



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](#)

임 성 훈 교수 지도
석사학위 청구논문

공공미술의 ‘장소’의 전환

-리처드 세라의 <기울어진 호> 논쟁을
중심으로-

2021

성신여자대학교 일반대학원
미술사학과
정혜은

공공미술의 ‘장소’의 전환

-리처드 세라의 <기울어진 호> 논쟁을
중심으로-

임 성 훈 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함.

2020년 11월

성신여자대학교 일반대학원

미술사학과

정혜은

인 준 서

정혜은의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 이 보 연 인

심 사 위 원 임 성 훈 인

심 사 위 원 권 영 진 인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

국가의 탄생 이래 미술은 개인적인 미학적 추구의 결과물이었던 한편, 정부의 시민에 대한 혹은 지역 공동체에 대한 정책의 결과물로 이용되기도 했다. 이와 같은 공공성을 내포하는 미술의 경우 1960년대 후반 이후 ‘공공미술’이라는 용어로 설명되었으며 이에 대한 논의가 활발하게 진행되었다.

국가가 주도한 공공미술, 특히 정부 정책으로 활용된 미술은 당시 이미 상업적으로 성공한 혹은 국제적으로 명성이 알려진 작가들의 작품을 공공장소에 가져다 놓는 방식이 주로 이용되었기 때문에 작품과 장소 사이에 예술적·장소적 맥락이 존재하지 않는 경우가 대부분이었다.

이러한 정책의 결과물에 문제가 제기되었는데, 이는 작품을 구상함에 있어 그것이 설치될 장소가 함께 고려되어야 하며 더 나아가 작품이 그것이 놓여 있는 장소와 불가분의 관계에 있다는 장소특정성을 주장하는 논의로 발전되었다.

이와 같은 공공미술의 장소특정성을 논의하는 데 있어서 리처드 세라의 작품, 특히 <기울어진 호>는 매우 적합해 보이는데, 세라는 <기울어진 호> 이전부터 작품이 놓여있는 장소와 융합될 뿐만 아니라 시간, 과정을 포함시킨 작업을 해왔으며, <기울어진 호>의 설치와 철거에 대한 논란을 통하여 작가의 작품과 장소성에 대한 인식을 명확하게 밝힐 기회를 가졌기 때문이다.

<기울어진 호>를 둘러싼 공청회에서 발언했던 “그것은 장소특정적인 작품으로 재배치 될 수 없다. 작품을 옮기는 것은 곧 작품을 파괴하는 것이다.”

와 같은 그의 증언은 그가 작품에 담고 있는 장소특정성을 명확하게 보여주고 있다.

또한 <기울어진 호>의 설치와 철거는 세라의 미술에 대한 장소특정성을 확인시켜주었을 뿐만 아니라 이후 공공미술에서의 장소성에 관한 활발한 논의의 장을 마련해 주었다는 점에서 주목할 만한 작품이다.

이에 본 연구는 리처드 세라의 <기울어진 호>를 중심으로 공공미술에서 나타나는 ‘장소’ 개념에 대해 논해보았다.

이를 위해 공공미술의 정의를 맬컴 마일스, 권미원, 셰어 크라우스 나이트 세 명의 이론가들의 분류에 따라 살펴보았고, 세 명의 분류 모두 공공미술을 분류하는 데에 있어서 관람자와의 물리적 혹은 감정적 관계를 고려하였다는 사실을 확인하였으나, 본 연구에서 공공미술과 장소와의 관계 고찰하고자 하는 것에는 권미원의 분류가 적합하다는 결론을 내렸다.

이어서 국가가 적극적으로 개입하여 제도적으로 후원하는 방식으로 설치되었던 공공미술의 경우를 살펴보았는데, 이와 같은 방식은 2차 세계대전과 경제공황 이후 도시미화와 시민 교화의 목적으로 공공사업진흥국과 같은 국가 산하의 기관들을 통해 실시되었다. 초기 공공미술이라고 할 수 있는 이 정책은 1960년대 후반 정부에 의한 미술정책으로 완전히 자리 잡았고, 이 정책에는 국제적으로 명성이 있는 남성 미술가들이 주로 선택되었고 미술관과 갤러리에 이미 전시되어있는 그들의 작품을 확대, 복사하여 공공장소에 가져다 놓는 경우가 대부분이었다. 그 예로 알렉산더 칼더의 라 그랑 비테스, 파블로 피카소의 시카고 피카소 등을 들 수 있다.

이러한 방식의 제도를 비판적으로 바라보는 시각도 적지 않았는데, 헤리엇 세니는 시카고 피카고를 개코원숭이로, 또 다른 작가들의 맥락과 관계없이 공공장소에 가져다 둔 작품들을 ‘팻 락’으로 묘사하였고, 로잘린 도이치는 도시거주자들을 위한 정부정책인 듯 하지만 실상은 정부와 기업을 위한 재개발에 있어서 민주적 정당성을 부여하는 것처럼 보이는데 도움이 될 뿐이라고 비판하였다.

이후 장소와 작품 사이에 관계가 존재하지 않다고 인식한 모더니즘 미술과

이에 반하여 1960년대 등장한 미니멀리즘 미술에서 나타나는 물리적인 공간에 대하여 설명하였다. 미니멀리즘 이후 미술을 위한 공간은 더 이상 모더니즘의 관념적 공간이 아닌 실제로 인식되는 일상적인 공간으로 바뀌었으며, 관람자를 통해 작품은 현재의 장소에 위치할 수 있고 한 단계 더 나아가 작업과 장소 사이 불가분의 관계에 집중하는 장소특정적 미술이 출현하게 되었다. 이후 작품과 작품이 놓이는 장소 사이에는 적절한 관계가 형성되어야 한다는 인식이 공공미술 정책까지 영향을 미치게 되었고, 1974년 국립예술기금은 정책적으로 후원하는 작품이 '주어진 장소에 적합해야 한다'고 명시하였다.

또한 공공미술 개념을 바탕으로 <기울어진 호> 이전의 리처드 세라의 작품 활동을 둘러보며, <호>가 탄생할 수 있었던 그의 작품에 나타나는 장소성에 대한 추구를 알아보았다. 리처드 세라는 1965년 콘스탄틴 브랑쿠시의 작업실에서 공부하며 조각 작업을 본격적으로 시작하게 되었는데, 초기의 조각 작품인 <스트라이크>나 <서킷>은 전시장에 강철판을 세워놓아 관람자가 주위를 돌아보며 변화하는 공간을 경험할 수 있게 했다. 또한 1960년대 중반 칼 안드레와 로버트 스미스슨과 교류하며 장소성을 강조하는 작업을 이어나갔다.

이후 미국 연방조달청의 요청으로 공공미술 프로그램의 커미션을 통해 만들어진 <기울어진 호>의 설치와 이에 대한 반대, 이후 공판을 통해 결정된 철거까지의 상황을 정리했다. 세라는 <기울어진 호>를 광장에 가로질러 설치함으로써 광장이 가지고 있던 개방성과 공공성을 차단하는 데에 그 목적이 있었으며, 연방광장만을 위해 만들어진 장소특정적 작품으로 이를 이동하는 것은 곧 작품을 파괴하는 것이라고 주장하였는데, 이와 같은 그의 주장은 공중에게 받아들여지지 못했다. 세라는 초기 공공미술의 작품이 설치된 장소의 특수성을 고려하지 않았던 점을 비판하던 사람 중 한명으로, 자신의 작품은 장소의 일부이자 관람자의 삶에 침투하고자 하였다. 그러나 세

라가 고려했던 장소특수성과 기울어진 호의 반대파가 기대했던 연방광장의 기능이 일치하지 않는다는 점은 세라의 장소특정성의 한계라고 할 수 있다.

<기울어진 호>의 철거 이후에 나타난 커미션으로부터 벗어난 공공미술과 그에 따른 새로운 논의들을 살펴보아 <호>의 설치와 철거로 인해 유발된 다양하고 더 나아간 방식의 ‘장소’에 대한 논의들을 연구하였다. 패트릭 뷰캐년의 ‘새로운 문화전쟁’이라고 표현한 말과 같이 전통적인 가치관이나 공동체의 기준을 전복시키려는 시도가 스캇 타일러의 설치작업 <미국국기를 설치하는 적절한 방법은 무엇인가>와 같은 파격적인 형태로 나타났다. 또한 수잔 레이시를 중심으로 하는 새로운 장르 공공미술은 관객으로서의 주민의 참여와 공동체를 중심으로 하는 작품들이 나타났다.

리처드 세라의 <기울어진 호>는 장소특정성 개념에 따른 공공미술에 대한 다양한 담론을 유발하는 시발점이 되었으며 또한 공공미술에 있어서 공공성의 추구에 대한 각기 다른 관점으로의 접근을 가능하게 하여 미술의 사회적 역할을 되짚어 보는데 의미가 있다. <기울어진 호>로부터 시작된 공공미술과 장소성에 관한 논의들을 정리해보는 것은 공공미술과 사회 사이의 더욱 폭 넓은 소통의 토대가 될 것이다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 공공미술의 흐름	5
1. 공공미술의 등장	5
2. 국가정책으로서의 공공미술	9
3. 장소특정적 성격의 공공미술의 출현	14
1) ‘장소’에 대한 인식의 흐름	14
2) 공공미술에서의 장소특정성	19
III. 리처드 세라의 작품에 나타난 장소의 문제	23
1. <기울어진 호> 이전 리처드 세라의 작품 활동	23
2. <기울어진 호>의 설치와 철거 과정	27
3. 리처드 세라의 장소특정성의 한계	33
IV. 물리적 장소에서 담론적 장소로	36
1. <기울어진 호> 철거 이후의 논의들	36
2. 새로운 공공미술의 출현	38
V. 결론	42
참고 문헌	44

도 판 목 록	48
도 판	50
ABSTRACT	55

I. 서론

미술을 아름다움의 추구와 자기표현의 수단이라고 볼 때, 예술은 사적인 가치를 추구하며 개인의 능력과 창의성을 발휘한 결과물이라고 할 수 있다. 그러나 국가의 탄생 이래로 미술은 또한 공적인 가치를 추구해왔고 정부의 시민에 대한 혹은 지역 공동체에 대한 정책의 결과물이라고도 할 수 있다. 후자와 같은 공공성¹⁾을 내포하는 미술의 경우 1960년대 후반 이후 ‘공공미술’이라는 용어로 설명되었으며 이에 대한 논의가 활발하게 진행되어왔다.

국가가 주도한 공공미술, 특히 정부 정책으로서의 공공미술은 당시 이미 상업적으로 성공한 혹은 국제적으로 명성이 알려진 작가들의 작품을 공공장소에 가져다 놓는 방식이 주로 이용되었기 때문에 예술적·장소적 맥락이 존재하지 않는 경우가 대부분을 차지했다.

이후 위와 같은 정책의 결과물에 문제가 제기되었는데, 예술작품과 그것이 설치된 공공장소 사이의 연계성에 관한 것이었다. 이는 작품을 구상함에 있어 그것이 설치될 장소가 함께 고려되어야 하며 더 나아가 작품이 그것이 놓여있는 장소와 불가분의 관계에 있다는 장소특정성을 주장하는 논의로 발전되었다.

이와 같은 공공미술에 있어서의 장소특정성을 논의하는 데 있어서 리처드 세라(Richard Serra)의 작품, 특히 <기울어진 호(Tilted Arc)>[도판1]를 예로 드는 것은 매우 적합해 보인다. 세라는 <기울어진 호> 이전부터 작품이

1) 공공성에 대한 이해는 기본적으로 공적인 것과 사적인 것의 구분에서 시작된다. 공적인 것과 사적인 것은 어떤 대상이 ① 가시적인 것인지 비가시적인 것인지, ② 모두에게 접근이 개방되어 있는지, ③ 어떤 행위가 자신을 위한 것인지 아니면 전체를 위한 것인지, ④ 그 관계가 개인과 개인 간의 관계인지 또는 집단이나 전체의 이익과 관계된 것인지 등의 기준을 통해 살펴볼 수 있다. 또한 공공성은 그것이 지시하는 내용이 단순히 공적인 것에만 국한되는 것이 아니라 공적인 것이 지향하는 ‘가치’나 그러한 가치를 추구하는 활동이 이루어지는 ‘영역’, 그리고 그러한 활동을 수행하는 ‘주체’의 측면과도 긴밀히 연관된다. 김세훈 외 5인, 『공공성』, 미메시스, 2008, p. 25-26

놓여있는 장소와 융합 되어있을 뿐만 아니라 시간, 과정을 포함시킨 작업을 해왔으며, <기울어진 호>의 설치와 철거에 대한 거대한 논란을 통하여 오히려 작가의 작품과 장소성에 대한 인식을 명확하게 밝힐 기회를 가졌기 때문이다.

<기울어진 호>의 유지 혹은 철거를 둘러싼 공청회에서 발언했던

“기울어진 호는 하나의 특정 장소(연방 플라자)를 위해 고안되었으며, 그것은 장소특정적인 작품으로 재배치 될 수 없다. 작품을 옮기는 것은 곧 작품을 파괴하는 것이다. (… that Tilted Arc was commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.)”²⁾

와 같은 그의 증언은 그가 작품에 담고 있는 장소특정성을 명확하게 보여준다.

또한 <기울어진 호>의 설치와 철거는 세라의 미술에 대한 장소특정성을 확인시켜주었을 뿐만 아니라 이후 공공미술에서의 장소성에 관한 활발한 논의의 장을 마련해 주었다는 점에서 주목할 만한 작품이다.

이에 본 연구는 리처드 세라의 <기울어진 호>를 중심으로 공공미술에서 나타나는 장소특정성을 논해보고자 한다. 공공미술을 단순히 ‘공공에게 개방된 장소에 위치한 미술’이라고 여긴다면 고대 기념물, 중세 고딕 양식을 이용한 성당의 스테인드글라스, 17세기의 베르사유 궁전 등 이미 건축이 벽화나 조각 등과 결합한 결과물들이 포함이 되어야 하는 것이 마땅하다. 하지만 본 논문에서는 존 윌렛이 1967년 정리한 ‘공공미술’이라는 개념을 통하여

2) Serra, Richard, Writings/Interviews, Univ. of Chicago, 1994, p. 194

1960년대 이후 미국 정부로부터 의뢰 혹은 커미션, 후원을 받아 제작된 공공미술부터 이에 대한 대안으로 생겨난 비교적 최근의 공공미술까지로 범위를 한정하였다.

II장에서는 세라의 <기울어진 호> 등장 이전까지의 공공미술의 흐름을 설명할 것이다. 이어서 공공미술의 정의와 분류를 한 세 명의 이론가들, 맥컴 마일스, 권미원, 세어 크라우스 나이트의 주장을 순서대로 살펴본 후 공공미술에 국가가 적극적으로 개입하여 제도적으로 후원하며 설치되었던 경우를 둘러보겠다.

또한 ‘장소’와 작품 사이에 관계가 존재하지 않다고 인식한 모더니즘 미술에 반해 1960년대 등장한 미니멀리즘 미술에서는 물리적인 공간에 대한 인식을 강조하였으며, 이를 배경으로 작품이 그것이 위치하는 장소와 밀접한 연관을 가진 장소특정적인 미술이 발생하는 것과 이러한 현상이 공공미술에서는 어떻게 나타났는지 고찰하겠다.

III장에서는 앞에서 둘러본 공공미술 개념을 바탕으로 <기울어진 호> 이전의 리처드 세라의 작품 활동을 둘러보며, <호> 탄생의 배경이 되었던 그의 작품에 나타나는 장소성에 대한 추구를 알아보겠다. 또한 작품에 특정되는 장소의 추구를 바탕으로 공공미술 프로그램의 커미션을 통해 만들어진 <기울어진 호>의 설치와 이에 대한 반대, 이후 공관을 통해 결정된 철거까지의 상황을 둘러보고, 공중에게 받아들여지지 못했던 <호>에서의 세라가 가진 장소특정성의 한계에 관해 논의해보겠다.

IV장에서는 <기울어진 호>의 철거 이후에 나타난 커미션으로부터 벗어난 공공미술과 그에 따른 새로운 논의들을 살펴보아 <호>의 설치와 철거로 인해 유발된 다양하고 더 나아간 방식의 장소특정성에 대한 논의들을 연구하겠다.

리처드 세라의 <기울어진 호>는 장소특정성 개념에 따른 공공미술에 대한 다양한 담론을 유발하는 시발점이 되었으며 또한 공공미술에 있어서 공공성

의 추구에 대한 각기 다른 관점으로의 접근을 가능하게 하여 미술의 사회적 역할을 되짚어 보는데 의미가 있다. <호>로부터 시작된 공공미술과 장소에 관한 논의들을 정리해보는 것은 공공미술과 사회 사이의 더욱 폭 넓은 소통의 토대가 될 것으로 생각된다.

II. 공공미술의 흐름

1. 공공미술의 등장

‘공공미술(Public Art)’라는 용어는 1967년에 출간된 존 윌렛(John Willett)의 『도시 속의 미술(Art in a City)』에서 처음 사용되었는데, 윌렛은 도시 거주자들을 위한 미술작품이 어떻게 매입되고 옥외 공간에 설치되었는지를 분석하기 위해 영국의 도시 리버풀에서 나타나는 미술적 표현을 다른 항구 도시들의 상황과 비교하였다. 이러한 연구는 공공의 예술 수용문제에 관한 거의 최초의 논의라고 할 수 있다.

그의 공공미술 논의는 사회에 유익한 요소인 예술을 공적인 지원을 통해 다양한 관객들과 만나게 할 수 있다는 것에서 그쳤다는 한계가 있지만, 수용미학에 국한된 것이 아닌 미술과 사회의 연관문제로 확장될 저변이 되어 공공미술 논의의 선구자가 되었다.³⁾

‘공공미술’의 정의와 분류는 이론가들마다 차이가 있다. 대표적으로 알려진 것으로는 세 명의 이론가가 있으며, 각각의 분류에는 약 5년간의 차이가 있다.

맬컴 마일스는 1997년 출판된 그의 저서 『미술, 공간, 도시』에서 공공미술을 네 가지로 분류했다. 그는 공공미술의 분류에 있어서 작품이 제작되거나 설치되는 물리적 장소를 기준으로 삼았다.

첫 번째는 ‘주어진 장소에 설치’하거나 ‘장소 자체’를 위한 미술을 포괄하는 장소 일반 미술(site-general art)로 이들 대부분은 도시에 설치되며 조각이

3) 맬컴 마일스, 『미술, 공간, 도시』, 학고재, 2000, p.152-154.

나 벽화, 디자인 등 다양한 방식으로 나타난다. 이러한 작품의 예로 조나단 보로프스키(Jonathan Borofsky)의 <망치질하는 남자(Hammering Man)>[도판2]⁴⁾나 알렉산더 칼더(Alexander Calder)의 <위대한 속도(La Grande Vitesse)>[도판3], 리처드 세라의 <기울어진 호>등을 들었다. 이와 같은 작품들이 설치되는 장소는 대부분 도시이고, 조각, 벽화, 디자인 등 다양한 범주를 포괄한다.

두 번째로는 ‘장소에 적극적으로 통합되어 지역성을 강화’하는 미술로 콜린 윌본(Colin Wilbourne)이 선덜랜드(Sunderland)에 설치한 작품과 케빈 애서튼(Kevin Atherton)의 <플랫폼 작업(Platforms Piece)>[도판4]를 그 예로 들었으며 지역 거주민에 대해 예술적 책임이 중시되었거나, 작품을 제작하는 과정에 있어 고려의 대상이 되었다.

세 번째는 기존의 기념조형물에 반(反)하고, 비판의식을 가져 공공영역에 개입하는 성격의 미술로 요헨 게르츠(Jochen Gerz)와 에스터 샬레프 게르츠(Esther Shalev Gertz)의 공동작품 <반(反) 파시즘 기념물(Monument against Fascism, Hamburg-Harburg)>(1986 - 93)[도판5] 등을 들었다. 이와 같이 전통적인 기념조형물의 형태를 뒤집어 놓는 사례는 점차 늘어가는 추세라고 분석했다.

네 번째로는 공동체를 중심으로 큰 규모와 오랜 시간을 들여 완성되는 미술로 1960년대 후반에 시작된 공동체 미술 프로그램이나 공동체 벽화, 메리제인 제이콥(Mary Jane Jacob)의 1993년 시카고 전역에 걸친 프로젝트 <행동하는 문화(Culture in Action)>와 같은 작업들이 수잔 레이시(Suzanne Lacy)가 주창한 ‘새 장르 공공미술(new genre public art)’의 배경이 되었다. 마일스는 이와 같은 새로운 공공미술과 기존의 관례적인 공공미술에서의 구

4) 보로프스키의 <망치질하는 남자>는 크기는 22피트에서 72피트까지 다양하지만 동일한 형태의 조각들이 각각 미국(텍사스, 캘리포니아, 워싱턴, 미네소타, 플로리다), 스위스(바젤), 독일(프랑크푸르트, Heindelberg), 노르웨이, 그리고 한국(서울) 등지에 설치되어있어, 작품과 장소 사이에 밀접한 관계를 찾기 힘든 공공조각 중 하나이다.

별의 기준을 ‘작품 제작의 태도’로 보았는데, 새로운 공공미술은 관람자의 미술적 재능뿐만 아닌 창의력, 정치적 상상력을 촉진하는 역할을 한다는 것이다. 이는 미술시장에서 미술을 상품으로만 취급하는 관행, 즉 모더니즘 미술에 대한 저항을 내포한다고 할 수 있다.⁵⁾

권미원은 2002년 출판된 그의 저서 『장소 특정적 미술(ONE PLACE AFTER ANOTHER)』에서 공공미술을 세 가지로 분류했으며, 이는 다음과 같다.

첫 번째는 ‘공공장소 속의 미술(art in public places)’ 모델로, 1960년대 중반에서 1970년대 중반까지 제작된 대부분의 공공미술이 이러한 패러다임을 따르고 있다. 이런 작업들은 대부분 국제적으로 명성을 얻은 남성 미술가들의 모더니즘 조각들을 확대하고 복사하여 개방적인 공공장소에 놓여졌을 뿐, 공공적이라고 할 만한 특징을 가지고 있지 않았다.

두 번째는 ‘공공공간으로서의 미술(art as public places)’ 개념으로 이는 “도로의 시설물, 건축 구조물, 혹은 조경 등으로 기능”하는 미술이자 건축이나 풍경 그 자체가 되는 것이었다. 이는 앞에서 언급된 ‘공공장소 속의 미술’ 개념을 바탕으로 제작된 공공미술이 가지는 시민들과의 관계 혹은 도시의 환경적인 증진을 가져오지 못한다는 비판을 바탕으로, 공공장소에 위치하게 될 미술품의 자율성보다는 해당 환경에 걸맞은, 즉 특정한 장소에 대해 가져야 하는 사회적인 책임을 중시하는 입장이었다. 이러한 개념을 바탕으로 하는 공공미술은 장소특정적인 맥락을 가지고 있기 보다는, 해당 공간에 얼마나 조화롭게 통합이 되어 도시의 환경을 증진시키는지에 더 집중이 되었다.

마지막은 ‘공공의 이익을 위한 미술(art in public interest)’로 이는 수잔 레이시가 ‘새로운 장르 공공미술(new genre public art)’이라는 표제로 이론화

5) 맥컴 마일스, 앞의 책, pp. 21-30.

했으며, 1989년 세라의 <기울어진 호>가 제거됨과 동시에 발생한 개념이다. 이에 대한 예로 권미원은 세라와 정반대이자 ‘포스트 세라’적 미술가라고 설명한 존 에이헌(John Ahearn)의 사우스 브롱스 44번 구역 경찰서에서의 작업(The South Bronx bronzes)을 예로 들었다. 이러한 새로운 공공미술은 사회적 쟁점과 정치적 행동주의를 전면화하거나, ‘공동체’의 협업을 이끌어내는 특징을 보여준다.⁶⁾

셰어 크라우스 나이트(Cher Krause Knight)는 2008년에 출판된 그의 저서 『공공미술: 이론, 실천, 그리고 포퓰리즘(Public Art: Theory, Practice & Populism)』에서 공공미술을 “정신을 고양시키거나, 무언가를 기념하거나, 사람들을 즐겁게 하는 등의 미적 경험을 제공하는 의도로 넓은 범위의 관람자들의 이목을 끌기 위해 설치되며 보편적 대중이 이해할 만한 내용을 갖는” 것으로 정의하였다.

그는 이와 같이 규정한 것을 바탕으로 공공미술을 네 가지로 분류했다. 기념물과 기념비로서의 미술(art as monuments, art as memorial), 생활 편의 시설로서의 미술(art as amenity), 공원 안의 미술과 공원으로로서의 미술(art in the park, art as the park), 그리고 광장으로서의 미술(art as the Agora)이 그것이다.⁷⁾

나이트는 근대적 개념의 공공미술이라고 할 수 있는 기념물부터 시민의 생활 환경 내부에 존재하는 공공미술, 또 생활 영역 내에서 미적 경험으로 존재하는 것 뿐만 아니라 의사소통의 장으로서의 광장의 역할을 수행하는 공공미술까지 물리적으로 또 관념적으로 관람자에게 위치를 행사하는 공공미술을 설명했다.

다만 그가 정의하는 공공미술이 단지 관람자의 감정을 고양시키거나 즐거

6) 권미원, 『장소 특정적 미술』, 현실문화, 2013, pp.96-155

7) Cher Krause Knight, Public Art : Theory, Practice & Populism, Blackwell, 2008, 김소은, 「공공 미술의 공론장 기능과 역할」, 서울대학교, 2014, p. 12에서 재인용

운 미적 경험을 할 수 있는 장소로 한정되었다는 점에서 마일스의 비판적 개입 혹은 공동체에서 공유될 수 있는 공공미술이나, 권미원의 ‘공공의 이익을 위한 미술’과 같은 공공의 경험으로서의 미술의 역할 혹은 해당 작품의 장소적 특수성을 고려하는 것 같지는 않다.

한편 마일스와 권미원 모두 공공미술의 분류에 있어서 작품이 위치하는 혹은 수행되는 장소를 기준으로 삼았다는 점은 유사하다. 그러나 마일스의 경우 온전히 공공미술과 장소와의 관계만을 기준으로 삼은 것은 아니다. 도시에서 지역으로, 또 제도에 대한 비판에서 공동체로 시각을 이동하며 설명하였는데, 이는 달리 말하면 공공미술의 장소보다는 해당 작품이 수행하는 공적 의미와 역할에 사회적 가치를 부여하여 공공미술 분류에 사용하는 것으로 보인다.

권미원의 경우 공공미술이 놓인 장소와 전혀 상관이 없거나, 놓인 장소를 미화시키거나, 놓인 장소의 맥락에 맞추어 융합되는 세 가지 분류를 하였는데, 시대적 흐름에 따라 공공미술을 분류하였다는 점은 마일스와 동일한 듯 하지만 공공미술과 장소의 관계를 고찰함에 있어서는 마일스의 정리보다 더 적합한 분류를 한 것으로 보인다.

2. 국가정책으로서의 공공미술

제 2차 세계대전이 종전이 된 후에도 도시의 중산계급 시민들은 교외로 향한 발걸음을 돌리지 않았고, 도시는 급격히 쇠락해갔다. 도시를 재건하는 과정에서 새로운 활력을 불어넣기 위한 목적으로 공공미술이 이용되었는데, 이런 현상이 본격적으로 시작된 곳은 정부가 직접 개입한 미국이었다. 그렇기 때문에 초기의 공공미술은 대부분 정부의 공식적인 커미션에 의해 의뢰

되었으며, 국가가 공공정책을 목적으로 미술을 널리 전파하여 도시를 미화하고, 시민의식을 향상시킨다는 상징적 기능을 갖고 있었다.⁸⁾

미국에서 공공미술을 국가적인 차원에서 고려하기 시작한 것은 1930년대 대공황시기 국가 산하의 기관들에서 실시했던 일련의 사업을 통해서이다. 공공사업진흥국(Works Progress Administration, WPA)이나 농업안정국(Farm Security Administration, FSA), 재무부(Treasury Department)같은 기관들이 실시했던 사업⁹⁾들을 통해서 국가가 주도하여 공공장소에 미술 작품을 설치하기 시작하였다.

그러나 한편 이러한 사업이 우후죽순 생겨나기 시작한 것은 공적 영역에서의 예술의 역할에 대한 관심에서 유래한 것 이라기보다는, 경제적 불황 시기에 작가들을 위한 구제 프로그램을 마련하기 위한 수단이었거나 농업안정국(SPA)에서 당시 상황을 기록하려는 목적에서였다.¹⁰⁾

이후 1960년대 후반에는 정부에 의한 미술 정책이 완전히 정착 되었고, 이러한 작품을 가리켜서 ‘공공미술’이라는 용어를 사용하기 시작하였다. 1959년 필라델피아를 필두로 하여 각 주별, 시별 ‘퍼센트 아트 프로그램(Percent for Art Program)’¹¹⁾ 이 실시되었으며, 공공시설청(General Service

8) 나은희, 「리차드 세라의 공공조각에 나타난 장소특정성 연구」 국내석사학위논문 전남대학교 대학원, 2013, p. 8

9) 1934년 처음 도입된 공공사업진흥국(WPA)의 '연방예술사업(Federal Arts Project)'은 작가, 예술가, 음악가들을 위한 광범위한 구제 프로그램으로, 1935년 7월 26일에 지원금 출연을 위한 부서를 마련하고 정부로 하여금 예술 장려금 사업에 착수하도록 했고, 같은 해 여름, 농업안정국(FSA)은 사진가들을 고용하여 당시 미국 농민들의 비참한 상황과 정부의 노력을 기록하는 프로젝트를 진행하기도 하였다.

10) 김윤경, 「공공미술, 또 하나의 접근법」, - 「행동하는 문화」 사례를 중심으로, 『현대미술사 연구』 16집, 2004, p. 229.

11) 미술을 위한 퍼센트법(Percent for Art Scheme)은 곡곡 건물에 미술 작품의 설치를 촉진하기 위해 만들어진 제도이다. 이 제도는 프랑스에서 처음 만들어졌는데, 프랑스 교육부 장관인 피에르-올리비에 라피(Pierre-Olivier Lapie)는 1951년 법을 제정하려 공공 건물을 신축하거나 증축할 때 건축비의 1%를 미술 작품에 사용하도록 했다. 미국에서는 1960년대에 이 제도가 도입되었다. 미국 연방 정부 기관인 조달청(GSA)은 1963년 연방건물의 미적 향상을 위해 '건축 속의 미술' 프로그램을 제정하고 건축비의 0.5%를 공공미술에 할당하도록 했다. 이 제도는 현재까지도 운영되고 있다. 김세훈 외 5인, 『공공성』, 미메시스, 2008, p. 266.

Administration, GSA)의 ‘건축 속의 미술 프로그램(Art in Architecture Program, 1963)’, 국립예술진흥기금(National Endowment for the Arts, NEA)의 ‘공공장소의 미술 프로그램(Art in Public Places Program, 1967)’이 시작되었다. 이후 민간 기업들도 미술 프로그램을 지원하기 시작하여 1970-80년대에는 중앙 정부뿐만 아닌 시(市) 정부나 일반 기업들에 의해 도시 재개발, 도시 미화나 기업 홍보의 수단으로 공공미술이 활용되었다.¹²⁾

한편 1960년대 중반에서 1970년대 중반까지 제작된 대부분의 공공미술은 미술관이나 갤러리에서 볼 수 있던 모더니즘 추상조각들을 확대 복제한 것으로, 국제적인 명성을 얻은 남성 미술가들의 대표작들이었다. 그것은 공공미술을 활용한 정책을 효과적으로 수행하기 위해서는 이미 널리 알려진, 즉 흥행성이 보장된 미술가들에게 작품을 맡기는 것이 위험성이 낮았기 때문으로 보인다.

이러한 대표적인 사례는 국립예술진흥기금(NEA)의 공공장소 속의 미술 프로그램이 의뢰한 최초의 작업인 칼더의 <라 그랑 비테스(La Grande Vitesse, 위대한 속도)>(1969)와 파블로 피카소(Pablo Picasso)의 <시카고 피카소(Chicago Picasso)>(1967)[도판6], 헨리 무어(Henry Moore)의 <누운 형태(Reclining Figure)>(1965)[도판7]를 들 수 있는데, 앞서 언급한 권미원의 ‘공공장소 속의 미술(art in public places)’ 개념으로 이해할 수 있다.¹³⁾

이러한 작품들은 작품이 설치된 장소에 대한 충분한 이해가 부족한 상태로 제작되었으나 미술계에서 인정받은 거장의 작품이란 이유로 현재 장소에 설치되어 논쟁이 되었는데, 문제는 그들이 작품을 의뢰받은 후 그 도시를 전혀 방문한 적 없는 경우가 대부분이었다는 것이다. 이와 같이 미술가가 작품이 위치할 장소를 미리 고려하지 않은 채 그저 미술관을 위해 제작한 것을 전혀 상관없는 공공공간에 가져다 놓는 현상을 냉소적으로 ‘플립 아트

12) 김윤경, 앞의 글, p.299-230.

13) 권미원, 앞의 책, pp. 96-97.

(plop art)¹⁴⁾라고 부른다.

이와 같은 시기의 공공미술 작품들을 제작할 때, 대부분의 작가들은 그들의 작품이 전시되는 장소에 대해 고려하지 않았으며, 이러한 예로 헨리 무어는 그가 장소에 대해 관심이 적다는 점을 인정하며 아래와 같이 언급하였다.

“나는 어느 장소에 가서 그것을 보고 무언가를 생각해내야 하는 식의 작업 의뢰를 좋아하지 않는다. 내 조각 중의 하나가 자리를 잡게 될 어떤 장소를 고려하도록 요청받는 경우, 나는 그간 해 놓았던 작업이나 작업하려던 것 중에서 적합한 것을 선택하려고 한다. 하지만 특별히 그 장소를 위해서 무언가를 만들어내려고 노력했어 무얼 하진 않는다.”¹⁵⁾

다른 대부분의 작가들도 이와 다르지 않게 공공미술이 위치할 장소가 미술관의 확장된 영역 중 일부라고 생각했기 때문에 해당 작품과 그것이 설치되는 장소 사이의 관계보다는 그들의 작품 그 자체가 가지고 있는 미적 가치가 더 우선시되었다. 이와 같은 이 시기 공공미술의 설치된 장소를 고려하지 않는 특징은 모더니즘 미술의 ‘무장소성’과 밀접하게 맞닿아있다. 다시 말해 작품과 그것이 놓이는 장소는 별개의 것이었다.

이와 같은 모더니즘이나 미니멀리즘 형식을 하고 있지만 그 규모만 거대한 상태로 공공장소에 설치된 미술 경향에 대해 미술사학자 헤리엇 세니(Harriot F. Senie)는 마치 ‘펫 락(pet rock)¹⁶⁾ 열풍’을 떠올리게 한다고 꼬집

14) 통상 거대한 모더니스트 추상조각 형태로 된 공공미술을 비꼬아 이르는 속어로, 건축가 제임스 와인즈(James Wines)가 1969년에 처음 언급한 용어이다. 이러한 작업들이 주변 환경과는 무관하게 ‘물에 풍덩하고 떨어지듯(plopped)’ 공공장소에 떨어졌다는 의미로 ‘플롭 아트’라고 부른다, 권미원, 앞의 책, p. 105.

15) Henry Moore, Henry J. Seldis, Henry Moore in America(New York: Prager, 1973), p. 176-177, 권미원, 앞의 책, p.98에서 재인용

었다. 그는 일반적인 돌멩이와 '펫 락'의 유일한 차이점은 단지 애완동물로 불린다는 것뿐이라며, 그러한 작품이 가지고 있는 실제 의미를 대중들이 파악하기 어려워 한다는 부분을 언급했다. 예술적 맥락에 대한 지식이 없는 일반 대중은 작품을 이해하기 위해 표면적 관찰에 의지할 뿐이며, 그렇기 때문에 예술 경험을 할 수 없는 것은 물론, 공공미술위원회의 이러한 무례함으로 인해 공공미술이 “예술을 잘 아는 관객들을 대상으로 혹은 그러한 관객들만 이해할 수 있도록” 생산된다고 비판했다.¹⁷⁾

또한 이는 공공미술에 대한 정부기금의 조성이 마치 미술에 대한 시민의 참여나 공적인 이익을 증진시키기 위한 것으로 보이나, 당시 증가하는 사회 문제로 인해 위기를 맞이하던 도시 중심부를 재활성화 시키기 위한 수단으로 미술이 채택된 것일 뿐이며, 소수의 정책 결정자들이 보기에 “도시환경을 재생시키고 인간화하는 수단”으로 보였기 때문이라고 수잔 레이시(Suzanne Lacy)는 분석한다.¹⁸⁾

한편 로잘린 도이치(Rosalyn Deutshe)는 이와 같은 공공미술을 활용한 사업의 활성화의 원인을 다음과 같이 설명했다. 정부가 도시 거주자들을 위해 토지를 개발하고 사회 서비스를 제공하는 것처럼 보이지만 이는 사실 정부와 기업만이 성장하는, 경제적으로 차별적인 도시를 창출하며, 이 과정에서 예술 작품, 건축 양식, 도시 디자인 또는 박물관에서 구현된 ‘미학’의 존재는 ‘대중’처럼 보편성, 개방성, 포괄성을 암시하기 때문에 재개발에 민주적 정당성을 부여하는데 도움이 된다는 것이다.¹⁹⁾

16) '펫 락' 열풍은 1970년대 중반에 상자에 돌을 담아 판매 했던 것이다.

17) 헤리엇 세니, '개코 원숭이, 펫 락, 그리고 폭탄의 위협: 공공미술과 공공의 인식', 윤난지 역, 『공공미술』, 눈빛, 2016, p. 84-93.

18) 수잔 레이시, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』, 이영옥 역, 문화과학사, 2010, p. 27.

19) Rosalyn Deutshe, 'Art and Public Space: Question of Democracy', *Social Text*, No. 33 (1992), Duke University Press, p.37.

3. 장소 특정적 성격의 공공미술의 출현

1) '장소'에 대한 인식의 흐름

역사적으로 장소의 개념은 미술에서 재현을 하고자 하는 대상 중 하나로 선택되어왔다는 점에서 매우 밀접한 관계를 가지고 있다고 볼 수 있다. 하지만 여기서 재현의 대상으로 선택되는 '장소'는 재현의 결과물인 작품이 위치하게 되는 '장소'와는 연관성이 현저하게 떨어지는 경우가 대부분이었다. 이러한 작품과 '작품이 위치한 장소' 사이의 낮은 관련성은 모더니즘 미술에서도 증대되지 않았다. 오히려 모더니즘 조각은 장소와의 '관계없음'을 추구하며 받침대/대좌를 흡수하였고, 이러한 현상은 작품 그 자체를 물리적 및 개념적 장소에 초월적으로 만들었다.

제2차 세계대전 이후 미국에서는 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 형식주의적 미술개념을 중심으로 한 일련의 예술가들- 잭슨 폴록(Jackson Pollock), 바넷 뉴먼(Barnett Newman), 마크 로스코(Mark Rothko), 프랭크 스텔라(Frank Stella) 등 추상표현주의 예술가들을 중심으로 하는 미술경향, 모더니즘 미술이 예술계의 주도권을 쥐고 있었다. 모더니즘 미술은 과거의 고전적이고 아카데미한 미술에서 벗어나 순수한 예술 본질로 돌아가고자 했는데, 이를 위해 '환영(幻影, Illusion)²⁰⁾'을 거부할 뿐만 아니라 그로부터 얻게 되는 회화의 '평면성(Flatness)'을 추구했다.

모더니즘 미술은 예술적 순수함을 추구하기 위해 회화나 조각 등 각 분야에 맞는 재료와 방식을 추구하며 본질적이지 못한 요소들을 모두 제거해나갔다.

20) 그림을 바라볼 때 진짜 대상을 보고 있다고 착각하거나 속아 넘어가는 것이 아님에도 불구하고 마치 그 대상을 보고 있는 것 같은 느낌을 동반하는 특별한 종류의 시각적 경험. 환영(幻影)을 경험한다. 여기서 환영이란 감각의 착오를 통해 실재(實在)와 같은 이미지가 발생하는 현상이다. 보여지는 것과 실재하는 것 사이에는 항상 긴밀한 유대감이 존재한다. 임승환, 「현대 회화의 평면 개념 고찰」 유럽 문화예술학논집, 8, 2013, p. 48

그 결과 작품은 평면적이고 추상적인 형태로 남았고 작품을 감상하는 관람자나 그것이 위치한 공간과는 전혀 관련성을 가지지 않게 되었으며, 예술작품에서 진정한 의미는 작품 내부에 있는 것으로 여겨졌다.

또한 로잘린드 크라우스는 그의 글 「확장된 장(場)에서의 조각」에서 과거에는 조각의 기념적 재현이라는 성격을 근거로 기념물의 논리와 함께 고려되는 경우가 있었으나, 19세기말 기념물의 논리는 조각으로부터 분리되었다고 주장한다. 그에 따르면 조각은 이제 기념물의 논리를 넘어서 무장소성(sitelessness), 무거처성(homelessness), 장소의 절대적 상실이라는 부정적 상태로 진입하게 되며, 이를 모더니즘으로의 전환이라고 할 수 있다. 또한 모더니스트 조각은 그것이 존재하는 위치와 본질적으로 떠도는 것, 즉 ‘유목적’인 것(nomadic)을 특징으로 하고 있는데, 좌대를 작품에 흡수하고 실제 장소로부터 멀어지게 되었던 것이다.²¹⁾

모더니즘 조각은 기념물로서의 기능을 부정하고 난 후, 이상주의적인 공간을 탐구하게 되었다. 조각은 점점 더 순수한 부정성(negativity)의 조합이며 긍정성(positivity)으로 존재하지 않게 되었다. 또한 건축이 아닌 것(not-architecture)에 풍경이 아닌 것(not-landscape)을 덧붙인 결과로 만들어진 범주가 되었다. 그러나 조각이 건축과 풍경 모두의 제외한 조합이라고 할 때, ‘건축이 아닌 것’과 ‘풍경이 아닌 것’ 사이에 아무런 관계도 없다고 할 수는 없다. 이러한 용어들은 문화적인 것과 자연적인 것 사이의 대립을 표현하기 때문이다. 게다가 1960년대 말부터 제작된 조각 작품들은 이러한 제외한 용례의 한계에 도전하기 시작했다. ‘건축이 아닌 것’은 다른 말로 ‘풍경’을 지칭하는 것이라는 식의 논리가 생성된 것이다. 이에 따라 2항 대립은 4항을 가진 장으로 확장되는데, 원래의 대립항을 반영하는 동시에 그것을 열어놓는다. 크라우스의 도표에서 원래의 대립항은 ‘중성체(neuter)’로, 이와

21) 윤난지(역), 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛, 1999, p.152.

반대되는 용어는 ‘복합체(complex)’로 표시된다.

확장된 장은 이처럼 조각이라는 모더니즘의 범주가 그 사이에 위치하는 대립항들을 문제 삼는 데서 발생한다. 그리고 이러한 확장의 경우를 고려할 때, 세 가지 범주가 생겨나게 된다. 이에 따라 ‘조각’은 더 이상 조각이 아닌 두 가지 것 사이에서 특권을 가진 중간 용어가 아니라, 다른 가능성들이 있는 하나의 장 속의 하나의 용어일 뿐이다.²²⁾

이러한 크라우스의 개념은 미술가들에게 특정한 매체의 조건에 의해 지배되지 않는 작업을 가능하게 한다. 미술가는 이러한 장의 어떤 위치라도 점유할 수 있으며, 각각의 위치에서 다양한 매체를 이용할 수 있다.

또한 미술가들은 작품을 구성하는 매체에서뿐만 아니라 작품의 입지에 대한 물리적인 조건에서도 자유로워졌고, 이러한 작업들은 장소특정적이라는 용어로 설명할 수 있다.

또한 크라우스는 유목적 성격의 모더니즘 미술은 어떠한 공간에 놓여있던지 간에 자기 지시적(self-referenced)인 의미를 관람객에게 전달하는데 아무런 문제가 없다고 보았다. 작업과 작업 이외의 요소의 단절은 모더니즘 미술의 이동을 자유롭게 했으며 이와 같은 특징은 모더니즘 미술이 미술관이나 화랑 또한 자유롭게 이동하며 상업적으로 성공을 거두는 데에도 도움을 주었다.²³⁾

그러나 60년대 후반부터 나타나기 시작한 대지미술, 퍼포먼스, 개념미술 등 다양한 형식의 미술들에서 모더니즘 미술의 작품 ‘내부’로 향하는 관심의 방향을 ‘외부’로 돌려 작품과 그것을 둘러싼 환경과의 관계에 주목하고자 하는 시도가 있었고, 이 과정에서 장소특정성(site-specificity)이라는 개념이 등장하게 되었다.

1960년대 후반과 1970년대 초에 등장한 미니멀리즘 미술들은 앞선 모더니

22) 윤난지(역), 앞의 책, pp.154-157.

23) 할 포스터, 『반미학』-로잘린드 클라우스 ‘조각 영역의 확장’, 현대미술사, 2002, p. 69

즘 미술과는 정반대의 입장을 취했다. 미니멀리즘 미술가들은 모더니즘의 무장소성에 저항하였으며, ‘현전(presence)’과 ‘부동성’에 대한 추구를 바탕으로 장소를 각각의 독특한 물리적 요소들에 의해 정의되는 유형(有形)의 현실로 간주했다. 이러한 주변 환경의 맥락에 따라 장소 특정적 미술의 정체성은 규정되고, 장소의 일부가 되었다.²⁴⁾

미니멀리즘 미술은 모더니즘 미술에서 나타났던 초월적 공간을 단절하고, 전통 조각에서 나타나던 인간의 형태와 장소상실의 영역(siteless realm) 또한 거부하였다. 미니멀리즘 조각은 좌대 위의 순수한 미술이 아닌 물체들 사이에 위치하여 장소에 의해 정의되는 것이다. 이와 같은 주어진 장소에 대한 작품의 개입으로 인해 관람자가 경험할 수 있는 지각적 결과들이 과거로부터의 근본적인 방향전환이라고 볼 수 있다.

미니멀리즘 미술을 비판하는 세력들은 그러한 미술이 실용적이고 비예술적이라고 폄하했다. 그중 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 미니멀리스트들이 혁신성과 기괴함을 혼동하여 미술 외적인 효과들을 추구한다고 생각했다. 그러나 그린버그에게 제멋대로인 것으로 여겨지는 특성들이 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg), 제스퍼 존스(Jasper Johns), 존 케이지(John Cage)와 같은 이들에게는 아방가르드적 도전이었다. 또한 미니멀리즘이 레디메이드(ready-made) 패러다임의 복귀이며 미술 제도에 대한 아방가르드적 공격이라는 인식은 그것의 옹호자와 반대자 양 진영에 공공연하게 퍼져있었다.²⁵⁾

한편 미니멀리즘이라는 용어의 창시자인 리처드 윌하임(richard wollheim)은 이 미술 경향이 작품의 제작이나 구성이 아닌 ‘결정이나 제거’의 견지에서 생각되어야 한다고 생각했다. 이러한 위협적 발언에 대하여 그린버그는 ‘미니멀 아트에는 관념화의 공적이 있을 뿐’이라고 방어하였다. 미니멀리즘 미술이 관

24) 권미원, 위의 책, pp.96-155

25) 할 포스터, 『실재의 귀환』-미니멀리즘이라는 교차점, 경성대학교 출판부, 2016, p. 124

념적이라는 오해는 그것이 순수한 형태를 포착한다거나 추상적 사유를 그리는 식의 생각을 바탕으로 하고 있었는데, 이는 미니멀리즘 미술이 추구하는 것과는 완전히 반대되는 것이었다. 미니멀리즘 미술은 주체와 대상이라는 형이상학적 이원론을 현상학적 경험을 통해 극복하려 했으며, 미술의 형식적 본질보다는 지각 조건들과 관계적 한계에 초점을 맞추었다.

이에 따라 미니멀리즘 미술은 정신적 공간에서 생산되는 사적인 것이 아닌, 실제 세계와의 물리적 접점에서 생산되는 공적인 것인 ‘의미의 본성’과 ‘주체의 지위’에 주목한다. 그렇기에 추상표현주의 미술가의 특징인 ‘실존적 창조자’와 ‘형식적 비판자’ 모두를 부정하여 표현주의적 입장과 형식주의적 입장 모두에 도전한다. 또한 모더니즘 미술이 가지고 있던 시각예술을 공간적으로만 인식하는 질서는, 미니멀리즘 미술이 지각의 시간성을 강조함으로써 위협받게 되었다.²⁶⁾

그리하여 미술을 위한 공간은 더 이상 모더니즘의 관념적 공간이 아닌 실제로 인식되는 일상적인 공간으로 바뀌었다. 또한 신체를 떠나 오직 시각적으로 인식되었던 작품들은 관람자의 몸을 통해 시·공간의 지속을 인식할 수 있는 현재의 장소에 놓이게 되었다. 이러한 특징을 강조하기 위해 초기의 장소 특정적 미술은 작업과 그 장소 사이의 분리 불가능한 관계를 형성하는데 초점을 맞췄고, 또한 관람자의 존재가 그 작업을 완성했다.

1969년 로버트 배리(Robert Barry)가 “모두 설치 장소에 맞도록 만들어졌다.”고 한 말은 초기의 장소 특정적 작업과 장소 사이의 불가분 관계를 잘 반영하고 있으며, 이는 15년 후 리처드 세라(Richard Serra)의 조각 <기울어진 호>에서 한 단계 더 나아가 공공미술의 맥락까지 포함하게 되었다. 세라는 장소 특정적 작품을 장소에 따라 조정하거나 재배치할 수 없으며, 이를 둘러싼 환경적 구성요소를 포함하는 개념이라고 정의한다. 뿐만 아니라

26) 할 포스터, 위의 책, p. 126

작품은 장소의 일부로, 그 장소를 재구성 한다고 덧붙였다.

이후 장소 특정적인 모델은 제도비판 미술과 개념 미술에서 다양한 형태로 나타났다. 이를 통해 ‘장소’를 장소 특정적 작업 초창기의 물리적인 개념에서 더욱 확장하여 미술 제도에 의해 규정되는 문화적 틀로 판단하였다. 제도비판 미술은 관람자의 계급, 인종, 젠더 등을 포함한 사회적 정체성을 부각시키고, 미술 제도의 관습적 규범을 드러냈다. 장소는 이러한 다양한 요소들과 분리될 수 없는 일련의 공간들을 모두 포함하는 영역이며, 미술이 제도로부터 자유로운 것이 아닌 일련의 시스템에 속해있다는 것을 밝혀내는 것이 장소 특정적 미술이라고 할 수 있다.²⁷⁾

1960년대 중반의 미니멀리즘 미술과 팝아트를 비판하는 비평가들은 미술이 연극성을 추구하는 과정에서 퇴보하고 있다고 생각했다. 그러나 이 시기부터 70년대 중반사이에 미술 장르의 구분이 사라지고 다양한 형태를 가지게 되었으며 이들은 대부분이 미니멀리즘과 팝의 영향을 받은 것이었다. 또한 음향, 사진, 영화 등 여러 분야의 기술적 발달로 미술가들의 접근이 더욱 용이해졌다.²⁸⁾

2) 공공미술에서의 장소 특정성

1970년대 초반까지의 공공미술, 특히 미술관에서 공공장소로 이동하였을 뿐인 소위 ‘플롭 아트’ 류의 작품이 대한 도시 외적 아름다움의 증진 효과나 시민들에게 미술적 즐거움을 불러일으키는 면에서 정부가 기대하는 만큼의 효용이 없다는 비판은 1970년 중반쯤부터 시작되었다. 앞서 설명한 공공미

27) 권미원, 앞의 책, pp.25-27.

28) 마이클 아처, 『1960년 이후의 현대미술』, 시공아트, 2007, p.73.

술과 같은 작품은 단순히 공공장소에 위치하였을 뿐 공공의 참여를 이끌어 내기 위한 시도라기보다는 작가 개인의 성취 혹은 후원자들의 위상을 홍보하는 미술관 활동의 연장선상에 있는 것이었다. 게다가 물리적인 장소 면에서는 접근하기 쉬운 작품이라고 하더라도 모더니즘 조각 특히 추상 조각은 대중에게 난해하고 심리적으로 접근하기 어려웠다.²⁹⁾ 이러한 초기 공공미술에 대한 반발은 공공장소 속의 미술 프로그램의 갱신과 이후의 공공미술에 장소특정성에 대한 필요를 요구했다.

이러한 현상은 당시 공공미술 관련자들에게 문제의식을 불러일으켰는데, 큐레이터 페트리샤 풀러(Patricia Fuller)는 70년대에 현장의 일부 미술가들과 행정가들이 공공공간에 놓인 조각을 일컫는 ‘공공미술’과 미술이 놓인 공간이나 위치에 초점을 맞춘 ‘공공장소에서의 미술’을 구별하기 시작했다고 분석했다. 또한 1974년 초에 국립예술진흥기금(NEA)은 커미션을 받는 작품이 ‘주어진 장소에 적합(appropriate to the immediate site)’해야 한다고 강조하였고, 1978년에는 미술사업 지원자들이 ‘공공적 상황 속에 있는 미술을 위한 폭 넓은 가능성들에 창조적으로 접근하도록’ 고무되었다. 국립예술진흥기금은 장소 속으로 미술을 통합시키고 좌대 위에 기념비적인 쇠덩어리를 만드는 작업을 넘어서서, 대지작업, 환경미술, 인공조명과 같은 비전통적인 매체를 포함한 어떤 영구적인 매체라도 채택하려 하는 제안들을 장려했다.³⁰⁾

이와 같은 공공미술의 장소특정적 접근에 대한 후원이 제도화되었고, 작품과 그것이 설치되는 공간 사이에 모더니즘 조각에서 보이는 자율성이나 무장소성보다는 더 밀접한 관련성을 바탕으로 대중으로 하여금 작품에 더 쉽게 접근할 수 있게 하는 것이 더 바람직하다고 보여졌다.

그러나 작품과 장소 사이에 관련성을 증진시키기 위한 다양한 기관들의 공

29) 권미원, 앞의 책, p.104

30) 수잔 레이지, 앞의 책, p.28-29

공미술 프로그램은 결국 도시 미화가 목표로 설정되는 경우가 대부분이었으며, 이는 건축 혹은 디자인과 조화로운 작품에의 요구로 이어졌다. 다시 말해 공공미술프로그램의 목표는 당대의 미술 추세를 반영하는 것뿐만 아니라 공공미술을 공공 편의시설화 하는 것이었으며 그렇기 위해서는 공공미술이 건축 혹은 환경디자인과 유사해야 했다. 장소특정적 공공미술에 대한 이와 같은 접근방식은 아테나 타차(Athena Tacha), 네드 스미스(Ned Smyth), 안드레아 블룸(Andrea Blum), 시아 아르마자니(Siah Armajani), 엘린 짐머만(Elyn Zimmerman)과 같은 미술가들에 의해 곧 채택되었다.³¹⁾

1981년 존 비어즐리(John Bearsly)는 「공공장소 안의 미술(Art in Public Places: A Survey of Community-Sponsored Project Supported by the National Endowment for the Arts)」에서 공공미술 프로그램에 대해 조사하였으며 현대 미술가들과 국가 내의 지역사회 간의 협력관계가 나타나고 있음을 설명하였다. 또한 이전의 공공미술과는 다른 변화가 나타났음을 아래와 같이 설명하였다.

“결과적으로, 미술가들은 점차 중요한 발전의 성과에 참여하게 되었다. 부분적으로 이것은 새로운 도시계획들이 가져온 결과이다. 지난 15년간 주요건설계획의 한 요소로서, 일부에서는 공공디자인 문제를 혁신적으로 해결하고자 미술가의 참여를 독려했다.”

그러나 로잘린 도이치는 비어즐리가 정부기금을 지원받은 미술을 ‘지역사회 지원’이라는 용어를 이용하여 서술하는 것은 모순적이라고 보았다. 왜냐하면 비어즐리가 협력의 추진력으로 언급한 ‘새로운 도시계획들’과 ‘주요건설 계획들’이 소수자와 노동자계급 중심의 지역사회의 파괴를 일으키는 정부의

31) 권미원, 앞의 책, p.108-109

개입을 초래하기 때문이다. ‘지역사회의 지원’은 의사결정에 있어서 지역 시민들의 참여를 의미하는 것처럼 보이나, 공공미술 프로그램이 포함된 재개발 정책이야말로 지역사회를 파괴하는 것으로 보았다.

이 시기 등장한 공공미술들은 건축이나 광장, 공원 등의 공공장소와 이전에 비해 좀 더 유기적으로 연관되고 심지어 지역사회의 구성원이나 역사까지도 작품에 끌어들이려는 양상을 보인다.

Ⅲ. 리처드 세라의 작품에 나타난 장소의 문제

1. 리처드 세라의 공공미술

1965년 파리에 체류하는 동안 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brancusi, 1876~1957)의 작업실에서 공부할 기회를 얻은 세라는 그의 대학 전공이었던 회화에서 조각으로 관심사를 옮겨갔다. 이 시기를 회고하며 세라는 당시 자신이 관심을 가졌던 브랑쿠시의 작업들은 덩어리감이나 볼륨감을 강조하던 <수탉(The Cock, 1924)>[도판8]이나 <무한주(Endless Column, 1937)>[도판9]와 같은 실내조각이 아니었으며 <입맞춤의 문(the Gate of the Kiss, 1938)>[도판10]과 같은 열린 공간에서의 조각들이었다고 언급했다.³²⁾

1966년 열렸던 세라의 첫 번째 개인전에서는 그의 전공이었던 회화 작품을 선보였지만, 이후 정교하고 복잡한 조각들을 만들어온 리처드 세라는 1969년에서 1970년 겨울 재스퍼 존스(Jasper Johns)의 작업실 코너에 녹은 납을 뿌리는 작업을 시작하였고, 이듬해는 뉴욕의 ‘로 기우디체 갤러리(Lo Giudice Gallery)’의 전시장 한 구석에 8*24피트의 강철판을 어떠한 부가적인 지지대 없이 세워놓은 작업인 <스트라이크: 로버타와 루디에게(Strike: To Roberta and Rudy)>[도판11]를 선보였다. 이와 같은 전시장의 대부분을 차지하는 강철판을 세워놓는 작업은 1972년 독일에서의 도큐멘타 5(Documenta 5)에서 확장되어 <서킷(Circuit: Documenta V)[도판12]이라는 제목의 4개의 강철판을 공간의 네 모서리에 세워두었다.

세라의 작품들은 이 창조적인 과정에 관람자를 참여시킬 뿐만 아니라 상호

32) Serra, richard, Ibid., p. 27-29

작용을 강요하는데, 이는 관람자의 시각적, 공간적 경험과 인식에 직면하도록 하고 작품의 외적 특성과 강철판이 만들어지는 방식에 초점을 맞추도록 한다. 33)

세라는 1976년 한 인터뷰에서 “조각은 당신에게 어떤 의미인가?”라는 질문에 “조각이란 일생의 작업 바로 그것을 의미한다. 일찍이 나 스스로 시작한 작업 방향을 따라 그 안에서 가장 추상적인 작업을 해 나가는 것. 내 자신의 작업에서 작업을 이끌어내고 무엇이든 필요한 것을 이루어 생명감 있게 열려 있는 작업이 되게 하는 것”이라고 대답했다. 또한 그가 언급한 “가장 추상적인 작업”이란 구상적 전통, 형상과 배경이라는 회화적 관습, 심지어 이미지에 대한 게슈탈트적 해석으로 회귀하는 것조차 용납하지 않는다는 것을 강조한다.34)

메를로 폰티의 현상학에 영향을 받은 세라는 실제 공간과 실제 장소의 접근에 관심을 가지고 자신의 작업에 현상학적 관심을 적용시켰다. 특히 미니멀리즘의 현종하는 시·공간의 흐름 속에서 관람자의 경험을 중시하는 태도를 보여주는 초기작품들은 1971년에 제작된 <스트라이크: 로버타와 루디에게> 이후, <트윈스 (Twins)>(1972) 등과 같이 작품의 크기가 벽과 같은 크기로 확대되면서 본격화 되었다.

<스트라이크: 로버타와 루디에게>는 2.4미터 높이에 7.3미터의 길이, 2.5센티미터의 두께의 거대한 강철판을 갤러리의 모서리에 끼워 수직으로 설치한 작품으로, 그 형태와 구조는 단순하면서 육중하다는 인상을 준다. 전시 공간의 한쪽 구석에서 튀어나온 강철판은 공간을 반으로 나누고, 한쪽 가장자리에 수십 센티미터 정도의 개방된 공간만 남겨서 관람자들이 주위를 돌아다닐 수 있게 했다. 관람자가 작품 주위를 거닐 때, 수평면은 하나의 선으로 수축했다가 다시 하나의 수평면으로 확장되는 것처럼 보인다. 이렇게 해서

33) Laura Rosenstock, 'Introduction', Richard Serra/sculpture, MoMA, 1986, p.11.

34) 할 포스터, 『콤플렉스』, 현실문화, 2014, p. 211.

공간은 닫혔다가 곧 다시 열리고 다시 닫힌다. 이런 닫힘, 열림, 닫힘의 움직임은 분리된 동시에 연결된 일종의 선으로, 전체적으로 연속적인 시공간의 장이 한 장면에서 다른 장면으로 연결되는 것 같은 효과를 만들어낸다. 공간을 이리저리 움직이는 관람자는 지각행위를 통해서 바로 이 컷의 조작하는 역할을 맡게 되며, 지각작업을 수행함으로써 자신이 살아가는 세계의 연속성을 다시 불러들이게 되는 것이다. 즉 세라의 이 작품은 신체적 경험의 현상학을 전면에 내세워 미니멀 아트의 특정 측면을 수용하는 한 예로 볼 수 있다.³⁵⁾

세라에게 있어서 이렇게 장소성을 강조하는 작업은 1960년대 중반 칼 안드레의 벽돌과 판 배열 작업에서부터 1970년대 로버트 스미스슨(Robert Smithson, 1938~1973)의 <나선형 방파제(Spiral Jetty)>[도판13](1970), 마이클 하이저(Michael Heizer, 1944~)의 <더블 네거티브(Double Negative)> [도판14](1969-1970), 그리고 무엇보다 일본의 선종 정원과 사원 건물[도판15]을 접하면서 확고해졌다. 이 세 가지 예는 모두 ‘개별적 대상이 조각적 장 안으로 용해’되는 상태를 보여준다.³⁶⁾

한편 1960년대 미니멀리즘 미술의 물리적 공간과 작품과의 관계 설정을 중시하던 미술 외적인 구조에 대한 관심은 1970년대를 지나면서 물리적 공간보다 개념적인 사회제도적 장소에 주목하는 경향을 보인다.³⁷⁾

이 시기 물리적 공간보다 개념적이고 사회제도적인 장소에 주목한 배경에는 당시 제도화되고 상업화된 미술계에 대한 작가들의 반발이 있었다. 그들

35) 할 포스터, 로잘린드 크라우스 외, 앞의 책, pp. 540-542

36) 할 포스터, 『컴플렉스』, 현실문화, 2014, p. 218-219

37) 마이어는 장소특정성의 ‘장소’를 실제로 장소를 취하는 즉자적(literal)인 장소와 개념화된 장소를 취하는 기능적(functional)인 장소로 구분했다. 즉자적인 장소가 미니멀리즘에서 언급하는 물리적인 장소를 의미 한다면, 기능적 장소는 지금부터 살펴 볼 포스트미니멀리즘 시기에 제도 비판적으로 공간을 인식한 작업 들에서 출발하여 상호작용하는 과정으로서의 정보공간으로 기능한다는 것이다. James Meyer, 「The functional site : or The transformation of site specificity」, 『Space site Intervention : Situating Installation Art』 (ed) Erika Suderburg, (London : University of Minesota Press, 2000). pp. 23-25.

은 당시 ‘화이트큐브’로 불리는 현대미술관을 사실상 모더니즘 미학을 지지하기 위해 의도적으로 미술을 삶과 분리하는 또 다른 통제 장치로 보았다.³⁸⁾ 심지어, 일부 작가들은 미술관이나 갤러리에 자신들의 작품을 출품하기를 거부했는데, 이는 그들이 미술관이나 갤러리를 한낱 부유한 중산층 계급이 드나드는 미술의 무덤과도 같은 죽은 공간이라고 생각했기 때문이다.³⁹⁾

이와 같이 1960-80년대 현대미술에서 장소성에 대한 인식이 작품 내부에서 작품의 외부로 또한 사회제도로 전환되는 경향은 이후 세라의 장소특정성을 이해할 때, 미니멀리즘 조각과 같이 작품이 놓인 실제 장소에서의 환경적 변화를 작품의 요소로 수용하면서 한편으로는 사회제도적 요소를 고려하게 된다는 점과 관련된다.

세라는 현장에서 경험되어질 수 있는 조각을 중요시했기 때문에 대지미술이 사진이나 기록물로 남겨지며 미술제도의 담론 속으로 들어가는 것에도 비판적이었다.

“만약 당신이 조각을 사진의 평면으로 환원(축소)한다면 당신 관심이 찌꺼기만을 전하게 된다. 당신은 작품의 경험을 부정하고 있다. 당신은 조각이 소비의 목적에 의해서 다른 크기로 축소할 뿐만 아니라 작품의 실제적인 내용을 부정하고 있다. 결국 대부분의 조각에 의한, 작품의 경험은 작품이 존재하는 장소와 분리될 수 없다. 그러한 조건과 무관한 어떤 작품의 경험은 기만이다. 그러나 사람들은 회화를 소비하는 방식으로 조각을 소비하고자 할 것이다. - 사진을 통해서. 대부분의 사진들은 광고로부터 그들의 단서를 취한다. 여기서는 단순한 형태 읽기에 만족하는 보급 이미지가 우선적이다. 나는 조각이 놓여

38) 브라이언 오도허티, 『하얀 입방체 속에서』, 김형숙 역, 시공아트, 2006, p. 20.

39) 존 A 워커, 사라 채플린, 『비주얼 컬처』, 임산 역, 루비박스, 2007, p. 173.

진 장소에서 조각을 경험하는데 관심이 있다.”⁴⁰⁾

위와 같은 세라의 인터뷰는 조각을 소비목적으로 작품의 실제 크기에서 변화시키는 것은 작품의 의미를 훼손하는 것이라고 보는 견해를 잘 보여줄 뿐만 아니라 모더니즘 조각을 크기만 조정하여 공공미술로 활용했던 정부의 정책이 작품과 장소 사이의 관계로부터 발생할 수 있는 관람자의 경험을 삭제해 버렸다는 것을 시사한다. 조각은 사진이나 다른 평면 또는 작은 모형이나 확대된 공공조각이 아닌 ‘조각이 놓여진 장소’에서 조각을 경험해야 한다는 것이다.

2. <기울어진 호>의 설치와 철거 과정

1979년 미국 연방조달청(GSA)은 제이콥 재비츠(Jacob K. Javits)빌딩 앞 폴리(Foly)광장에 공공미술작품을 설치하기를 원했고, 공공미술위원회의 제안을 받아들여 리처드 세라를 책임자로 선정하였다.⁴¹⁾ 내부적인 검토 끝에 세라가 계획한 작품은 GSA 청장의 허가를 받게 되었다. 보행로에 커다랗게 설치될 <기울어진 호>는 현대 미술에 소외된 대부분의 사람을 위한 것으로

40) Douglas Crimp, “Redefining Site Specificity” in Krauss, Richard Serra / Sculpture (exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York), 1986, p. 48.

41) 건축 속의 미술 프로그램의 작가 선정 절차는 다음과 같다. 새 프로젝트를 맡은 건축가가 국립예술진흥기금(NEA)에 미술가 3~5인 정도를 추천해달라고 요청하면 국립예술진흥기금에서는 추천 미술가 명단을 작성하여 조달청 예술 디자인 심의 위원회(Fine Arts Design Review Panel)에 제출한다. 이 위원회는 공공 건물 서비스국(Public Building Service)의 커미셔너, 예술 역사 보존국(Office of Fine Art and Historic Perservation) 국장, 건설관리국(Construction Management) 부커미셔너 총 3인으로 구성된다. 이 위원회는 심사를 통해 최종 후보를 조달청장에게 전달하고, 조달청장은 미술가를 결정한다. 위원회가 선정한 최종 후보들은 작품시안을 미술위원회(Comission of Fine Art)에게 제출하고 위원회는 작품 시안의 디자인을 심사하여 조달청장에게 심사 의견을 제출한다. 이 심사 의견은 조달청장이 미술가를 최종적으로 승인하는 데 있어 매우 중요한 요소로 작용한다. 김세훈 외 5인, 『공공성』, 미메시스, 2008, p.272.

장소의 부속물이나 장식품이 아닌, 해당 공간의 주체로서 존재감을 주장함으로써 이전에 나타난 대부분의 공공미술이 보이는 단조로운 관습을 전복시키려는 의도를 가지고 있었다.⁴²⁾ 또한 세라는 연방광장의 장식적인 기능을 없애고자 하였는데, “완만한 ‘호(arc)’를 설치해 광장을 걷는 사람들을 둘러싸는 동시에, 거리로부터 법원 건물 쪽으로 보이는 풍경을 차단하여 그 반대의 경우도 마찬가지로 만들려고 의도했다”고 한 인터뷰에서 알 수 있듯이 결국 그의 목표는 연방 광장의 ‘개방성’과 ‘공공성’을 차단하려고 했던 것으로 보인다.⁴³⁾

건축 속의 미술 프로그램의 절차에 따라 세라의 조각, <기울어진 호>는 1981년 설치되었다. 작품은 길이 약 36 미터, 높이 약 3.6 미터의 긴 철판이었으며, 이 거대한 철판은 연방 광장을 가로질러서 설치되었다. 세라는 시간이 흐르며 그 철판이 자연스럽게 부식되는 것을 의도하고 코르텐 철(Cor-Ten Steel)을 재료로 사용하였고, 설치로부터 얼마 지나지 않아 작품 표면은 녹으로 뒤덮이게 되었다. 그는 <기울어진 호> 이전부터 비슷한 형태의 조각을 제작했는데, <세인트 존스 로터리 호>(1980)[도판 16]와 같은 작품이 그러한 예이다.

그러나 세라의 작품이 건물 앞에 설치되자 거대한 조각에 적개심을 가지고 철거를 요구하는 사람들이 생겼다. 이들은 조각의 제거를 요청하는 탄원서를 작성하였고 연방정부 빌딩단지에서 일하는 직원들을 포함하여 총 1천3백여 명이 서명하였다. 그들은 탄원서나 증언에서 세라의 작품을 ‘광장을 찢기 위해 사용된 납세자의 세금’이나 ‘그래피티를 위한 낙서판’ 등으로 묘사했다.⁴⁴⁾

42) 로버트 스토어, <기울어진 호>: 공공의 적?, 윤난지 역, 『공공미술』, 눈빛, p. 119

43) 민지혜, 「공론장(public sphere) 개념으로 본 1980년대 미국 공공미술 : <기울어진 호>와 <베트남 참전 용사 기념비>를 중심으로」, 홍익대학교, 2010., p. 37.

44) Horowitz, Gregg M., “Public art/public space: The spectacle of the Tilted Arc controversy”, *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Winter94, Vol. 54 Issue 1, p8

뉴욕 타임즈(New York Times)에서는 “뉴욕에 있는 미술 작품 중 가장 추한 야외작품”이라는 묘사가 사용되기도 했으며, 부장판사인 에드워드 리(Edward D. Re)는 GSA에 항의 서신을 보냈다. 리는 <기울어진 호>가 반대편의 상황을 알 수 없게 한다며 안전상의 문제를 제기했는데, 그에 따르면

“효과적인 보안상의 감시가 불가능해지는 것은 결코 사소한 일이 아니다. 광장을 가로지르는 이 벽을 설치함으로써 보안직원의 시야가 차단되어, 벽의 반대편에서 무슨 일이 벌어지는지 알 길이 없다.”⁴⁵⁾

<기울어진 호>는 미술계에서도 복잡한 반응을 불러일으켰는데, 미술계의 주류가 신구상 회화와 조각으로 옮겨가고 있는 이 시점에서 제작된 이 작품은 제도권 문화가 미니멀리즘 미학의 손을 들어주는 것과도 같았다. 이 작품에 대한 연방정부의 후원은 ‘분노’를 더욱 심화시켰으며, <기울어진 호>는 ‘공식적으로’ 미술계를 공공 전체로부터 분리하는 도발을 일으킨 이례적인 사례가 되었다.⁴⁶⁾

한편 1984년 GSA 뉴욕 지부장으로 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)가 임명되었다. 그는 이미 이전에도 <기울어진 호>에 대해 반대하는 의견을 공표했었고, 부임한지 얼마 지나지 않아 <호>에 대한 논쟁을 유명하게 한 공청회[도판17-공청회의 전단지]를 소집했다.

1985년 3월 6일 다이아몬드가 개최한 공공청문회는 <기울어진 호>에 관한 세 가지 의의가 발의되었다. 첫째, <기울어진 호>는 법원과 연방건물, 그리고 공공장소인 광장에 대한 상징물로 적당하지 않다는 것. 둘째, <기울어진 호>는 광장이 가지고 있는 본래의 아름다움을 파괴했다는 것. 셋째, <기울

45) Douglas Crimp, “Redefining Site Specificity” in Krauss, Richard Serra / Sculpture (exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York), 1986, p. 52

46) 로버트 스토어, <기울어진 호>: 공공의 적?, 윤난지 역, 『공공미술』, 눈빛, p. 120.

어진 호>가 광장이 다른 목적을 위해 사용되는 것을 방해한다는 것 이었다.
세라는 그의 작품에 대한 미학적 변호를 했는데,

“<기울어진 호>는 대중들로 하여금 조각과 광장의 관계를 감각적으로, 또 개념적으로 계속해서 확장시키는 대화에 참여하도록 설치되었다. 이 작품은 관람자를 이성적, 감성적으로 포위한다. 수많은 해석이 필요한 것이다. ... 이는 위치, 무게, 길이, 수평상태 그리고 기울기를 통해 바닥에 고정된 채 장소가 지닌 물리적 환경 속에 놓여있다. 관람자는 광장을 통해 스스로와 자신의 움직임에 인지하게 된다. 관람자가 움직이면, 조각도 변한다. 조각의 축소와 팽창은 관람자의 움직임에 따라 달려있다. 한 걸음 한 걸음, 조각에 대한 감각은 물론 그 전체적인 환경에 대한 인식 또한 변하게 된다.”

고 발언했다. 또한 설사 조각을 옮긴다고 해도 그에 협조하지 않을 것이며 장소특정적인 조각을 다른 곳으로 이동시킨다는 것은 실질적으로 그것을 파괴하는 것임을 주장했다.⁴⁷⁾

또한 세라의 지지자인 더글라스 크립프는 <기울어진 호>의 이전을 반대하는 한편 공청회가 <호>에 대한 의견을 조율하기위한 것도, 혹은 예술을 위한 것도 아니라는 의견을 내비쳤다.

“이 공청회는 공공 영역에 있는 예술의 관심에 대한 연대감을 쌓기 위해 열리는 것이 아니다. <기울어진 호>가 공공장소에 설치되는 작품으로서 헌납된 것임에도 불구하고 이 프로그램은 지금 커미션을 받은 예술작품에 대한 대중의 이해를 이끌어 내는 데 전혀 관심이 없다.

47) 로버트 스토어, 앞의 책, p.125

이는 이 자리가 예술이 우리 생활에 어떤 역할을 하는지를 이야기 하는 예술의 사회적 기능에 대한 공청회가 아니라, 오히려 예술과 사회의 기능이 대조된다고 주장하는 정부 관료들이 주최하는 공청회나 마찬가지로이다. 예술에는 사회적 기능이 없다는 것이다. 나는 마치 예술에 반대되는 다른 사회적 기능을 위해 논박하도록 강요받고 있는 듯한 느낌이 든다.”

이 공청회 결과 공청회에 참석한 인원 중 58인이 광장으로부터 <기울어진 호>를 이동 혹은 제거하는데 동의하고, 122명이 반대⁴⁸⁾하였다. 공청회가 종료된 후 다이아몬드는 조달청장인 드와이트 잉크(Dwight Ink)에게 작품 이전에 관한 검토보고서를 제출하였는데, 작품 이전이 필요하다는 내용이었다.

그는 두 가지를 이유로 들었는데, 첫 번째는 작품이 광장을 가로막고 있어 광장을 공적인 목적을 위하여 이용하기 어렵다는 것이었고 두 번째는 작품이 낙서의 표적이 될 소지가 많으며 그렇게 된다면 안정상의 문제가 발생할 수도 있다는 것이었다. 또한 다이아몬드는 “조각의 이전 여부에 관한 자신의 판단은 작품의 미추(美醜), 또는 미술사상의 위상에 근거하여 이루어진 것이 아니”라는 점을 강조했다.

1985년 5월, 다이아몬드의 보고와 행정문서를 검토하고 세라와의 면담도 한 이후 잉크는 결국 <기울어진 호>의 이전을 결정하였는데, 연방 공무원과 주민들의 탄원 내용 중에서 작품이 연방광장의 사용을 방해하고 있다는 점에 근거하여 결정을 내렸다. 또한 잉크 역시 다이아몬드와 마찬가지로 <기울어진 호>의 이전이라는 결정이 작품의 미학적 가치판단에 근거한 것

48) 공청회에서 세라를 옹호하는 측으로 출석 했던 인사들은 미술 전문지 『옥토버(October)』의 비평가들, 이전까지는 『옥토버』의 적수였던 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art, MoMA)의 윌리엄 루빈(William Rubin)이나 세라와 함께 1960년대에 활동한 동료 도널드 저드(Donald Judd)와 프랭크 스텔라(Frank Stella), 최근의 미술계를 주도하던 그래피티 아트 작가 키스 해링(Kieth Haring)과 그래피티 아트 딜러 토니 샤프라치(Tony Shafrazi) 등이 참석했다. 로버트 스토어, 앞의 책, 윤난지 역, p.123

이 아니라는 점을 명확하게 밝혔다.⁴⁹⁾

세라는 1986년 12월 이에 맞서 조달청을 상대로 소송을 제기했다. 그는 <기울어진 호>의 이전에 대한 조달청의 결정은 헌법이 보장하는 표현의 자유 조항을 위배한 것이며, 헌법, 연방 상표 저작권법, 그리고 주 법률이 정한 절차의 적법성을 위배하는 처사라고 주장했다. 이에 세라는 작품의 이전 금지와 3천만 달러가 넘는 금액의 위자료를 요구했다.

그러나 세라가 제기한 소송은 기각되었는데, 법원은 그가 주장한 표현의 자유 조항 침해에 대하여 세 가지 이유에서 침해가 아니라고 판결했다. 첫 번째는 표현의 주체가 세라가 아니라 정부이므로 표현의 자유 침해에 해당하지 않는다고 보았다. 법원은 세라가 자신의 작품을 판매할 때 모든 권리를 정부에게 양도했다고 보았고, 정부가 소유한 작품을 이전하는 것은 아무런 문제가 되지 않는다고 보았다.

두 번째는 작품을 이전하기로 한 근거가 작품의 내용 때문이 아니므로 표현의 자유를 침해한 것으로 볼 수 없다고 보았다. 조달청이 세라의 작품을 이전하기로 결정한 것은 우선 조각이 공중의 광장이용을 방해하기 때문이며, 낙서로 인한 공공의 안전을 고려한 처사였다. 조달청은 작품의 미적 가치나 내용이 아닌 광장의 기능을 위해 이전 결정을 내린 것이므로 이는 정당하다고 보았다.

세 번째로 세라의 작품은 이미 6년 동안 광장에 세워져 있었고 이 기간 동안 세라는 표현의 자유를 영위했으므로 표현의 자유를 침해당한 것이 아니라고 보았다. 표현의 자유는 자신의 생각을 표현할 자유를 보장하는 것일 뿐 “영원히” 표현할 자유를 보장하는 것은 아니라는 것이었다.⁵⁰⁾

결국 1989년 3월 15일 <기울어진 호>는 철거되었다.[도판18-〈호〉가 철거된 이후의 광장]

49) 김세훈 외, 『공공성』, 미메시스, 2008, p. 274

50) 김세훈 외, 위의 책, p. 275-277

3. 세라의 장소 특정성의 한계

리차드 세라가 가지고 있는 공간과 장소에 대한 의식은 갤러리와 같은 화이트 큐브 안에서 벗어나 공공의 공개된 장소로 작품이 나아가는 과정에서 장소성과의 직접적인 연계를 갖게 된다는 것이다.⁵¹⁾ <기울어진 호> 또한 이러한 과정을 거쳐 그것이 설치된 장소인 연방정부 앞 광장과 직접적인 관계를 보유하게 되었으나 앞에서 언급한 바와 같이, 이를 관람객에게 전달하는 것에는 실패한 것처럼 보인다. 관람객에게는 단순히 광장의 기능을 방해하는 거대한 조각이었던 것이다.

그러나 비평가들은 공공이 세라의 작품이 방해했다고 주장하는 광장의 본래적 기능이 일종의 환상이라고 말한다. 세라가 <기울어진 호>를 통해 파괴한 것은 연방광장의 기능이 아니라 광장으로서 갖게 되는 상징을 파괴한 것뿐이라는 것이다. 이에 대해 그렉 호로위츠(Gregg M. Horowitz)는 시뮬라크르(simulacre) 개념을 들어 공중이 주장했던 광장의 이상적 기능이 실제로 존재한 것이 아니었다고 언급한다. 왜냐하면 당시 연방광장은 도시 공간을 재생시키기 위한 뒤늦은 프로젝트 중 하나였으며, 그 중 하나로 개발된 연방광장은 청문회에서 언급된 기억만큼 아름답고 유용한 공간이 아니었기 때문에 사람들의 인식처럼 이상적인 공공공간이 파괴된 것은 아니라는 것이다.⁵²⁾

세라가 기존의 공공미술에 대해 대항적인 개념을 주장했던 것은, 권미원에 따르면 사회적 조화와 통합 모델로 상상된 통일되고 유용한 도시 디자인으로서의 공공미술에 반대하기 위해서였다. 1980년대 초반 그는 이미 당시

51) 전혜숙, 「리차드 세라의 공공조각과 장소-특수성(Site-Specificity)」, 『현대미술사 연구』, vol. 10, no.1, 2000, p. 81.

52) 민지혜, 앞의 글, p. 40.

널리 퍼져있던 공공조각의 추세를 명백히 거부했다. 제라드 호바지미안(Gerard Hovagymyan)과의 인터뷰에서 그는

“나는 (...) 도시 디자인의 원칙을 만족시키는 그런 조각에는 흥미가 없다. 내가 보기에 그런 조각은 항상 매너리즘의 양상을 띠게 되거나 기존 미학의 현재 상태를 강화할 뿐이었다.”

고 단호하게 이야기 했다.⁵³⁾

장소특정적 미술은 모더니즘 패러다임에 완전히 반대하여 주변 환경을 적극적으로 작품 내로 끌어들이려는 시도를 담은 미술 작품들을 통칭한다. ‘플립 아트’로 지칭되었던 초기의 공공미술에 대한 비판 중 하나가 이처럼 작품이 설치될 장소의 특수성을 고려하지 않았다는 것이었고, 세라 또한 그러한 비판자들 중 하나였다. 자신의 작품은 위치하는 장소의 일부이자 분리되면 의미가 사라지는 것으로 주민들의 삶의 공간으로 직접 침투하는 반면, 관람객의 응시의 대상일 뿐이었던 이전의 모더니즘 조각들과 다르다는 것을 강조한 것이다. 그러나 세라가 고려한 장소특수성과 다이아몬드를 비롯한 반대파가 기대했던 연방광장의 기능이 일치한 것이 아니었다는 한계를 지닌다.⁵⁴⁾

또한 세라의 <기울어진 호>는 공공미술 영역에서 기대하는 미술의 역할과 상반되는 것이었다. 세라는 작가로서 연방광장을 자신이 비판하고 넘어서야 하는 일종의 ‘화이트큐브’적인 공간으로 보았던 것이다. 세라의 이러한 인식은 1970년대 제도비판을 위한 목적으로 장소를 인식했던 마이클 애셔(Michael Asher)나 한스 하케(Hans Haacke)의 입장과 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 그들의 비판이 가능했던 것은 그 공간이 미술관과 같은 제도권

53) 권미원, 앞의 책, pp. 115-116.

54) 민지혜, 앞의 글, pp. 43-45.

내부였기 때문이다. 세라는 연방광장이 가지는 공공장소로서의 장소성을 생각하지 않았던 것이다.

IV. 물리적 장소에서 담론적 장소로

1. <기울어진 호> 철거 이후의 공공미술

<기울어진 호>가 철거 된지 3개월이 채 안됐을 때, 패트릭 뷰캐넌(Patrick J. Buchanan)은 "새로운 문화전쟁(New Kulturkampf), 그 첫 번째 투쟁이 시작됐다"는 제목의 기사를 썼다. 과거의 문화전쟁은 19세기 말 독일의 통일을 시도한 비스마르크의 시도와 공교육을 관리하는 종교, 정치 지도자와의 투쟁을 말한다. 그러나 1980년대 미국의 문화전쟁은 애국심, 이성애, 종교에 대한 '전통적인 가치관' 혹은 '공동체의 기준'을 전복시키려는 예술에 대한 보수진영의 공격을 의미한다.

<기울어진 호>로부터 발생한 새로운 문화전쟁은 <호>라는 하나의 예술 작품에 대한 각기 다른 가치관으로부터 시작된 갈등이라고 볼 수 있는데, 특정 작품의 가치를 평가하는데 있어서 판단의 주체인 각각의 개인 혹은 집단들은 저마다의 배경지식과 미적 원리, 이성에 따른 추론 등의 지표를 사용하여 비평적 판단을 내리게 된다. 이와 같은 관점에서 본다면 앞서 둘러 보았던 <기울어진 호>를 둘러싼 논쟁은 그리 특별한 경우가 아니며, 예술은 사실상 모든 시대와 문화에서 언제나 공적인 논쟁에 큰 영향을 받아왔다고 할 수 있다.⁵⁵⁾

한편 <기울어진 호>에 대한 증언은 해당 작품의 설치를 유지하거나 혹은 작품을 옮긴다(파괴한다)는 두 가지 의견으로 양분되어 대립했었으나, 의견을 공유하는 각 진영의 구성원들이 각자의 주장(유지 혹은 이동이라는)을 뒷받침 하기위해 증언했던 논거로서의 비평적 판단이 동일했던 것은 아니

55) 마거릿 P. 배턴 외, 『예술이 궁금하다』, 현실문화연구, 2004, pp. 335-336.

다. <기울어진 호>의 현상 유지를 주장했던 사람들의 근거는 다음과 같다. <기울어진 호>는 도전적인 작품이며, 세라의 작품을 파괴하고자 하는 이들은 야만인이고 작품의 가치는 그것이 가진 전복성에서 찾을 수 있으며, 그렇게 때문에 해당 작품은 현재의 자리에 놓여있어야 한다. 한편 <기울어진 호>의 이동 혹은 파괴를 주장하는 사람들의 의견들도 앞선 <호>를 지지하는 사람들의 의견들과 같이 매우 다양한 가치를 근거로 하고 있다. 이를테면 <기울어진 호>는 광장이 필요로 하는 귀중한 가치를 부여하는 일에 실패를 했으며 뭐든지 예술로 부른다고 모두 예술인 것은 아니라는 것 등이 그것이다.⁵⁶⁾

위와 같은 다양한 증언들은 <기울어진 호>의 존폐여부를 둘러싸고 대립하고 있는 두 진영이 언뜻 동일한 비평적 판단을 바탕으로 한 두 집단으로 보일 수 있지만, 작품의 가치 판단에 있어서는 같은 진영을 공유하고 있는 사람들일지라도 존속 혹은 폐지라는 결론을 도출하기까지 각자 다른 선행적 혹은 경험적 판단을 바탕으로 하는 것이다.

이러한 관점은 <기울어진 호> 이후 나타나는 공공미술들이 그들 이전의 공공미술들의 가치를 정의하는 데서 쉽게 이용되었던 전통적·미학적 관점에서 한 단계 더 나아가 작품의 가치를 작가의 제작 의도 혹은 그의 명성이나 미술계 내의 성취에서 벗어날 수 있도록 했으며, 이는 작품과 장소의 관계를 초기의 공공미술에서보다 더 고려할 수 있도록 했다.

<기울어진 호>의 철거 이후 1989년 5월 시카고의 대학원생 스캇 타일러(Scott Tyler)의 과격적인 설치작업 <미국 국기를 설치하는 적절한 방법은 무엇인가?(What is the Proper Way to Display the U.S. Flag?)>[도판19]가 전시되었는데, 이는 국기에 대한 과잉 숭배를 풍자하려는 시도로, 작품을 살펴보기 위해서는 바닥에 깔린 미국 국기를 밟고 지나가야 했다. 지역 정치

56) 마거릿 P. 배턴 외, 앞의 책, pp. 337-339

인들과 언론은 그의 작업에 즉시 반발했고, 이 일을 계기로 국기에 대한 모독을 금지하는 법안이 발의되었다. 또한 일리노이 주 예술위원회와 민간 기금, 학교 및 미술관 지원금이 감축되는 큰 파장을 불러일으켰다.⁵⁷⁾

또한 같은 해 국립예술진흥기금은 외설적인 전시와 관련해 곤혹을 겪었는데, 동성애 장면을 드러낸 로버트 메이플소프(Robert Mapplethorpe)의 사진전 <완전한 순간(The Perfect Moment)>와 안드레 세라노(Andres Serrano)의 예수상(像)을 소변에 적신 사진 <소변 예수(Piss Christ)>[도판20]가 포함된 ‘시각미술상(Award in Visual Art) 전’이 그것이다. 이 전시들로 인해 해당 전시가 진행되었던 미술관의 관장이 외설법 위반으로 기소가 되는가 하면, 한 상원의원은 “외설적인 예술을 만들지 않는다는 서약에 서명”해야 국립예술진흥기금과 미국 국립 인문학 기금(National Endowment for the Humanities: NEH)의 지원금을 받을 수 있는 법안을 발의하기도 했지만 결국 통과되지는 못하였다.⁵⁸⁾

이와 같은 사건들은 미국의 예술 검열의 상황을 잘 보여준다. 도이치는 예술 검열로서의 ‘문화전쟁’이 <기울어진 호> 이후로 나타나는 것이 그 작품이 연방 청사 광장의 통일성을 깨트려 공간에 표현된 정부 권력의 이미지를 은유적으로 단절시켰기 때문일 것이라고 추측했다.⁵⁹⁾

2. 새로운 공공미술의 출현

57) 헤리엇 세니, <기울어진 호> 이후, 윤난지 엮, 『공공미술』, 눈빛, p.223-225.

58) 이밖에도 1980년대에 예술기금에 대한 공격이 증가하거나, 지원금을 중단하는 사례는 많다. NEA는 공공포럼을 기획한 페미니스트 단체(The Heresies Collective)에 지원금 지급을 거절했고 뉴 올리언즈의 저널에서 ‘팔레스타인을 위하여(For Palestine)’라는 제목으로 발간된 호(issue)에 대한 지원금 반환을 요구했다. 또, 컬럼비아 대학교(University of the District of Columbia)에는 주디 시카고(Judy Chicago)의 대표작 <디너 파티(Dinner Party)>를 설치했다는 이유로 천 6백만 달러의 벌금을 부과했다. 헤리엇 세니, 윤난지 엮, 위의 책, p. 225.

59) 로잘린 도이치, 공공미술과 그것의 유용, 윤난지 엮, 『공공미술』, 눈빛, p. 72.

<기울어진 호>의 철거 이후 지금까지의 공공미술이 가지고 있었던 문제점에 대한 비판의 목소리들이 커져갔다. 세니는 공공미술은 사회적 선(善) 혹은 공익을 근거로 정부를 비롯한 소수의 의사결정자들이 특정 취향을 선택하여 ‘공공’에 강요하게 될 위험이 있으며, <기울어진 호> 사건은 당시 대중들에게는 오직 ‘공공미술’만이 강요되었을 뿐, 그것에 대한 어떤 종류의 정보나 교육도 제공되지 않았다고 비판했다.⁶⁰⁾

전통적인 공공미술이 가진 국가 이데올로기 은폐, 제한된 의미의 공공성, 공중의 일상생활과의 괴리, 소수의 취향 강요, 영구적이고 고정된 형태로 인한 소통의 부재 등과 같은 이러한 문제를 극복하는 것은, 마일즈의 주장과 같이 근본적으로 전통적인 공공미술이 지닌 “기념비성(Monumentality)”에 대항하는 것을 통해 이루어질 수 있다.⁶¹⁾

이와 같은 인식이 확산되면서 일부 미술가들은 영구적이거나 고정적이지 않고 변화하는 작품, 관객의 참여를 통해 완성되는 작업 등, 새로운 방식의 공공미술을 시도했다. 이들의 작품에서 관객은 수동적인 관람자라기보다 미술가와 함께 작업하면서 동등한 위치에 서게 되었고 이들의 상호작용을 통해 활성화된 공론장 자체가 공공미술이 되었다.

새로운 장르 공공미술 담론⁶²⁾의 출현은 <기울어진 호>가 제거된 일과 동시에 일어났다. 레이시는 <기울어진 호> 사건을 “시민 광장안의 장소에서 조각을 제거하라는 사무 노동자들의 요구가 좀 더 공공적 책무를 갖게 하는 요청으로 귀결된” 사례라고 언급한다. 또한 “비록 미술을 공공장소에서 전시하려는 움직임이 진보적인 움직임이긴 하지만, 대다수의 미술가들은 미술

60) Harriet Senie, *Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-Art Issues*, Art Journal, Dec89, Vol. 48 Issue 4, p. 300

61) 김소은, 앞의 글, pp.32-33

62) 수잔 레이시는 그의 책에서 새로운 장르 공공미술이 1989년 ‘캘리포니아 미술공예 대학(California College of Arts and Craft)’이 후원한 “도시의 장소들: 미술가들과 도시전략(City Sites: Artists and Urban Strategies)”이라는 프로그램에서 열렸던 열 명의 미술가들의 강의로부터 시작된 것이라고 말한다. 그 미술가들의 작업은 특정 논점에 대해 지지자들뿐만 아니라 광범위한 인간적 관심사를 가지고 있으며, 공동체와 광범위한 배경에 특별한 관심을 가진 이들이었다. 수잔 레이시, 앞의 책, p. 10.

비평가나 미술관 취향의 감식가들을 계속 의식하면서 스스로 기존 미술관 체계에 적응하고 있다”고 덧붙인다.⁶³⁾ 여러 미술 전문가들이 <호>의 미학 적이며 사회적인 비판이 지닌 급진성을 인정했지만, 공동체 기반 공공미술의 편에 선 사람들로서는 그것으로 충분하지 않았던 것이다.⁶⁴⁾

레이시는 미술가의 표현 관행이 공중의 의견과 대립된 길로 계속 나아감에 따라, 공동체 구성원들에게 미술가의 계획을 제출하는 일이 필수적인 것이 되었다는 것을 깨달았다. 그 결과

“우리는 이것을 지난 25년간 ‘공공미술’이라는 용어로 지칭해왔던 공공장소에 놓인 설치와 조각들과, 형태와 의도 양 측면 모두에서 구별하기 위해 ‘새로운 장르 공공미술(new genre public art)’이라고 부르려 한다.”

고 주장하였다. 또한 새로운 장르 공공미술은 지금까지 공공미술이라고 불렀던 것과 다르게 참여에 기초하며, 그들은 이를 ‘폭넓고 다양한 관객과 함께 그들의 삶과 직접 관계가 있는 쟁점에 관하여 대화하고 소통하기 위해 전통적인 또는 비전통적인 매체를 사용하는 모든 시각예술’을 지칭한다고 덧붙였다.⁶⁵⁾

즉 새로운 장르 공공미술을 통해 이전까지 소외되거나 간과되었던 사회 부분의 이야기를 전달하는 행위 자체가 미술 작업이자 활동이 되었고 미술이 공중의 생활과 직접적인 연관성을 갖게 되었다고 볼 수 있다.

새로운 장르 공공미술은 사회·정치적 쟁점을 미술에 끌어들이므로써 공중의 삶과 직접적인 연계점을 찾고, 창작의 결과물이 아니라 과정이나 행동을

63) 수잔 레이시, 앞의 책, pp. 30-31.

64) 권미원, 앞의 책, pp. 132-133.

65) 수잔 레이시, 앞의 책, p. 24.

미술 작품으로 제시하면서 공공미술의 개념, 범주와 매체의 확장을 가져왔다.⁶⁶⁾

여기에서 가장 중요한 점은 공공미술의 개념과 방식이 다양하게 확장되면서 관객의 역할도 변화가 생겼다는 점이다. 이전의 정부가 주도하는 공공미술 정책을 통해서 그들의 삶의 영역에 설치될 가능성이 있는 작품과 관련하여 장소뿐만 아니라 형태, 매체, 진행 과정 등 그들의 의견을 표출하는 창구도 적었을 뿐더러 이런 요구가 수용되기를 바라기도 어려웠다.

그러나 레이시를 비롯한 미술가들이 등장시키는 다양한 방식의 공공미술에서는 관객들이 작품에 있어 특정 장소나 형태, 또는 내용 등을 요구할 수 있으며, 작가가 주민들의 참여를 이끌어 내거나 혹은 지역 공동체를 통해 직접 공공미술을 완성할 수 있게 되었다.

66) 김소은, 앞의 논문, p. 14.

V. 결론

오늘날에는 공공미술의 범위에 조각, 포스터, 벽화, 동상, 기념비 뿐 아니라 물리적 장소를 고려하지 않은 채 제작된 것이나 장소특정적인 것이나 공동체 중심의 사회적 성격의 행동주의, 퍼포먼스와 참여 등 넓은 범위의 미술을 모두 포함하고 있지만 공공미술이라는 용어가 처음 사용된 1960년대부터 그랬던 것은 아니다.

공공미술은 도시발달의 단계에서 증가하던 사회문제의 해결과 도시 중심부의 재활성화, 혹은 정부와 대기업들의 경제적 성장에 대한 미학적 정당화를 위해 사용되었다. 이를 위해 초반에는 미술관의 모더니즘 조각을 확대한 작품이 주로 선택되었으나, 세라의 <기울어진 호>를 둘러싼 논쟁은 공공미술 담론에 ‘특정한’ 장소와 ‘특정한’ 공중을 제안하여 전통적인 기념비적인 성격의 공공미술에서 만족하지 못했던 수잔 레이스와 같은 더욱 급진적인 이들이 새로운 장르 공공미술에까지 나아가게 만들었다.

<기울어진 호>에 대한 논쟁이 공공미술이 가진 장소특정성의 측면에서 더욱 중요하게 여겨지는 이유는 하나의 장소가 가진 ‘특정성’에 대한 사람들의 각기 다른 해석이 갈등을 불러일으킨다는 것의 일례가 되었다는 데에 있다. 작품을 의뢰받은 예술가가 관찰한 연방 광장은 문화적으로 사용이 전혀 되지 않는 공간이었고, 그는 <기울어진 호>의 설치로 예술적 맥락의 부여를 계획하였다. 반면 반대파들의 경우는 연방 광장이 가진 공적인 이미지와 더불어 도심 속의 휴식이라는 공중을 위한 공간으로, 이러한 용도에 알맞은 미화를 위한 작품의 설치를 원하였다. 그러나 <기울어진 호> 설치 전까지는 운영되지 않았던 분수나 작품 철거 후에야 드문드문 가져다 놓은 벤치를 본다면 공중이 생각했던 연방 광장의 장소특정성에는 의심의 여지가 남아있

다.

또한 정부가 주도하는 위로부터의 공공미술 체계를 미술을 향유하는 당사자인 공중이 선택하고 결정하는, 공동체 중심의 시스템 도입의 원인이 되었다는 점에서 세라의 <호>는 중요하다. 공공미술을 단순히 공공미화라는 수동적인 역할에서 벗어나게 해 사회적 역할을 부여하고, 공중이 의견을 나눌 수 있는 공론장이자 공동체 활동의 장으로 확대시키며, 스스로 공공미술의 계보가 되었다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 수잔 레이시, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』, 이영욱 역, 문화과학사, 2010
- 맬컴 마일스, 『미술, 공간, 도시』, 학고재, 2000.
- 마거릿 P. 배턴 외, 『예술이 궁금하다』, 현실문화연구, 2004,
- 권미원, 『장소 특정적 미술』, 현실문화, 2013.
- 김세훈, 양현미 외, 『공공성: 공공성에 대한 다양한 접근』, 미메시스, 2008
- 윤난지, 『공공미술』, 눈빛, 2016.
- 하승우, 『공공성』, 책세상, 2014.
- 박삼철, 『왜 공공미술인가』, 학고재, 2006.
- 윤난지, 『현대미술의 풍경』, 한길아트, 2005
- 윤난지 엮음, 『추상미술 읽기』, 미진사, 2010
- 한나 아렌트, 『인간의 조건』, 한길사, 2002
- 로잘린드 크라우스, 『현대조각의 흐름』, 예경, 1998
- 할 포스터, 『실재의 귀환』, 경성대학교 출판부, 2010
- 할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사』, 세미콜론, 2007
- *Richard Serra/sculpture*, MoMA, 1986
- Foster, Hal, *Richard Serra*, Mit Press, 2000
- Serra, Richard, *Writings/Interviews*, Univ. of Chicago, 1994

2. 학위 · 학술지 논문

- 전해숙, 「리차드 세라의 공공조각과 장소-특수성(Site-Specificity)」, 『현대미술사연구』 제10집, 2000.
- 이정우, 「Richard Serra의 작품 세계 연구: 1990년대의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2003
- 김윤경, 김현주, 「공공미술, 또 하나의 접근법」, 『현대미술사연구』, 2004.
- 김인규, 「공공미술에서 공공성의 문제와 뉴장르 공공미술(New Genre Public Art)의 실천」, 전주대학교 석사 학위논문, 2004.
- 박현정, 「장소 특수성 미술의 유형 연구: 로버트 스미슨, 다니엘 뷔렌, 리차드 세라를 중심으로」, 동덕여자대학교 석사학위논문, 2005
- 이지희, 「장소특정적 미술(Site-Specific Art)에 대한 담론적 연구 : 1960년대~1990년대를 중심으로」, 홍익대학교 석사 학위논문, 2009.
- 민지혜, 「공론장(public sphere) 개념으로 본 1980년대 미국 공공미술 : <기울어진 호>와 <베트남 참전 용사 기념비>를 중심으로」, 홍익대학교 석사 학위논문, 2010.
- 서영옥, 「동시대 공공미술의 공공성에 관한 연구 : 사회참여형 공공미술을 중심으로」, 계명대학교 석사 학위논문, 2012.
- 이수홍, 김범수, 「공공미술에 나타난 조각의 장소특정성 활용방안연구」, 『예술과 미디어』 14권3호, 2015.
- 김소은, 「공공미술의 공론장 기능과 역할」, 서울대학교 석사 학위논문, 2014
- 박재용, 「장소특정적 미술의 공공 공간 개입에 관한 연구」, 창원대학교 석사학위논문, 2009
- 오정향, 「1970-80년대를 중심으로 리차드 세라(Richard Serra)의 장소 특정적(Site-Specificity) 작품 연구」, 경북대학교, 2009

- 이윤영, 「현대미술가들의 개입적 공공미술의 양상」, 이화여자대학교, 2011
- 나은희, 「리처드 세라의 공공조각에 나타난 장소특정성 연구」, 전남대학교, 2013
- 최경희, 「리처드 세라 작업의 지각적 경험의 현상학적 측면에 관하여」, 한국예술종합학교, 2014
- 정아림, 「리처드 세라(Richard Serra)의 작업에 나타난 즉물성(literality)」, 이화여자대학교, 2018
- 손효선, 「1960-1970년대 서구현대미술에 나타난 장소성에 대한 연구」, 홍익대학교, 2015

3. 학술 저널, 정기출판물

- 윤난지, 「사이트의 계보학, 비장소에서 특정 장소로」, 『아트인컬처』, 2003년 5월
- Danton, Arthur C., *Art, Nation*, 6/29/1985, Vol. 240 Issue 25, p775-776.
- Senie, Harriet, "Richard Serra's 'Tilted Arc': Art and Non-Art Issues", *Art Journal*, Dec89, Vol. 48 Issue 4, p298-304.
- Horowitz, Gregg M., "Public art/public space: The spectacle of the Tilted Arc controversy", *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Winter94, Vol. 54 Issue 1, p8-15.
- Grant, Daniel, "Rethinking Public Art", *American Artist*, Dec1999, Vol. 63 Issue 689, p22-25.
- Levine, Caroline, "The paradox of public art: democratic space, the avant-garde, and Richard Serra's 'Tilted Arc'", *Philosophy & Geography*.

Feb2002, Vol. 5 Issue 1, p51-68.

· Deutshe, Rosalyn, “‘Art and Public Space: Question of Democracy’”,
Social Text, No. 33 (1992), Duke University Press, pp. 34-53.

· Crimp, Douglas, *Redefining Site Specificity, Richard Serra: Sculpture*,
New York: Museum of Modern Art, 1986, pp. 41-56.

· _____ , “Sculpture Exceeded”, *October*, Vol. 18(Autumn,
1981), pp. 67-78.

도 판 목 록

1. 리처드 세라(Richard Serra), <기울어진 호(Tilted Arc)>, 코르텐 강철, 36m × 3.6m, 1981
2. 조나단 보로프스키(Jonathan Borofsky), <망치질하는 남자(Hammering Man)>
3. 알렉산더 칼더(Alexander Calder), <위대한 속도(La Grande Vitesse)>, 채색한 강철, 13 m × 9.1 m × 16 m, 1969
4. 케빈 애서튼(Kevin Atherton), <플랫폼 작업(Platforms Piece)>, 청동, 1986.
5. 요헨 게르츠(Jochen Gerz), 에스터 샬레프 게르츠(Esther Shalev Gertz), <반(反) 파시즘 기념물(Monument against Fascism, Hamburg-Harburg)>, 알루미늄 구조물, 12 m x 1 m x 1 m, 1986.
6. 파블로 피카소(Pablo Picasso), <시카고 피카소(Chicago Picasso)>, 코르텐 강철, 15 m, 1967.
7. 헨리 무어(Henry Moore), <누운 형태(Reclining Figure)>, 청동, 3.4m, 1965.
8. 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brancusi), <수탉(The Cock)>, 체리목, 1.21m x 46cm x 15cm, 1924.
9. _____, <무한주(Endless Column)>, 참나무, 강철, 2.03m x 25cm x 24cm, 1937.
10. _____, <입맞춤의 문(the Gate of the Kiss)>, 석재, 6.45m x 5.13m x 1.69m, 1938.

11. 리처드 세라(Richard Serra), <스트라이크: 로버타와 루디에게(Strike: To Roberta and Rudy)>, 강철, 24.6m x 73.1m, 1969.
12. _____, <서킷(Circuit: Documenta V)>, 강철, 24m x 73m, 1972.
13. 로버트 스미스슨(Robert Smithson)의 <나선형 방파제(Spiral Jetty)>, 현무암, 소금결정, 4.5m × 457.2m, 1970.
14. 마이클 하이저(Michael Heizer)의 <더블 네거티브(Double Negative)>, 암석, 9m × 15m × 457m, 1969.
15. 일본의 선종 정원과 사원 건물
16. 리처드 세라(Richard Serra), <세인트 존스 로터리 호(St. John's Rotary Arc)>, 코르텐 강철, 3.6m × 60.9m, 1980.
17. 공청회의 전단지
18. <호>가 철거된 이후의 광장
19. 스캇 타일러(Scott Tyler), <미국 국기를 설치하는 적절한 방법은 무엇인가?(What is the Proper Way to Display the U.S. Flag?)>, 실버 젤라틴 프린트, 책, 펜, 선반, 미국 국기; 2m x 0.7m x 0.3m, 1988.
20. 안드레 세라노(Andres Serrano), <소변 예수(Piss Christ)>, 시바크롬 프린트, 1.5m x 1m, 1985.

도 판



도판 1



도판 2



도판 3



도판 4



도판 5



도판 6



도판 7



도판 8



도판 9



도판 10



도판 11



도판 12



도판 13



도판 14



도판 15



도판 16



도판 17



도판 18



도판 19



도판 20

ABSTRACT

A Conversion of 'site' on Public Art – Focusing on the Controversy about Richard Serra's <Tilted Arc>

Hye Eun Jung
Department of Art History
Graduate School of
Sungshin University

After the emergence of the nations, art has been used just beyond the results of individuals' aesthetic pursuit but used as the results of government's policies toward the citizens or the local communities. The art connoting the public nature has been explained as 'public art' since the latter part of 1960s, and therewith, the debate surrounding the public art has progressed actively.

Since the public art led by the nation, in particular, the art used as government policy, has made use of the commercially successful or internationally renowned artists' works by placing their art works in the public space, the artistic and site-specific contexts have not existed in

most cases.

Namely, the problems have been raised for such results of government policies. That is, when a work is conceived, the place where it is installed should be taken into consideration together, and further, the art work should be site-specific, which means that it is in an inseparable relation with the place where it is installed.

In discussing such site-specificity, Richard Serra's works, particularly his 'Tilted Arc' may be a good example. Serra had worked in consideration of the site-specificity, connoting time and process, before his work 'Tilted Arc'. When a dispute arose regarding installation and demolition of 'Tilted Arc', he could have an opportunity to clearly express his perception of the art works and their site-specificity.

In the public hearing surrounding 'Tilted Arc', he testified that "Tilted Arc was commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work". Such testimony of his clearly implies that his works connote site-specificity.

In addition, installation and demolition of 'Tilted Arc' not only confirmed the site-specificity of Serra's art but also arranged an arena of debate about the site-specificity of the public art, and in this regard, 'Tilted Arc' must be note-worthy.

Thus, this study discussed the concept of 'site' implied in the public art, centering around Richard Serra's 'Tilted Arc'. To this end, the definition of the public art was reviewed in reference to three theorists: Malcolm Miles, Kwon Mi-won and Cher Krause Knight. Then, this

study examined the public art works installed, being sponsored positively and institutionally by the government.

Then, this study discussed the modernism art perceiving that no relation exists between site and art work, and the physical space shown in the minimalism art that emerged in 1960s. Since the minimalism, the space for art has been no longer the conceptual space as conceived by modernism but has changed into the ordinary space perceived actually. Thus, the art work can be located at the current site, and further, the site-specific art focusing on the inseparable relation between work and site has emerged.

In addition, this study discussed the pursuit of the site shown in Richard Serra's works before 'Tilted Arc' or the background of the landmark work.

Then, this study reviewed a series of developments surrounding the art work 'Tilted Arc' that had been commissioned by US General Service Administration as a series of the public art program works: installation, opposition, court trial and demolition. Furthermore, this study reviewed the public art separated from the government commission after the demolition of 'Tilted Arc' and new discussion therefrom to examine the diversified and enhanced conception of 'site' due to the installation and demolition of 'Arc'.

Richard Serra's 'Tilted Arc' was a starting point stimulating the diversified discussions about the public art based on the conception of site-specificity, while urging us to approach the pursuit of the public nature in the public art from other perspectives, allowing us to reflect on

the social role of art. Lastly, it is hoped that this study that has arranged the discussions about the public art and its site-specificity starting from 'Tilted Arc' would promote wider communication between the public art and the society.