석: 아케이드 프로젝트 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문.
- 황선일 (2003), 「건축물미술장식제도에 관한 연구: 서울특별시를 중심으로」, 서울대학교 행정대학원 석사학위 논문.

해외 학위논문

- Bridges, Steven L. (2009), "Making the Invisible Visible: Socially Engaged, Collaborative Public Art in the City", Master's thesis, The School of the Art Institute of Chicago.
- Davis, Laren (2009), "Reconsidering of Permanent Percent for Art Works in the Public Sphere: A Case Study of Public Art Commissioned by the Community Redevelopment Agency of the City of LA", Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California.
- Goldsten, Lori (2008), "Counteractions: Resisting and Embracing Globalization in Contemporary Public Art", Master's thesis, University of Colorado.
- Leger, Marc James (2006), "Subjectivity and Social Space in Critical Public

- Art", Ph.D. diss., University of Rochester, New York.
- Lidgett, Elizabeth (2009), "Art and Time: Temporary Public Art and Contentious Space", Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California.
- Mikulay, Jennifer G. (2007), "The Public's Art: Participatory Gestures and Contemporary Practice", Ph.D. diss., University of Wisconsin-Madison.
- Rapp, Karen M., (2009), ""Not the Romantic West": Site-Specific Art, Globalization and Contemporary Landscapes", Ph.D. diss., Stanford University.
- Tinti, Mary M. (2008), "The Contemporary Art of Travel: Siting Public Sculpture within the Culture of Flight", Ph.D. diss., Rutgers, The State University of New Jersey.
- Wallach, Ruth, (2007), "Re-creating the City: Place-Making Through Public Art, Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California.
- Walser, Lauren K. (2010), "Temporary or Permanent? Considering Time, Memory, and History in Public Art Projects", Master's thesis, Roski School of Fines Arts, University of Southern California.
- Wasserman, Adrew (2012), "Contemporary Manhattan Cartographies: Ephemeral Public Projects in New York", Ph.D. diss., Stony Brook University.

정기 간행물

- Alberge, Dalya, "Row as Public Pays Twice Over for Trafalgar Square Artworks", *The Guardian*, 2012/04/29.
- Carus, Felicity, "ArcelorMittal's Emissions Make a Monumental Joke of Olympic Park Tower", *The Guardian*, 2010/04/09.

- Cascone, Sarah, "New Bloomberg Grant Brings Public Art to US Cities", *Artnet*, 2014/10/14.
- Cho, Psyche (2012), "Dispatch Lego Works to Brighten Up a City", *News & Activities*, Department of Cultural Affairs, Taipei City Government online news. http://www.culture.tw/index.php?option=com_content&task=view&id=2283&Itemid=235
- Chozick, Amy, "A Lightning Rod Masquerading as a Sculpture", *The New York Times*, 2012/06/01.
- Finkel, Jori, "N.Y.'s Museum without Walls", *Los Angeles Times*, 2011/06/26.
- Gardner, Ralph, "High Point in Interior Design", *Wall Street Journal*, 2012/10/08.
- Glancey, Jonathan, "First among Olympian Obelisks", *The Guardian*, 2010/04/01.
- Graham-Cumming, John, "Will the Orbit Become London's Eiffel?", *The Guardian*, 2010/04/02.
- Gross, Michael Joseph, "The Falls Guy", *New York Magazine*, 2008/06/08.
- Hall, John, "'Mind Boggling' Artwork That Will Tower over London". *The Independent*, 2010/03/31.
- Hoyle, Ben, "'Hubble Bubble' Tower Will be Icon of Olympic Legacy", *The Times*, 2010/04/01.
- Kelso, Paul, "Mayor Attacks Generals in Battle of Trafalgar Square", *The Guardian*, 2000/10/20.
- Kennedy, Randy, "'The Gates' Unfurling to High Hopes", *The New York Times*, 2005/02/12.
- _____, "Unlocking New York, One Date at a Time", *The New York Times*, 2010/06/23.
- Kimmelman, Michael, "In a Saffron Ribbon, a Billowy Gift to the City", *The New York Times*, 2005/02/13.

Lasky, Julie, "A Living Room Suspended Over Columbus Circle", *The New York Times*, 2012/09/19.

Lichfeld, John, "Les Deux Plateaux: Monument to the French Malaise?", *The Independent*, 2008/01/05.

Lloyd, Matt, "5,000 Ice Sculptures Placed on City Steps in Moving World War I Commemoration", *Birmingham Mail*, 2014/08/02.

Llyall, Sarah, "All Around London, an Invitation to Make Music", *The New York Times*, 2009/07/11.

McGill, Douglas, "How Public Art is Changing New York City", *New York Times*, 1988/01/23.

Merrick, Jay, "120m High and Very, Very Red: the Best Seat at the Olympic Games", *The Independent*, 2010/04/01.

Mito, Habe-Evans, "Melting Monuments Celebrate the Momentary", *NPR*, 2011/02/09.

Martinez, Alanna, "Bloomberg Foundation's New Public Art Challenge to Award \$1M to Winning U.S. Cities", *New York Observer*, 2014/10/13.

Morrison, Richard, "True Public Art or Just Public Posturing?", *The Times*, 2010/04/02.

Moore, Rowan, "Is the Orbit Anything More Than a Folly on an Olympic Scale?", *The Guardian*, 2010/04/04.

Nash, Bill, "Keys to the Cities: Artist's Piano Project Widens Worldwide", *Ventura County Star*, 2009/06/28.

Pogrebin, Robin, "Topping Off with Public Art in Chelsea", *The New York Times*, 2013/09/09.

Rao, Mythili, "Art Installation Brings 60 Pianos to the Streets of New York City", *CNN Living*, 2010/06/21.

Scanlon, Jessie, "The Gates at a Glance", *New York Magazine* online article, <http://nymag.com/nymetro/arts/features/10895/#>.

Searle, Adrian, "Fourth Plinth: Katharina Fritsch's Cockerel Gives Nelson the

- Bird", *The Guardian*, 2013/07/25.
- Sooke, Alastair, "Why Can't the Public Vote for Fourth Plinth?", *Telegraph*, 2013/09/24.
- Stepheson, Sarah, "Space is Key", *Art in America*, 2010/June.
- Steinhauer, Jennifer, "The Arts Administration", *The New York Times*, 2005/10/23.
- Sternbergh, Adam, "The Passion of the Christos", *New York Magazine*, 2005/05/21.
- Stone, Andrew, "10 Questions with Wendy Feuer of NYC DOT", *Interior Design*, 2013/10/09.
- Vaccarello, Joe & Richard Roth, "New York's Columbus Statue Gets its Own Apartment", *CNN*, 2012/10/08.
- Vogel, Carol, "Art Project Pilgrim Prepares to Install 'The Gates'", *The New York Times*, 2005/02/05.
- Zhong, Fan, "Looking Sheepish", *W Magazine*, 2013/09/16.
- Ziv, Stav, "Bloomberg Foundation Launches Public Art Challenge", *Newsweek*, 2014/13/2014.

인터넷 자료

- "A Conversation with Paul Ramirez Jonas and Claire Bishop", *Creative Time Video*. http://www.youtube.com/watch?v=Un0G_1F1Eu4
- "Anish Kapoor to Create a New Artwork for the Vast Nave of Paris' Grand Palais", *Artdaily.org* article, <http://artdaily.com/news/45541/Anish-Kapoor-to-Create-a-New-Artwork-for-the-Vast-Nave-of-Paris--Grand-Palais#.VLNSZdKUfls>.
- "Anish Kapoor to Design Iconic Visitor Attraction for Olympic Park", (2010/3/31). *Greater London Authority* 공식보도자료. <https://www.london.gov.uk>

/media/mayor-press-releases/2010/03/anish-kapoor-to-design-iconic-visitor-attraction-for-olympic

Annual Report (2006), *Land Securities* electronic report. http://reports.investis.com/reports/land_ar_2006_en/report.php?page=b5c8b844dcd556c25a2de1d5b27ecc2e&type=0&zoom=1

"Ark Nova by Arata Isozaki and Anish Kapoor", *de zeen magazine* article, 2013/9/26. <http://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/>

"Bubble of Hope": Anish Kapoor's Ark Nova is the World's First Inflatable Concert Hall", *Architizer.com* article, 2013/10/01. <http://architizer.com/blog/ark-nova-concert-hall/>

"Christo & Jean-Claude Interview", *Journal of Contemporary Art Online*. <http://www.jca-online.com/christo.html>.

"Euromonitor International's Top City Destination Ranking" (2010), *Euromonitor International Report*. <http://blog.euromonitor.com/2010/01/euromonitor-internationals-top-city-destination-ranking.html>.

"Nele Azevedo Interview", *Greenmuze* online article, 2008/12/12. <http://www.greenmuze.com/art/interviews/641-nele-azevedo-interview.html>

"Office Rent London: 2014 Q3", Find a London Office LLP online statistics. <http://www.findalondonoffice.co.uk/toolbox/rental-guide/>.

"Olympic Heights", *The Guardian* online poll, 2010/03/31. <http://www.theguardian.com/commentisfree/poll/2010/mar/31/architecture-design>

"The Business of Marrying Art and Real Estate", *Bloomberg Interview* video, <http://www.bloomberg.com/video/the-business-of-marrying-art-and-real-estate-EU~0fqFjTwGEdCv6qE0FOw.html>

기타 문헌

동덕여자대학교 산학협력단 한국미술기획경영연구소 주관 (2012), 『건축물 미술작품제도 개선현황 및 출연기금 분배방안 연구』, 한국문화예술위원회.

상상공간 기획소 주관 (2012), 『공공미술 시범사업 추진전략 및 평가방안 연구』, 한국문화예술위원회.

서울대학교 환경계획연구소 주관 (2011), 『도시계획과 연계한 공공미술 추진방안 연구』, 한국문화예술위원회.

Appleseed & Audience Research & Analysis (2008), *The New York City Waterfalls: The Economic Impact of a Public Art Work*, New York City Economic Development Corporation.

Bailey & Yang Consultants (2014), *Play Me, I'm Yours: Melbourne 2014 Program Evaluation Summary of Findings*, Arts Centre Melbourne, Arts Victoria.

Central Park Conservancy Annual Report (2014), Central Park Conservancy.

No.5 Chambers (2007), *Public Art and the Planning System and Process in England*, IXIA.

Policy CS22 of the Westminster City Plan: Strategic Policies (2014), Geraldeve Proposal to Westminster City Council. (Ref.# NJB/GBR/DBE/J7328).

Report on the Public Use of Central Park (2011), Central Park Conservancy.

Starting a Business Improvement District: A Step-by-Step Guide (2002), New York City Department of Small Business Services.

도판



[그림1] Richard Serra, <Tilted Arc>(1981-1989), New York, NY.



[그림2] (상) Joseph Beuys, <7,000 Oak Trees>(1982~), Kassel, Germany.

[그림3] (하) Suzanne Lacy and Others, <Mapping the New Terrain>, Public Conference, Nov. 1991, Napa, CA.



[그림4] Daniel Buren, <Les Deux Plateaux> (1985-1986), Paris, France.



[그림5] Christo & Jean-Claude, <5,600 Cubicmeter Package>(1967-1968),
Kassel, Germany.

[그림6] Christo & Jean-Claude, <One Million Square Feet>(1968-1969),
Little Bay, Australia.

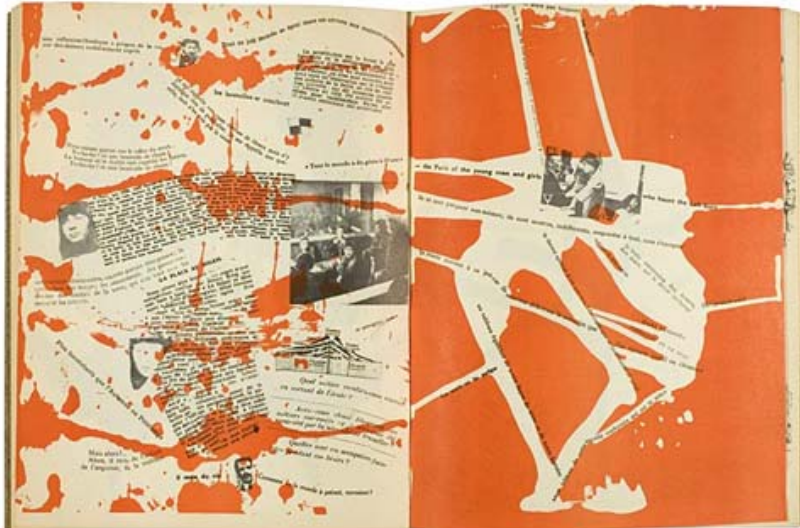


[그림7] (상), (중) Anish Kapoor, <Arc Nova>(2013), Matsushima/(2014), Sendai, Japan.

[그림8] (하) Anish Kapoor, <Leviathan>(2011), Grand Palais, Paris.



[그림9] Tatsu Nishi, <Discovering Columbus>(2012/09/20-12/02), Columbus Circle, New York, NY.



[그림10] (상/좌) Christo & Jean-Claude, <The Gates>(1979-2005),
Central Park, New York, NY.

[그림11] (상/우) Christo & Jean-Claude, <Running Fence>(1972-1976),
Sonoma & Martin Counties, CA.

[그림12] Guy Debord & Asger Jorn, <Mémoires>(1959).



[그림13] Paul Ramírez Jonas, <Key to the City>(2010/06/03-06/27), New York, NY.



[그림 14] Florentijn Hofman, <Rubber Duck Project>(2007~) in various cities.



[그림15] Kurt Perschke, <Red Ball Project>(2001 ~) in various cities.



[그림16] Luke Jerram, <Play Me, I'm Yours>(2008 ~) in various cities.



[그림17] Nele Azevedo, <Minimum Monuments>(2001 ~) in various cities.



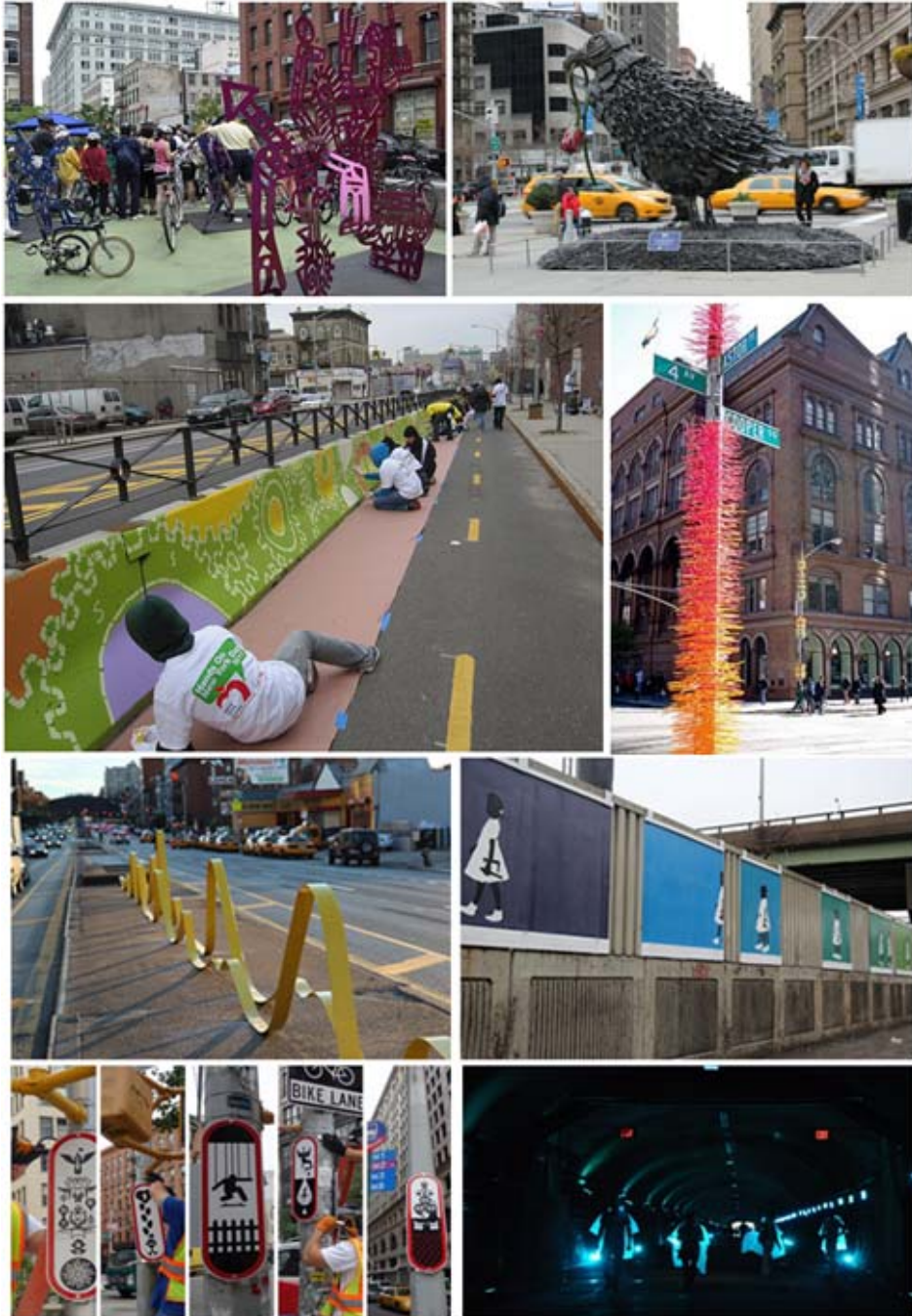
[그림18] Jan Vormann, <Dispatchwork>(2007~) in various cities.



[그림19] Olafur Eliasson, <Waterfalls>(2008/06/26-10/13), New York, NY.



[그림20] Former Mayor of New York City, Michael Bloomberg & *PLAN NYC* Strategy 관련 도판.



[그림21] DOT Art Projects by Department of Transportation, NYC.



[그림22] *Time Square Art Projects* by Time Square Alliance, New York.



[그림23] Lower Manhattan Development Corporation Public Art Projects in New York, NY.



[그림24] *Madison Square Art* by Madison Square Park Conservancy, New York, NY.



[그림25-1] *Creative Time* Public Art Projects in New York, NY.

CREATIVETIME
SUMMIT
STOCKHOLM
PUBLIC ART AGENCY
S W E D E N

KULTURHUSET
NOVEMBER 14-15, 2014



[그림25-2] *Creative Time* Public Art Projects in New York, NY.



[그림26-1] *Pubic Art Fund* Projects in New York, NY.



[그림26-2] *Pubic Art Fund* Projects in New York, NY.



[그림27] (상) (중) Temporary Public Art Projects in *590 Madison Av.* in New York, NY.

[그림28-1] (하) Temporary Public Art Projects in *Lever House* in New York, NY.



[그림28-2] (상/좌) Temporary Public Art Projects in *Lever House* in New York, NY.

[그림29] (상/우) (하) Temporary Public Art Projects at *the Getty Filling Station*, New York, NY.



[그림31] Alex Chinneck, <Take My Lightning but Don't Steal My Thunder>(2014/10/2-10/24), Covent Garden, London.

[그림32] Temporary Public Art Projects in Covent Garden, London.



[그림33] *The Fourth Plinth Programme* at the Trafalgar Square, London.



[그림34] *The Sculpture in the City* Program in The City of London.

ABSTRACT

A Study on Public Art in Temporal-Spatial Realm Analysis on Genre Diversification and Administrative System Changes in Contemporary Public Art

Gael Sulki Lee

Arts Management, Interdisciplinary Program
The Graduate School, Seoul National University

Discourses on public art may be found in many fields. Art historians and theorists have studied public art in terms of spatial art — for example, monuments and memorials from the ancient Greek period up to the modern era. Social scientists have studied public art in the context of political ideology and site matters. In urban planning, public art can be a marketing tool that enhances property value. While discourses on public art have developed over last half decade, interdisciplinary studies on the matter have been sporadic. As a result, it is difficult to find a comprehensive analysis of public art that deals with both art practices and administrative systems. Public art is a social-artistic practice that encompasses the domains of fine arts and the social environment. This thesis proposes a interdisciplinary approach to the critical analysis of public art that links all aspects of the visual arts, administrative systems, and the urban environment. Such an

approach enhances the viewing of public art as both a social and artistic phenomenon and expands critical perspectives in the reading of public art.

This thesis defines public art as follows: an artwork or art project that is installed or happens in a public place under public policy with either financial or administrative support from the public entities such as the government and municipalities. In general, if an artwork satisfies one of the above conditions, it is conventionally regarded as a public artwork. However, this is insufficient because public art has evolved into a social-artistic practice. Public art practice is a concern not only for artists, but also for policy-makers and the public itself. The delay in the advancement of discourse around public art is due to the lack of an interdisciplinary approach to public art practice. Each of the aforementioned fields is only concerned with its own historicism and methodology, failing to recognize connections with related fields. This has resulted in the indiscriminate expansion of the public art genre without clear consensus on what public art is in a temporal-spatial sense. Although concepts like site-specificity and new-genre public art have been introduced, discourse has been so focused on artistic practices and theories that these newer concepts have rarely been integrated into policy. For example, the various fields mentioned above has accepted the concept of site-specificity. However, its usage has become so broad that it is at best meaningless and at worst confusing. This thesis focuses on the significance of existing public art discourses and aims to investigate their anachronistic aspects in relation to contemporary public art and propose a new analytical framework: public art in the temporal-spatial realm. Public art in the temporal-spatial realm combines site-specificity with an additional criterion: time. Permanence in terms of physical location and durability of artwork has been the core concern for the public art for administrator. Permanence and durability is equivalent to the formation of ideology. Ideology is a result of consensus.

However, when the status quo changes, it is replaced by a new normal. What remains is the physical traces of the past, in this case, public art. Public art should no longer be a visual representation of power. It should be clearly differentiated from propaganda. Public art should be a reflection of everyday life and people. And life is never static. Thus, art must adapt accordingly. When time or time-specificity is considered with site-specificity, visual art often becomes temporal-spatial matter that reflects the present instantly and is bound to change as the moment passes. Temporal-spatial matter does not depend on the past or aim to secure a place in a distant future. It is about connecting dispersed space and minds, understanding the environment we live in, and imagining a better world.

The analytical framework of this thesis stems from a review of literature on public art discourses. The analysis proves that prior discussion often evades issues such as changes in public values and the binary definition of the public and private spheres, which is no longer valid in the contemporary urban environment where the two spheres often overlap. This evasion is due to an academic rigidity that fails to approach the matter openly and exhaustively. In the contemporary urban setting, the arts, social sciences, economics, and politics are inevitably interlinked and must correspond to one another to thrive or risk becoming superfluous and instantly obsolete. It is crucial to understand that the public and private spheres co-exist in contemporary urban life, especially when the public realm is expanded to include the Internet and social networks. The most private aspects of individual life can be shared with the world. Things can be both as private and public as one chooses. Public art in the temporal-spatial realm activates space by enlivening dormancy, filling vacancy with novel objects, circulating creative ideas, and embracing new peoples and cultures. Unlike site-specific public art that is set out to discover, define, and fix identity and culture in a specific place, public art in the temporal-spatial realm travels around the

world, allowing the people who experience it to interpret it and decide what to make of it. What matters most is how people reciprocate, how they understand and appreciate the work. Here, collective participation is construed as shared experience. While appreciation of art takes place privately, shared experience in and around public art is translated into community and civic values.

Unlike art in white-cube galleries, public art takes place in public settings. That is, the artist has to work within the constraints of regulation. He or she is under constant scrutiny. Public places are operated and maintained by different city departments. For instance, most roads are met by streets and pedestrian sidewalks, which are also met by plazas, squares, or other gathering places, and buildings. Some roads surround park in round about. Roads, sidewalks, squares, buildings, and parks are operated by different city departments. This means when working in public places, one needs approval from each department. Temporary public art projects or public art in the temporal-spatial realm is only possible when different city policy-makers and administrators collaborate. It is important to note that the public art administrator's main responsibility is to support and coordinate projects. Curatorial aspects of public art projects should be delegated to experts and the people themselves. Through examinations of temporary public art projects in London and New York City, this thesis aims to demonstrate how city officials and administrators utilize policy in order to carry out successful public art projects and how policy is enacted and amended to accommodate changes in cityscapes. This balanced analysis between public artistic practices and public art administration proves that the urban conditions for successful public art are all interlinked.

The most important finding from these case studies is that public space is diminishing and private space is increasing. That is, what people conceive of

as public spaces — malls, theaters, hospitals, etc., — are indeed owned and / or operated by private entities. Places where public and private values coexist are liminal and processual spaces: thresholds or boundaries between public and private where values are shared and transformed by sojourners. It is therefore a transitional space where norms are unfixed and reflect changes in society instantly and people are prone to experience changes with open minds. Public art in the temporal-spatial realm has the power to transform space to transitional space for a set amount of time. People become territorial in terms of civic ownership. However, they become more open-minded when public art is only temporary and when they are not financially responsible for it. Many of the cases analyzed in this thesis are carried out under public and private partnership. Traditionally, public art is understood as artwork funded by public money. In the contemporary urban setting, public art has diversified. Publicly funded artworks can be found in government and city-owned buildings. However, this type of space is limited and artworks are often installed permanently. City officials have tried to utilize privately owned public spaces to enhance city life for the better. And place-owners and real-estate developers have a better understanding of public art's value. It is often carried out in forms of place-marketing and place-making. As public funding for arts and culture is stagnating due to economic crises and artists are looking for alternative spaces in the city, public-private partnerships in public art projects should be explored further.

Public art should be found in everyday settings, reflecting everyday life and values. Public art should be understood as a shared social-artistic responsibility. Therefore, a new analytical framework and discourse for contemporary public art must address artistic practices, administrative systems, urban environments, and the people's perceptions simultaneously. Public art in the temporal-spatial realm is not a style attempting to define a specific movement. It is a paradigm for reading public art practices in cities.

As sociologist Zygmunt Bauman asserts, in the “liquid” modernity we live in, nothing is static. Everything is in constant motion while the foundation lies in modern values. Bauman’s remark is significant especially given the prevalence of pluralism and multi-culturalism. Art has the power to prompt people to realize what we need and what we lack in life. At the same time, art is responsible for presenting life honestly and reflecting social changes that impact us all. What enhances urban life are considerate gestures and creative usages. Through practices of public art in the temporal-spatial realm, artistic practices and cultural policy come together, expanding the possibility for a great confluence of the public and private, ideas and technology, arts and business, and, in the broadest sense, culture and society.

Keywords: public art, temporal-spatial realm, temporality, site-specificity, transitional space.

Student Number: 2010-30340