

노 재 승 교수지도  
석사학위청구논문

공공미술로써 ‘리차드 세라’의 작품연구

2004

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 미술교육전공

김 선 주

# 공공미술로써 ‘리차드 세라’의 작품연구

노 재 승 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 5월

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 미술교육전공

김 선 주

# 인 준 서

김선주의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원\_\_\_\_\_ ㉠

심사위원\_\_\_\_\_ ㉠

심사위원\_\_\_\_\_ ㉠

성신여자대학교 교육대학원

## 논문개요

이 논문은 ‘리차드 세라(Richard Serra, 1939)’의 공공조각 실행방식의 특성인 ‘장소-특수성(Site-Specificity)’ 개념을 그의 대표적인 공공미술 프로젝트인 <세인트존스 로터리 아크 St. John’s Rotary Arc, 1980 >와 <기울어진 호 Tilted Arc, 1981,>를 중심으로 살펴보고, 그에 따른 대중과 작품의 상호 관계를 공공미술로써 분석해 보고자 한다.

공공미술은 보다 많은 대중을 상대로 공적장소에 놓여 지므로 전시장에 놓이는 미술과는 다른, 공공미술에 대한 인식이 선행되어야 한다.

그러한 의식은 미학적 모더니즘의 틀 속에서 억제되었던 미술의 소통기능을 회복시키고자 하는 움직임으로 작품자체에서 작품의 환경으로 의미의 초점이 옮겨가는 과정에서 ‘장소-특수성’의 개념이 등장하게 된다.

이러한 개념은 작품으로써 장소를 재정의 한다는 리차드 세라의 공공미술작품들에서 그만의 독특한 방식으로 나타나면서 관람객으로 하여금 장소와 공간 개념의 색다른 경험을 유도하는 등 작품의 일부분으로 관람객을 승격시킨다.

그러나 그의 ‘장소-특수성’ 개념에서 이루어지는 공공미술은 그 장소의 특별한 점을 고려하여 그 공간의 문맥에 어울리도록 설치되는 것이 아닌 작품을 위해 선택한 공간을 특권화하면서 작품으로써 모든 환경(관람자, 장소, 그 밖의 작품의 배경이 되는 모든 상황)을 재 정의하는 작품의 독립적인 측면을 강조하는 특성으로 인해 공공적인 측면에서 많은 이슈가 제기된다.

이는 다시 말해 공공장소의 수용자인 대중과의 갈등이 빈번하게 일어나는 요

소로써 작용하여 이러한 극단적인 결과의 대표적인 예로 공공미술 프로젝트로써 GSA에 의해 의뢰되어 제작된 <기울어진 호>가 철거되기에 이른다.

이러한 결과는 리차드 세라의 작품이 공공미술로써 간과 할 수 없는 대중을 고려하지 않은 결과로써 보여지며, 이는 구체적으로 공공조각을 실행하는 방식으로써 관람자를 하나의 인격체가 아닌 작품으로 인해 재정의 되는 공간을 경험해야만 하는 작품을 완성하는 일부분으로 보았기 때문이다.

그러한 예로 관람객을 작품에 끌어들이려는 방법으로써 작품을 위태롭게 보이게 설치하는 등 불안한 요소를 제공함으로써 관람객들로 하여금 불안함과 억압적인 느낌을 갖도록 의도한 것은 결국 경험을 각오하는 미술관의 관람객이 아닌, 다양한 인격체가 주를 이루는 공공장소에 놓이는 작품으로써는 존립하기 어렵다는 결론에 이르게 된다.

이러한 결론에 이르기 까지 우선적으로 공공미술에 대한 개념을 살펴보고 그러한 개념과 상충하는 세라의 공공미술의 실행방식으로써 전개되는 ‘장소-특수성’의 개념을 미니멀리즘의 현상학적인 측면과 프로세스 아트와 장소 성을 중심으로 살펴보면서 세라의 작품변천 과정에 어떠한 영향을 미치며, 또한 공공미술로써 제기되는 일반대중과의 소통은 어떠한 관계가 형성되는지를 그의 공공미술 프로젝트의 대표적인 작품인 <세인트 존스 로터리 아크>와 <기울어진 호>를 통해 전개 할 것이다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 공공미술의 의미 .....	3
1. 현대미술사에서 공공미술의 개념 .....	3
2. 공공미술의 공공성과 예술성 .....	6
3. 공공미술의 인식의 변화 .....	8
III. 리차드 세라의 작품특성 .....	10
1. 시대배경 .....	10
1) 미니멀 아트에서의 ‘현상학’ .....	13
2) 과정의 개념에 있어 ‘재료의 물질성’과 ‘장소-특수성’ .....	17
2. 작품의 변천 과정 .....	23
3. 리차드 세라의 공공미술 .....	34
1) <세인트 존스 로터리 아크>: 체험되는 공간 .....	34
2) <기울어진 호>: ‘장소-특수성’ 개념 속의 모순 .....	41
IV. 결론 .....	49

## 참 고 도 판

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT

# I. 서론

공공미술은 공공영역에 놓이는 미술품으로 다양한 일반대중을 수용해야 하는 공공적인 측면에서 기능해야 한다.

그러나 공공미술에 있어서 ‘공공성’이 물리적인 요인 보다는 심리적인 요인과 관련이 깊다는 의식으로 인해 새로운 의식으로 제기되는데, 이는 곧 공공미술을 단지 미적 대상물이 아닌 새롭고 이론적으로 충실한 미술로써 기능할 수 있는 가능성을 제시하면서 ‘공공성’의 개념이 확대되었다.

즉, ‘공공성’에 대한 개념과 ‘작품이 놓이는 공간’에 대한 인식의 변화로 인해 장소에 맞게 작품이 고안되는 것이 아닌 작품을 통해 장소를 새롭게 정의하는 ‘장소-특수성’의 개념이 등장하게 된다.

이는 리차드 세라(Richard Serra, 1939) 공공미술의 실행방식의 주된 특징으로 나타나면서 기존의 ‘오브제objet’로써가 아닌 새로운 공공미술로써 관람객들에게 작품과 공간의 색다른 경험을 제공한다.

색다른 경험이란 공간 안에 위치한 작품이 그 주변의 환경과 함께 관람자의 경험방식으로 인해 시시각각 변화하는 것을 그들 스스로 느끼면서 그곳의 공간이 그들로 하여금 다시 정의 내려진다는 의미로써 이해 할 수 있다.

그러한 개념을 작품에 드러내기 위하여 관람자로 하여금 불안감, 내지는 억압적인 요소를 작품에 도입시키기도 하면서 자신의 예술성을 피력한다.

이러한 새로운 시도로써 관람객을 작품으로 끌어들이려고 시도한 것은 다시 말하면 공공미술에 있어 예술과 삶의 소통을 가능케 하므로 의미 있는 취지라고

보여 지지만, 그러한 과정(색다른 경험)에서 수용자인 일반대중과 빈번한 갈등이 제기되면서 과연 공공성과 예술성에 접점은 어디인지 알아보고자 하는데 이 글의 목적을 두게 되었다.

리차드 세라의 독특한 내용의 공공미술을 살펴보기에 앞서 2장에서는 공공미술에 있어 공공성과 예술성에 대한 개념을 우선적으로 살펴볼 것 이다.

또한 ‘공공성’과 장소에 대한 인식의 변화와 함께 등장하는 세라의 공공미술의 특성이 되는 ‘장소-특수성’의 개념을 알아보기 위해 3장에서는 당시 시대 상황과 함께 나타나는 세라의 작품들을 분석해 볼 것이다. 이때 우선적으로는 그의 공공미술로써 등장하게 될 작품의 영향을 주는 요소로써 미니멀 아트와 프로세스 아트를 살펴보는 데, 그중에서도 ‘장소-특수성’ 개념의 밀접한 관계를 가진 현상학과, 장소성을 깊이 있게 다룰 것이다. 두 번째로는 ‘장소-특수성’의 개념을 그의 작품변천의 과정을 통해 살펴볼 것이고 마지막으로 리차드 세라의 공공미술 프로젝트의 대표적인 작품인 <세인트 존스 로터리 아크 St. John's Rotary Arc, 1980 >와 <기울어진 호 Tilted Arc, 1981>를 다루면서 그 작품들에서 제기되는 리차드 세라의 공공미술의 특징들을 주로 다룰 것이다.

이때 <세인트 존스 로터리 아크>는 세라의 공공미술로써 독특한 기능인, 작품을 통해 체험되는 공간으로써 인식되는 대표적인 작품이므로 그것을 중심으로 다룰 것이고, 다양한 일반대중과 갈등이 제기된 극단적인 작품인 <기울어진 호>를 통해 대중과 세라의 갈등 요소를 살펴 봄으로써 ‘장소-특수성’의 개념과 대중과 충돌 할 수 밖에 없는 이유를 그 개념의 모순점을 통해 전개 하고자 한다.

## Ⅱ. 공공미술의 의미

### 1. 현대미술사에서 공공미술의 개념

‘공공미술(Public Art)’, 혹은 ‘공적공간의 미술(art in public space(places))’은 일반적인 의미에서 단순히 공동체를 위해 제작되고 소유되는 미술품을 의미하며 그 역사는 미술사만큼 오래다. 선사시대의 동굴벽화, 이집트의 피라미드, 그리스의 아크로폴리스의 건축조각, 중세성당과 르네상스 팔라조의 프레스코벽화, 19세기 프랑스의 공공조각과 벽화에서부터 근대 산업화의 산물인 미술관의 공공의 미술에 이르기까지 그 범위는 넓고 다양하다.

그러나 20세기 후반부터 회자되기 시작한 더 좁은 의미의 ‘공공미술 (Public Art)’은 대지미술가인 로버트 스미슨(Robert Smithson)의 말에 의하면,

특정한 장소를 요하는 작품(site specific work)으로 일반적으로 대중에게 공개되어 개방적이나 자칫 삭막해지기 쉬운 도시 내의 공공장소를 예술적 디자인으로 변형시켜 그 장소를 이용하거나 방문하는 시민들의 정서함양과 사색을 도모하기 위한 목적으로 설치되는 예술작품을 일컫는다. 나아가 작가의 창작의욕을 고취하는 동기부여와 현대미술의 저변확대는 물론 실직하거나 미술 외의 일에 생계를 의존해야 하는 전업 작가들에 대한 재정적인 지원도 주요목표의 하나다. 작품이 설치되는 장소는 대부분이 도시이고 그 형식은 조각, 벽화, 디자인 등 다양한 범주를 포괄한다. 1)

1) <미술, 공간, 도시>-맬컴 마일스 지음/ 박삼철 옮김, 1997, p.20~31

이러한 취지와 맞물려서 전개된 공공미술 프로그램이 본격적으로 시작 된 곳은 제 2차 세계대전 후, 전쟁의 영향으로 인해 도시 중산층과 상류계급 시민들이 시내를 벗어나 교외로 속속 빠져나가면서 빠른 속도로 쇠락해 가는 도시에 새로운 활력을 불어넣기 위한 목적으로 정부가 직접 개입한 미국이다.<sup>2)</sup>

미국의 적극적인 공공미술 프로젝트의 예로는, 공공미술 프로젝트에 첫 번째로 선정되고 의뢰된 작품인 알렉산더 콜더의 <거대한 속도>(1969)<sup>3)</sup> 와 시카고 시민광장에 설치된 피카소의 <시카고 피카소>(1967)와 같은 거장의 작품들이 새로운 도시의 정체성에 상징성을 부여하고 문화도시로서의 이미지를 창출하고자 한 의도로 공동화되어 가는 도시 중심 공간에 설치되었다.

특히, 이시기에 눈길을 끌었던<시카고 피카소>는 ‘에펠탑’과 ‘자유의 여신상’에 비유되면서, 건축가들은 미술과 건축을 적절히 통합한 유럽의 거대한 광장들(런던의 세인트 폴 성당 앞 광장, 로마의 베드로 광장)을 환기케 한다고 생각했으며, 이 프로젝트를 추진했던 시카고 시 관료들은 이 작품으로 인해 일순간에 ‘문화도시’로서 승격한 것처럼 낙관적인 반응들이었으나 정작 수용자인 시카고 일반대중의 반응은 유보적이었다고 한다.<sup>4)</sup>

이와 같은 시기에 또 다른 선례로, 평범한 도시일상과 예술을 접목, 관객을 그들의 행위예술의 작업과정에 참여토록 적극 시도했던 우켈리스(Mierle Laderman Ukeles)와 비토 아콘치 같은 액티비스트/퍼포먼스 작가들의 새로운

---

2) 미국은 1934년 세계공황으로 실직한 미술가들을 위한 뉴딜 정책의 일환으로 미술가들에 공공건물을 장식할 벽화나 조각을 의뢰하기 위해 처음 마련되었고 프랑스에서는 1951년에 도입 되었다.

3) 1967년 국립예술진흥기금(National Endowment for The arts)에 공공미술 프로그램 이 창설되었고, 그 첫 번째 작품으로 선정되었다.

4) Lisa Phillips,<The American Century, Art & Culture>, 1959-2000, p.200-201

사회 참여적 공공미술형식의 작품은 새로운 의식으로 공공미술의 영역을 확장시켰다. 이들의 작품들은 일반대중이나 노동자계층과의 소통과 대화를 위한 사회적, 물리적 공간을 창출하려는 전위적인 행위의 일환으로 이들의 관심은 작품의 미학적 대상으로서의 가치보다는 ‘공공성’과 개방된 접근성에 있었다. 그러므로 ‘콜더’나 ‘피카소’의 자족적이고 다분히 권위적인 모더니즘 미술과 같은 ‘공공미술’의 카테고리에 포함시키는 것은 당시에는 합당치 않아 보였지만 현재의 시점에서 볼 때 ‘아콘치’나 ‘우켈리스’, ‘한스 하케’ 들 외에 이들과 유사한 이데올로기를 표방한 개념 과정 미술가들이 주도한 새로운 공공미술의 형식을 모색하려는 선례는 시사하는 바가 크다. 이들은 미술기획과 제작과정에 도시일상의 활동은 물론 일반 서민대중을 적극 참여케 해 공동체의식과 협업, 소통의 요소를 강조하여 사회계층간의 갈등구조를 해소하고자 노력했다. 물론 일반대중에 의해 작품의 미학적 가치와 질적 평가가 떨어진다는 비판을 받았지만 이들의 관심은 예술성보다는 공공성에 있었다.<sup>5)</sup>

앞선 사례들만 보더라도 공공미술은 작가와 대중과의 관계성이 특히 요구된다. 이것은 불특정 다수에게 노출되는 개방된 공간에 작품이 놓여지는 특성 때문인데 공공미술로써 제대로 기능하기 위해 수용자인 대중과 작품을 제작하는 작가의 관계는 오늘날 공공미술에서 간과 할 수 없는 중요한 문제이다.

---

5) 송미숙, “공공미술, 어떻게 볼 것인가”, 「월간미술」

## 2. 공공미술의 공공성과 예술성

‘공공(public)’이란 용어에 대한 사전적 정의를 보면 “공동체와 대중에게 영향을 미치는, 공동체와 대중을 위해 유지되며, 공동체와 대중이 참여하고, 공동체와 정부의 이익에 관계되는 것”이라고 정의되어 있으며 이 모두를 포함해야 공공적이라고 볼 수 있을 것이다.

그렇다고 한다면 개념상 공공미술에서 ‘공공’이라는 말과 ‘미술’이란 말은 서로 조화될 수 없는 모순된 결합으로 보여 진다. (정의 또한 시대에 따라 다르게 용어를 사용하는 이의 시각에 따라 다르다.) ‘공공(public)’이란 말은 앞서 진술한바 일반적으로 사회공동체, 질서, 불확정 다수를 뜻하는 공중을 가리키는데 반해 ‘미술(art)’은 미술가(모더니스트)의 개인적인 탐구, 관습적인 지식과 가치들에 도전이 될 수도 있는 자기표현을 의미하는 등 지극히 개인적이고 자율적인 행동의 산물로써 이러한 특성상 ‘공공성’에 도전할 수도 있다. 순수 미학적 요소와 형식을 중시하는 미술가의 관심과 다양한 일반대중의 이해가 상충하는 경우가 많은 것은 앞서 말한 특성상 어쩔 수 없는 당연한 결과이다.

이렇듯 서로 다른 입장의 차이가 있기 때문에 공공성과 예술성 둘 다를 만족시키기란 쉽지 않다. 그러므로 그러한 공공미술의 전례 또한 찾기 쉽지 않을 뿐더러 있다고 해도 설치한 직 후부터 공공성을 만족시키며 예술성을 지킨 작품은 없을 것이다.<sup>6)</sup>

---

6) 지금은 가장 인기 있으며 성공적인 공공기념조형물 사례로 꼽히는 마야 린 (Maya Lin)의 <월남전 재향군인 기념비>(1980~82)도 처음에는 참전용사들의 영웅성이 배

그러나 우선적으로 고려 해 봐야 할 것은 공공미술이란 작품이 ‘공공의 장소’에 그 공간을 점유하면서 놓여 지므로 그 공간에서 활동하는 공동체의 관심과 가치(문화적, 심리적)에 부합하는 공동적 의미표현을 함축하고 있어야 한다는 것이다. 더욱이 공공미술은 주로 건물 밖, 즉 외부공간에 설치되는 경우가 대부분인데, 그것은 더 많은 불특정 다수<sup>7)</sup>에 노출되어 있는 상황이 되므로 더 그러하다.

또한, 그 불특정 다수는 다양한 계층의 대중이므로 아무리 작가가 대중문화의 코드를 해석하고 충분히 전달할 능력이 있다고 해도 그들은 화랑이나 미술관의 미술을 거의 접해보지 못한 사람들 일수 있다.

이런 상황은 ‘수용’과 관련하여 복잡한 문제를 제기하게 된다.

“미술은 어느 범위에서부터 공공적이라고 할 수 있는 것인지, 또한 작가가 관람자(불특정 다수)를 수용해야 한다면 어디까지를 포함해야 하는지, 또 수용자인 관람자가 작품을 이해해야 한다면 어느 정도의 교육수준이 요구되는지, 작품 설치와 관련해서는 물리적 장소와 정신적 장소 중 어떤 개념을 중시해야 하는지” 등의 문제가 뒤따르는 것이다.<sup>8)</sup>

이러한 공공미술의 장소와 관련된 공공성 문제는 패트리샤 필립스(Patricia Phillips)가 1988년<아트포럼(Art Forum)>에 <고장: 공공미술 기계(Out of Order: the public art machine)>를 기고하기 전까지는 이의 없이 명백한 것이

---

제되고 개념이 추상적이라 하여 비난의 표적이 되었다.

7) 여기서 말하는 ‘불특정 다수’는 작품이 놓여진 그 공간에 직접 들어서서 경험하는 이들도 포함되지만 그곳을 어쩔 수 없이 지나쳐야 하는 이들(대중교통을 이용 하면서 보여 지는 것도 포함)등등 그 곳을 잠시나마 보거나, 듣거나, 느끼게 되는 모두를 포함한다.

8) <미술, 공간, 도시>-맬컴 마일스 지음/ 박삼철 옮김, 1997, p.32.

었다.

### 3. 공공미술의 인식의 변화

패트리샤 필립스(Patricia Phillips)는 “공공미술의 경우 작품이 설치되는 장소에서 공공성을 획득한다.”는 일반적인 주장을 비판했다. 그는 ‘공공(public)’이란 개념이 매우 난해하고 가변적이라고 지적하면서 공공성은 물리적이거나 환경적, 건축적 측면보다 심리적 요인과 관련이 깊다고 주장했다.<sup>9)</sup> 즉, 많은 사람들이 관심을 갖는 이슈가 장소에 제한되지 않는 것처럼 공공미술의 수용도 공적인 영역과 사적인 영역을 넘나들 수 있다고 말하는 것이다.

이처럼 패트리샤의 말에 의하면 공공미술에 대한 정의는 시대의 흐름이나 새로운 유형의 지속적인 개발에 따라 가변적일 수 있기 때문에 공공미술의 전체모습을 그려내기는 힘들다.

공공미술은 먼저 앞서 진술 했듯이 19세기 기념동상형식의 연장으로 미술관이 아닌 외부장소를 공간화 한 작품과, 최근 서서히 모습을 드러내고 있는 형태로 미술을 행동주의나 사회적 참여의 한 형태로 보고 작품을 그런 시각에 맞추어 가는 작품으로 나누어 볼 수 있다. 이런 분류는 공공미술을 미적 대상으로만 볼 것이냐, 이데올로기적 자각 과정의 동반자로 볼 것이냐 하는 시각의 차이에 따라 만들어진다. 후자의 경우, 즉 새롭고 이론적으로 충실한 공공미술이 점차 늘고 있는 이유는 ‘공공성’에 대한 개념과 ‘작품이 놓여지는 공간’에 대한 인식의 변화 덕분이다.<sup>10)</sup> 이는 곧 ‘대중’과 ‘작가’의 예술에 대한 시각의 차이라고 볼 수 있는

---

9) 앞의 책, p.32.

10) 앞의 책, p141

데 이런 두 가지 시각의 대결은 리차드세라 (Richard serra) 가 뉴욕 변화가에 설치했던 작품 <기울어진 호(Tilted Arc)> 가 철거 시비에 휘말려 결국 철거되기까지에 이르게 된다. 이러한 사례는 ‘전통적인 공공미술’은 물리적 공간에 적당한 미술적 오브제를 적당하게 설치, 전시하는 개념이 전부였을 수 있지만, 리차드 세라의 <기울어진 호> 를 포함한 새로운 인식으로써의 공공미술은 대중에 의해 “공간에 대한 폭력, 일반인들에게 대한 미술의 부과와 강요, 가부장적 미술의 권위의 확인” 이라는 등의 거친 반발을 야기 할 수 있고 결국 공공성과 예술성 둘 다를 만족시키기란 좀처럼 쉽지 않다는 것을 재차 확인할 수 있게 하였다.

이 사건은 미술가의 대가인 리차드 세라의 작품이 철거 되므로 인해 공공미술의 방향에 큰 영향을 끼쳤는데 이후 공공미술의 공공개념을 ‘장소적 특수성’ 개념보다는 ‘대중과 환경’, ‘공간의 공공성’으로 보는 시각을 넓혔다. 즉, 공공미술이 이전까지 작가 중심, 설치자 중심의 권위로 정당화되었으나 이후 보는 사람, 공간, 환경 등 수용중심에서 그 의미가 활성화되어야 한다는 사실을 상징적으로 보여준 것이다.

공공미술은 공공영역에서 행해지기 때문에 이에 대한 비평은 필연적으로 도시에 사는 사람들과 그 ‘문화의 다양성’, ‘공공장소의 기능’과 ‘공간에 대한 개념’, ‘권력의 작용’ 등과 관련된 이슈로 확장될 수 있다.

세라의 공공미술은 작품이 놓여 질 환경을 고려하고 그 환경에 어울리게 작품을 제작하고 설치하는 방식으로서가 아닌 작품으로 인해 그 주변의 공간들을 새롭게 경험하는 즉, 장소를 재 정의하는 의식에서 비롯된 것으로 대중이 일반적으로 생각하는 미술품과는 거리가 먼 색다른 인식의 미술이다.

앞서 제기된 세라의 작품이 철거 논쟁에 휘말리고, 철거 되면서, 그토록 주장했던 세라의 “To remove is to destroy”(장소를 옮긴다는 것은 곧 작품의 파괴

와 다를 바 없다.)에 대한 의미가 대체 무엇 이 길래 대중의 통행량을 가로막는 장애물 이 됨에도 불구하고 리차드 세라를 포함한 몇몇 작가들이 두둔하고 나섰는지 궁금하지 않을 수 없다.

기존의 공공미술과는 개념을 달리하는 그의 공공미술작품들이 공공적으로 존재하는지(공공미술로써 재기능을 하는지), 아니면 그만의 작품세계에서만 존재하는지를 알아보기 위해서는 그가 주장하는 “장소-특수성(Site-Specific)”으로 인해 체험되는 색다른 공간을 이해해야 할 것이다. 그러기에 앞서 그러한 개념으로 작업에 임하기까지의 영향력 있는 요소들을 시대적 상황에 따른 그의 작품과 함께 알아보겠다.

### Ⅲ. 리차드 세라의 작품특성

#### 1. 시대적 배경

세라가 본격적으로 미술활동을 시작한 시기는 1960년대 초로서, 그 시대의 미국은 경제적으로는 부흥하였으나 여러 사회문제<sup>11)</sup>로 인해 사회악이 만연했고 이러한 미국 사회의 혼란함은 주관적인 표현성이 억제되고 작품의 외향성을 지향

---

11) 쿠바분쟁으로 인한 국가에 대한 불신, 월남전쟁의 징병제도에 대한 거부로써 반전운동

하는 미니멀 아트가 대두될 수 있는 요인이 되었다.<sup>12)</sup>

미니멀 아트는 1960년대에 미국에서 나타난 미술경향으로 작가의 감정과 주관 이 지배적인 추상표현주의에 반하여 최소한의 조형수단을 사용하는 것을 지향하는 것이다.

미니멀 아트는 ‘최소한, 극소의 미술’ 이라고도 불리 우는 것에서도 알 수 있듯이 금욕적이라고 할 만큼 절제된 양식과 극도로 단순한 제작 방식을 채택하여 미술작품의 실재와 본질을 강조하였다.<sup>13)</sup>

미니멀 아트가 보여주는 일반적인 특성은 미술이 그 제한된 의미의 영역을 탈피하여 현실의 공간으로 확장 되고 있음을 확인 시켜주는 것으로 근본적인 원리를 찾는다는 개념의 운동이다. 이는 또한 뉴욕 다다이즘의 이념과 깊게 연관되어 있는데 우리의 외부 현실을 객관화하여 지각에 대한 새로운 인식을 갖고 객관적 실재에 보다 접근하려는 감각이 오브제 도입이라는 시도로 드러난다.

이들의 이러한 개념의 출발은 본래 ‘말레비치’의 캔버스 위에 “그려진 것은 모두 회화가 될 수 있다”는 가설과 ‘마르셀 뒤샹’의 “어떤 오브제라도 예술작품이 될 수 있다”는 것에서 출발하여 리처드 윌하임(Richard Wolheim)에 의해 제창되고 도널드 저드(donald Judd)와 로버트 모리스(Robert Morris)에 의해 완성되었다.<sup>14)</sup>

1960년대 후반에 이르러서는 미니멀리즘의 단순함이나 엄격함과 같은 비 인간적인 작품에서 벗어나려는 ‘탈 미니멀리즘(PostMinimalism)미술’(개념미술, 과정미술, 대지미술, 신체예술, 퍼포먼스 등)이 그 제작과정을 중시하는 움직임에서

---

12) 공간, “Minimalism in Expression”, (서울: 공간4월호)1984, p.60.

13) <세계미술 용어사전>, 월간미술, 1998, p.153.

14) Barbara Rose, "ABC Art(Minimal Art:(ed), (New York: Bot-to Cook), 1968, p.275

등장한다.

1967년을 전후하여 미니멀리즘과 그 직후의 미술들을 구별하여 시대적인 변화에 가장 먼저 명칭을 부여한 사람은 ‘로버트 핀커스 위텐(R. Pincuss-Witten)’으로서, 그는 프로세스 아트, 개념미술, 바디 아트 등을 ‘탈(脫) 미니멀리즘(Postminimalism)미술’로 정의했다.<sup>15)</sup> 그가 주장한 ‘포스트 미니멀리즘’에 의하면 1966-70년은 미국미술에 있어서 하나의 분기점이었다. 이시기는 그동안 미니멀리즘을 통해 전성기를 누려온 형식적인 가치들이 도전을 받아 미니멀리즘과 함께 마감되고, 형식주의가 배척했던 방법들과 행위들, 언어적 요소들이 수용된 시기였다.

핀커스-위텐은 또한 포스트 미니멀리즘의 경향들 중에서 가장 먼저 두드러진 것으로 ‘과정미술(Process Art)’을 들었다. 그는 이 경향이 제작과정을 강조하며, 미니멀리즘의 무언적인 비표현성과 색채의 부재에 반발하여 소위 회화적이며 동시에 조각적인 특징과 표현성을 드러낸다고 설명했다.<sup>16)</sup>

이러한 다양한 미술경향들 속에서 세라의 작업은 다양한 방법과 특징들을 나타내는데, 그가 초기 작업으로 영화나 네온 조각과 더불어 납을 뿌리는 행위를 한 경위는 미니멀리즘에서부터 비롯한 여러 경향의 실험적인 개념에 영향을 받은 결과이다.

리차드 세라의 작품 제작에 있어 중심이 되는 ‘장소-특수성(Site-Specific)’은 미니멀 아트의 여러 요소들 중에서도 현상학적인 측면 즉, 작품 자체의 현존성(사실성)에 많은 영향을 받았기에 그것을 중점적으로 살펴보고, 이 영향은 결국 관객의 경험이 작품 제작의 과정을 이루면서 작품이 완성되는 포스트미니멀

---

15) Robert Pincuss-Witten, “Postminimalism”,(Out of London Press, 1977) p.16

16) 이형석 “리차드 세라의 장소와 공간 연구”, 석사학위 논문, 2003, p.8

리즘의 과정미술과 접목되기 때문에 과정미술에서 체험되는 공간즉, 장소성에 대해 깊이 있게 알아보겠다.

세라는 이러한 인식이 선행되면서 조각품으로써 공간이 새롭게 인식되고 경험되어지는 ‘장소 특수성’의 개념을 갖고 공공미술을 제작하기에 이른다.

### 1) 미니멀 아트에서의 ‘현상학’ (체험되는 공간)

미니멀 아트<sup>17)</sup>는 극히 단순한 형태를 제시하는 것으로, 60년대 중반부터 미술의 큰 흐름이 되었다. 미니멀 아트라는 명칭은 1965년 1월 영국의 철학자이자 비평가인 볼 하임(Richard Wolheim)에 의해 보편화 되었다.<sup>18)</sup> 그는 작품의 결정적인 의미는 존재하지 않으며, 중요한 것은 작품 자체의 현존성(사실성)이라고 하면서 미니멀 아트의 여러 특징들 중에서도 현상학적인 측면을 강조했다.

하나의 예로 ‘도날드 저드(donald Judd)’의 <무제,(1989)>(도판1)를 보면 이것은 상자를 세로로 쌓아올린 것 같은 단순한 외관을 하고 있다. 보편적으로 생각되는 예술작품은 그 내부에 의미를 소유하고 있는데, 이 작품에서는 보이지 않는

---

17) 미니멀 아트는 1960년대에 미국에서 나타난 미술 경향으로서 작가의 감정과 주관이 지배적인 추상표현주의에 반하여 최소한의 조형수단을 사용해 극도의 몰개성(沒個性)을 지향한 것이다. 미니멀 아트는 ‘최소한, 극소의 미술’이라는 이름에서 알 수 있듯이 금욕적이라고 할만큼 절제된 양식과 극도로 단순한 제작 방식을 채택하여 미술작품의 실재(實才)와 본질(本質)을 강조하였다. -<세계미술 용어사전>, 월간미술1998, p.153.

18) Richard Wolheim, "Minimal Arts". Arts Magazine, Vol.39, no.4(January 1965), reprinted in Minimal Art: A Critical Anthology, p.387.

다. 여기서 미니멀 아트의 의의를 찾을 수 있다.

다시 말해 모든 것을 배제한 절대적 세계의 차원에서 내부보다는 작품의 외부에 의미를 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 외부란 작품이 놓여진 공간과 작품을 보는 사람, 거기에 바로 그 작품이 관계하는 장을 의미한다.<sup>19)</sup> 거기에서 생겨나는 것은 보는 사람과 보여주는 작품과의 지각의 네트워크(network)다. 그 구조를 문제로 하고 있는 것이 미니멀 아트의 중요한 성격인 것이다.

볼 수 있는 것은 그 어느 일면, 즉 하나의 전망에 불과하다. 이것을 메를로퐁티는 이렇게 말하고 있다.

내가 옆집을 어떤 각도에서 바라보고 있는 경우, 센 강의 오른쪽 둔덕에서라면 다르게 바라볼 수 있을 것이고, 또 그 집의 실내에서라면 또 다르게 바라볼 수 있을 것이며, 더욱이 비행기에서라면 또 다르게 보이겠지만, 그러나 집 자체는 이렇게 보이는 것 중 어떤 것도 아니고, (중략)이러한 여러 전망을 모두 파생시켜줄 수 있는 그 자체로서는 전망을 갖지 못하는 최후 항목이며, 그것은 어느 곳에서도 볼 수 없는 집이다.<sup>20)</sup>

이러한 메를로퐁티의 말은 미니멀 아트의 대표적인 작품인 ‘도날드 저드’의 <무제>와 다음과 같이 접목된다.

<무제>는 어느 미니멀 작품과 같이 지극히 단순한 형태를 하고 있기 때문에 보는 사람은 그 전체 형태를 바로 머리로 그려낼 수 있다.

그러나 ‘미켈란젤로’나 ‘로댕’의 조각(도판2)에서 그것은 불가능하다. 그것들은

---

19) 미니멀 작품들은 의식보다 작품자체를 그리고 의식을 근거지우는 실제 세계의 조건들을 강조했다. 그래서 지각은 관객과 작품사이에서 뿐만 아니라, 관객, 작품 이 둘이 존재하는 장소 사이에서 이루어지는 것으로서 확립되었다.

20) 메를로 퐁티 <지각의 현상학1>, p.125.

배후와 측면에 그 나뭇의 조형이 가해져 있기 때문에 우리는 작품 주위를 돌아서야 마침내 전체 형태를 파악할 수 있다. 물론 저드의 <무제>에서도 그 전체를 파악할 수는 있어도 볼 수 없다는 것은 미켈란젤로 유의 조각의 경우와 같다.

이처럼 <무제>와 같이 작품 전체를 바로 그 자리에서 파악할 수 있는 간단한 형상임에도 불구하고 볼 수 없다는 사실은 도리어 전체를 본다는 것이 불가능하다는 사실을 더욱 강하게 의식하게 한다. (미켈란젤로 유의 조각에서는 본다는 것이 불가능하다고는 의식되지 않는다. 먼저 그 전체를 파악하는데 쫓기게 되기 때문이다.)

메트로폴티는 또한 작품을 관람하는 전망의 짜임새에 대한 인지구조를 다음과 같이 말 하고 있다.

대상을 더 잘 보기 위해서는 주변의 것을 잠들게 할 필요가 있다는 것, 그림 쪽에서 얻은 것을 다른 쪽에서 잃을 필요가 있다는 것은, 나도 알고 있는 것이며, 그러한 것도 대상을 본다는 것은 말하자면 대상 속에 몸을 가라앉히는 것이며, 여러 대상은 하나의 체계를 형성하고 있어서 그 속에서는 대상의 하나가 나타나기 위해서는 다른 여러 대상이 몸을 감추어야 하기 때문이다. 더 정확하게 말하면 어떤 대상의 내면적 지평은 주변의 여러 대상이 지평으로 되지 않으면 대상이 될 수 없다는 것이며, 보는 것은 양면을 가진 행위인 것이다.<sup>21)</sup>

그는 또한 만약 영화의 스크린에 크게 비친 재떨이나 인간의 손을 들어 그것들을 재떨이라든가 손이라고 상기할 수는 있어도 인지할 수 없는 것은 이 경우의 스크린이 지평을 갖고 있지 않기 때문이라고 말하면서 지평의 중요성을 강조

---

21) 앞의 책, p.126.

하고 있다.

즉, 사물을 인지할 수 있으려면 지평이 있어야만 한다는 것인데, 저드의 <무제>를 볼 경우에 이 지평은 일정하게 존재 하지 않는다. 그것은 보는 이들이 이동함에 따라서 작품을 보는 각도나 작품과의 거리가 변화하고, 그것에 따라 지평은 끊임없이 변해서, 전망도 새로워지기 때문이다. ‘전망’은 이런 식으로 설명될 수 있는데 재삼 메를로퐁티를 인용하면 그것은 다음과 같이 설명된다.

공간성의 경험이 일단 세계 속으로의 우리의 정착이라는 것으로 되돌려진다면 이 정착 각각의 양상에 대응하는 독자적 공간성이 있게 된다. 예를 들면 명료하고 확실하게 나누어진 여러 대상의 세계가 소멸할 때에는 세계를 도려낸 우리의 지각적 존재는 사물이 없는 공간성을 그려낸다. 밤에 일어나는 형상이 이것이다. 22)

결국 저드의 <무제>는 이상과 같은 지각 구조를 문제로 하고 있다고 해석할 수 있다. 이 말을 들으면 당연한 사실이라는 것을 알지만, 지적되지 않으면 인간은 잘 인식하지 못한다. 그러나 중요한 것은 이것은 인식되지 않아도 신체가 느낀다는 것이다. 이 신체의 수신 기능을 지각이라 하는데, 이해·인식이 두뇌의 움직임에 의한 것임에 비해 그것은 신체의 움직임에 따르며, 여기에 지각 조건으로서의 신체의 중요성이 강조된다. 곧 지각은 인식에 선행한다는 것이다.

즉, 작품자체만(내형 적 측면이 아닌 외형 적 측면)을 보려는 시도에서의 ‘본다’는 것은 작품의 외적인 상황(작품이 놓여진 공간에 따른 관람객의 경험)을 모두 포함한다는 사실에 대한 인식으로 인해 작품이 놓이는 장소와 관람객을 작품의 일부로 생각하는 의식이 대두하게 된 것이다.

---

22) <지각의 현상학2>, p.118.

이러한 의식의 개념은 작품내부의 많은 의미를 내포할 것같이 복잡하거나 꾸밈이 많은 외형을 갖고 있는 기존의 미술형식에서는 깨닫지 못할(내부의 의미를 찾다보면) 가장 기본적인 미술의 새로운 양식을 탄생 시킨 것 이라고 볼 수 있다.

물론 '포스트 미니멀아트'가 '미니멀아트' 유형 작품들의 간결한 형상으로 인해 딱딱하고 차가운 느낌의 비인간화에 대한 반작용으로 나타난 것이지만, 이러한 미니멀아트의 최소화된 조형을 통해 작품을 보는 시각을 원초적인 것으로 확장시키고 그에 따른 색다른 경험이 이루어 질 수 있는 토대가 된 것임에는 분명하다.

작품을 구성하는 요소로써 작품이 놓여지는 공간과 관람객을 포함한다는 미니멀 아트의 현상학 적인 개념은 다시 말하면 작품이 보여 진다는 것은 관람객이 그 공간에 현존할 때라야 만이 가능 하다는 것이므로, 그러한 의식은 또한 작품의 완성된 완성품뿐만 아니라 제작되는 과정역시 관람자에게 공개되어지는 과정미술로써 발전할 수 있게 된다.

## 2) 과정의 개념에 있어 '재료의 물질성'과 '장소-특수성'

포스트 미니멀은 점차 증가하는 미술대상의 상품화와 미니멀 아트의 비인간화에 대한 반작용으로 가공되지 않는 재료들을 사용하여 그 제작과정을 중시하는 움직임에서 일어났다.

결국 1960년대 후반의 미국미술의 동향은 미니멀리즘은 계승하고 있으나 그

미학에 반대했던 포스트 미니멀리즘으로 흡수되는데 이것은 개념론자들에게 볼 수 있는 것처럼 경험을 지향하는 방법(미니멀아트)에서부터 순수하게 지적인 행동예술(포스트 미니멀 아트)로 나아가는 것이다.

이를 구체적으로 설명하면 미니멀 아트에서의 “장소(site)”가 추상화 되고 미학화된 것으로서 형식적 의미에서만 특수한 것이었다면, 포스트 미니멀 아트(대지, 설치미술)의 “장소-특수성”은 상업적 소모품으로 전락하는 모더니즘 조각 조건에 대한 반발로 나타난 것이라고 할 수 있다.<sup>23)</sup>

핀커스-위튼(R.Pincuss-Witten)은 포스트 미니멀리즘의 여러 경향들 중에서 가장 먼저 두드러진 것으로 프로세스 아트를 들었고, 프로세스 아트의 이론적 근거를 제시한 사람은 <반형태(Anti-form)>라는 글을 발표한 로버트 모리스(Robert Morris)로 미니멀리즘의 단일한 형태로서의 자족성은 구성이라는 문제를 제거하는 데 도움이 되었지만 부드러운 물체를 배제시켰으며, 동일한 단위의 순차적 배열도 물체에 내재하는 질서가 아니라 외부적으로 부과된 것임을 지적했다.

따라서 작품의 제작과정이 중시되어야 하며 겹쳐쌓기, 걸기, 느슨하게 쌓아올리기 등이 재료에 경과적인 형태를 제공하고 이 과정에 유연과 비결정성을 허용함으로써 미리 결정된 형태를 피할 수 있다고 주장했다.<sup>24)</sup>

‘과정(Process)’은 주로 1950년대 말부터 해프닝(Happening)과 퍼포먼스(P-performance) 등의 행위예술에서 결과를 중시하지 않고 행위가 지속되고 있는 시간을 강조한다는 의미에서 시작된 개념이다.

---

23) 더글라스 크림프는 모더니즘 미술의 소모성을 고발하거나 저항하려고 Site-specificity를 극단적으로 이용했던 미술가들로 Daniel Buren, Hans Hacke, Michael Asher, Robert Smithon, Richard Serra를 들고 있다.

24) Robert Morris. “Anti-form”, Artform, April 1968, pp.33-35

미술가가 작품을 만드는 일은 일반적으로 볼 때, 처음의 개념 혹은 아이디어에 따라 마지막으로 작품을 남기는 일련의 과정이다. 이때 처음의 개념과 아이디어 및 실행과정은 완성된 작품의 뒤에 감추어져 드러나지 않는다. 이러한 일련의 과정이 과거 모더니즘 적인 미술에서는 보통 무시되거나 부분적으로 생략 되었지만 마르셀 뒤샹에 의해 1910년대에 이미 재고된 바 있고, 마지막으로 작품을 남기는 결과적 행위는 다다, 해프닝, 퍼포먼스, 그리고 개념 미술 등에서 부정되는 등, 작품의 결과보다도 과정을 중시하는 경향이 나타나게 되었다.

과정이 중시된 이유는 미니멀리즘적인 의식으로 앞서 밝힌 바 있지만, 작품이 관람자에 의해 감상되기 때문이다. 과거의 작품들은 스스로 독립적으로 존재함으로써, 관람자들로 하여금 수동적인 관조의 입장에 서게 만들었다.

그러나 20세기에 들어서면서 관람자의 참여를 요구하는 작품들이 늘어남에 따라, 작품을 완성하기 위해 관람자를 필수 불가결한 요소로 승격시키는 현상이 나타나게 된 것이다.

이러한 경향의 일환으로 제작과 관람의 행위에 있어서 시간적, 신체적, 재료적, 환경적인 모든 요소들이 중시되고 그대로 드러나는 ‘과정’을 발전시킨 것이다.

‘과정’개념 형성과 관련된 많은 미술가들 중 특히 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)과 잭슨 폴록(jackson Polock)을 강조할 수 있다.

‘그리는 과정’을 중시하고 신체를 이용하여 자신을 표현했던 ‘폴록’의 ‘액션 페인팅(Action Painting)’과 ‘뒤샹’의 작품제작과정에 있어서 작가의 형식적인 취향보다는 우연성을 이용하고 거기에 가치를 부여했던 개념을 통해 과정의 개념을 볼 수 있다.

뒤샹은 처음의 개념 및 아이디어, 작업의 실행, 그리고 마지막으로 남는 작품

이라는 일련의 연관관계를 전달하려 했으며 또한 작품에 대한 마지막 정의(definition)는 미술가가 미리 알 수 없는 것이라면서 작품의 완성에 있어서 관람자의 역할을 강조하면서 미술의 새로운 방향을 제시했다.

폴록의 제작 방식에서는 또한 “재료와 도구에 대한 재 고찰”이 높이 평가된다. 이것은 폴록이 물리적이고 유동적인 성질의 물감을 떨어뜨리기 위한 도구로 사용한 것이 붓이 아닌 막대기로, 이것은 재료 자체를 좀 더 직접적으로 드러내게 할 수 있는 도구가 되었다.

즉, 물감의 자발성이 강조됨으로써, 결국 손이 가지는 개성의 표현이 극복(절제)된 것이다. 그것은 다시 보면 작품제작의 과정(the process of making)을 관람자들이 읽을 수 있도록 하는 방법이기도 했다.

로버트 모리스는 물질성을 강조하기 위해 외부적인 질서가 규칙을 배제하고 겹쳐 쌓기, 걸기, 느슨하게 쌓아 올리기<sup>25)</sup> 등을 통하여 재료 자체가 만들어 가는 과정에의 중요성을 주장했고, 잭 번햄(Jack Burnham)은 과정 예술 작품은 그 형태만으로는 의미하는 바가 없고 중요한 것은 재료들에게 만들어지는 변이들이며, 세라의 경우에 있어서 변이는 배열, 분쇄, 찢음, 마멸, 재료에 대한 물리적 힘들을 포함한다고 주장했다.

이처럼 재료 자체와 관련된, 물성이라든지 재료의 변화과정은 프로세스 아트<sup>26)</sup>의 주요 내용을 이룬다.

리차드 세라역시 1966년 말 뉴욕에 정착하면서 본격적으로 제작과정에 대한 관심과 시간의 경과 과정을 최대한 활용할 수 있는 재료에 대한 관심을 두었다.

이 시기에 세라는 재료에 물리적 형태를 추구하는 젊은 작가들, 즉 에바헤세(Eva Hesse), 부르스 노만(Bruce Nauman), 낸시 홀트(Nancy Holt), 리자 비어

---

25) Robert Morris, " Artfourum.1968, 4, p.33

(Liza Bear), 존 조나스(Joan Jonas), 로버트 모리스(Robert Morris) 등과 교류하면서 시간의 도입을 통해 재료 자체가 만들어 가는 과정에 치중하는 과정 예술을 보여주었다.

세라는 재료에 가해지는 미술가의 '행동'과 그에 따른 재료의 변화를 강조했는데, 특히 그는 "무거워 중력의 작용을 더욱 잘 나타낼 수 있고, 순응적인 성질 때문에 작가의 행위를 쉽게 반영하여 엔트로피(entropy)를 강조할 수 있는 광택이 없는 납의 성질을 이용해, 뿌리고 던지며 쌓는 일련의 작업을 보여주었다.

그는 이처럼 과정과 관련된 장소, 시간, 절차도 중요하지만, 작품을 실행하는 동안 쌓이고 뭉쳐지는 물질들도 중요하다고 주장함으로써, 당시의 그의 작업에서 재료의 속성에 큰 비중을 두고 있었다는 것을 알 수 있다.

또한 세라는 1969년 과정미술의 일환으로 레오 카스텔리 화랑 창고의 벽과 바닥이 만나는 부분에 뜨겁게 녹은 납을 뿌리고 그것이 굳어 그곳에 자리 잡게 함<sup>26)</sup>으로써 재료의 물질성과 함께 '장소성(siteness)'을 강조하기 시작했다.

이후 장소-특수성(site--Specificity)'에 대한 그의 입장은 1971년이래로 그의 작품에 지속적으로 적용된다.<sup>27)</sup>

'장소-특수성(Site-Specificity)'은 일반적으로 특정한 장소 안에 위치하여, '장소에 의해서', '장소와 함께' 그 의미가 형성되는 작품의 특성을 의미한다.

케빈 멜치오네(Kevin Melchionne)의 견해를 빌자면, 작품과 장소의 관계는 '장소에 대한 것이지만 장소에 의한 것은 아닌,' '장소에 의한 것이지만 장소에 대한 것은 아닌' 그리고 '장소에 의하며 또한 장소에 대한'것으로 나누어 살펴볼

---

26) <뿌리기(Splash Pieces)>, 1969

27) Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture : Redefining Site Specificity" , Richard Serra Sculpture, MoMA, 1986, p.43

수 있다. 첫 번째 것은 장소를 소재로 하는 풍경화와 같은 작품을, 두 번째 것은 미술관이나 갤러리의 벽이나 바닥을 의지하여 전시되는 대부분의 작품을 의미한다. 그리고 바로 세 번째 것이 장소 특정적인 성향의 미술을 의미한다.

이러한 개념은 작품 자체에서 작품의 환경으로 의미의 초점이 옮겨가는 과정의 개념과 맥을 같이하고, 이 과정에서 ‘관객’의 중요성이 부각되면서 탈 맥락적 이던 작품, 환경, 그리고 관객의 관계와 전시 방법의 재인식과 더불어 등장한 것이다. 이러한 ‘장소 특정적’인 영역에 포함되는 작품은 갤러리의 공간이던 야외이던 작품을 위해 특정한 장소를 고려하면서, 작품뿐 아니라 작품을 포함한 총체적인 환경이 중심이 된다는 공통점을 지닌다.

그는 이후의 많은 공공조각들에서 ‘장소-특수성(site-specificity)’을 주장하였는데, “To remove is to destroy”<sup>28)</sup>라는 주장으로 일관된 그의 장소-특수성 개념은 장소를 재정의(redefinition)<sup>29)</sup>하는 데 초점이 맞추어져 있다.<sup>30)</sup>

‘장소-특수성’은 작품이 놓여지는 장소와 작품의 긴밀한 관계로 인해 의미전달이나 대중과의 관계를 결정하기 때문에 공공미술의 중요한 성향이라 할 수 있다.

이러한 과정의 개념에서 전개되는 그의 대표적인 몇 작품들을 통해 재료의 물질성에서부터 시작된 ‘장소-특수성’의 개념을 찾아보고, 이러한 의식을 바탕으로 설치되어 이슈가 된 공공미술로써 “세인트 존스 로터리 아크”와 “기울어진 호”에 대한 색다른 경험으로써 작품의 분석과 그것으로 인해 그 공간의 수용자와

---

28) R. Serra, 1985년 3월 6일, <기울어진 아크>에 대한 청문회 기록“The Matter of: A Public Hearing on the Relocation of “Tilted Arc” at K. Javits Federal Building”, p.43

29) 장소에 종속되는 조각이 아닌 작품으로써 장소나 공간을 새롭게 재정의 한다는 뜻임.

30) 전혜숙, “리차드 세라의 공공조각의 장소-특수성” 2000, p.77

어떤 문제가 제기되었으며 세라의 입장은 어떤지, 공공미술의 ‘수용적’인 측면에서 알아보겠다.

## 2. 작품의 변천 과정

리차드 세라는 1966년 말 뉴욕에 정착하면서 본격적으로 재료와 제작과정에 관심을 두어, 시간의 도입을 통해 재료 자체가 만들어 가는 과정에 치중하는 과정 예술<sup>31)</sup>이 나타나기 시작했다고 앞서 말 한바 있다.

이러한 과정예술은 세라의 초기 작업에서 부터 드러나는데, 재료의 기용에 따라 고무시리즈와 납 시리즈로 구별할 수 있으며 재료 자체의 성격이 드러나는 3차원적인 작품이 주를 이룬다.<sup>32)</sup>

1966~1967년의 시기에 세라는 ‘무엇’을 정의하는 ‘방법’, 즉 ‘만드는 것’을 이해하는 것에 대한 관심으로 인해 작품의 재료에 대한 물질성과 제작과정에 관심을 두게 된다. 이는 1967년에 제작된 <벨트(Belts)><sup>33)</sup>(도판3)를 보면 알 수 있는데, 이것은 고무시리즈의 대표적인 작품으로 고온에서 경화 처리된 고무를 이용해 잘려진 고무벨트들이 서로 연결되어 영겨진 채로 벽에 매달려 있는 형상을

---

31) 여기서 과정 예술은 미니멀리즘의 무시간성, 구조적 안정성에 대해 일시성과 변화성으로 그 성향을 달리했던 포스트미니멀리즘의 한 경향을 의미한다. 따라서 과정 예술은 제작되어지는 과정 속에서 작품의 완결로 고정된 시간 개념이 아닌 시작에서 완성 그리고 해체에 이르기까지의 시간성을 암시한다.

32) 이리아, “리차드 세라의 실내 조각에 관한 연구” pp. 16-17

33) 각각의 독립된 11개의 고무더미들로 구성되어있는 것으로 각각 같은 넓이의 간격을 두고 연속적인 느낌으로 벽에 매달려 있는 작품이다.

하고 있다. 이 작품은 고무라는 유연성 있는 재료의 성질로 인해 자유스럽게 영  
켜 지고, 밑으로 내려 뜨러지는(중력의 영향을 받아) 재료의 성질(유연성을 포함  
한 특정 성)을 그대로 보여주면서 그 성질을 강조하고 인위적인 조작의 느낌보  
다는 재료 고유의 미를 드러낸 것 이다.

이처럼 있는 그대로의 재료를 사용함으로써 재료가 갖는 본질적인 특성에 관  
심을 기울인 결과 1967-68년에 세라는 재료에 가해질 특정한 행위를 구체화한  
<타동사 목록>을 제시하였다.<sup>34)</sup> 여기에는 존재의 상태와 물리적 운동을 나타내  
는 48개의 타동사들(‘굴리다, 주름잡다, 접다, 저장하다, 구부리다, 줄이다, 뒤틀  
다...떨어뜨리다, 잡다’)이 나열되었는데 이는 세라가 그의 작품을 제작하기 위해  
하게 되는 행위와 작품에서 일어나는 작용들을 명명한 것이다.

이와 같은 타동사들이 시간성을 가지고 적절한 재료에 가해지면 조각의 기법  
으로 발전하게 되는 것이다.

이러한 세라의 생각(타동사 목록)은 납의 엄청난 유연성을 발견하면서 더욱 활  
발하게 작품으로 실행에 옮겨진다. 고무시리즈에서 자르고, 구부리는 작업이 용  
이했다면 얇은 조각의 납은 불에 비교적 쉽게 용해되며 손으로 작업할 수 있을  
정도의 점성(주물러지는 성질)과 쉽게 흡착되는 성질을 가지고 있어 제작 과정을  
표현하는데 보다 더 유용하다는 것이다.

타동사 목록에서의 ‘상태’와 ‘행위’를 짚는 방식은 세라의 초기 작품들에서  
나타나는 특징으로 이를테면, ‘압력(Tension)과 말기(Rolling)’ 라는 동사는  
<Slow for Philip Glass 필립 글라스를 위한 슬로우>라는 작품에서 적용되었고,

---

34) 이 목록들은 그레고아르 뮐러Gregoire Muller의 <뉴욕 아방-가르드: 70년대 미술  
의 쟁점들 The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies>에서 처음으  
로 소개되었다.

‘중력(Gravity)과 매달기(Suspention)’는 <Belts 벨트들>에서 또한 ‘자르기(Cutting)와 평형(Equilibirum)’은 <Base Plate Measure>에서 사용되었음을 알 수 있다.

‘떨어뜨리다’와 ‘잡다’가 짝이 된 작품은 1968년 작 <Hand Catching Lead(납을 잡는 손)>(도판4)으로, 이 작품은 3분짜리 동영상으로 화면을 가르면서 연속적으로 떨어지는 납을 잡으려 하는 행위가 단순하게 반복되어 보여 지므로 인해 관객은 영화를 보는 동안 조각가가 작업에 몰두하는 실제 시간(구체적인 행위가 규칙적인 시간의 흐름을 통해 보여 지는 과정의 이미지)을 공유할 수 있다.

그리고 이어지는 1968년의 <1시에서 1시 47분까지 납 뜯어내기(Tearing Lead from 1:00 to 1:47)>(도판5), <35피트의 납 감아올리기(Thirty-Five of Lead Rolled Up)>(도판6), <튀겨 뿌리기(Splashing)><sup>35)</sup>(도판7), 1969년의 <주조하기(Casting)><sup>36)</sup>와 같은 작품들 모두 뜯기에 충분히 부드럽고, 말기에 충분히 유연하며 쉽게 용해되어 주조될 수 있는 납의 성질에 기인한다.

이러한 여러 작품들 중에서도 <주조하기(casting),1969>(도판8)는 이러한 재료의 속성을 강조하는 대표적인 초기 작품으로 납을 뿌려 바닥과 벽의 경계를 없애고 연결시켜 작품과 관련된 장소, 시간, 절차 및 과정뿐 아니라 작품을 제작

---

35) 1969년 에 레오 카스텔리 화랑 창고의 벽과 바닥이 만나는 부분에 뜨겁게 녹은 납을 뿌리고 그것이 굳어 그곳에 자리 잡게 함으로써 재료의 물질성과 함께 ‘장소성(siteness)’을 강조하기 시작했다.

36) 1969년 초에 휘트니 미술관(‘레오 카스텔리의 9명의 미술가들’ 전(展))에 직각으로 만나는 벽과 바닥 사이에 용해된 납을 던져 굳히고 떼어내는 것을 반복하면서 작품과 관련된 장소, 시간, 절차 및 과정 즉, 현장에 참여한 관람자에게 제작 과정의 행위 자체가 작품을 구성하고 있음을 보여준다.

이는 또한 미니멀리즘에서 철저히 배제되어 왔던 작가의 존재를 보여주는 것이기도 하다.

하는 동안 쌓이고 뭉치는 납덩어리의 성질을 강조한다. 이것은 완성될 때까지 내던지거나 뿌려지는 행위의 반복을 통해서 시간에 따른 상태의 변화와 행위의 단계별로 그것의 전체 모습이 재구성 되는 과정을 보여준다.

세라는 이처럼 이미 용해된 금속을 주형에 쏟아 부어 주조하거나 형태를 복제 하던 조각(과거의 주물제작)과는 제작방식은 물론 견해에서도 큰 차이를 가지며, 가공하지 않은 있는 그대로의 재료를 이용하여 독자적인 제작행위의 과정을 표현한다.

이후 공간을 재정의 하는 ‘장소-특수성’의 토대가 되는 버팀대(Prop) 작업이 등장 하였는데, 이러한 버팀대 작업에 착안을 얻게 된<튀겨 뿌린 조각: 주조하기 (Splash Piece: casting),1969-1970>(도판9)는 벽과 바닥 사이에 있는 각 뿐만 아니라 납판을 실내 공간의 벽과 벽 사이에 있는 각에 설치하여 그 각들에 납을 뿌리고 굳으면 떼어내어 바닥에 전시한 것으로 이 작품에서 세라는 납판이 주조의 형태가 되는 주형인 동시에 벽과 같은 버팀대 기능이 가능하다는 것을 알게 되었다.

버팀대(Prop)작업이란<1톤 버팀대: 카드로 만든 집,(One Ton Prop: House of Card),1968-69>(도판10)와 같이 스스로 서 있어 버팀대 역할이 가능한 작품들을 말한다.

이 작품(One Ton Prop)은 판들의 총무게가 1톤에 이르는 4개의 납판으로 구성되어 있는 것으로 이 납판들은 하나의 판이 다른 판과 약 5cm 정도 겹쳐져 서로 맞대고 서 있는데 이것은 판들이 닿는 점에서 납의 무게에 의해 가해지는 압력에 의해 균형을 유지하고 있는 것이다.

<One Ton Prop>을 포함한 세라의 이러한 <버팀대Prop>작품들<sup>37)</sup>(도판11)은

37) <1톤 버팀대: 카드로 만든 집(1969)>, <직각 버팀대(1969)>, <바닥붕 버팀대

실제의 공간을 '한정(define)'하고 '움켜잡고자(hold)'했다.

벽에 기대어 놓거나 서로 지탱하게 만든 이 작품들은 장소-특정적(site-specific)이라기보다는 상황-특정적(situation-specific)인, 즉 장소에 의존하기 보다는 그 자체의 구조에 내재한 과정을 강조<sup>38)</sup>했다고 할 수 있으나, 공간을 통제하려는 작가의 의지는 이때부터 확실하게 드러나고 있었다.

<Prop>작품들은 또한 이 시기에 주류를 이루던 미니멀 조각의 안정된 형태와 닫힌 공간에 대한 부정으로 조각 자체가 가지는 내부와 외부 공간을 상호 침투적인 관계로 이끌어 내고 있다.<sup>39)</sup> 이 작품에서 세라는 재료의 특질 보다는 그의 작품이 조각의 모든 기준들인 부피, 무게, 크기와 균형 등을 충족시킬 것이라는 점에서 조각의 본질로 관심을 돌리게 된다.

세라에게 있어서 조각의 본질에 대한 관심은 균형의 문제를 해결하려는 양상으로 나타난다. 조각에 있어서 균형은 공간에서 물체들의 실존에 대한 것으로 조각은 균형을 통하여 안정성을 가지기 때문이다. 세라는 균형을 실제적인 사실로서 보여주는 <버팀대> 조각들을 통해 정말로 균형 잡혀 보이는 것이 실제로 균형 잡혀 있는가에 대해서 관람객으로 하여금 재인식하게 만든다.<sup>40)</sup>

<버팀대> 시리즈에서 활용되는 납판이나 납 롤 등은 용접이나 서로를 연결하는 어떠한 도구 없이 납의 무게와 하강하는 중력의 힘에 의해 서로를 받치면서 균형을 유지하고 있다. 여기서 인식되는 균형은 관람객으로 하여금 그 구조가 붕괴될 수 있다는 불안감과 불확실성을 준다. 이러한 불안감은 작품에게서 안정된

---

(1969)>, <1-1-1(1969)>, <5:30(1969)> 등.

38) Interview with D. Crimp, "Urban Sculpture " , Writings, Interview, The Univ of Chicago Press, 1994, p.138

39) 이러한 작품의 성향은 arc조각에서 현저하게 드러난다.

40) 이는 작품의 규모가 커지면서 관람객들로 하여금 그러한 물리적 경험을 극대화시킨다.

균형을 재확인하고 싶어 하는 관람객으로 하여금 다시 작품을 조직적으로 관찰하도록(재인식) 유도한다. 실제로 <버팀대> 작품들은 그것을 구성하고 있는 납판이나 납 롤들 중에서 하나가 떨어져 나가거나 해체되면 그것은 무의미한 원재료로 돌아가 버린다. 또한 버팀대 시리즈가 가지는 불안정성은 그 재료인 납이 가지는 물리적 특성에 의해 더 가중되는데 이유는 납은 무게 외에 ‘유연성’이라는 물리적 특성을 가지기 때문인데 이는 조각의 전체적 구조의 안정성을 계속해서 위협한다.<sup>41)</sup>

이러한 작품에 대한 물리적 경험은 작품의 스케일(scale)이 더욱 커지면서 가중되는데, 실내가 아닌 실외로 작품이 옮겨지면서 부터는 보는 이들로 하여금 위압감을 줄만큼의 불안정해 보이는 구조를 도입하게 된다.

세라는 그의 대부분의 조각들의 주요 재료인 강철(Steel)을 1960년 말부터 사용하기 시작하는데, 이처럼 납에서 강철조각으로 재료를 변화시킨 것은 조각품 안으로 걸어 들어가고 통과하며 주의를 돌아다닐 수 있을 정도의 작품의 스케일(scale)을 원했기 때문이다.

이는 곧 관람자가 작품으로써 새롭게 구성되는 공간을 경험 하게 되는 공공미술으로써 ‘장소-특수성’의 성향을 띤 작품을 예고한 것이다.

물론 더 규모가 커진 실내 조각이나 야외로 나간 조각들의 경우에서도 그의 주요 관심은 실제 공간과 실제 장소에 대한 접근이었다.

이러한 의미에서 세라는 ‘이사무 노구치(Isamu Noguchi)’ 와 ‘알렉산더 칼더(Alexander Calder)’의 조각은 그것이 놓여 있는 문맥과 상관이 없기 때문에 실패작이라고 주장한다.

---

41) 이러한 세라의 작품특성은 작품의 규모가 확대되면서 관람객들과의 갈등을 초래하는 요소로 작용한다.

그것들은 작업실에서 만들어져 그 장소로 가져와 순응된 것이다. 그것들은 장소로부터 떨어져 나온, 귀속성이 없는, 과대평가된 사물일 뿐이다. 대부분의 공공조각에서 그러한 경우를 발견할 수 있다.<sup>42)</sup>

이러한 세라의 비판은 "장소를 옮기거나 떼어내는 것은 곧 작품을 파괴하는 것(To remove is to destroy)<sup>43)</sup>" 과 마찬가지로 그의 주장을 뒷받침 한다.

그의 주장대로라면 최소한 조각의 경험은 작품이 놓여 있는 장소와 분리될 수 없는 것이었으며, 그러한 조건과 분리된다면, 작품에 대한 어떠한 경험도 기만이라고 할 수밖에 없는 것이었다.<sup>44)</sup>

이러한 생각에서부터 비롯되어 1970년대부터 세라의 조각은 '장소-특수성'을 재정의 하는 대형조각으로 전개된다.

초기에 비교적 작은 크기로 제작되었던 강철판들은 <써큐트(Circuit),1972>(도판12), <슬라이스(Slice),1980>, <마를린 몬로-그레타 가르보 A Sculpture for Museum-Goers),1981>(도판13)같은 작품들에서 벽과 같은 크기로 확대되어 관람자의 시야와 동선을 차단함으로써 공간을 변화시키고 관람자로 하여금 새로운 경험을 느끼게 하는 본격적인 세라의 '장소-특수성'이 제기 된다.

1971년에 제작된, 작품이 설치된 방을 2등분하는<스트라이크(Strike)>(도판14) 로부터 72년의 <써큐트(Circuit)>와 <트윈스(Twins)>(도판15)에 이르기까지

---

42) "Richard Serra's Urban Sculpture," An Interview by Douglass Crimp, Arts Magazine, November 1980, reprinted in Richard Serra, Writings, Interview, p. 138

43) R.Serra, 1985년 3월6일, <기울어진 아크>에 대한 청문회 기록 'The Matter of: A Public Hearing on the Rerocation of 'Tilted Arc' at K. Javits Federal Building

44) "Richard Serra's Urban Sculpture," An Interview by Douglass Crimp(1980), p.129

그의 작품들은 공간 자체를 자르는 행위를 이름으로써 인식되는 조각들이다. 이에 따라 신체와 공간의 상호의존성이 작품과의 사이에서 조율되는데 이는 후의 아크 조각들에서 그대로 이어지게 된다.

레오 카스텔리 화랑에 설치된 <슬라이스(Slice),1980><sup>45)</sup>(도판16)는 마치 사적인 영역과 공적인 관람자의 영역으로 나누듯, 화랑의 긴 복도를 두 개의 소통할 수 없는 영역으로 분리시켰다. 10피트 높이, 124피트 이상의 길이의 강철판이 반원형의 곡선을 만들며 화랑의 공간을 절단하고 있는데, 이 반원형의 강철판은 중앙에 위치한 출입구를 중심으로 오른쪽 벽의 한 면에서 시작되어 왼쪽 벽의 한 면과 만나도록 설치되어 있다.

이것은 전시 공간을 상호연락이 불가능한 두 개의 부분으로 완전히 분리시켜 반원형 철판의 내부에서 외부의 공간으로 옮겨가기 위해서는 들어온 출입구로 다시 나가 화랑의 뒤쪽에 있는 출입구로 들어가야 한다. 관람자가 중앙의 출구로 들어서면 그는 먼저 180도로 구부러진 반원형의 열린 공간을 체험하게 되고 철판에 접근하여 그것을 따라 걸으면 화랑의 긴 벽과 마주치게 된다. 이어 바깥의 출구를 통해 반원형 철판의 볼록한 외부 공간에 들어서면 실제의 공간보다 더욱 축소된 것처럼 보이는 공간을 체험 하게 된다.

<슬라이스(Slice)>, <마릴린 폰 로 - 그레타 가르보(A Sculpture for Museum-Goers)>같은 작품들은 미술 작품의 소비적 상품화에 기여해 온 미술 제도를 폭로하고 비판하려는 의도에서 그러한 미술제도의 대표적 장소가 되는 화랑의 제도적 특수성을 변형시키는데 목적이 있었다.<sup>46)</sup>

---

45) 미술 작품의 소비적 상품화에 기여해 온 미술 제도를 폭로하고 비판하는 의미로, 상업적인 소통이 이루어지는 대표적인 장소인 화랑의 공간에 설치된 작품이다.

46) 이러한 취지에 의해 결국 세라의 작품은 미술관 밖으로 나가게 된다.

1977년에 제작된 초기 야외작인<터미널(Terminal),1977>(도판17)은 독일의 보쿰(Bochum)이라는 강철 생산지대인 도시에 차량의 통행량이 많고 사람들이 많이 지나가는 역 앞의 공간에 설치된 작품으로, 세라의 공공영역에 설치되는 작품에서 빈번하게 일어나는 수용자들과의 갈등이 제기된 작품 중의 하나이다.

이 작품은 네 개의 길 다란 철판을 각각 서로 엇물려 비스듬히 기대어 세워 놓음으로써 긴장감과 회전 감을 주도록 설치하였으며 떨어진 거리에서 터미널의 주위를 걸으면 기운 각도는 계속하여 다르게 느껴져 방향에 따른 색다른 느낌의 경험을 갖을 수 있게 한다.

그것은 마치 로터리와 같은 인상을 갖도록 제작함으로써 철강지대와 교통중심 축이라는 지역적 사회성을 그의 작품의 구조로써 반영하고 그러한 구조가 드러날 수 있는 장소에 설치한 것이다.

그러나 이 작품은 많은 비난에 부딪혔던 작품 중 하나로 독일 보쿰(Bochum)시에 설치되기 전 보수 우익당 CDU(Christian Democratic Union)의 저항이 있었다. 그들은 이 ‘녹슨 괴물’이 근처 강철 공장의 노동자들을 모욕하는 것이라고 주장하며 작품을 반대하는 포스트 10만장을 뿌릴 정도로 격했으나 결국 보쿰시에 세워지게 된 것이다.<sup>47)</sup>

이 작품은 처음에 카셀 ‘도큐멘타 VI’에서 선보인 후 원래 이 작품이 설치될 장소인 ‘철도 정류장 앞’으로 옮겨지게 되어 있었다. 도큐멘타가 끝난 후에 ‘쾰른 성당’ 앞과 ‘카셀’에서 작품 설치를 위한 장소를 제안 받았으나, 보쿰(Bochum)이 역을 오가는 사람들 뿐 아니라 거리의 차들과 버스 등의 교통 상황, 그 도시의 주요 동맥과의 상호작용 등이 이 작품의 의도와 문맥이 맞을 것 같아 예정된 장소

---

47) Richard Serra, "Rigging", Writing, Interview, The Univ of Chicago Press, 1994, p.101

에서 고수된 것이다.

이 작품은 세라의 공공 조각에서 제기되는 문제들을 극단적으로 보여주고 있는데, 이 작품에 대한 서로 다른 입장 (수용자의 입장인 CDU와 생산자의 입장에선 리차드 세라)은 뒤에 ‘공공미술로써의 세라의 작품’을 다루면서 다시 논하겠다.

1980년부터 세라는“아크(Arc)”작업들을 시작하면서 작품의 규모와 공간은 더욱 방대해지고, 보는 이들로 하여금 아크형상에서 비롯되는 색다른 물리적 경험을 수반하게 하는 등 장소와 공간의 개념이 더욱 두드러짐을 알 수 있다.

아크(Arc) 조각들은 처음에는 직립한 단독 조형물인<세인트 존스 로터리 아크 (St. John’s Rotary Arc),1980>로부터 시작하여 아크가 기울어진<기울어진 호 (Tilted Arc),1981>가 등장하고, 두 개의 아크를 이용한<클라라-클라라 (Clara-Clara),1983>등에 이르기까지 이전 작품들의 신체와 공간의 상호관계뿐만 아니라 수직성과 평면성의 변화를 구축하면서 발전한다.

이는 이후 작품들에서 아크의 수가 늘어나 겹쳐지거나 이어진 형태로 계속 전개된다.

### 3. 리차드 세라의 공공미술

대부분의 사람들이 스미슨(Smithson)의 <나선형 방파제(Spiral Jetty),1970> (도판18)를 감상할 수 있는 것은 헬리콥터에서 찍은 모습뿐이다. 이 작품은 파괴되었으므로 이제는 사진으로만이 감상할 수밖에 없기 때문이다. 그러나 사진을 통하여 바라보면서 그 작품을 다 경험했다고 느끼고 말하는 것은 관심의 한 부분만 진술하게 될 것이고, 작품의 진실한 내용을 왜곡시킬 것이다. 왜냐하면 항공사진으로는 한 순간, 한방향의 형태만 읽을 수 있기 때문이다. 세라는 이러한 현상을 전문적 왜곡의 일종<sup>48)</sup>이라고 말했다. 시각의 다양성은 회화에 의해 열려진 문제이며, 항공사진으로는 이루어질 수 없다는 것이다.

이는 앞서 말한 현상학 적인 측면과 접목되는 것으로, 어느 일부분에서 작품을 보고 그 작품의 전체를 알고 있다고 생각하는 기존의 가치(착각)를 부정하는 것이다.

“나는 조각이 놓여진 장소에서 조각을 경험하는데 흥미가 있다.”<sup>49)</sup>라는 세라의 말은 소비를 위한 조각이 아닌 작품이 놓여있는 현장에서만이 경험되어질 수 있는 조각에 의미를 두며 작품과 공간관계의 중요성을 말하는 것이다.

이러한 세라의 구체적인 ‘장소-특수성’을 그의 공공미술에서 대표되는 작품인 <세인트 존스 로터리 아크>와 <기울어진 호>를 통해 작가의 의도를 구체적으로 알아보면서 공공미술에 있어서 또한 간과 할 수 없는 대중의 수용성 문제와 함

---

48) Yve Alain Bois, "A Pictureque Stroll around Clara-Clara," Richard Serra, Rizzoli (New York, 1987), p. 40

49) Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture/Redefining Site Specificity," Richard Serra, Rizzoli (New York, 1987), p. 42

께 논의해 보겠다.

우선 기존의 공간이나 장소를 새롭게 변경시키는, 즉 공간을 재 정의하는 기능으로써 작용하는 리차드 세라의 작품을 통해 체험되는 공간의 특성을 중심으로 ‘장소-특수성’의 개념을 알아본다.

### 1) <세인트 존스 로터리 아크>: 공간의 재정의

<세인트 존스 로터리 아크(St. John's Rotary Arc),1980>(도판19)는 1980년에 뉴저지에서 뉴욕으로 들어가는 로터리에 1989년까지의 한정된 기간을 예정하여 설치되었다.

로터리는 네 개의 도로에 둘러싸여 있어 관람자(운전자, 보행자 등)의 거리와 위치가 변화함에 따라 작품과 공간에 대한 새로운 경험을 하게 된다.

로터리의 동쪽으로는 배릭가가 남쪽의 시내로 이어지는데 이 도로를 따라 걸어가다 보면 아크의 동쪽면이 축소되었다가 확장되고 편편해진다. 또한 이 길 쪽으로는 터널이 나 있어서 다른 쪽에서 동쪽을 바라 볼 때는 그곳을 통해 나타났다가 사라지는 열차의 모습이, 또 작품을 바라보는 사람이 터널을 통과할 때는 눈앞에서 사라졌다가 나타나는 작품의 모습이 역동적인 경험을 만들어 낸다. 남쪽으로는 에릭슨가가 동쪽의 배릭가로 이어지는데, 이곳에서 허드슨가 쪽으로 움직이다 보면 아크의 오목한 부분이 겹쳐지고 단축되며,(중략)북쪽에서는 라이트가가 서쪽의 허드슨가 쪽으로 이어졌는데, 인도교 쪽의 라이트 가를 따라 내려가면 아크의 오목한 부분은 심한 굴곡으로 인해 막혀있음을 볼 수

있다.<sup>50)</sup>

이곳은 차들이 계속해서 차선을 바꾸며 회전하게 되는 일방통행 로터리로 끊임없는 변화의 중심이 되는 곳이기도 하다. 차로들이 교차하는 로터리의 중심부분은 아크가 세워지기 전에는 트럭운전자들이 수리를 위해 차를 잠시 세워두거나 경찰이 교통 위반자들을 불러 세우는 장소로나 이용되던 곳이다. 이곳을 한 눈에 조망할 수 있는 것은 육교위에 보행자들이며, 그 외에는 교통차량으로 작품의 스케일과 작품이 놓인 위치에 의해 전체로서가 아닌 부분적으로만 보여진다. 물론 이것은 세라가 계획적으로 의도한 바로, 작품의 크기와 위치는 작품의 주위 배경이 될(터널의 높이와 육교, 트럭, 버스, 그리고 이를 둘러싼 주변의 건물들) 것들과 관계하여 정해진 것으로 각각의 부분(트럭의 꼭대기, 육교면, 건물들의 1층 높이)을 절단하거나 가리도록 하는 효과를 의도한 것이다.

이러한 아크의 형상과 크기와 위치는 그 장소를 재정의(작품으로 하여금 공간이 다시 정의 되는)하는 동시에 궁극적으로는 작품 자체에 시선을 집중시킨다.

이 작품은 대개 터널을 빠져나온 운전자들이 보게 되는데, 터널에서 나온 차량의 흐름을 완화시키고 즉각적으로 결정해야 하는 방향에 주의를 요하도록 만들어진 로터리를 한 바퀴 돌면서 그들은 그들의 움직임에 따라 ‘아크’가 계속 달라지는 모습을 주변의 환경과 같이 지각 할 수 있게 된다.

---

50) ‘리처드 세라의 장소와 공간연구’ 인용구 p.22-이형석-

이러한 변화들은 실제 작품을 보면서 경험하지 못한다면 알 수 없는 사실들이다. 앞서 메를로-퐁티의 현상학적인 측면을 말한바 있지만, 사물을 본다는 것 즉, 작품을 감상하는 데 있어서 세라의 입장대로라면 직접 작품이 놓여진 현장에 가서 이를 체험해 봐야 한다. ,

조각은 관람자를 이성적으로나 감성적으로 끌어들인다. 관람자의 움직임에 따라 조각은 변화한다. 조각의 축소와 확장은 관람자의 움직임에 연유한다. 한걸음, 한 걸음 걸어갈 때 조각에 대한 지각뿐 아니라 환경에 대한 지각도 변화한다. 공간은 압축되거나 단축되거나 확장되는 것으로 경험될 수 있다.<sup>51)</sup>

이처럼 관람객의 움직임에 따라 작품에 대한 경험이 시시각각 변화한다는 것은 관객의 신체와 작품사이의 관계성에 대한 언급이기도 하다. 이것은 세라가 스스로 그 영향을 인정한 메를로-퐁티의 '현상학적 체험'과 밀접한 연관이 있다.<sup>52)</sup>

현상학적 체험은 앞서 미니멀과 연관시켜 설명한바 있듯이 모든 사물은 보는 이의 현존을 통해 경험이 이루어지고, 그러한 경험으로써 만이 모든 것들이 인지되어진다는 것으로 리차드 세라의 작품과 연결시키면 관람자들이 작품 주변을 지나면서 작품을 볼 때 보여지는 것이 단지 작품뿐일 수 없고, 그 주변의 상황이나 공간과 함께 지각되어지고 경험 되어진다는 것이다.

<세인트 존스 로터리 아크>는 그곳의 장소적 특성상 로터리를 지나는 운전자에 의해 경험되어지는 작품으로 운전자가 이 로터리를 선회하면서 이 작품으로 인해 주변의 경관이 시야에서 사라졌다가 나타나는 것을 경험하게 되며, 아크 자체의 형태의 특성상 오목한 쪽에 서서 보았을 때는 작품이 볼록한 뒷면을 가리고 있는 것으로, 또한 반대편의 볼록한 면에서는 그 반대로 지각하게 된다.

즉, 이 작품은 그 위치와 규모로 인해 이를 접하는 대다수의 관람자가 운전 중이라는 특수한 상황에서 순간적으로 작품을 일별하기를 반복하게 되므로, 전체를

---

51) Armin Zweit, "General Services Administration - Public Hearing March 6-8, " Titled Arc. 1985. pp.22-23

52) Lynne cooke and Karen Kelly(ed.), Richard Serra : Torqued Ellipses, Dia Center for the Arts, New York, 1997, p. 45

한 눈에 파악하는 것이 아니라 집적된 여러 인상들을 종합하여 전체를 이해하게 되는 것이다. 이때 그 단편적인 인상들은 작품 자체 만으로써가 아니라 그 배경, 혹은 주변이 되는 풍경과의 상호 관계 속에 형성되는 것이고, 바로 이것이 메를로-퐁티가 주목하는 ‘지평과 사물의 관계성’으로 주변과의 관계를 통하여 ‘각각의 대상이 모든 다른 대상들의 거울이 되며, 다른 대상들을 위치지우는’ 상황이 되는 것이다.

세라는 이 작품이 제작된 17년 후 인 1997년에 다음과 같이 회상한 바 있다.

이 작품에서 중요한 것은 볼륨의 끝에서 만들어지는 공간을 명시하는 것뿐만 아니라 볼륨의 모든 공간을 형성하는 것이다. 이것은 내가 로터리에 제작한 최초의 굴곡진 조각이다. 또한 이는 원주의 4분의 1의 200피트 길이로 완성되었다. 내 관심을 끌고 또한 내가 그것을 제작하고자 원했던 것 중의 하나는, 만일 당신들이 이 아크 주변을 걷는다면, 비록 그것이 원주가 아님에도 불구하고, 당신들은 오목함과 볼록함과의 차이를 감지할 수 있다는 것이다. 그것은 내가 그것에 대해 많이 알지 못했고, 또한 다른 사람들 역시도 몰랐던 점이다. 두 개의 굴곡은 모든 색다른 물리적 경험들을 포함한다. 현재로서는 이러한 이야기가 진부하게 들릴지도 모르겠지만, 만일 그 어떤 것이 당신의 반대쪽으로 굴곡져 있거나 혹은 당신을 향해서 굴곡져 있다고 한다면, 그것에 대한 당신의 인식과 관계는 다른 어떤 것이 할 수 있었던 것만큼 색다른 것이다. 그것이 그 굴곡 속에서 내가 연구하고자 했던 것이다. 53)

이글에서는 또한 세라가 구체적으로 ‘아크’의 형상을 통해 조각 작품의 도입시켜 시도하고자 한 것은 단순하게 굴곡진 사물에서의 이중성에 대한 이해를 가지

---

53) Lynne cooke and Karen Kelly(ed.), Conversation with the artist, 1 April 1997, Richard Serra : Torqued Ellipses, Dia Center for the Arts, New York, 1997, p. 51

고 물리적 경험을 통한 관람객의 새로운 인식의 변화를 의도한 것임을 알 수 있다.

다시 말하자면, 이 작품에서 아크는 어떠한 지지대 없이 독립적으로 서 있음에도 불구하고 안정성을 지닌다. 그러나 경험하는 이들의 지각<sup>54)</sup>작용과 함께 이러한 안정은 곧 착각임을 알게 된다. 세라는 표면적인 단순함 속에서 점차 복잡함을 발견할 수 있었으며 그에 따라 외형적인 안정성에 내재해있는 불안정성이라는 개념에 주목하게 된 것이다.

이는 <카드로 만든 집(One Ton Prop),1968-69>과 <Skulcracker Series: Stacked Still Stabs,1969>(도판20)를 제작한 이래로 항상 세라는 붕괴의 지점에서 동요되는 아슬아슬해 보이는 조각들을 많이 제작해 왔던 것을 봐도 알 수 있다. 마찰하는 힘의 작용을 이용해 조각을 연출함으로써 그는 육중하면서도 불안정한 조각들을 만든 것이다. 이는 <기울어진 호>에서 더욱 강하게 드러나는데 이 작품에서 아크는 옆으로만 휘어진 것이 아닌 원뿔의 단면처럼 높이도 기울어져 있어 그러한 불안감을 더 증대 시킨다.

이러한 아크형상의 조각은 공간 속에서 내부와 외부 감을 창조하는 방법으로 균형을 이룬다. 굴곡과 경사각은 조각 작품 내부와 외부를 걸어 다니는 관람자 주체의 다양한 지각 경험과 일루전(illusion)의 경험(물리적 경험)을 위해 이러한 전략(이중성)을 주로 사용하게 된 것이다.

<세인트 존스 로터리 아크>는 관람자로 하여금 물리적인 경험과 다양한 지각 경험을 통해서 공간을 새롭게 인식하게 되는 공간을 재 정의하는 기능으로는 작용하지만 제도적, 혹은 사회적으로 기능하는 요소는 없다. 그러한 사실은 그곳이

---

54) 감각기관을 통하여 외부의 사물을 인식함, 또는 그 작용에 의해서 머릿속에 떠오른 것

버려진 장소(단지 차량의 규칙적인 기능에 의해서만 정의되는 장소)이기 때문인데 이러한 사실은 다행히도 특정 장소, 즉 정부, 회사, 종교단체 등의 문맥적 틀 안에서 세워진 작품들과 같이 이념적 오해의 대상이 될 일은 없었다는 것을 의미한다.

그러나 앞서 진술했던 보콥시의 <터미널>이라는 작품이나 철거된 정부기관 앞 광장에 <기울어진 호>를 포함한 몇몇 그의 공공미술로써 설치되었던 작품들은 그 장소를 통제(시각적, 지각적)하는 등의 세라의 조각적인 특성(독립적)으로 인해 공공성의 문제를 두고 그곳의 수용자들과 마찰이 있어 왔다.

이는 앞서 살펴본 바와 같이 그의 공공미술품들은 공간에 적절하게 어울리는 미적요소로써 환경에 어울리는 장식적 차원에서 제작되어진 것이 아니라 독자적인 설치물로써 다른 여타의 건축물과 같이 독립적으로 존재하기를 바라고 설치한 그의 의도 때문이다.

그의 공공미술로써 제작된 작품들은 이러한 의도로 인해 ‘반-환경’적인 요소로 철저히 비-기능적, 비-공리적인 특징을 수반하며 그러한 특징으로 말미암아 작품이 존재하는 장소와 공간에 대립하여 작용하기도 해 자신의 작품이 놓이는 장소 및 공간의 수용자들과 갈등을 피할 수 없었던 것이다.

그러한 세라의 입장을 알 수 있는 한 예로 교통망이 집중되는 곳에 작품이 놓이는 것을 두고 세라는 다음과 같이 말한바 있다.

도시 문맥에 작품을 위치시키는 일에 반드시 대다수가 관심과 동의를 보낼 필요는 없다. 물론 작품이 그것을 보려하지 않고 인정하려 하지 않는 사람들에게 보여야 할 때도 말이다. 내가 만든 작품은 조각으로서의 조각이라는 관습을 벗어나지 않은 경험을 허용하지 않는다. 나의 관객은 필수 불가결하게 제한적 이다. 내 작품이 화랑이나 예술제도

안에서 전시된다면 더 가치가 있고 보호될 것이지만 도시와 풍경작품은 미술관의 비역사적 공간의 매매와 구축을 가능하게 하지 않음으로써 사업성과 문화제도라는 면을 우회한다.<sup>55)</sup>

이러한 그의 입장은 공공적으로 작품이 존재하기를 바라는 공간에 수용자들에게는 용납될 수 없는 부분이기도 하다.

앞서 설명한 <터미널>이라는 작품에서도 이러한 갈등을 볼 수 있는데, 그 장소의 수용자로서 이 작품이 세워지길 반대했던 CDU의 입장<sup>56)</sup>은 과거의 공공조각과 마찬가지로 그 지역의 특성에 순응하는 작품을 바란 것이었다. 즉 강철 회사의 노동자 계층에 그들이 자랑할 만한 상징, 긍정적으로 동일시할 만한 상징을 제공하라는 것이었다. 그러나 이러한 수용자의 입장과는 반대로 세라는 공공조각의 상징성에 관심이 없었으며, 노동자들을 작품을 향유할 소비자로 보지도 않았다. 오히려 철저하게 비-기능적(non-functional), 비-공리적(non-utilitarian)이었던 세라의 예술에 대한 태도는 “Any use is a misuse”<sup>57)</sup>라는 말로 대변되었다.

---

55) “Interview” by Bernard Lamarche-Valde, Writings, Interviews, 1994, p.117

56) “<터미널>은 이 지역의 상징으로서 기능을 하지 못한다. 강철은 생산에 있어서 위대한 장인성과 전문적, 기술적 노하우를 요구하는 특별한 재료다. 강철은 크든 작든, 단순하든 예술적으로 매우 표현적이든 미묘하고 세심한 기술을 요한다. 우리는 이 작품이 이러한 어느 것도 표현하지 않는다고 생각한다. 이 작품은 어색하고 서투르며 미완성된 ‘야금(ingot)’이다. 어떤 제철소 노동자도 이 작품을 긍정적으로 혹은 자랑스럽게 보지 않을 것이다. 강철은 우아함을 나타내고 여러 가지 다양한 구성물로 만들어질 수 있지만, 괴물 같은 기념비성을 의미할 수는 없다. 이 작품은 육중한 어색함으로 위협을 줄뿐이다. 강철은 탄력과 지속성, 녹에 대한 저항을 암시한다. 이것은 보쿰에서 생산되는 고품질 강철의 상징이기도 하다. 이 조각은 단순한 철판로 만들어져 이미 그 외양상 녹이 슬고 혐오스럽게 되었다. 강철은 철에서 발전된 고품질의 재료이며, 그래서 천연재료가 아닌 것이다. 그러나 이 조각은 천연재료로 만든 것 같은 인상을 준다.” “CDU 대변인이 보쿰시의회에 보낸 글 중에서. D. Crimp(1986), p.50.

이러한 입장의 차이는 ‘<기울어진 호>’에서 극에 달하는데 더욱이 그 작품이 세워진 곳이<세인트 존스 로터리 아크>와는 달리 미국의 주요 업무를 보고 있는 국가 기관 앞 광장 이라는 데에 주목할 만하다.

이러한 장소의 특성상 작품은 물리적 경험뿐만이 아닌 사회, 정치적 특수성을 변경시키는 의미로도 해석 되어질 수 있는 것이다.

## 2) <기울어진 호>: ‘장소-특수성’의 모순

<기울어진 호(Tilted Arc),1981><sup>58)</sup>(도판21)는 Art-in-Architecture 프로그램<sup>59)</sup>에 따라 GSA(General Services Administration)가 1979년에 의뢰하여, 1981년에 맨해튼 하부 페더럴 플라자에 설치된 공공조각이다.

즉 정부에 의해 특정 장소를 요하는 작품으로 리처드 세라에게 주문, 의뢰하여 2년여에 걸쳐 정부출연기금으로 제작된 것으로 정부 소유의 건물 앞 광장에 놓인 것이다. 이 작품은 어느 공공미술프로그램과 마찬가지로 시민들의 예산으로 집행 된 것으로 이제까지 무관심하거나 혹은 비교적 호의적이었던 일반대중의

---

57) Richard Serra, "Rigging", Cover, Jan. 1980, reprinted in Richard Serra, Writings, Interviews, p. 100

58) 이 작품은 시기적으로 봤을 때, 앞서 그와 유사한 형태의<세인트 존스 로터리 아크>를 제작한 것 만 보더라도 세라가 그런 아크 형상의 관심을 갖고 더욱 적극적으로 실행에 옮긴 결과라는 것임을 알 수 있다.

59) 1970년대부터는 공공시설청(General Services Administration)의 활동이 두드러졌다. GSA 는 1972년에 연방정부 건물을 신축할 건축비의 0.5% 정도를 공공미술에 할애하는 건축 속의 예술 프로그램 (Art in Architecture Program)을 설치하였다.

태도와 생각을 완전히 뒤바꾸어 놓는 결과를 초래 했다.

물론 기존의 다른 공공장소에 설치된 다른 작품들에서도 ‘사람의 왕래가 많은 곳’을 작품이 설치되는 장소로 적합하다고 생각했기에 그 장소의 수용자들과 많은 갈등이 있었지만, 문제는 장소가 여타의 다른 작품과는 달리 미국의 주요업무를 담당하는 정부기관으로 대중의 언론이 집중되는 곳이기에 더욱 그러하다.

구체적으로 이 작품이 설치된 장소는 연방공무원들이 거주하는 정부 사무실 건물과 미국 국제 무역부(관)가 측면에 자리 잡고 있는 광장이다. 이 광장은 또한 Foley Square 뉴욕시의 연방 법원과 주 법원들의 장소에 인접해 있다.

광장은 세라의 작품이 세워지기 전부터 황량하고 공허한 장소로써 분수대가 있기는 하지만 대부분 기능을 하지도 않을뿐더러 시민들이 자연스레 왕래하는 일이 거의 드물고 주변 건물의 특성상 향시 감시가 예민한 곳이었다.

엄청난 규모의 세라의 작품(높이3.66m, 길이36m)은 역시나 기우뚱하게 불안정한 모습으로 넓디넓은 황량한 광장 한 복판에 세워졌다.

작품의 설치로 인해 그 광장을 항상 왕래하거나 쉼터로 이용해 왔던 공무원들과 노동자들은 시야가 가려지고 동선자체가 차단되는 불편함을 겪어야 했고, 더욱이 거대한 크기의 강철관이 녹슨 채 기우뚱하게 불안정한 자세로 서있음으로써 불안함 내지 혐오감마저 느꼈기에 그에 대한 엄청난 불만과 비난을 GSA에 제기 했다.

물론 세라는 다른 조각물처럼 관람자로 하여금 이러한 느낌을 갖게끔 의도한 것이다. 이 작품에서 세라가 의미를 부여하고자 한 것은 앞서 제작된 <세인트 존스 로터리 아크>와 같은 물리적 경험의 일종으로 이 작품으로 인해 이곳의 공간을 다시 새롭게 경험하게 되면서 이 장소의 정치적인 권력에 대한 비판을하고자 했던 것이다.

다시 말하면 이 조각 작품의 위압적인 외관이나 반대편을 볼 수 없는 차단된 구조가 사람들을 지배하는 권력을 암시하고, 그에 대한 사람들의 경계를 불러일으키고자 의도 했던 것으로, 그곳을 지나다니거나 그곳에서 휴식을 취하는 관람자들이 실제로 그 작품으로 인해 동선이 차단되어 돌아가는 불편을 겪고, 기우뚱하게 쓰러질 듯한 형상으로 불안감이 생기고, 재료의 부식으로 인해 혐오감이 느껴지는 등등의 관람객의 언짢은 심리모두를 작품을 이루는 한 부분(과정)으로 보고 있는 것이다.<sup>60)</sup>

어찌되었건 이 작품은 1000여명의 공무원과 근로자 및 통행인들이 철거에 찬성하는 서명으로 인해 1985년부터 철거 및 이전의 논쟁에 휘말리게 된다.<sup>61)</sup> 이 작품은 영구한 특정 장소를 요하는 하나의 예술작품으로 주문, 의뢰되었기 때문에 “장소를 옮긴다는 것은 곧 작품의 파괴와 다를 바 없다.”(특정한 장소를 위해 특별히 고안된 작품이 원래 의도된 문맥에서 이탈된다면 하나의 예술작품으로서 존립 성을 상실하는 것과 다를 바 없다.)<sup>62)</sup>며 세라는 강력하게 작품의 이전 혹은 철거를 반대 했지만, 4년간의 오랜 법정 공방 끝에 1989년3월 15일에 철거된다.

판사가 내린 결론은 작가가 주장하는 ‘장소의 특수성’은 조각이 놓이는 특정한 장소인 광장을 이용하는 근로자들의 통행을 고의적으로 차단, 방해하는 방식을

---

60) 작품으로 인해 관람객들로 하여금 시지각적인 경험을 유도해 이를 통해 이 특수한 장소를 재정의 하면서 대중들에게 그러한 경각심을 불러일으키고자 한 것으로 관람자를 포함한 이 공간주변의 모든 것 들을 작품의 주변 환경 쬐므로 여기긴 것이다.

61) 1985년 새로 임명된 GSA 행정가 윌리엄 다이아몬드는 이 조각의 문제에 관심을 갖고 조각을 반대하는 사람들의 의견을 합법화하였다. 결국 작품을 의뢰한 기관이 철거를 주도한 것이다.

62) Lisa Phillips, <The American Century, Art & Culture>, 1950-2000, New York: Whitney Museum of American Art, exhibition catalogue (September 26, 1999~ February 13, 2000), p.329~3302)

택했고, 근로자 개개인을 그 나름대로 작품에 대해 미학적, 법적으로 그리고 여타 다른 주장을 지닌 인격체가 아닌 단순히 '통행량' 으로 보았다는 사실은 그가 장소의 공공적 기능을 살리는 것이 아니라 오히려 전복시키는 방식을 택했고, '공공장소'의 개념을 사람과 관련된 공간으로 보지 않았다는 것이 그러한 결론을 내린 명목이었다.

이 작품은 공공미술에 있어 '공공성'과 '예술성'에 대한 입장의 차이에서 오는 갈등이 붙어져 공공미술의 실질적인 문제와 방향을 제시하는 중요한 사례가 되었는데, 여러 상반된 의견들이 분분했지만, 문제는 단순히 작품의 질적인 차원이 아니라는 것을 일깨워 준다. 세라의 '장소-특수성'은 미술사의 새로운 이념을 도입시킨 것으로 오늘날 미술사에 위대한 업적을 남겼다고 할 수 있지만, 작품의 질을 떠나 공공미술로써 이 작품은 공적 공간의 문맥을 무시한 것으로 보여진다.

그것은 또한 판사가 결론지었듯이 '공공장소를 사유화' 한 것으로 수용자인 대중의 반응을 고려하기 보다는 오히려 작품의 완성을 위한 도구로 보았다는 해석도 가능하므로 '공적 공간에 대한 미술의 폭력', 내지는 '가부장적 미술의 강요'라는 대중의 반발을 예고한 처사였던 것이다.

물론 이러한 사태가 일어나게 된 동기로 세라에게 작품을 의뢰한 GSA의 무책임을 들지 않을 수 없다.

작품을 의뢰하기 전에 작품과 작가에 대한 자세한 지식과 연구가 선행 되어야 하는 것은 당연한 과제인데, 그러한 절차 없이 단지 유명세만 보고 작품이 놓여질 공간과 문맥에 어울리는지를 세심하게 고려해 보지 않았기에 이 같은 대중의 비판을 예상치 못한 것이다. 대중의 가열된 분노의 목표물이 될 것만이 두려워 결국 작품을 의뢰한 쪽에서 다시 철거를 주도 한 것은 공공미술 프로그램에 대

한 미국 정부의 선부른 판단이 어리석은 우를 범한 것이 아닐 수 없다.

그러나 이 논문에서 연구하고자 한 것은 공공미술로써 세라의 작품에 대한 논의 이므로 GSA의 무책임함을 추궁(追窮)하기보다는 세라가 주장한 장소-특수성이 이 작품에 공공미술로써 기본적인 문맥에 맞게 작용했는지 살펴보는 것이 우선시 되어야 할 것이다.

‘장소 특수성(Site-Specificity)’은 일반적으로 특정한 장소 안에 위치하여, ‘장소에 의해서’, ‘장소와 함께’ 그 의미가 형성되는 작품의 특성을 의미한다.

세라의 작품에서 ‘장소 특수성(site-Specificity)’에 대한 그의 입장은 1971년 이래로 그의 작품에 지속적으로 적용되어왔다.<sup>63)</sup>

그러나 세라의 작품에서 ‘장소 특수성’은 그것이 ‘장소’ 그 자체의 의미나 미적 가치에 대한 관심은 아니라는 사실이 주목할 만하다.

그는 예술이 별도의 가치를 위해 봉사하도록 강요되거나 설득되자마자 예술은 그 자체로 작용하기를 멈추며, 이는 또한 예술이 아닌 다른 것을 만드는 일이며, 건축물의 장식적 부속이 되어버리는 조각에 대한 경멸을 표시하는 등, 독립적인 설치물로써 작품이 제작되는 것을 중시한다.<sup>64)</sup>

만약 작품이 본질적이라면, 즉 그 문맥에 의거한 것이라면, 장식적인 것도 아니고 이미 존재하는 구문과 관계하는 것도 아니다.

조각은 고유한 장소와 공간을 만들 수 있는 잠재력을 가지며, 그것이 창조되는 장소와 공간에 대립하여 작용할 수도 있다. 조각이 잠재력을 갖는다는 말은 그 자체의 장소와

---

63) Douglas Crimp, "Serra's Public Sculpture : Redefining Site Specificity" , Richard Serra Sculpture, MoMA, 1986, p.43

64) Richard Serra, "Interview by Peter Eisenman", in Richard Serra Writings Interviews, New York : Univ. of Chicago Press, 1994, p.141

공간을 창조할 수 있는 잠재력을 갖는다는 것이며 이러한 의미에서 창조된 공간과 장소는 반대의 의미로 작용할 수 있는 잠재력을 갖는다는 것이다. 나는 미술가가 그 장소에서 ‘반-환경(anti-environment)’을 만들게 되는 작품에 관심이 있다. 그러한 작품은 그것 고유의 장소를 차지하며, 그 자체의 상황을 만들고, 그 자체의 영역을 선언하여 구분한다.<sup>65)</sup>

결국 그가 주장하는 것은 주변의 환경과 조화를 이루며 공존하는 삶 속의 작품이 아니라 오히려 작품자신이 존재하는 한 영역을 초월적인 것으로 선언하여 삶 속에서 분리하는 ‘반-환경’ 적인 조각인 것이다.

조각 작품과 그것이 놓이는 ‘장소’에 대한 이와 같은 독특한 인식은 세라의 ‘장소 특수성’ 개념이 매우 복잡하면서 모순되는 특징을 가지게 되는 원인이 된다.

작품으로써 공간에 대한 색다른 경험을 제공하며 그곳의 장소를 재정의 한다는 개념 자체는 문제가 되지 않는다. 그러나 문제는 장소-재 정의에 있어서 공공미술이 필수적으로 지녀야 할 대중에 대한 고려가 없다는 것과 더욱이 그들을 억압하고 위협하는 방식을 사용했다는 것은 새로운 미술 경험방식 이라는 개념으로 정당화 되지 못한다.

자의에 의해서 스스로 미술공간을 찾아 현대미술이 줄 수 있는 다양한 경험을 기대하거나 포용할 수 있는 자세를 가진 관람자와 공공미술을 작품으로 인정하지 않을 수 있는(지친 일상에 단지 ‘쉽’을 원하는) 일반대중들과는 다르기 때문이다.

---

65) Richard Serra, "Extended Notes from Sight Point Road", in Richard Serra Writings Interviews, 1994, p.171

작품이 그 장소를 위해 고안되고, 그 장소에 설치되며, 그러므로 그 장소에 통합된 한 부분으로 존재하면서 그 장소의 성격을 변경시킨다. 그것을 떼어내는 것은 작품이 존재하기를 멈추게 하는 것과 같다.<sup>66)</sup>

세라는 또한, 장소-특수성을 정의하는 위와 같은 발언에서 마치 장소를 위해 작품이 존재한다는 의미로 작품보다는 장소에 우위를 두고 있는 것처럼 느껴지는 발언을 하였지만, 앞서 말한 바 있듯이 이 작품을 설치하기 바로 이전에 아크 형상의 비슷한 유형인<세인트 존스 로터리 아크>를 설치했다는 것만 보더라도, 이 작품이 반드시 그 장소를 위해서 고안되어진 것이라고만 볼 수도 없는 것이다.

단지, 장소를 재정의 한다는 그의 개념에서 즉, 그가 작품에 실험적으로 도입시키던 공간의 물리적 경험에 대한 일종의 시리즈로 보여 질 뿐이다. 물론 이전의 작품과 다른 새로운 시도는 있었다.

앞서 언급한 바 있지만, 작품 제목에서도 알 수 있듯이 그냥 호가 아닌 ‘기울어진 호’라는 제목은 원뿔로 유추가 가능한 마치 원뿔의 단면을 보는 듯하다. 즉, 단순한 아크 형상에서 더한 불안감을 고조시키기 위한 새로운 시도로 높이의 기울임을 준 것이다. 그런 불안한 형상이지만 균형에 대한 치밀한 계산법을 통해 다른 여타의 지지대 없이 스스로 서 있을 수 있게 했다는 새로운 시도는 있었다. 이러한 작품의 시도는 <기울어진 호>후에 제작된 작품인<클라라-클라라,(Clara-Clara),1983>(도판22)에서도 볼 수 있는데 기존의 작품과 유사한 형

---

66) R. Serra, 1985년 3월6일. <기울어진 아크>에 대한 청문회 기록 “The Matter of :A Public Hearing on the Relocation of "Tilted Arc' at K. Javits Federal Building”, p.43

상의 아크를 2개를 설치해 관람자로 하여금 물리적 경험을 한층 더 고조 시키려 한 것으로 나타난다.

세라의 대표적인 몇 작품들로 그의 모든 작품들을 봤다고 할 수는 없지만, 앞서 그의 작품들의 변천과정을 봤듯이 장소에 따른 작품들의 변화보다도 시기적으로 나타나는 단계적인 그의 작품과정의 일부분으로써 <기울어진 호>가 인식된다.

어찌되었건 인지도 있는 작가의 작품이 법적 논쟁을 거쳐 철거에 이르게 된 이 같은 사례는 공공미술이 대중에게 하나의 관심사로 등극한 계기가 될 수 있었다는 측면에서는 의미 있는 논쟁이었다고 할 수 있다.

“과거와 같은 기념비적 성격이 없는 것, 조각 자체를 일상생활에 통합시킬 수 있는 것, 본질적으로 미술가의 개인적인 진술을 피한 것, 비 미술인들이 다양한 수준으로 이해 할 수 있는 것, 대중 및 소통의 개념을 신중하게 고려한 것”

막시 모비츠(Virginia Maksymowicz)는 위와 같이 현대 공공미술을 정의하면서 이러한 요소들이 바람직한 공공미술의 지향점이며 이러한 요소들이 배제되면 공공미술은 ‘공공적’으로 존재하기 어렵다고 지적 했다.<sup>67)</sup>

이처럼 공공미술이란 공공을 고려한 미술의 참된 역할을 찾는 것으로써 공공공간과 그 공간을 경험하게 되는 대중과의 평화로운 어울림이 있어야 공공미술로써 존재하는 의미를 찾아 볼 수 있는 것이다.

---

67) 전혜숙, ‘리처드 세라의 공공조각과 장소-특수성’<현대미술사연구 제10집>,2000, p.79

## IV. 결 론

공공미술은 다양한 일반인을 수용하는 공공영역에 자리 함으로써 ‘예술성’과 ‘공공성’을 모두 수반해야 하는 난점(難點)을 지닌다.

이러한 사실은 자신만의 독특한 개성을 가지고 예술성을 지향하는 작가들과 다양한 인격을 형성하고 있는 대중과의 상충되는 입장으로 인해 빈번히 갈등을 제기하게 된다.

리차드 세라의 공공미술은 예술의 상업적인 기능을 소통케 하는 미술관 제도의 거부작용으로, 작품이 미술관에서 야외로 나오게 되면서 작품과 관객의 수용의 간극을 좁히고자 하는 의도에서 나타난 것으로, 다시 말해 예술과 삶의 단절을 극복하고자 하는 취지에서 발생하게 된다.

그러한 의도는 작품을 구성하는 모든 환경들을 작품의 일부분으로 보는 과정의 개념과 맥을 같이 하며, 이러한 개념은 작품이 놓이게 되는 장소와는 개별적으로 제작되는 ‘오브제(objet)’형식의 미술품과는 뚜렷하게 구분되어 작품의 환경을 이루는 모든 요소들과 관람객과의 상호작용으로 인해 관람객들로 하여금 색다른 경험을 통한 장소를 재정의 하도록 유도 하는 그의 ‘장소-특수성’의 개념을 등장하게 한다.

이 개념은 리차드 세라의 공공미술의 실행방식으로서 주를 이루며 그가 주장하는 “To remove is to destroy” 라는 말로 대변된다.

그러나 예술과 삶의 소통(관객을 작품에 개입시키려는)을 구실로 그가 선택한 방법은 주변의 환경과 조화를 이루며 공존하는 삶 속의 작품이 아니라 오히려

관객으로 하여금 불안함이나 억압적인 분위기가 유도되도록 작품을 의도하는 등 작품자신이 존재하는 한 영역을 초월적인 것으로 보고 삶 속에서 분리하는 ‘반-환경’적인 성향을 보인다.

이러한 성향은 다양한 인격체를 수반하는 일반대중과 갈등을 일으키는 원인을 제공하며 그 원인은 공공미술이 필수적으로 지녀야 할 대중에 대한 고려가 없었다는 말로 대체되고, 더 나아가 관람객을 인격체가 아닌 작품을 구성하는 하나의 요소에 지나지 않는다는 그의 인식에서 비롯되어 졌음을 알 수 있게 한다.

이는 곧 세라의 작품이 공공의 미술로써 기능하지 못함을 앞서 말한 바 있는 현대의 통용되고 있는 공공미술의 정의를 보아도 알 수 있다.

공간을 재 정의하는 ‘장소 - 특수성’에 대한 그의 개념을 대변하기에 충분한 <세인트 존스 로터리 아크>를 통해 체험되어지는 공간으로써 통용되는 ‘장소-특수성’의 개념을 다루었고, 그 개념은 관람객으로 하여금 작품으로 인해 비롯되는 여러 상황을 재인식 하게끔 하는 등 색다른 방식으로 작품의 본질로써 관객을 이끌기 위한 것임은 밝혀졌지만, 그러한 과정에서 등장하는 방식이 여러 인격체를 수반하는 대중과 갈등을 일으키면서 무의미해짐을 공공미술 프로젝트의 대표적인 작품인 <기울어진 호>의 철거 사례를 통해 알 수 있었다.

공공미술의 공공성을 단지 그 장소에 어울리는 장식의 요소로 보지 않고 독립체로써 독보적으로 존재하기를 바란 것은 예술과 삶을 소통시키고자 했던 그의 취지와는 결국 어긋나면서 모더니즘적인 미술의 권위적인 의식을 다시금 확인 시키는 결과만을 낳은 것이다.

작품에 ‘공공성’과 ‘예술성’이 동일하게 존재한다면 이러한 예술성을 향한 작가의 욕심과 그것을 경험하게 되는 대중과의 갈등이 해결 될 수 있다고 생각 할 수도 있겠지만 사실 그러한 기준도 불분명 하므로 이제껏 쉽게 해결 되지 못한

것이다.

갈등의 주요 원인은 공공미술에 있어 ‘공공성’ 과 ‘예술성’을 대립적인 요소로 보고 이 둘의 성향이 견제 하는 의식에서 비롯된 것으로 이는 공공미술로써 ‘공공’, 과 ‘미술’의 관계를 ‘공공=미술’ 이 아닌 ‘공공←미술’ 이라는 사실을 인지하는 것이 시급하다. 즉, 예술성과 공공성을 동격으로 보고 견제하기 보다는 ‘예술성’이 공공을 위하여 희생(기여) 할 수 있을 때 진정한 의미의 ‘공공미술’로써 자리 매김 할 수 있다는 것이다.

이러한 공공의 측면에서 세라의 작품은 예술의 권위를 앞세워 개인의 예술성으로 대중의 권리와 자유를 침해함으로써 대중이 다양한 수준으로 이해 할 수 있는 공공미술로써는 적합하지 못하다는 결론이 내려진다.

개방된 공간에 작품이 놓인다는 것은 그 공간을 경험하게 되는 모든 것들을 위해 존재해야 하는 것이다. 심지어 실용적인 기능의 인공물인 건물을 포함해 자연물인 나무 역시 그것들과 서로 상호작용하며 이루어져있지, 독자적으로 존재하지는 않는다.

예술을 삶을 이루는 하나의 과정이나, 부분으로 보아야지, 절대적인 무엇으로 볼 수는 없다. 또한 아무리 우월한 능력의 개인이라 하더라도 모두를 대변할 수는 없는 것이다.

각기 다른 성향을 갖고 있는 대중이 하나의 사물을 보더라도 다른 시각으로 보고 이해하듯이 공공을 위해 기여하기 위해서는 자신만의 진술을 피력하기에 앞서 그들의 다름 수밖엔 없는 성향을 인정하는 것이 우선시 되어져야 한다.

미술가가 작품을 만든다는 생각보다 살만한 도시를 위해 기여한다는 생각으로 작품에 임할 때, 수많은 인격체가 존재하는 대중과의 긍정적인 상호관계를 이루며 공공에 참여하는 가치 있는 매개체로써 존재 할 수 있을 것이다.

## 도 판 목 차

- (도판 1) 도널드 저드(Donald Judd),1989, 스테인리스 스틸, 플렉시그라스  
각각:15.5 x 68.6 x 61cm, 전체:304.8 x 68.6 x 61cm
- (도판 2) 로댕, 《생각하는 사람》, 1880년
- (도판 3) 리차드 세라, <벨트>, Belts, 1996-1967, Vulcanized rubber and  
neon tubing, eleven pieces, overall 84"x 288"x 20", Collection :  
Guggenheim Museum.
- (도판 4) <납을 잡는 손 Hand Catching Lead>, 1968, 16mm Film, Black  
and White, 30minutes 30seconds
- (도판 5) 리차드 세라, <1시에서 1시 47분까지 납 뜯어내기> Tearing Lead  
from 1:00 to 1:47, 1968, Lead, 10'10.
- (도판 6) 리차드 세라, <35피트의 납 감아 올리기> Thirty-Five of Lead  
Rolled Up, 1968, Lead, 지름 12.5cm, 길이 61cm.
- (도판 7) 리차드 세라, <튀겨 뿌리기> Splashing, 1968, Lead, 18" x 26',  
Installed : Castelli Warehouse.
- (도판 8) 리차드 세라, <주조하기> Casting, 1969, Lead, 4" x 25' x15',  
Installed : Whitney Museum of American Art.
- (도판 9) 리차드 세라, <튀겨뿌린 조각:주조하기> Splash piece: Casting,  
1969-1970, Lead, 19" x 14'11".
- (도판 10) 리차드 세라, <1톤 버팀대> One Ton Prop, 1969, Lead antimony,  
four plates, each 48" x 48", Collection : Museum of Modern Art.
- (도판 11) 리차드 세라, <직각 버팀대> Right Angle Prop, 1969, Lead

antimony, Plate : 48 x 48", Pole : 60".

리차드 세라, <바닥뿔 버팀대> Floor Pole Prop, 1969, Lead antimony, Plate : 48 x 48", Pole : 60".

리차드 세라, <2-2-1: 디키와 티나에게> 2-2-1: To Dickie and Tina, 1969, each 48 x 48", Pole 7'.

리차드 세라, <5 : 30>, 1969, Lead antimony, each 48 x 48", Pole 60".

(도판 12) <써킷트 Circuit>, Steel, Documenta V, Kassel

(도판13) <마를린 몬로-그레타 가르보 A Sculpture for Museum-Goers),1981>

(도판 14) <스트라이크 Strike>, 1969-71, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

(도판 15) <트윈스 Twins>, 1972, Steel

(도판 16) 리차드 세라, <잘라내기> Slice, 1980, Cor-Ten steel, 10'x 124'6 x 1 1/2".

(도판 17) 리차드 세라, <터미널> Terminal, 1977, Corten-steel four plates, each : 41'x 12' 9'x2-1/2".

(도판 18) Robert Smithson, <나선형 방파제 Spiral Jetty>, 1970, Great Salt Lake, Utah, 1500feet long and 15feet wide

(도판 19) <세인트 존스 로터리 아크 St. John's Rotary Arc>, 1980, Steel, Holland Tunnel Exit, New York

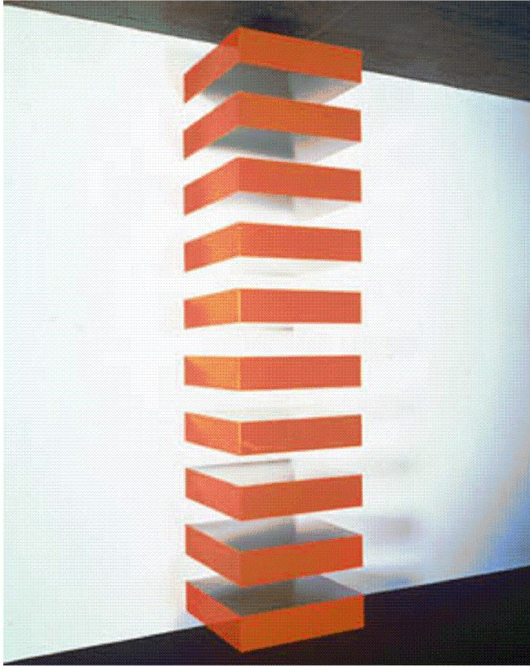
(도판 20) <Skulcrackers . Stacked Steel Stabs>, 1969, Hot-rolled Steel, Kaiser Steel, Fontana

(도판 21) 리차드 세라, <기울어진 호> Tilted Arc, 1981, Cor-Ton

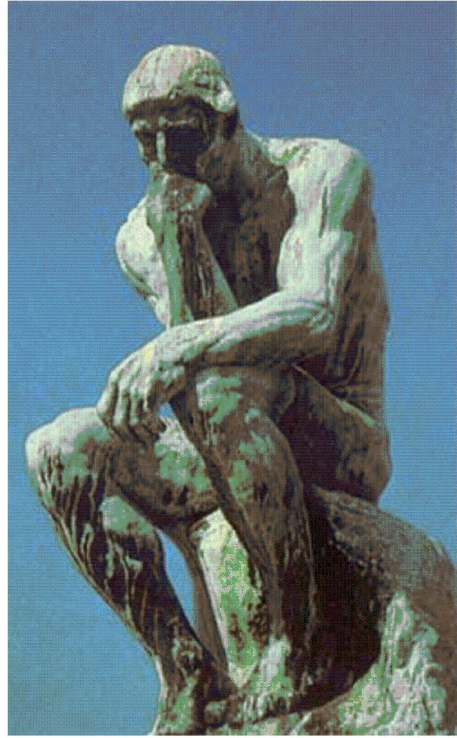
Steel, 366cm x 36.58cm x 6.5cm, Installed Federal Plaza, New York.

(도판 22) 리차드 세라, <클라라-클라라> Clara-Clara, 1983, Cor-Ton Steel each 366cm x 36.58m x 5m, Installed Tuileries, Place de la Concorde.

## 참 고 도 판



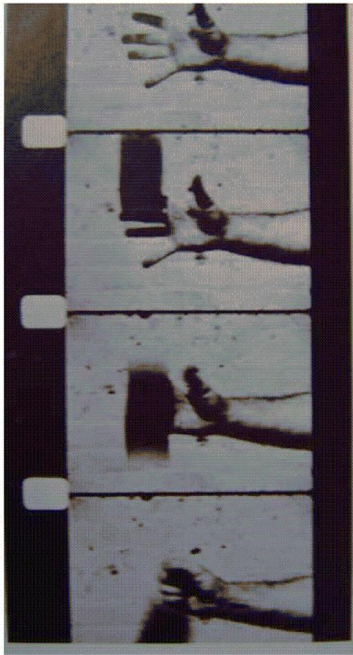
(도판1)도널드저드(Donald Judd)



(도판 2) 로댕, 《생각하는 사람》



(도판 3) 리차드 세라, <벨트>



(도판 4) 리차드세라, <납을 잡는 손 Hand CatchinLead>



(도판 5) 리차드 세라, <1시에서 1시 47분까지 납뜯어내기>



(도판 7) 리차드세라, <튀겨 뿌리기>Splashing



(도판 6) 리차드 세라, <35피트의 납 감아 올리기> Thirty-Five of Lead Rolled Up



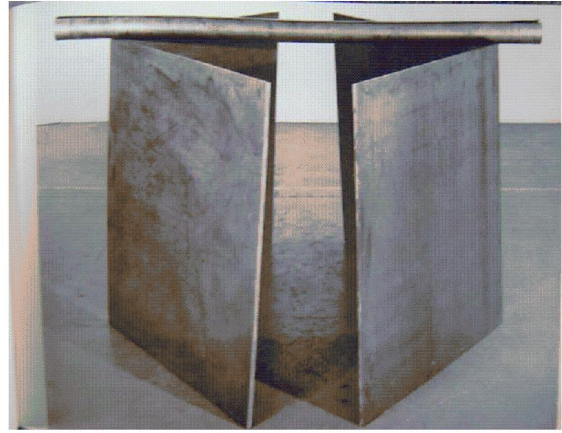
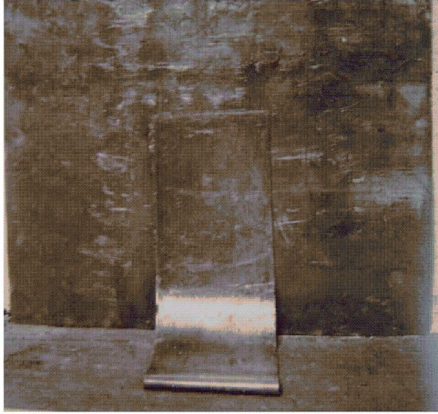
(도판 8) 리차드세라, <주조하기>  
Casting



도판 9) 리차드 세라, <튀겨뿌린 조각:주조하기> Splash piece: Casting



(도판 10) 리차드 세라, <1톤 버팀대>  
Ton



(도판 11) ◀ 리차드 세라, <직각 버팀대>

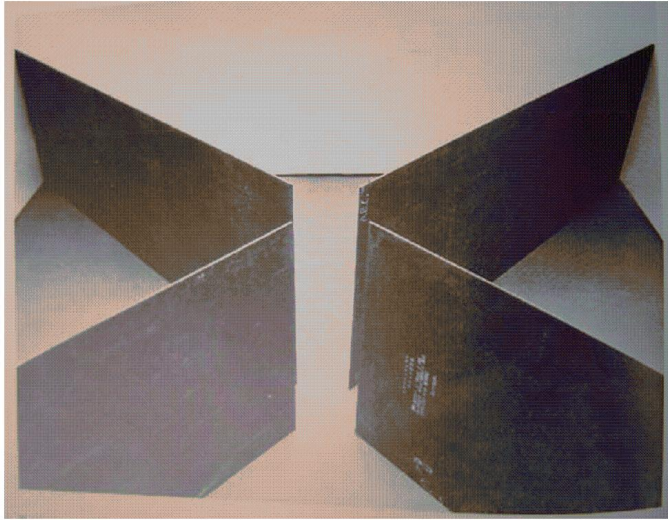


◀ 리차드 세라, <바닥봉 버팀대>

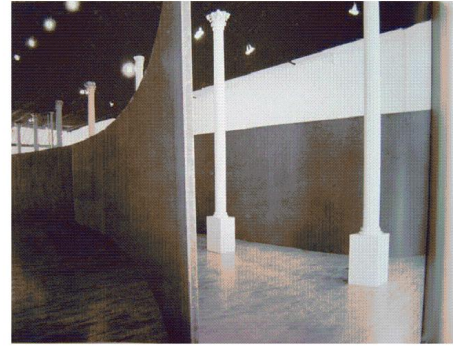


◀ 리차드 세라, <2-2-1: 디키와 티나에게>

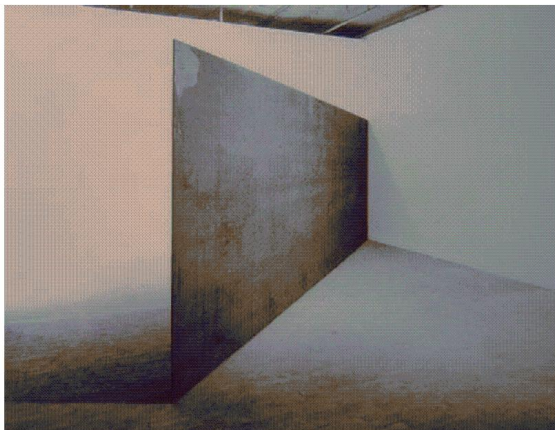
▲ 리차드 세라, <5 : 30>



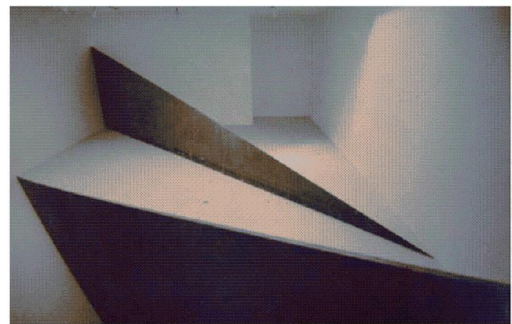
(도판 12) 리차드세라 <써킷 Circuit>



(도판13) 리차드 세라 <마블린  
몬로-그레타 가르보 >



(도판 14)리차드세라<스트라이크 Strike>



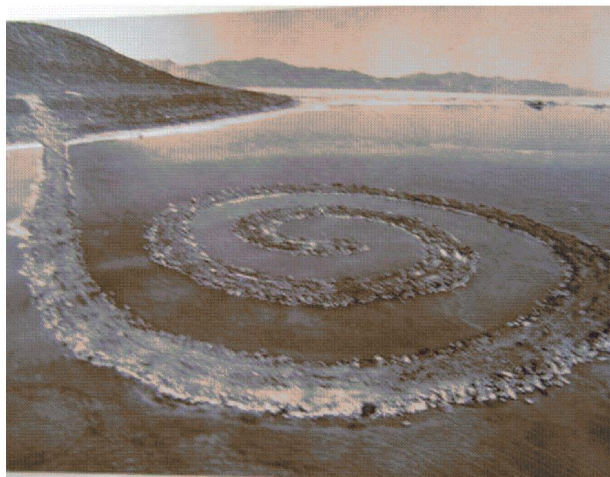
(도판 15) <트윈스 Twins>, 1972,  
Steel



(도판 16) 리차드 세라, <잘라내기> Slice, 1980, Cor-Ten steel, 10'x 124'6 x 1 1/2".



(도판 17) 리차드 세라, <터미널>Terminal, 1977, Corten-steel four plates, each : 41'x 12' 9'x2-1/2".



(도판 18) Robert Smithson, <나선형 방파제 Spiral Jetty>, 1970, Great Salt Lake, Utah, 1500feet long and 15feet wide



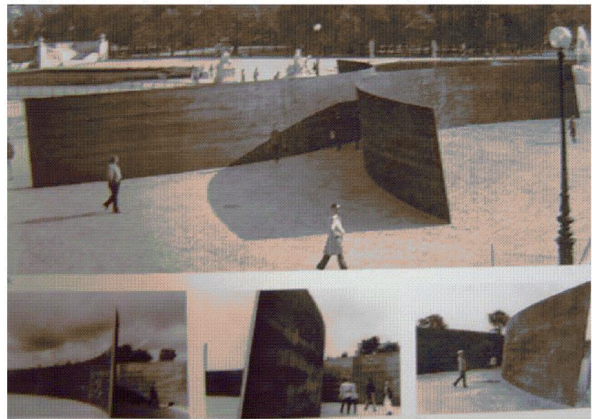
(도판 19) 리차드세라,  
 <세인트 존스 로터리 아크 St.  
 John's Rotary Arc>



(도판20)  
 리차드세라<Skulcrackers  
 Stacked Steel Stabs>



(도판 21) 리차드 세라, <기울어진 호> Tilted Arc,



(도판 22) 리차드 세라, <클라라-클라라> Clara-Clara

## 참 고 문 헌

- 로잘린드 크라우스 저, 윤난지 역, 「현대조각의 흐름」, 서울 : 예경, 1997.
- 맬컴 마일스 저, 박삼철 역, 「미술, 공간, 도시」, 서울 : 학고재, .
- M. 메를로-퐁티 저, 류의근 역, 「지각의 현상학」, 문학과 지성사, 2002
- M. 메를로-퐁티 저, 권혁면 역, 「의미와 무의미」,서광사, 1990
- 미셸푸코 외 저, 윤난지 역, 「모더니즘 이후, 미술의 화두」,눈빛, 1999
- 케네시 베이커 저, 김수기 역, 「미니멀리즘」, 열화당, 1995
- H. H. Arnason 저, 이영철 외 역, 「현대 미술의 역사」, 서울: 인터내셔널 아  
트·디자인, 1991
- 세계미술 용어사전, 월간미술, 1998
- 전혜숙, “리차드 세라의 공공조각과 장소성-특수성”, 현대 미술사 연구, (10집),  
2000
- 송미숙, “공공미술, 어떻게 볼 것인가”, 「월간미술」
- 오경선, “공공미술 연구”, 중앙대학교 대학원, 석사학위논문, 2001년
- 이형석, “리차드세라의 장소와 공간 연구”, 성신여자대학교 대학원, 석사학위논  
문, 2003년
- 이리아, “리차드 세라의 실내 조각에 대한 연구,” 홍익대학교 대학원, 석사학위  
논문, 1998
- 서 송, “리차드 세라의 공공조각에 관해서,” 홍익대학교 대학원, 석사학위 논문,  
1994

Lisa Phillips, <The American Century, Art & Culture>, 1959-2000

Barbara Rose, "ABC Art(Minimal Art:(ed), (New York: Bot-to Cook), 1968

Robert Pincuss-Witten, Postminimalism.(Out of London Press, 1977)

Richard Wolheim, "Minimal Arts". Arts Magazine, Vol.39, no.4(January 1965), reprinted in Minimal Art: A Critical Anthology

Robert Morris. "Anti-form", Artform, April 1968

Robert Morris, "Art fourum", April, 1968

Douglas Crimp, "Serra's Public Sculptur : Redefining Site Specificity" , Richard Serra Sculpture, MoMA, 1986

Yve Alain Bois, "A Pictureque Stroll around Clara-Clara," Richard Serra, Rizzoli (New York, 1987)

Armin Zweit, "General Services Administration - Public Heraing March 6-8, " Tited Arc. 1985. pp.22-23

Lynne cooke and Karen Kelly(ed.), Richard Serra : Torqued Ellipses, Dia Center for the Arts, New York, 1997

R.Serra, 1985년 3월6일, <기울어진 아크>에 대한 청문회 기록 'The Matter of: A Public Hearing on the Rerocation of 'Tilted Arc' at K. Javits Federal Building

Interview with D. Crimp, "Urban Sculpture ", Writings, Interview, The Univ of Chicago Press, 1994, pp.138

Richard Serra, "Rigging", Writing, Interview, The Univ of Chicago Press, 1994, pp.101

"Interview" by Bernard Lamarche-Valde, Writings, Interviews, 1994,

Richard Serra, "Rigging", Cover, Jan. 1980, reprinted in Richard Serra, Writings, Interviews

Richard Serra, "Interview by Peter Eisenman", in Richard Serra Writings Interviews, New York : Univ. of Chicago Press, 1994

Richard Serra, "Extended Notes from Sight Point Road", in Richard Serra Writings Interviews, 1994

# ABSTRACT

## The Study on Richard Serra's Works as a Public Art

Kim, sun joo

Major in Fine Art Education

Graduate School of Education

Sungshin Women's University

In this study, I firstly looked into 'Site-Specificity' which is characterized by public sculpture method based on Richard Serra's(1939) famous public art projects, 'St. John's Rotary Arc' (1980) and 'Tilted Arc'(1981), and then I analyzed the relationship between the public and works of art as a perspective of public art.

People's cognition toward public art should be preceded because unlike other works of art which is usually placed in an art gallery, works of public art are usually placed in public area. The recognition comes from the movement to recover the function of art's communication which have been controlled by aesthetic modernism, and during the conversion from art itself to the site or place in which the works of art is placed, in the end, the concept of 'Site-Specificity' have been introduced.

In this concept, works of art re-defined the site where the works is placed as a unique way of public works by Richard Serra and, finally, people could be involved in some parts of the works, experiencing special concept of site and space.

In contrast, the public art under the concept of 'Site-Specificity' has been coming up as issues and re-defines the atmosphere such as audience,

site, and other circumstance which is related to the work, not by setting up for harmony with any circumstance but by setting up for the work itself having a privilege to be chosen itself. In other words, this concept caused the conflict with the public who is sharing public place, and in the end, 'Tilted Arc' produced by GSA as a public art project had been removed. This means that it is a result from the ignorance for the public who can not be excluded as an important part of public art. Besides, that's because composer have used to think of audience not as person him/herself but as a part of the work who should be a re-defined object by the work of art.

As an example of that, the thing that intends to make audience nervous and depressed by setting up the work which is shown dangerous will soon end up being removed. That's because the audiences on public art is different from them who intentionally come to experience in art gallery.

Therefore, I firstly examined the 'Site-Specificity' which is being produced by the way of Serra's public art comparing to the concept of public art that is focused on the phenomenal aspect on minimalism and the site-aspect on process art. In addition, I stated how the concept of 'Site-Specificity' influenced to Serra's works and found out the relationship between the public and public art through the representative works of public art, 'St. John's Rotary Arc' and 'Tilted Arc'.