



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](#)

2014년 8월

석사학위논문

광주 공공미술에 대한 비판적 고찰

- 뉴 장르 공공미술(New Genre Public Art)의 관점으로 -

조선대학교대학원

미학미술사학과

소 나 영

광주 공공미술에 대한 비판적 고찰

- 뉴 장르 공공미술(New Genre Public Art)의 관점으로 -
The Critical Study of Public Art in Gwangju
- From the Perspective of New Genre Public Art -

2014년 8월 25일

조선대학교대학원

미학미술사학과

소 나 영

광주 공공미술에 대한 비판적 고찰

- 뉴 장르 공공미술(New Genre Public Art)의 관점으로

지도교수 장민한

이 논문을 미학미술사학 석사학위신청 논문으로
제출함

2014년 4월

조선대학교대학원

미학미술사학과

소 나 영

소나영의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 조 송 식 (인)

위원 조선대학교 교수 김 승 환 (인)

위원 조선대학교 교수 장 민 한 (인)

2014 년 5 월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장. 서론	1
제2장. 공공미술의 개념적 발전	5
제1절. 공공미술의 역사	5
제2절. 장소성과 공공성 개념의 변화	8
1. 장소성 개념의 변화	8
2. 공공성 개념의 확장	12
제3절. 관계적 공공미술의 비판	18
제3장. 공공미술 패러다임의 변화와 뉴 장르 공공미술	20
제1절. 뉴 장르 공공미술의 개념과 등장 배경	20
1. 뉴 장르 공공미술의 개념	20
2. 뉴 장르 공공미술의 등장배경	22
제2절. 뉴 장르 공공미술의 특성	25
1. 관객의 변화	25
2. 작업방식의 변화	27
3. 예술가의 역할 변화	30
제3절. 뉴 장르 공공미술의 역할	33
1. 사회 비판적 기능 : 비판적 담론의 형성	33
2. 주류문화에 억압된 주변문화 해방	35
3. 참여를 통한 상호소통으로 도시공동체에 기여	37

제4장. 뉴 장르 공공미술 시각으로 본 광주 공공미술의 비 판적 고찰	40
제1절. 금남로 조각거리	43
1. 현황	43
2. 문제점	44
역사성과 장소성의 부재 / 공공성 및 시민과의 소통 부재 / 주변 환경과의 부조화 및 사후관리 부재	
3. 문제점 해결 및 발전방안	53
제2절. 광주 폴리 I	56
1. 현황	56
2. 문제점	62
역사성과 장소성의 부재 / 공공성 및 시민의 합의 부재 / 보행권 위협 및 주변 환경과 부조화	
3. 발전방안	67
제3절. 대인시장 복덕방 프로젝트	73
1. 현황	73
2. 문제점	77
관주도형 공공미술의 한계 / 참여 주체간의 갈등	
3. 발전방안	79
 제5장. 결론	 82
참고문헌	84

표 목차

[표1] 광주에서 진행된 공공미술	41
[표2] 금남로 조각거리 설치 작품	45
[표3] 광주 폴리 I (2010)	60
[표4] 복덕방 프로젝트 (2008)	75

그림 목차

[그림1] Suzanne Lacy, <The Crystal Quilt>, 1987	27
[그림2] Meirle Laderman Ukles, <Touch Sanitation>, 1977-1980	29
[그림3] Suzanne Lacy, <안양 여성들의 수다>, 2010	30
[그림4] Krzysztof Wodiczko, <Homeless Vehicle in action>, 1988, aluminum, steel mesh, sheet metal, and plexiglass	34
[그림5] Gordon Matta-Clark, <Conical intersect>, 1975	35
[그림6] Suzanne Lacy, <Full Circle>, 1992-3	36
[그림7] Rachel Whiteread, <House>, 1993 concrete (destroyed)	37
[그림8] Candy Chang, <Before I die>	38
[그림9] 금남로조각거리	44
[그림10] 금남로 조각거리의 훼손된 작품들	51
[그림11] 금남로 조각거리 현황	52
[그림12] 안나 리스폴리(Anna Rispoli), <집에 가고 싶어(I really would like come back home)>, 2013, 광주	57
[그림13] 에알 와이즈만, 사마네 모아피 <혁명의 교차로>, 2013, 광주 북구 중흥동	68
[그림14] 데이비드 아자예, 타이에 셀라시, <광주천 독서실>, 2013, 광주천 천변	69
[그림15] 고석홍, 김미희, <기억의 상자>, 2013, 금남지하상가.....	70
[그림16] 램 쿨하스, 잉고 니어만, <투표>, 2013, 광주학생독립운동기념회관 옆	70
[그림17] 대인시장 복덕방 프로젝트 (2008)	74

ABSTRACT

The Critical Study of Public Art in Gwangju - From the Perspective of New Genre Public Art -

So Na Yeong

Advisor : Prof. Jang Min Han

Department of Aesthetic and Art History

Graduate School of Chosun University

This study analyzes present status of Gwangju public arts and problems through theoretical deliberation of New genre public art which is new paradigm for public art and aims to research for the ways to develop public art in Gwangju.

New genre public art was conceptualized by Suzanne Lacy. It was discussed actively from the latter half of 1980s or from 1990s. It was a new paradigm of public arts. In addition, it appeared as 'physical place' concept was criticized from previous customary public art. Instead of the physical place, it is a extended concept of public art which considers the topic of 'participation', 'communication', or 'community'. From new paradigm of public arts, the place public art is placed has been changed from the place to decorate buildings and urban cities to the place disputable discussion in a society is formed. In addition, the concept of public nature which is critical factor in contemporary public art has been extended its meaning from ideology which has been standardized from certain public to different contexts and communication between arts and public generated f

rom different layers.

In this paper, with new paradigm of public art which is represented by this new genre public art, street of Geumnam-ro sculpture street (2001), 1st Gwangju Folly (2011), and Bokdeokbang project (2008) were analyzed. The reasons that we offer these different types of public art are because these three types of public art show the trend of it which are changing in Gwangju clearly. They can be said representative cases which have been mentioned most about Gwangju public art. In case of Geumnam-ro sculpture street in 2001, social, political, and cultural meanings and local identity that 'Geumnam-ro' had were not deliberated. In addition, in the course of installing works in the street, works of certain artists were pushed into the street without discussion with citizens, which was pointed out as a problem. Even in the first Gwangju Folly which was a part of 2010 Gwangju Biennale, there were several disputes and criticisms. Despite they need to be installed in public places, in the course of proceeding public art, without opinion collection from citizens, they were arranged only for a brief period, which made communication and bond with citizens failed. Another problem was the famous artists and architects' works were installed with a great deal of budget spent but doubted if they could represent Gwangju.

The reason why criticism for public art in Gwangju has never stopped is because public art is simply considered as sculptures which need to be installed in public places. Besides, in the middle of planning and proceeding public arts, social discussion ground which is considered important in new genre public art is formed. And it was originated because the place feature and public feature concepts could not be considered which considered the communication with community important. Actually, in Gwangju, the concept of public art remains in the level of the decorative concept. Yet, discussion and practice for new genre public art are not realized perfectly.

New genre public art was not advocated but 'Bokdeokbang project for inte

personal market (2008)' was meaningful in that it considered communication with community important as artists interferes in life space of market to extend the concept of previous public art which proceeded in Gwangju. However, actually, the important factor in new genre public art, 'communication' could not be realized well to worsen conflict in the community.

A few features of new genre public art suggested in this paper are expected to solve previous problems that public art had somehow. This kind of public art within new paradigm can play the following roles. First, in practicing public art, interest of local community can be reflected and social critical discussion can be formed. In other words, with topic of different social problems and issues, through one work, motives to make public keep social interest and critical posture can be supplied. Second, artists can select places which expose urban problems clearly and make voices about classes, environments, etc. to accuse of urban problems or social irrationality. Through works, the thoughts of citizens who reside in the cities can be changed to make residents subjects of the cities. The society is expected to be changed by them. Third, in local context, history and memory of communities could be reminded. Mutual communication can contribute to city community through participation. The artists interfered in urban space and threw topics to lead viewers' participation to share opinion with local people. Public place will be strong factor for people to express their opinion and share it with others. Therefore, public art in Gwangju now will be more than simple decorative role but extended into space for cultural communication. In the future, active practices for new genre public art are required.

제1장. 서론

제1절. 연구의 배경 및 목적

1960년대 이후 공공미술은 역동적 전개 과정을 거치면서 개념을 확장해 가고 있으며 패러다임의 이행을 지속해왔다. 동시대 공공미술은 ‘건축 속의 미술’, ‘공공 장소 속의 미술’, ‘도시계획 속의 미술’을 거쳐, 수잔 레이시가 언급한 ‘뉴 장르 공공미술’에 이르기까지 공공미술의 영역이 점점 확장되고 있다. 이제 공공미술은 ‘공공 공간에 놓여있는가’ 하는 문제에서 “미술이 공중에 의해 어떻게 수용되는가”¹⁾ 하는 문제로 패러다임이 변화하게 되었다. 공공미술에서 ‘장소’는 물리적 장소 개념에서 공동체의 의견이 형성되는 담론적 장소로 확장된 것이다. 또한 공공성의 문제도 특정한 대중을 획일화하는 이데올로기적 개념에서 다양한 맥락과 다양한 층위에서 생성되는 미술과 공중 사이의 소통의 문제로 변화하게 되었다. 이러한 장소성과 공공성의 개념변화는 공공미술의 영역을 확장시키는 결과를 가져왔다.

뉴 장르 공공미술은 수잔 레이시(Suzanne Lacy)에 의해 개념화된 용어로 1980년대 후반 혹은 1990년대부터 본격적으로 논의되기 시작한 공공미술의 새로운 패러다임이다. 또한 이는 기존의 관례적 공공미술의 ‘물리적 장소’ 개념을 비판하면서 등장한 것으로, 그 물리적 장소 대신 ‘공동체’나 ‘소통’ 그리고 ‘참여’라는 의제를 더욱 중요시하는 공공미술의 확장된 개념이다. 이제 공공미술의 새로운 패러다임에서 공공미술이 놓이는 장소는 건물을 장식하거나, 도시를 미화하기 위한 장소가 아니라 사회적 담론이 형성되는 장소로 변화되었다. 또한 동시대 공공미술에서 중요한 요소인 공공성에 대한 개념도 특정한 대중으로 획일화된 이데올로기에서 다양한 맥락과 다양한 층위에서 생성되는 미술과 공중 사이의 소통으로 의미가 확장되었다.

본 논문에서는 이러한 뉴 장르 공공미술로 대변되는 공공미술의 새로운 패러다

1) Malcolm Miles, 박삼철 역, 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래』, 학고재, 2000, p.143.

임으로 금남로 조각의 거리(2001), 1차 광주 폴리(2011), 복덕방 프로젝트(2008)를 분석하였다. 이렇게 다른 형태의 공공미술을 같이 제시하는 이유는, 이 세 가지 공공미술이 광주에서 변화해가는 공공미술의 흐름을 잘 보여주며, 광주 공공미술에서 가장 많이 언급된 대표적 사례라고 할 수 있기 때문이다. 2001년에 조성된 ‘금남로 조각의 거리’의 경우 ‘금남로’라는 장소가 가지고 있는 사회·정치·문화적 의미와 지역의 정체성에 대한 고려가 부족하였다. 또한 작품을 거리에 설치하는 과정에서 특정 작가들의 작품을 거리로 내보냈을 뿐 시민들의 합의를 전혀 거치지 않았다는 문제점이 지적되었다. 2010년 광주디자인비엔날레의 일환으로 진행되었던 1차 ‘광주 폴리(Gwangju Folly)’도 여러 가지 비판을 면치 못했다. 공공 공간에 설치하는 작품임에도 불구하고 공공미술을 진행하는 과정에서 시민들의 의견수렴 없이 단기간에 건립되면서 시민들과의 소통과 공감대 형성에 실패하였다. 또 다른 문제는 거액의 예산을 들여 해외 유명 작가와 건축가가 작품을 설치하였지만 이것이 광주를 대표할만한 상징성을 갖고 있는가 하는 것이다.

광주에서 이러한 공공미술과 관련된 비판이 끊이지 않는 것은 공공미술을 단순히 공공장소에 설치되는 조각이라고 인식하는데서 기인한다. 또한 공공미술을 계획하고 진행하는 과정에서 뉴 장르 공공미술에서 중요시하는 사회적 담론의 장을 형성하고, 공동체의 소통을 중요시하는 변화된 장소성과 공공성의 개념을 제대로 고려하지 못했던 것에서 비롯된다. 실제로 광주에서는 공공미술의 개념이 여전히 장식적 개념에 머물러 있으며, 아직 뉴 장르 공공미술에 대한 논의와 실천이 제대로 이루어지지 않고 있다.

뉴 장르 공공미술을 표방하지는 않았지만, 이러한 성격을 지닌 ‘대인시장 복덕방 프로젝트(2008)’는 시장이라는 삶의 공간에 예술가가 개입하여 공동체의 소통을 중요시 하였다는 점에서 광주에서 진행되었던 기존의 공공미술의 개념을 한층 확장시켰다는 의미를 갖는다. 하지만 실제로 뉴 장르 공공미술에서 중요한 요소인 ‘소통’이 제대로 이루어지지 않아 공동체의 갈등이 심화된 바 있다.

서구에서는 공공미술이 끊임없이 변모하면서 공공미술의 ‘공공성’과 ‘장소성’에 관한 연구가 활발하게 이루어져왔다. 그러나 국내에서는 이에 관련한 연구가 잘 이루어지지 않다가 최근 들어서야 뉴 장르 공공미술에 대한 논의²⁾들과 함께 공공성³⁾

2) 고윤정, 「한국의 행동주의적 공공미술 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2009.

3) 이영욱, 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『한국미술학회지』 제61집, 2010년, pp.101-138.

김인규, 「공공미술에서 공공성의 문제와 뉴 장르 공공미술의 실천」, 전주대학교 대학원 석사논문,

과 장소성⁴⁾에 관한 연구가 이루어지고 있다.

사례에 관련해서는 뉴 장르 공공미술 개념의 발단이 된 전시인 ‘행동하는 문화 (Culture in Action)’에 관한 연구⁵⁾가 있으며, 국내 사례에 관련된 논문은 주로 소외지역을 대상으로 한 공공미술 사례(마을 미술 프로젝트, 도시 갤러리 프로젝트, 아트 인 시티 프로젝트, 황금시장 황금시대)가 주를 이루고 있다.

광주 지역의 공공미술에 대한 연구는 금남로 조각거리⁶⁾, 국립아시아문화전당⁷⁾, 광주 폴리⁸⁾, 대인예술시장⁹⁾ 등 사례 중심으로 이루어져 왔다. 그러나 공공미술의 새로운 패러다임인 ‘뉴 장르 공공미술’의 개념으로 광주지역의 공공미술을 접근한 연구는 거의 없는 상황이다. 따라서 본 연구자는 이러한 시각으로 광주에서 진행되었던 금남로 조각거리, 광주 폴리1, 복덕방 프로젝트의 문제점을 지적하고 발전방안을 모색해보고자 한다.

제2절. 연구의 방법 및 내용

오늘날 공공미술은 그 경계가 불분명하고, 공공미술 개념들에 대한 합의가 제대로 이루어지지 않고 있는 상황이다. 따라서 본 연구자는 다양한 연구자들의 성과를 논의의 장에 올려놓고 공공미술에 관련된 여러 문제들을 폭넓게 검토하고자 한다. 이러한 검토를 위해 다음의 연구를 참고하였다. 기존의 관례적 공공미술에 대한 비판적 시각은 맬컴 마일즈의 논의를 참고하였다. 권미원의 저서 『장소 특정적 미술』은 공공미술에서 변화한 장소의 개념과 변화된 장소로서 오늘날 중요해진 공동체에 대한 논의를 점검하는데 도움을 주었다. 또한 수잔 레이시의 『새로

2004.

- 4) 김지현, 「지역의 특성을 강조한 공공미술에 대한 연구 : '장소특정성(Site-Specificity)'개념을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2008.
- 5) 안세령, 「‘행동하는 문화(Culture in Action)’의 활동을 통해서 본 확장된 공공미술 개념」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2011.
- 6) 김종현, 「거리의 정치와 공공미술 : 광주 금남로 조각의 거리를 중심으로」, 『민주주의와 인권』 제7권 제1호, 2007, pp.205-226.
- 7) 김영주, 「장소 개입적 공공미술의 현황과 쟁점 : 국립아시아문화전당 주변 그래피티 아트 사례를 중심으로」, 전남대학교 대학원 석사논문, 2013.
- 8) 건축학적 측면에서 연구한 논문이 주를 이루며, 공공미술의 측면에서 접근한 연구는 거의 이루어지지 않았다.
- 9) ‘박경섭, 「시장과 예술 : 공공성과 공동체의 사회문화적 구성」, 전남대학교대학원 인류학과 박사논문, 2013’은 대인시장과 예술을 접목을 공공미술의 측면 보다는, 인문사회과학적 관점에서 연구하였다.

운 장르 공공미술 : 지형그리기』는 뉴 장르 공공미술의 개념과 특성을 분석하는데 도움을 주었다. 뉴 장르 공공미술에 대한 연구는 자료 수집을 통한 문헌 연구를 중심으로 이루어졌다. 해외의 공공미술 사례 및 관련 도판은 작가의 웹사이트, 인터넷 기사 등에서 발췌하였다. 광주광역시의 공공미술 현황에 있어서는 문헌연구, 현장 방문, 발간 책자, 신문, 웹사이트 등을 통해 분석하였다.

이러한 논의를 위해 본 논문은 다음과 같이 구성하였다. 제2장 1절에서는 공공미술의 개념적 발전과정을 살펴본 후, 2절에서는 공공미술의 개념이 변화하게 된 가장 큰 요소인 ‘장소성’과 ‘공공성’에 대해 먼저 고찰해본다. 공공미술이 무엇인지 근본적 논의가 이루어지는 계기가 되었던 리차드 세라(Richard Serra)의 <기울어진 호 Tilted Arc> 논쟁 이후에 ‘장소성’ 개념이 어떻게 변화했는지 살펴보고, 마야 린의 <베트남참전용사기념비>에 대한 논쟁과정에서 공공미술의 핵심요소인 ‘공공성’의 개념이 어떻게 확장되어 왔는지 살펴볼 것이다. 3절에서는 기존의 관례적인 공공미술의 비판을 통해 공공미술의 새로운 흐름을 검토할 것이다.

제3장에서는 공공미술의 패러다임 변화의 배경과 함께 수잔 레이시가 언급한 ‘뉴 장르 공공미술’의 개념과 특성에 대해 고찰해볼 것이다. 또한 몇 가지 해외사례를 통해 이러한 실천들이 오늘날 도시가 가지고 있는 모순 혹은 기존의 공공미술이 가지고 있었던 문제를 해결할 수 있는지 새롭게 요구되는 공공미술의 역할에 대해 살펴보고자 한다.

제4장에서는 광주에서 진행된 공공미술의 세 가지 사례를 비판적으로 분석해 볼 것이다. 광주 공공미술의 사례연구 범위는 금남로 조각거리, 광주 폴리, 대인시장 북덕방 프로젝트로 한정한다. 이 세 가지 사례를 선택한 이유는 지금까지 광주에서 행해졌던 공공미술 중에서 세 가지 패러다임(공공장소에 위치한 예술-공공장소로서의 예술-공중의 이익을 위한 예술)으로 광주 공공미술의 개념적 발전양상을 잘 보여주고 있기 때문이다. 이러한 광주 공공미술의 비판적 고찰을 통해서 광주에서 뉴 장르 공공미술이 어떠한 역할을 할 수 있는지 살펴보고, 이러한 새로운 패러다임이 기존의 공공미술의 문제를 해결해 줄 수 있는지 검토해 볼 것이다.

제2장. 공공미술의 역사와 개념적 발전

제1절. 공공미술의 역사

공공미술은 시대에 따라 다양한 양상으로 변화해 왔으며 그에 따른 정의도 가변적이다. ‘공공미술’이라는 개념은 1967년에 존 윌렛(John Willett)이 『Art in the City (도시 속의 미술)』¹⁰⁾에서 ‘Public Art’라고 명명하면서 시작되었다. 1960년대 이후 현대에 이르기까지 공공미술의 개념은 크게 두 가지 흐름으로 나뉜다. 그 첫 번째는 ‘공공 공간(public space)에서의 미술’이고, 두 번째는 ‘공공 영역(public sphere)에서의 미술’이다. 이들은 공공에 대한 이해에서 큰 차이를 보일 뿐만 아니라 미술의 역할에 대해서도 차이를 보이고 있다.¹¹⁾

‘공공 공간(public space)에서의 미술’은 미술을 본래부터 공공장소로 여겨온 도로, 광장, 공원, 공공건물 등에 속해 있는 미술을 말한다. 역사적으로 이러한 방식의 공공미술은 건축 속의 미술(Art in Architecture), 공공장소 속의 미술(Art in Public Places), 도시계획 속의 미술(Art in Urban Design)의 세 가지 단계로 확대되어 왔다.

건축 속의 미술(Art in Architecture)은 1930년대 미국의 경제공황으로 침체된 경제를 되살리기 위한 뉴딜정책의 일환으로 시행된 ‘미술가 실업 구제 프로그램’에서 시작되었다. 이러한 공공미술의 초기개념이 유럽으로 확산되어 1951년 프랑스 교육부 장관인 피에르올리비에 라피(Pierre-Olivier Lapie)에 의해 ‘1%(One Percent for Art)’법이 제정되어 공공건물을 신축하거나 증축할 때 건축비의 1%를 미술작품에 사용하도록 하였다. 미국 연방 정부 기관인 조달청(GSA)은 1963년에 이를 제도화

10) 이 책은 저술한 존 윌렛은 예술의 수용문제에 초점을 맞춘 공공미술 연구의 선구자로서 공공미술 논의를 선도하였다. 그는 이 책에서 공공영역과 공공장소의 차이에 관한 인식은 진전시키지 못했으나, 이러한 한계에도 불구하고 공공성에 기반을 둔 공공미술에 대한 논의를 출발시켰다는 점에서 큰 업적을 이루었다. 자세한 내용은 맬컴 마일즈, 『미술, 공간, 도시-공공미술과 도시의 미래』, pp.152-154를 참조.

11) 양현미, 「예술에서 <퍼블릭> 개념의 변화에 관한 고찰: 공공미술을 중심으로」, 『공공성』, 미메시스, 2008, p.259.

하였다. 연방건물의 미적 향상을 위하여 연방건물 건축비의 0.5%를 공공미술에 할당하도록 하고 ‘건축 속의 미술’ 프로그램을 제정하였다.¹²⁾

1960년대에는 공원, 광장, 도로와 같은 지역의 공공장소들과 결합하는 공공장소 속의 미술(Art in Public Places)이 등장하였다. 이는 중앙정부가 지방자치단체 및 민간의 공공미술 프로젝트를 지원하기 위해 마련된 제도에 근거를 두고 있다. 1967년 미국 국립예술진흥기금(NEA)은 지방자치단체가 지역 환경 개선에 공공미술을 채택하도록 지원하기 위해 ‘공공장소 속의 미술’ 지원 프로그램을 도입하여 자치단체나 민간 공공미술 프로젝트 비용의 일부를 지원하였다.¹³⁾ 이 같은 지원제도는 오늘날 지방 자치단체가 미술을 위한 퍼센트 법을 갖게 되는 계기가 되었다.¹⁴⁾

1980년대에 이르러서는 미술이 도시 전체와 결합하는 도시계획 속의 미술(Art in Urban Design)이 등장한다. 정부가 새로운 도시를 계획하거나, 낙후된 지역을 재개발 할 때, 도시 활성화 수단으로서 미술을 활용하게 된 것이다. 이러한 공공미술을 지원하기 위해 기금제가 도입되었으며, 도로, 댐, 발전소 등 공공건설 비용의 1%를 기금에 납부하도록 의무화하여 재원을 마련하였다.¹⁵⁾

위에서 살펴보았듯이, ‘공공 공간(public space)에서의 미술’은 공공건물에서 공공장소로, 그리고 도시로 확대되었다. 이와 달리 ‘공공 영역(public sphere)에서의 미술’은 예술가가 물리적인 공공장소가 아닌 비판적 의견이 형성되는 공공영역에 개입한다.¹⁶⁾ 미술이 더 이상 물리적 공간으로서의 공공장소가 아니라 의사소통 공간으로서 공공 영역과의 관계에서 역할을 하는 것이 진정한 의미의 공공성이라는 인식이 나타나게 된 것이다.¹⁷⁾ 공공 영역에서 예술가는 공동체의 관심사와 사회적 이슈를 다루면서, 공동체 구성원과 공동으로 작업하는 방식으로 공공미술 프로젝트를 주도한다. 이는 뉴 장르 공공미술의 범주와 일치한다고 할 수 있다.

공공미술의 전개에 대한 또 다른 구분은 공공미술을 다음과 같이 세 가지 범주로 나눈다. 첫 번째는 ‘공공장소 속의 예술’이다. 1960년대 중반부터 70년대 중반까지 지배적이었던 이 범주의 공공미술은 모더니스트의 미학과 일치하는 것으로, 미술관이나 갤러리에 있던 추상 조각들을 확대하여 공공장소에 옮겨놓은 것에 불과했다.

12) 문화관광부, 『공공미술이 도시를 바꾼다』, 2006, p.29-30 참조.

13) Ibid., p.30.

14) 양현미, op. cit., p.267.

15) 문화관광부, op. cit., p.30.

16) 양현미, op. cit., p.293.

17) Ibid., p.264.

알렉산더 칼더(Alexander Calder), 헨리 무어(Henri Moore) 등의 작가들은 작품이 놓이는 장소에는 관심이 없었으며, 이들의 장소에 대한 인식은 단지 미술관 혹은 갤러리의 연장이었다.

그 두 번째는 1980년대의 ‘공공 공간으로서의 예술’로 주로 도시계획의 일부로서 거리의 시설물이나 구조물, 조경 형태 등으로 나타난다. 대표적 작가로는 스콧 버튼, 시아 아르마자니, 매리 미스, 낸시 홀트가 있으며 이들은 주로 도시 재개발을 위해 디자이너 혹은 건축가와 함께 작업하였다.

마지막으로, 미술 비평가 알렌 레이븐(Arlene Raven)의 저서 『Art in the Public Interest(1989)』에서 비롯된 용어인 ‘공공의 이익을 위한 예술’이다. 레이븐에 의하면 이러한 ‘공공의 이익을 위한 예술’은 행동주의자와 공동체주의자들의 정신에서 시작되었다고 본다. 이 프로젝트들은 사회적 이슈와 정치적 행동주의를 내세우며 공동체와의 협력을 중시하는 뉴 장르 공공미술의 흐름과 맞닿아 있다. 레이븐은 “작가가 대중의 관심 속에서 작업하는 경우는 인간의 폭넓은 관심사를 다루는 것으로 보아야 한다.”라고 언급하는데 이러한 견해는 공공미술을 공간에 따라 구분하는 것이 무의미해졌음을 의미한다. 사실 사회적 관심을 표현하는 미술이 꼭 공공 공간 혹은 비영리공간에서만 벌어지는 것은 아니기 때문이다.¹⁸⁾ 이제 공공미술에서 공공 장소의 개념보다 공동체의 개념이 핵심적인 요소로 작용하게 된 것이다.

이러한 공공미술의 구분은 공공미술의 역사적 개념발전의 과정이기도 하고, 공공 미술에서 ‘공공’을 어떻게 인식하느냐에 따른 문제이기도 하다. 특히 장소에 대한 인식과 공공성에 대한 개념의 변화는 ‘공공미술’이라는 영역을 확장시키는 결과를 가져왔다. 이러한 확장은 뉴 장르 공공미술과 같은 새로운 패러다임을 이끌게 된 것이다. 다음 절에서는 공공미술에서 ‘장소성’과 ‘공공성’의 개념이 어떻게 변화하여 왔는지 살펴 볼 것이다.

18) Malcolm Miles, op. cit., p.142 참조.

제2절. 장소성과 공공성 개념의 변화

1. 장소성 개념의 변화 : ‘물리적 장소’에서 ‘담론적 장소’로

예술의 자율성을 중시했던 모더니즘 미술에서 작품이 놓인 ‘장소’는 작품과 관련이 없는 것으로 여겨졌다. 예술 작품의 의미는 작품 내부에 있는 것으로 인식되어 작품이 미술관이라는 실제공간과 맺는 관계에 필연성이 없었기 때문이다. 그러나 현대미술에서 공간에 대한 관심에서 비롯된 장소성 연구가 축적됨에 따라, 작가들은 급변하는 사회 속에서 예술이 어떻게 기능할 것인가에 대한 탐색을 통해 모더니즘의 미적 자율성에 도전하려고 했다. 그 과정에서 작품의 ‘내부’에서 ‘외부’로 관심을 돌려 작품의 맥락과 그것을 둘러싼 환경에 주목하는 장소특정성(site-specific)¹⁹⁾ 개념이 등장하였다.²⁰⁾ 장소특정성이라는 개념은 최근에 와서 다양한 층위의 의미를 함축하면서 변화해왔다. 권미원²¹⁾은 이 ‘장소특정성’을 현상학적·경험적 장소특정성(phenomenological or experiential site), 개념적·제도적 장소특정성(conceptual or institutional site specificity), 담론적 장소특정성(Discursive site specificity)이라는 세 가지 범주로 설명한다.

권미원이 제시한 장소특정성의 첫 번째 범주는, ‘현상학적·경험적 장소특정성(phenomenological or experiential site)’이다. ‘현상학적, 경험적 장소특정성’은 물리적 장소에 기반한 장소이며, 이는 1960년대 미니멀리즘에서 구체화 되었다. 미국의 젊은 작가들은 ‘최소한’의 조형 수단으로 회화나 조각을 제작하기 시작하였다. 또한

19) 장소특정성에 대한 개념은 제임스 마이어(James Meyer), 닉 케이(Nick Kaye), 권미원 등 여러 이론가에 의해 연구되었다. 미니멀리즘과 설치 분야의 미술 이론가 제임스 마이어(James Meyer)는 그의 논문에서 장소의 개념을 두 가지로 구분하는데, 실제 장소를 취하는 ‘즉자적인 사이트’와 개념화된 장소를 취하는 ‘기능적 사이트’가 그것이다. 퍼포먼스 분야에서 장소특정성 개념에 접근한 닉 케이(Nick Kaye)는 장소특정성을 ‘작품과 그 의미를 규정하는 장소 사이의 교환’으로 정의하였다. 권미원은 미술사의 맥락에서 1960년대 후반 이후 장소특정성의 계보를 제시하고 있다. (이지희, 「장소특정적 미술에 대한 담론적 연구」, pp.14-21을 참조)

본 연구자는 권미원이 제시하는 장소특정성에 대한 개념변화가 최근 논의되고 있는 뉴 장르 공공미술의 패러다임 변화를 보여줄 수 있다고 판단하여 권미원의 논의를 중심으로 공공미술에서 장소 개념의 변화를 고찰하고자 한다.

20) David Hopkins, "After Modern Art", Oxford University Press, 2000, pp.131-141. 민지혜, 「공론장(public sphere)개념으로 본 1980년대 미국 공공미술」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 2009에서 재인용.

21) 권미원(Miwon Kwon)은 캘리포니아 대학교 로스앤젤레스 캠퍼스의 미술사 부교수이며, *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity (2002)*의 저자이다.

미니멀리즘 작가들은 메를로-퐁티의 현상학의 영향을 받아 관람자의 신체적 지각을 중요시하고, 작품과 작품이 놓이는 공간 사이의 물리적 관계와 그것을 인식하는 관람자의 경험을 중요시하였다. 이들 작품은 주변 환경의 맥락에 의해 방향성이 유도되도록 의도되었다. 미니멀리스트의 이러한 시도는 ‘회화의 감동, 마티에르의 풍부함 혹은 자기표현은 곧 예술’이라는 전통적인 미학의 관습에 도전하는 것이었다. 미니멀리즘 미술이 등장하게 되면서, 현대미술에서 작품이 놓이는 ‘장소’가 작품의 의미형성에 중요한 부분을 차지하게 되었다. 따라서 초창기의 장소특정적 작품들은 작업과 그 장소 사이의 불가분의 관계를 만드는 것에 초점을 맞추어졌다. 예를 들어 1969년 로버트 배리(Robert Barry)는 한 인터뷰에서 자신의 작품이 “모두 설치 장소에 맞도록 만들어졌으며, 그것들을 부수지 않고는 옮길 수 없다.”²²⁾고 선언하면서 장소특수성을 주장하였다.

두 번째 범주는 ‘개념적·제도적 장소특정성(conceptual or institutional site specificity)’이다. 여기서 장소개념은 물리적인 속박에서 자유로워진 추상화된 장소이다. 이는 1970년대 제도비판적 작업에서 나타나는데, 이러한 작업은 상업화된 모더니즘 미술과 제도 기관의 권력 남용에 반대하는 입장에서 시작된 것이다. 상업화된 오브제 미술에 대해 반대하는 개념미술의 확산과 더불어, 작품에서 의미하는 장소 역시 ‘탈물질화’되는 특징을 보인다. 마이클 애셔(Michael Asher), 한스 하케(Hans Haacke), 로버트 스미스슨(Robert Smithson), 다니엘 뷔렌(Daniel Buren)과 같은 미술가들과, 밀 래더맨 유클레스(Mierle Laderman Ukeles)를 포함한 여성 작가들은 장소를 물리적인 장이 아니라 사회적·경제적·정치적 과정을 통해 규정되는 것으로 상정하면서 미술의 이데올로기적 시스템의 폐쇄성에 도전했다.²³⁾

세 번째 범주는 ‘담론적 장소특정성((Discursive site specificity)’이다. 미술영역 외에도 사회, 문화, 정치와 관련된 폭넓은 담론이 주제가 되면서 확장된 공공영역을 다루게 된다. 즉, 작품이 놓이는 장소는 그 장소와 관련된 사회적 이슈, 문화적 논의, 정치적 논쟁, 제도적 체제, 지역 이벤트, 역사적 조건, 심지어 개별적인 욕망의 형성 등 다양한 양상을 포함하는 담론적 장소로 인식되기 시작하였다.²⁴⁾ 이렇게 오늘날의 장소 지향적 미술을 차별화하는 특성은 미술 작업이 장소로서의 한 위치의

22) Robert Barry, "Four interviews with Barry, Huebler Kosuth, Weiner," *Arts Magazine* (February 1969), p.22, 권미원, 김인규 외 역 『장소 특정적 미술-One Place After Another』, 현실문화, 2013, p.27에서 재인용.

23) Ibid., p.15 참조.

24) Ibid., pp.15-16 참조.

실제성과 맺는 관계와, 역시 장소로서의 제도적 틀이 갖는 사회적 조건과 맺는 관계 양쪽 모두가 지식의 영역, 지적인 교류, 혹은 문화적 논쟁 등과 같이 담론적으로 결정된 장소에 종속된다는 점이다.²⁵⁾

이처럼 미술작품이 어떻게 ‘대중’의 참여를 이끌어 낼 것인가에 대한 근본적인 재고를 보여주는 장소특정성에 대한 최근의 재평가는, ‘장소’가 ‘관객’, 특수한 사회적 ‘쟁점’, 그리고 가장 일반적으로는 ‘공동체’라는 개념으로 교체되는 결정적인 변화를 불러왔다.²⁶⁾ 따라서 오늘날 새로운 의미의 ‘장소특정성’은 학자에 따라 ‘관객 지향적,’ ‘쟁점 특정적’ 혹은 ‘공동체 특정적’이라는 개념으로 언급하기도 한다.

이렇게 물리적 장소에서 공동체의 관심사로 옮겨지는 ‘장소특정성’의 개념 변화는 공공미술에 있어서 패러다임의 변화를 이끌었다. 특히 리처드 세라(Richard Serra)의 <기울어진 호 Tilted Arc> 논쟁은 공공미술이 무엇인지에 대한 근본적인 논의가 이루어진 계기가 되었으며, 장소특정성과 공공성의 개념에 있어서 전환의 계기가 되었다. 1989년 <기울어진 호 Tilted Arc>의 철거논쟁에서 나온 다음과 같은 세라의 언급은 공공미술의 맥락에서 나온 것이었다.

“내가 강조했듯이 <기울어진 호 Tilted Arc>는 처음부터 장소 특정적인 조각으로 구상되었으며, ‘장소에 따라 조정’하거나 (...) ‘재배치 될’ 수 있는 것이 아니다. 장소 특정적 작품은 주어진 장소를 둘러싼 환경적 구성요소들을 포함한다. 장소 특정적 작품의 규모와 크기, 위치는 그 장소가 도시이든 풍경이든 건물 내부이든 간에 그 지형에 의해 결정된다. 작품은 장소의 일부가 되어, 그 장소를 개념적으로도 지각적으로도 재구성한다.”²⁷⁾

그의 선언은 “작품과 그 설치 장소 사이의 물리적 분리 불가능성을 우선시하는 의미에서의 장소특정성이 위기에 처했음을 감지한 것에서 나온 열띤 방어”²⁸⁾였다.

<기울어진 호 Tilted Arc>는 조달청의 의뢰를 받아 합법적으로 설치되었음에도 불구하고 연방정부 직원들과 시민들의 거센 반대와 항의를 불러일으켜 결국엔 철거된 작품으로 알려져 있다. 1979년 조달청의 ‘건축 속의 예술(Art in Architecture)’

25) Ibid., p.45.

26) Ibid., p.177.

27) Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed," Art in America 77, no.5 (MAY 1989), pp.34~47, 번역은 『장소 특정적 미술 One Place After Another』(권미원 저, 김인규 외 역)의 내용에 따름.

28) Miwon Kwon, op. cit., pp.28-29.

프로그램의 일환으로 뉴욕시 폴리광장에 있는 종합연방정부 건물 앞의 광장에 작품 설치가 결정되고, 전문가들로 구성된 심사위원회에서 리처드 세라(Richard Serra)가 선정되었다. 당시 세라는 장소특정적 작품으로 국제적 명성을 얻었던 작가로 유명했다. 장소 특정적 작품은 특정한 장소의 특별한 조건과 관련하여 구상된 것으로 그것이 설치된 장소와 불가분의 관계에 있기 때문에 그 장소 이외의 다른 곳으로 옮겨질 경우 작품이 심하게 훼손되는 것으로 여겨졌다.

세라는 그 해에 조달청과 의뢰계약을 체결하고, 작품 제작비로 17만 5천달러를 받기로 하였다. 1981년 연방광장을 가로질러 높이 3.6m, 길이 36m의 완만한 곡선의 코르텐 강철벽을 호모양으로 <기울어진 호 Tilted Arc> 작품이 설치되었다. 세라는 시간이 흐르면서 자연스럽게 철이 부식되도록 의도하였고, 작품과 그것이 둘러싼 공간의 문맥에 관람자들을 끌어들이려 했다.

그러나 얼마 지나지 않아 <기울어진 호 Tilted Arc>는 철거논쟁에 휩싸이게 된다. 부식된 철로 인해 조각 외관에 대한 불만이 커져가고 통행에 불편을 느낀 시민들이 거세게 항의하기 시작한 것이다. 시민들과 연방 공무원들이 수백 통의 항의편지를 보냈으며, 연방 건물에 근무하는 8천 5백 명 직원 중 1천 5백 명으로부터 서명을 받아 작품 철거를 요구하는 탄원서를 보내기에 이르렀다. 조달청은 처음에는 작품에 대한 이해가 부족한 탓이라 여겼지만, 몇 년이 지나도 시민들의 적대감이 계속 되자 점차 작품 이전 문제를 고려하기 시작했다. 1984년 GSA(General Services Administration) 뉴욕 지부장으로 선임된 윌리엄 다이아몬드(William Diamond)가 이 작품의 이전을 제안하면서 논쟁이 불거지게 되는데 그는 ‘세라의 작품에서 어떠한 미학적 매력도 느낄 수 없다’고 주장하였다. 1985년 3월 다이아몬드는 <기울어진 호 Tilted Arc>에 대한 공청회를 개최하였는데 여기에는 예술가, 시민 대표, 연방 공무원, 지역 주민 등 150여 명이 참여하였다. 세라는 이 공청회에 참가하여 자신의 작품에 대한 ‘장소특정성’을 다음과 같이 주장하며 작품 이전에 적극 반대하였다.

“한 특별한 지역 즉, 연방광장을 위해 요청되었고 그렇게 제작되었으며, 그것은 장소특정적인 작업이고 재배치될 수 있는 그런 것이 아니다. 그 작업을 제거하는 것은 그 작업을 파괴하는 것이다.”²⁹⁾

29) Clare Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, ed., *The Destruction of Tilted Arc : Documents* (Cambridge : MIT Press, 1991), p.38. 리처드 세라가 도널드 탈락커(Donald Thalacker)에게 보낸 198

예술가들 역시 ‘이 작품이 20세기 조각에서 높은 가치를 갖고 있으며, 예술가의 표현의 자유를 보호하는 것이 중요하므로 그대로 두어야 한다’고 주장하였다. 한편 연방공무원들과 지역 주민들은 ‘작품 외관이 미적으로 아름답지 못할 뿐만 아니라 작품이 연방광장의 개방성을 가로막고 있으므로 이전해야 한다’고 주장하였다. 실제로 56명이 작품 이전을 주장하였고, 120명이 작품이 그대로 유지되어야 한다고 주장하였다. 공청회가 끝난 후 다이아몬드는 조달청장 드와이트 잉크에게 작품이전이 필요하다는 의견이 담긴 보고서를 제출하였다. 그는 ‘자신의 작품이전에 결정에 대한 판단은 작품의 미추, 또는 미술사상의 위상에 근거하여 이루어진 것이 아니’라고 주장하면서, 작품 이전에 대한 근거로 ‘작품이 광장을 가로막고 있어 공중이 광장을 레크레이션이나 지역사회 행사에 사용하기 어렵다는 것’과 ‘작품이 낙서의 표적이 될 소지가 많고, 그럴 경우 안전상 위험이 발생할 수 있다는 것’을 제시하였다.

그러나 작품을 지키려는 세라와 그의 지지자들의 여러 노력에도 불구하고 1989년 <기울어진 호 Tilted Arc>는 결국 철거에 이르게 되었다. 이러한 <기울어진 호 Tilted Arc>를 둘러싼 논쟁은 공공미술에 대한 인식에 있어서 큰 전환점이 되었다. 공공미술을 제작하고 설치하는 과정에서 그 지역의 공동체나 대중을 고려하게 되었다. 또한 공공 미술에서 장소 개념 또한 ‘실제적 장소’에서 ‘담론적 장소’로 변화함에 따라, 이제 공공미술이 이루어지는 장소는 사회적 이슈와 문화적 논쟁 등 다양한 담론이 오가는 공동체로서 중요한 의미를 갖게 되었다. 이러한 공공미술에서의 확장된 장소개념은 예술을 통해 공적영역에 개입하고자 하였던 행동주의 미술, 사회참여적 미술의 영향을 받아 뉴 장르 공공미술에까지 이르게 되었다. 뉴 장르 공공미술에서 ‘장소’는 사회적 이슈와 비판적 여론을 형성하는 담론적 장소로 이해된다.

2. 공공성 개념의 확장

공공미술은 ‘공공’과 ‘미술’이라는 서로 상반된 개념으로 이루어져있다. 사실 ‘공공’과 ‘미술’은 서로 모순된 맥락에 놓여 있어 이들을 결합한 단어인 ‘공공미술’을 정의하는 것에는 많은 어려움이 따른다. 바버라 호프먼(Barbara hoffman)³⁰⁾이 공공

5년 1월 1일자 편지.

30) 바버라 호프먼은 미술을 개인-공동체, 주관성-객관성, 사적인 것-공적인 것 사이에서 개인, 주관성, 사적인 것으로 간주하면서 공공과 미술이라는 용어를 병치시키는 것이 역설이라고 말한 바 있다.

과 미술이라는 용어의 결합이 역설이라고 말한 것처럼 공공과 미술은 어울릴 수 없는 결합인가? 그것은 ‘공공’이라는 의미를 어떻게 인식하는가에 따라 달라진다고 할 수 있다. 즉 ‘공공 공간으로서의 미술’에서 ‘공공 영역으로서의 미술’로 변모하면서 공공성이 공동의 공간에 대한 개념에서 미술과 공중 사이의 소통의 개념으로 변화하였다. 이러한 과정은 공공성에 대한 개념이 강화되고 작품이 놓이는 공간의 인식이 물리적 공간에서 사회적 공간으로 변화하면서 가능해진 것이다.³¹⁾ 공공미술에서의 ‘공공’의 의미를 건축물, 공원과 거리, 광장과 같은 공공장소, 도시 공간을 포함하는 물리적인 장소 개념에 주목했다면, 이제 공공성을 미술과 공중 사이에서 형성되는 상호적인 관계성 혹은 소통의 개념에서 찾는다.

독일의 정치철학자 한나 아렌트(Hannah Arendt)는 『인간의 조건 The Human Condition(1958)』에서 ‘공적’이라는 말의 의미를 두 가지 차원으로 이야기하고 있는데, 그 첫 번째는 ‘현상의 공간’이며 두 번째는 ‘우리 모두에게 공동의 것이고, 우리의 사적인 소유지와 구별되는 세계 그 자체’를 의미한다고 말한다.

“공중 앞에 나타나는 모든 것은 누구나 볼 수 있고 들을 수 있으며 그러므로 가능한 가장 폭넓은 공공성을 가진다는 것을 의미한다. 우리에게서 현상-우리 앞에 나타나고 있으며, 그것이 나뿐만 아니라 다른 사람에 의해서도 하나의 현상으로 지각되는 것-이 실재를 구성한다. 들리고 보이는 과정에서 형성되는 실재와 비교해볼 때, 친밀한 생활의 가장 강력한 힘-마음의 열정, 정신의 사유, 감각의 즐거움-조차도 탈사적, 탈개인적으로 변형되어 공적 현상에 적합한 형태를 가지지 못하는 한 그리고 가질 때까지는 불확실하고 비현실적인 존재로서의 삶을 영위할 수밖에 없다. 그러한 변형들 대부분은 이야기를 하거나 일반적으로는 개인적 경험을 예술적으로 전환시킬 때 일어난다.”³²⁾

아렌트는 ‘공적’이라는 용어의 의미를 풀어 가는데 있어서, 그 두 번째 차원인 ‘사이’의 개념에 주목한다. 즉, 아렌트가 말하는 ‘공공성’은 사적영역과 공적영역이 맞닿는 그 ‘사이’에서 이루어진다.

“‘공적’이라는 용어는 세계가 우리 모두에게 공동의 것이고, 우리의 사적인 소유지와 구별되는 세계 그 자체를 의미한다. 그러나 이 세계는 인간이 움직일 수 있는 제한된 공간이자 유기체 삶의 일반조건으로서의 지구 또는 자연과 동일하지 않다. 그것은 차라리 인간이 손으로 만든 인공품과 연관되며, 인위적 세계에 거주하는 사람들 사이에 일어나는 사건에 관계

31) 정상호, 「공익과 사익의 조화를 지향하는 심의적 사회협회의 주의」, 『시민사회와 NGO』, 2007, p.39.

32) Hannah Arendt, 이진우 역, 『인간의 조건 The Human Condition』, 한길사, 2002, pp.102~103.

한다. 세계에서 함께 산다는 것은 본질적으로 타자가 그 둘레에 앉는 사람들 사이에 자리 잡고 있듯이 사물의 세계도 공동으로 그것을 취하는 사람들 사이에 존재한다는 것을 의미한다. 모든 사이(in-between)가 그러하듯이 세계는 사람들을 맺어주기도 하고 동시에 분리시키기도 한다.”³³⁾

아렌트는 ‘공공 의견(public opinion)’을 어떤 절대적 가치나 확신 없이 단지 크기를 기반으로 형성된 합의라고 설명하면서 이념으로써의 공적인 것, 공공성을 신뢰하지 않는다. 오히려 개인 저마다의 다양성에서 비롯되는 영속성 그리고 공존의 가능성에 대해 더 초점을 맞춘다.

『민주적 공공성』의 저자 사이토 준이치도 공공성 개념을 하나의 차원으로 보지 않고 아렌트의 ‘사이’ 개념에 더 나아가 복수의 차원을 가진다고 말한다. 공공성의 의사소통은 공통의 관심사를 둘러싸고 이루어지며, “공공성은 어떤 동일성(identity)이 제패하는 공간이 아니라, 차이를 조건으로 하는 담론의 공간”³⁴⁾이라는 것이다.

“우리의 삶이 복수이듯이, 공공성도 복수의 차원을 가진다. 우리가 하나의 삶/생명의 위상만을 살아가는 것이 아니듯이, 공공성도 어떤 하나의 차원만이 중요한 것은 아니다. 우리는 욕구란 무엇인가에 대해 해석하고 공통의 세계에 대해서 서로의 의견을 나누며, 규범의 타당성에 대해 논하고 자신이 결코 소유할 수 없는 세계의 일부를 타자가 보여주기를 기다린다. 우리 ‘사이’에 형성되는 공공성은 그러한 몇 개의 차원에 걸쳐있다.”³⁵⁾

사실 공공미술에서 ‘공공성’의 개념을 명확하게 정의하는 것은 불가능하다. 공공성은 정치적 사회적 문화적 맥락에 따라 다양한 관점에서 파악될 수 있는 개념이며, 따라서 다양한 층위를 내재하고 있고, 그 층위들 또한 서로 복잡하게 얽혀있기 때문이다.³⁶⁾ 즉 ‘공공성’은 고정된 개념이 아니라 시대에 따라 맥락에 따라 변화하는 유동적인 개념인 것이다.

다음의 사례는 공공미술에서 공공성의 개념이 어떻게 확장되는지를 보여준다. 미국 워싱턴 D.C의 National Mall 안에 위치한 마야 린(Maya Ying Lin, 1959~)의

33) Ibid., p.105.

34) 사이토 준이치, 윤대석 역, 『민주적 공공성-하버마스과 아렌트를 넘어서』, 이음, 2009, p.28.

35) Ibid., p.118.

36) 임성훈, 「미술과 공공성 : 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 현대미술학 논문집 제12호, 2008, p.109 참조.

<베트남참전용사기념비>는 전통적인 형상의 기념비적 공공미술을 거부하고, 공공 담론과 논쟁을 반영했다는 점에서 공공의 입장을 인식하는데 있어 중요한 사례로 볼 수 있다.³⁷⁾ 맬컴 마일즈도 그의 저서에서 언급하듯이 린의 기념비는 “전통적인 형상과 정치적인 상징을 배제”³⁸⁾한 작품이라는 점에서 다른 기념비적인 공공미술과는 차별된다. 또한 기념비의 건립과정에서도 국가의 지원이 배제되었다. 이 기념비는 베트남참전용사였던 얀 스크릭스(Jan Scruggs)의 주도로 건립을 위한 기금을 모금하여, 현재 장소인 워싱턴 몰의 컨스티튜션 가든에 설치하는 것을 승인받았다. 그 후, <베트남참전용사기념비>의 건립을 위한 국제 디자인 대회가 열리고, 당시 예일대학교에 다니는 21세의 중국계 학생이었던 마야 린의 작품이 총 1,421개의 후보작 중에서 최종 우승작으로 당선되었다.

이 기념비는 베트남 전쟁에 참전하여 1959년에서 1975년 사이에 전사하거나, 실종된 5만 8천여 명의 남녀 미국인의 이름이 새겨져 1982년 건립되었다. 이 작품은 하늘 높이 수직으로 솟아있는 <워싱턴 기념비(1984)>와 <링컨 기념비(1922)>사이에 삼각형구도를 이루는 자리에 위치한다. 이 메모리얼은 주위를 둘러싼 지형보다 낮고 완만한 각도로 관람자의 시선과 높이를 맞추는 형태를 하고 있다.³⁹⁾

이 작품에서 125도 각으로 만나는 두 개의 직선이 V자 형의 뾰족한 날개 모양을 만들고 있고 두 직선은 각각 위의 두 기념물을 향해 250피트(약 70미터) 길이로 뻗어 있다. 두 직선은 꼭짓점을 향하여 지면으로부터 점점 낮아져서 가장 낮은 곳에서 3미터 정도의 깊이가 되었다가 다시 지면으로 올라오게 된다. 낮아질수록 벽이 높아지니까 이 수직의 웅벽은 기다란 직삼각형을 이루는데 그 두개의 직삼각형 벽은 완전히 새까만 화강석으로 되어있다. 거울처럼 반짝이도록 광을 낸 화강석의 검은 표면에 베트남 전쟁에서 죽거나 실종된 5만 7천9백39명 젊은 이름들이 1957년의 첫 전사자로부터 연도별로 음각으로 새겨져 있다.

이 작업은 전쟁과 관련한 문제, 즉 전쟁 때 일부는 전쟁을 벌이고 일부는 그 전쟁에 반대해야 하며, 전쟁이 끝난 후 돌아온 참전용사에 대해서는 아무도 관심을 갖지 않는 상황을 또 하나의 전쟁으로 언급하고 있다.⁴⁰⁾ 당시 베트남 전쟁은 미국인에게 패배의 감정과 자존심의 상처를 준 사건이었고, 미국 사회 내에서 많은 분열

37) 민지혜, 「공론장 개념으로 본 1980년대 미국 공공미술」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 2009, p.50.

38) Malcolm Miles, op. cit., p.138.

39) 민지혜, op. cit., pp.51-52.

40) Malcolm Miles, op.cit., p.136.

을 낳아 대외적으로 언급하기에 불편한 주제였다. 마야 린은 자신의 기념비에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다.

“... 전쟁의 실상, 전쟁에서 사람들의 죽음, 그리고 참전자들과 특히 전사자들에 대한 기억에 대하여 정직해야 한다. : 나는 기념물이란 이러해야 한다고 느꼈다. ...이 비정치적인 접근이 디자인의 근본적인 목표가 되었다. : 나는 전쟁을 찬양하거나 관련된 희생자들을 잊고 전쟁을 미화하고 싶지 않았다. 전쟁에 있어서 생명의 소중함은 항상 명확하게 기억되어야 한다. 그러나 개인적인 관점에서는, 사랑한 사람의 죽음에 다가서고, 받아들일 수 있도록 하고 싶었다. 나는 사랑하는 사람의 죽음을 받아들이는 것이 상실감을 극복하는 첫 단계라는 것을 기억했다... 기념물 디자인에 있어서, 근본적인 목표는 죽음에 대하여 정직해지는 것이다. 상실의 고통이 항상 그 곳에 있어 늘 가슴 아프겠지만, 마음을 움직이기 위해서는 죽음을 알려야만 한다.”

린의 <베트남참전용사기념비>는 국제 디자인대회에서 당선된 작품이었으며, ‘베트남 전쟁에 대한 정치적 입장을 배제할 것’이라는 조건도 충족되었음에도 불구하고 건립당시부터 거센 반발에 부딪히게 되었다. 이 기념비가 위치한 워싱턴 몰에 있는 밝은 대리석으로 만들어진 거대한 기념비들과 대조적으로 마야 린의 기념비는 낮고 검은색으로 만들어져, 영웅적인 디자인을 기대했던 사람들에게 실망감을 안겨준 것이다. 또한 “검은색이 패배를 상기시킨다.”, “중국계 어린 여학생이 베트남전쟁기념비를 디자인하기에는 무리가 있다.” 혹은 “베트남 참전용사의 의견수렴이 부족하였다.” 등 여러 논쟁들이 오고갔다.

이러한 논쟁 끝에 린의 정적인 기념비와 대비되는 사실주의적 형상의 군인 동상인 하르트의 <3인의 동상들>과 구다크레의 <여성의 기념비>가 추가로 건립되었다. 이는 린의 기념비가 건립된 이후 대중의 디자인에 대한 논쟁을 수용한 결과이다.

비어즐리는 “이 작품을 둘러싼 논란이 일종의 ‘비극’에 의한 감정적 배출을 위한 것이었고, 상처를 기억 속에서 치유한다는 점에서 이 작품은 성공적”⁴¹⁾이라고 평가했다. 린의 기념비가 주는 경건한 인상은 기념비를 찾은 대중이 원하는 감정적 표출을 이끌어낼 수 있다. 기념비를 방문하는 관람객들은 각자 자신이 가진 아픔과 기억의 상처들을 공유하면서 개개인의 슬픔을 되새기며 추억과 명상에 잠기기도 한다. 유가족들과 전우를 기억하러 찾아온 방문객들은 미국인들이 모두 함께 겪은

41) John Beardsley, *Earthworks and Beyond* (New York, Abbeville, 1989), p.126.

역사에 참여하고 전쟁과 평화를 사색한다. <베트남참전용사기념비>는 단순히 시각적으로 관람하는 기념비가 아니라 손으로 쓰다듬고, 기념비의 이름들을 탁본해가기도 하며, 기념비와 마주서서 그 공간을 경험한다. 이렇게 관람자가 기념비에 참여한다는 개념은 린의 기념비가 다른 기념비적 공공미술과 다른 점이다. 관람자와 기념비 사이의 일련의 참여적 행동들은 관람자를 기념비의 일부로 만든다. 관람객들은 자신들을 수동적인 관람객으로 받아들이지 않고 적극적인 참여자로서 역사적 기억을 공유하고 때로는 개인적인 다양한 사물들을 남기고 가기도 한다. 기념비를 관리하는 국립공원관리국은 이렇게 남겨진 수만 개의 개인의 사물들에서 역사적 중요성을 인식하고 이 공공의 개별적인 경험들을 보존하여 전시하고 있다.

린의 기념비는 직설적으로 감동을 주어 추모하고 기억하게 하는 과거의 기념비가 갖고 있었던 일방적인 요구와는 다르다. 그냥 바라보는 기념조각이 아니라 생각하게 하고 그 모든 사람들의 의사를 소통케 하는 장소를 만들었다는 점에서 공공미술로서 중요한 의미를 갖는다.

린의 <베트남 참전 기념비>는 미국 현대사의 결정적 순간을 기억하고 그 기억을 현재뿐만 아니라 미래의 공동체와 공유하기 위한 공공 조형물이다. 이것은 단순한 전쟁 기념물이 아니라 인식의 현재 시간을 제공하는 역사의 표지인 것이다. 미국 현대사에서 유례없이 국민들 사이의 격렬한 논쟁을 불러 일으켰고 미국식 민주주의의 패배를 상징하는 베트남 참전을 잊지 않도록 하면서, 동시에 그 과거의 희생으로부터 공동체가 스스로의 현재를 구원할 계기를 숙고하도록 북돋기 때문이다.⁴²⁾ 마야 린의 기념비는, 세라가 <기울어진 호>논쟁에서 표현의 권리나 장소특정성을 주장하고 정당화하려고 했던 것과 달리, 공공미술이 사회적 영역에서 담론을 형성하고 공공의 참여를 유도하였다는 점에서 공공미술의 ‘공공’을 인식하는데 있어 보다 더 발전된 양상을 보여준다.

지금까지 공공성과 장소성의 개념이 어떻게 확장되었고, 이러한 개념들이 어떻게 공공미술의 패러다임의 변화를 이끌었는지 살펴보았다. 다음 절에서는 기존의 관례적 공공미술을 비판적 시각으로 고찰할 것이다.

42) 강수미, 「공동체를 위한 예술과 공공미술」, 『현대미술학 논문집』, 2008, p.38 참조.

제3절. 관례적 공공미술의 비판

공공미술은 1960년대 이후부터 도시의 광장, 공원, 건물, 대중교통시설 등 도시의 다양한 장소에서 그 영역과 범위가 확장되고 있다. 20세기에 접어들면서 ‘미술’과 ‘공공’이라는 두 용어가 서로 어울릴 수 없는 현상이 더욱 두드러지게 되었는데, 공공미술에 대한 정의도 “‘공공미술’ 자체보다는 ‘미술이 공공에 의해 어떻게 수용 되는가’ 하는 쪽으로”⁴³⁾ 치우치는 현실에서 모순이 생겼다. 이런 상태에서 현재는 극단적으로 분리된 형태의 공공미술이 공존하고 있다.

맬컴 마일즈는 기존의 공공미술을 비판하면서 공공미술을 크게 두 가지 형태로 구분하는데 관례적인 공공미술과 뉴 장르 공공미술(혹은 공동체 미술)로 설명한다. 관례적 공공미술은 “19세기 기념 동상 형식의 연장으로 사회적, 예술적 관습을 적당하게 아우르고 있는”⁴⁴⁾ 형태이다. 여기에는 공공미술의 역사에서 언급한 건축 속의 미술, 공공장소 속의 미술, 도시 계획 속의 미술이 포함된다. 마일즈는 이러한 형태의 공공미술들이 본래의 역할을 하지 못하고 있음을 비판하는 시각에서 관례적 공공미술이라고 언급한다. 또 다른 형태인 뉴 장르 공공미술은 “최근 서서히 모습을 드러내고 있는 형태로 미술을 행동주의나 사회적 참여의 한 형태로 보고 작품을 그런 시각에 맞추어 가는 흐름”⁴⁵⁾ 을 지칭한다.

본 연구자는 공공 공간에 설치되는 관례적 공공미술이 이제 한계에 부딪히게 되었다고 본다. 이 관례적 공공미술의 문제는 공공성을 상실하게 되었다는 점이다. 공공건물이나 공원, 거리, 광장에 설치된 공공미술은 공공의 의미를 ‘공공장소’에 두었다. 이러한 개념에서 설치되는 작품들은 점점 대도시로 집중되고, 그 장소나 공공성의 의미를 고려하기 보다는 도시의 디자인적인 측면이나 작품의 예술성에 치중하였다. 심지어 작품의 예술성보다 작가의 유명세에 집착하기도 했다. 이러한 관례적인 공공미술은 그 작품이 놓인 장소의 맥락이나 그 지역의 공동체의 의견과는 상관없이 점점 전문가 중심적이고 특권층의 욕구를 충족시키는 도구로 전락하게 되었다. 특히 유명 작가의 작품을 설치함으로써 도시를 스펙터클화하고, 홍보 수단으로 이용하여 ‘장소 만들기’의 일환으로 만들기도 했다. “미술이 문화, 공간, 도시의 지배

43) Malcolm Miles, op. cit., p.143.

44) Ibid., p.141.

45) Ibid.

적 개념을 표현하는 도구”⁴⁶⁾가 된 것이다.

관례적 공공미술은 도시개발과정에서 건물의 디자인 단계부터 참여하는 방식을 통해 사회적, 환경적 영향에 대한 충분한 고려 없이 수많은 도시개발에 개입해왔다. 또한 지역경제 활성화에 초점이 맞춰져 도시의 정화를 위해 축출과 제한으로 사회적 약자를 주변부로 내모는 근거로 미술이 이용되기도 하고 또는 그 과정에서 발생되는 사회적 문제들을 잠재우는 방법으로 미술이 동원되기도 하였다. 뿐만 아니라 이러한 공공미술은 모더니스트 취향의 기준에서 선정되고 있다는 점에서 특권층의 욕구를 충족시키는 도구로 전략해 본래의 비판적 기능을 점점 잃어버렸다.

이와 관련하여 패트리샤 필립스는 공공미술이 공공적인 이슈를 담아야 공공성의 문제를 해결할 수 있다고 보았다. 이는 개인적 흥미와 집단적 가치를 교차시키고, 공공미술을 위촉하는 대신 공공영역에 대한 접근을 배려하지 않는 개발업자나 공공미술 관련 공무원의 의도로부터 공공미술을 해방하려는 노력의 일환이었다. 지금껏 공공장소는 대중을 위한 것이기보다는 이윤을 추구하는 상업주의의 자본적 목표를 실현해주는 자료였다(필립스,1998). 필립스는 공동체와 ‘일반적인 공중’의 개념을 나란히 놓음으로써 기존 공공의 개념을 문제화했고 공동체의 표현에 대해 관심을 갖는 일시적인 프로젝트들을 적극 옹호했다.⁴⁷⁾

뉴 장르 공공미술로 대변되는 공공미술의 새로운 흐름은 관례적 공공미술을 비판하고, 장소에 대한 인식과 공공성에 대한 개념이 확장하면서 등장하게 되었다. 공공미술이 놓이는 장소는 건물을 장식하거나, 도시를 미화하기 위한 장소가 아니라 담론이 형성되는 장소로 변화되었다. 또한 기존의 관례적 공공미술이 특정한 대중으로 획일화된 이데올로기적 공공성을 추구하였다면, 새로운 흐름의 공공미술에서의 공공성은 다양한 맥락과 다양한 층위에서 생성되는 미술과 공중 사이의 소통을 중요시하게 되었다.

다음 장에서는 이러한 공공미술의 새로운 패러다임인 뉴 장르 공공미술의 개념과 등장배경을 살펴보고, 뉴 장르 공공미술의 특징과 역할을 사례를 통하여 검토해볼 것이다.

46) Ibid., p.149.

47) Ibid., p.165.

제3장. 공공미술 패러다임의 변화와 뉴 장르 공공미술

장소성과 공공성에 대한 새로운 논의는 기존의 공공미술에 대한 새로운 시각을 요구한다. 이러한 인식의 변화는 행동주의 미술이나 사회참여예술의 형태와 같은 대안적인 공공미술의 가능성을 보여주었다. 이러한 패러다임은 어디에 초점을 맞추느냐에 따라 공동체 기반 미술, 커뮤니티 아트, 사회참여예술, 행동주의 미술 등 다양한 이름으로 지칭되어 왔다. 사실 이러한 흐름들은 공동체의 사회적 이슈에 관심을 가지고 비판적 담론을 형성하며, 관객의 참여에 기초한다는 점에서 뉴 장르 공공미술과 같은 맥락 안에 있다.

본 장에서는 수잔 레이시가 제시한 뉴 장르 공공미술의 개념과 특성을 분석하고자 한다. 이제 뉴 장르 공공미술의 개념과 몇 가지 사례를 살펴보면서 뉴 장르 공공미술의 특성에 대해 고찰할 것이다. 그리고 이러한 실천들이 지역 혹은 도시공동체가 안고 있는 문제를 해결할 수 있는지, 다양한 사회의 이슈에 비판적 시각들을 가지고 발언할 수 있는지, 참여하는 과정을 통해 새롭게 요구되는 공공미술의 역할에 대해 살펴볼 것이다.

제1절. 뉴 장르 공공미술의 개념과 등장배경

1. 뉴 장르 공공미술의 개념

뉴 장르 공공미술(New Genre Public Art)은 수잔 레이시(Suzanne Lacy)에 의해 개념화된 용어로 1980년대 후반 혹은 1990년대부터 본격적으로 논의되기 시작한 공공미술의 새로운 패러다임이다. 또한 기존의 관례적 공공미술의 ‘물리적 장소’ 개념을 비판하면서 등장한 개념으로, 그 물리적 장소 대신 ‘공동체’나 ‘소통’ 그리고 ‘참여’라는 의제를 더욱 중요시하는 공공미술의 확장된 개념이다. 예술가는 공공 영역

에 개입하여, 동시대의 사회적 쟁점을 다루면서 공공적인 참여를 유도한다. 이를 통해 관객과 예술가의 상호관계가 작업이 되는 전략을 취하며, 예술가와 공동체가 협업하여 작품을 함께 만들어가는 ‘과정’을 중시한다.

수잔 레이시는 『새로운 장르 공공미술 : 지형그리기 Mapping the Terrain : New Genre Public Art』에서 뉴 장르 공공미술(New Genre Public Art)을 개념화하고 이론화하였다. 이 책은 1989년 ‘캘리포니아 미술 공예 대학’이 후원한 “도시의 장소들 : 미술가들과 도시전략”이라는 프로그램으로부터 출발하여 이후 “지형그리기 : 새로운 장르 공공미술”라는 이름의 심포지엄에 참가한 삼십명의 비평가와 큐레이터, 미술가들이 새롭게 형성되고 있는 공공미술의 흐름을 평가하고 정립할 수 있는 비평언어를 모색하는 과정에서 완성되었다.⁴⁸⁾ 수잔 레이시는 이 책에서 뉴 장르 공공미술의 개념에 대해 다음과 같이 언급한다.

“우리는 이것을 지난 25년간 ‘공공미술(Public Art)’이라는 용어로 지칭해왔던 공공장소에 놓인 설치와 조각들과, 형태와 의도 양 측면 모두에서 구별하기 위해 ‘새로운 장르 공공미술(New Genre Public Art)’이라고 부르려 한다. 새로운 장르 공공미술은 지금까지 공공미술이라고 불리어진 것과 다르게 참여에 기초한다. 우리는 이를 **‘폭넓고 다양한 관객과 함께 그들의 삶과 직접 관계가 있는 쟁점에 관하여 대화하고 소통하기 위해 전통적 또는 비전통적인 매체를 사용하는 모든 시각예술’**을 지칭하는 것으로 정의하고자 한다. (...중략...) 새로운 장르(new genre)”라는 용어는 지난 60년대 후반부터 매체의 전통적 경계구분을 개의치 않는 예술을 설명하기 위해 사용되어 왔다. 예를 들면 새로운 장르 예술은 특별히 회화, 조각이나 필름이 아니라 서로 다른 종류의 매체의 결합을 포함한다고 할 수 있다. 설치, 퍼포먼스, 개념미술, 그리고 혼합매체 미술은 또한 내용과 형식 둘 다에서 실험적인 것에 대한 포괄적 용어인 이 새로운 장르 예술의 범주에 해당된다.”⁴⁹⁾

수잔 레이시가 언급한 것처럼 ‘뉴 장르 공공미술’이라는 용어는 기존의 공공미술과 구별하기 위해서 사용되었다. 이는 주제와 형식 모두에서 기존의 공공미술과 구별된다. 뉴 장르 공공미술에서는 공동체의 삶의 공간과 그들의 삶에 관한 쟁점이 주제가 되며, 그 형식은 설치나 혼합매체, 퍼포먼스가 될 수도 있고, 대화적 과정이나 태도 자체도 포함한다.

뉴 장르 공공미술의 흐름에서 그 시작점은 가장 널리 이야기되는 사례인 ‘행동하

48) Suzanne Lacy, op. cit., p.20.

49) Ibid., p.24.

는 문화(Culture in Action)’이다. ‘행동하는 문화’는 1993년에서 1995년까지 2년 여
간 시카고 전역에 걸쳐 진행된 대규모 프로젝트로, 공공미술 기관인 ‘스컬처 시카고
(Sculpture Chicago)’가 후원하고 큐레이터 메리 제인 제이콥(Mary Jane Jacob)이
기획하였다. ‘행동하는 문화’는 8개의 프로젝트가 진행된 “각각의 프로젝트는 지역
공동체와의 직접적인 협력을 통해 창조되며, 저소득자 주택, HIV / AIDS 연구와
치료, 노동자의 권리, 소수자 청소년의 리더십, 생태, 여성의 성취와 같은 도시의 쟁
점을 다룬다.”⁵⁰⁾ 퍼포먼스 예술가이자 이론가인 수잔 레이시는 이 ‘행동하는 문화’
프로젝트를 통해 뉴 장르 공공미술의 이론적 토대를 제시하였다.

‘행동하는 문화’는 기존의 공공미술의 모델을 깨는 것이었다. 이는 미술 작업의
창작에서 공동체의 적극적인 참여에 초점이 맞춰졌다. 또한 장소 자체 보다는 작가
와 그 장소에 속한 공동체의 공동 관심사인 사회적 쟁점에 주의를 돌렸다. 또한 ‘행
동하는 문화’는 대중의 삶과 예술을 접목시키며 당시의 사회적 이슈를 공공의 영역
으로 이끌어내려는 시도였다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

2. 뉴 장르 공공미술의 등장배경

뉴 장르 공공미술의 등장은 모더니즘 미학이 해체되던 20세기 미술사조의 경향과
1960년대 후반의 미국의 정치적 사회적 상황으로 촉발된 급진적 사상에 영향을 받
은 사회 참여적 예술과 행동주의 미술과 관련이 있다.

1960년대 중반까지 미국의 미술세계는 색면 추상과 팝아트, 미니멀리즘으로 대표
되고 있었으나, 1960년대 말에는 반(反)모더니즘적, 반(反)미니멀의 새롭고 다양한
경향들이 나타나 이전의 것과 공존하는 복잡한 양상을 보이게 된다.⁵¹⁾ 이러한 변화
들은 미술가와 미술작품의 제작방식에 영향을 미치게 되었다. 이제 미술가들은 19
세기 말 이후 20세기 내내 존경받아왔던 천재로서의 최고의 지위를 의심받게 되었
다. 이것은 바로 20세기를 지탱해 온 모더니즘 및 사회의 내적 가치에 의문을 제기
하는 것이었다. 레디메이드를 차용하고 복제하며 일상생활의 물건들을 그저 쌓아놓

50) Mary Jane Jacob, 1993년 3월 10일자 쪽수 미상의 보도자료 “Sculpture Chicago Receives Major
Funding Support for Public Art Initiative”, 권미원, 김인규 외 역, 『장소 특정적 미술 - One Place
After Another』, 현실문화, 2013, p.178에서 재인용.

51) 전혜숙, 「미술 개념의 변화와 미국의 1968년」, 한국미국사학회, 『미국사연구』 제28집, 2008년, p.149.

거나, 작품에 대한 개념(혹은 아이디어)만 있으면 작업을 하지 않아도 된다는 생각을 하게 되면서, 미술가들은 스스로 ‘미술가는 누구인가, 무엇을 해야 미술가인가’에 대해 고심하게 되었다.⁵²⁾ 한편 작품의 제작 방식에서도 변화가 생겨났다. 전통적으로 미술 혹은 미술작품이 존재하기 위해서는 (1) 우선 미술가의 작품에 대한 생각(idea, concept)이 있고, (2) 두 번째 단계로 그에 적합한 재료 선택 및 작업 과정이 따르는 것이 보통이다. (3) 그렇게 소위 ‘미술적 행위’의 결과로 완성된 작품(object, 대상, 사물)은 (4) 화랑에 전시되어 감상의 대상이 되고 (5) 매매되어 개인이 소유하거나 미술관에 영구 소장되곤 한다. 이것이 전형적인 미술 작품의 존재과정이라고 할 수 있는데, 1960년대 말 개념적 성격의 미술들(개념미술, 대지미술, 과정미술, 개념적 퍼포먼스 등)은 이러한 과정 중 어느 부분을 생략하거나 어느 한 단계만을 택함으로써 미술 자체에 대한 개념을 수정하게 된다.⁵³⁾

1960년대 후반 일부 개념미술가들은 점차적으로 이념적이고 비판적인 어조를 갖기 시작했다. 베트남 반전운동이 서구문화의 모든 면에서 실제적으로 급진적인 힘을 얻게 되면서 그러한 상황은 더욱 가세되었다. 그것은 1969년 뉴욕에서 열린 우드스톡 페스티벌(Woodstock Festival)에서 절정을 이루게 되는, 자유와 히피즘(Hippieism)을 표방하는 급진파 청년들의 문화혁명을 배경으로 하고 있었다. 이들의 행동은 억압적인 권위에 대한 반항이었으며, 일종의 혁명을 요구하는 것이었다.⁵⁴⁾

1960년대 말은 또한 페미니즘(Feminism)이 집단적 운동으로 자리 잡은 시기였다. 인종차별에 항거하는 사회적 저항운동과 정치적 행동주의(Activism)의 일환으로 시작된 페미니즘은 미술 내에서도 동일한 목소리를 자아내게 된다. 처음에 페미니즘은 여러 가지 점에서 분리주의 운동으로 기능했기 때문에, 여성미술가들 또한 자신들의 지위와 권리를 확립하려고 한 것은 당연한 일이었다. 특히 뉴욕의 여성미술가들은, 미학적인 쟁점과 여성적 의식을 탐구하는 데 깊이 관여했던 캘리포니아의 여성 미술가들과는 달리, 제도상의 성차별주의의 비판을 통해 전시에서의 경제적 평형과 동등한 기회를 모색했다. 또한 초기의 페미니즘 미술사가들은 미술사기술에 내재된 남성적 이데올로기를 고발하고 그 동안 소외되어 온 여성 미술가들을 발굴하는데 힘을 쏟기도 했다.⁵⁵⁾

52) Ibid., p.161.

53) Tony Godfrey, 전해숙 역, 『개념미술』, 한길아트, 2002, p.4.

54) 전해숙, op. cit., p.162.

55) Ibid., pp.165-66.

이와 같은 1960년대 말에서 1970년대의 미국 정치·사회적 상황에 직접적으로 반응하며 나타난 대표적 미술은 행동주의 미술(Activist Art)이다. 행동주의 미술은 미국 내 대도시를 중심으로 계급투쟁과 노동운동, 그리고 소수 공동체의 인권을 되찾는 운동으로 확산되며 이루어졌다. 행동주의 미술가들은 미술을 통해 사회를 변화시키려는 이상을 바탕으로, 사회적 기능을 수행하고 공적 영역에의 개입을 목표로 하였다. 이러한 행동주의 미술은 당시 사회에 대한 저항의 움직임으로 드러난 인종 차별, 동성애, 성 차별 문제를 미술 내부로 끌어 들여, 다양한 표현 방식으로 구현 하였다. 특히 기존 제도권 내에 머물러 있던 미술을 공공의 영역으로 열어놓았으며, 소수 공동체가 중심이 되는 사회 참여적 성격의 새로운 공공미술에 영향을 주었다.⁵⁶⁾ 이렇게 뉴 장르 공공미술은 예술가가 공동체에 개입하여 당대 주요 사회 문제였던 인종, 환경, 성, 계층 등 다양한 공동체의 이슈를 부각시킴으로써 대중들의 참여를 유도하였다. 대중들은 이러한 참여의 과정을 통해서 사회의 문제의식을 자각하고 사회를 변화시키는 계기를 마련하였다.

56) 안세령, op. cit., p.10.

제2절. 뉴 장르 공공미술의 특성

1. 관객의 변화 : 작품의 구성원으로서의 관객

뉴 장르 공공미술의 관객은 모더니즘 미술로 대표되는 전통적인 미술에서의 관객의 구성과 다르다. 자기표현 양식이 중시됐던 전통적인 미술에서는, 그 미술을 위한 관객의 구성은, 대체로 현대미술을 이해하는 백인 중산층으로 가정되어 왔다. 미술가들은 미술가들끼리 혹은 선택된 몇몇의 비평가, 잠재적인 구매자를 위해 작업했다. 전통적 미술에서 그저 '모두'로 인식되었던 관객이 새로운 장르 공공미술에서는 구상 시점에서부터 바로 미술생산의 핵심에 있는 궁극목표가 된다. 실제 작업의 구조 속에 관객을 하나의 인자로 끌어들이는 것이다. 이러한 작업은 구경꾼을 참여자로 심지어는 공동작업자로 변화시킨다. 다시 말해서 전통적인 미술에서의 관객은 '잠재적인 불특정 다수'였다면, 새로운 장르 공공미술에서의 관객은 '확인할 수 있는 특정한 개인 혹은 집단'이며 이 관객은 공공미술의 생산자이기도 하면서 수용자이기도 하다.⁵⁷⁾ 이렇게 확인할 수 있는 개인이나 집단을 제시하는 것은 후기 현대미술의 비평과 가치시스템이 소중히 간직해온 단일체 관객이미지에 도전한다. 이제는 미술 오브제보다 미술가와 관객의 상호관계적인 측면에 초점을 맞추게 되면서 관객의 구성이 변하게 된 것이다.⁵⁸⁾

수잔 레이시의 <크리스탈 퀼트>는 관객이 기존의 미술작품의 수용자의 입장에서 참여자로 확장되는 양상을 보여준다. 이제 관객이 공공미술에 직접 참여하는 공공미술의 생산자가 된 것이다.

수잔 레이시의 <크리스탈 퀼트 The Crystal Quilt>(1987)

수잔 레이시의 <크리스탈 퀼트 The Crystal Quilt>(1987)는 도시 재생에서 새 장르 공공미술이 대안이 될 수 있다는 것을 여러 가지 측면에서 증명했다. 이 퍼포먼스는 크리스탈 정원에서 어머니날에 행한 행사로 60세에서 100살까지의 할머니 430명으로 이루어진 퍼포먼스였다. 이 퍼포먼스는 '위스퍼 미네소타 프로젝트

57) Suzanne Lacy, op. cit., pp.48-49 참조.

58) Ibid.

Whisper Minnesota Project'라는 할머니들과 함께하는 작업을 위한 레이시의 조직이 만든 퍼포먼스 중 하나였는데 검정 옷을 입은 할머니들이 수천의 사람들이 발코니에서 지켜보는 가운데 화가인 미리엄 샤피로에 의해 디자인된 붉은 색과 노랑으로 커버가 씌워진 테이블에서 자신들의 공동 문젯거리와 성취에 관해 이야기하고 그녀들의 대화를 미리 녹음해 이야기하는 사람들 위로 퍼져나가는 퍼포먼스이다. 이 퍼포먼스의 마지막은 관객 중 일부가 손으로 그림을 그린 스카프를 그녀들에게 증정함으로써 참여자들에게 경의를 표하는 것으로 마무리되었다. 이 퍼포먼스는 KTCA 공영방송에 의해 생방송 되었고, 신문에 보도되는 등 수잔 레이시의 대표적 작품으로도 이야기된다. 이 작업은 500명의 자원봉사자와 20명의 스태프, 15명으로 이루어진 공동작업 미술가들에 의해 이루어진 협업으로 이루어진 작업이었다.⁵⁹⁾

메리 제인 제이콥은 이러한 새로운 장르 공공미술이 '공공공간을 위한 미술'이 아니라 '공공적 쟁점에 주목하는 미술'이라고 말한다. 이 미술은 공중의 성원들과의 실제적이며 실질적인 상호작용에 의존한다. 이 때 이 성원들은 특정 지지층을 대표하지만, 그렇다고 그들이 자신을 미술계의 일원으로 생각하거나 혹은 미술과 연고를 가지기 때문에 미술과 만나게 된 것은 아니다. 그러한 작업은 그 작업의 주제가 자신들의 결정적인 삶의 쟁점이 되는 그러한 사람들에게 다가가는 것이어야 한다. 이러한 작업은 관객을 최우선으로 다룬다. 즉 미술가들은 미술가와 관객, 관객과 미술작품의 관계를 재정의하는 가운데, 처음부터 개인들을 과정에 개입시킨다. 이러한 작업은 권위의 지점, 그리고 그에 덧붙여 20세기 서구 미술의 특질이 된 관객을 제거하는 지점으로부터 벗어난다. 그것은 문화와 사회를 재결합시키고, 미술이 미술제도를 위해 만들어지는 것이 아니라 관객을 위해 만들어지는 것임을 인정한다.⁶⁰⁾

새로운 공공미술과 함께 전통적 미술관객은 의미심장한 여러 방식으로 변화한다. 관객들의 관심과 쟁점이 미술의 주제로 채택되면서 그들 자신이 미술제작의 중심에 놓이는 식이나, 관객들의 비판적인 관점이 궁극적으로 작업의 예술적 성공 즉 작업의 질을 규정하는 가운데 작업에 반응하게 되는 식으로, 그리고 다양하고 좀 더 적극적인 역할을 행사하게 되는 식으로 변화한다.⁶¹⁾

59) <http://www.suzannelacy.com>

60) 메리 제인 제이콥, 「유행에 뒤떨어진 관객」, 수잔 레이시, 『새로운 장르 공공미술 : 지형그리기』, 이영옥 역, 문화과학사, 2010, pp.71-72 참고.

61) Ibid., p78.



[그림 1] Suzanne Lacy, <The Crystal Quilt>, 1987

2. 작업방식의 변화 - '과정'으로서의 예술

두 번째 특징은 작업방식이 변화했다는 것이다. 뉴 장르 공공미술은 작품제작 태도에 있어서 관례적인 공공미술과 뚜렷이 구별된다. '뉴 장르 공공미술'이라고 일컫는 이러한 새로운 흐름은 "대상을 '제작'하는 전통으로부터 이탈하여 퍼포먼스와 프로세스를 바탕으로 하는 방식을 채택"⁶²⁾한다. 비평가 수지 개블릭은 「접속의 미학 Connective Aesthetic: 개인주의 이후의 미술」이라는 에세이에서 '미술가들의 작업에서 분명히 알 수 있듯이 그들의 작업에 있어서 창조성의 위치에 분명한 전환이 생겨났다'고 말한다.⁶³⁾ 즉 창조성은 자율적이고 독립적인 개인으로부터, 종종 단일한 개인의 산물이 아니라 공동작업과 상호의존 과정의 결과인 새로운 종류의 대화적 구조로 옮겨진 것이다. 미술가들이 오래된 작업 틀 밖으로 발길을 내딛고, 미술가가 된다는 것이 의미하는 바를 재고함에 따라, 그들은 개인과 공동체, 미술작업과 공공성 사이의 관계를 재구축하고 있다.

모든 미술은 미술가와 작업의 수용자 사이에 하나의 공간을 가정한다. 전통적으로 그 공간은 미술 오브제로 채워졌었다. 그런데 새로운 장르 공공미술에서 그 공간은 미술가의 작업 전략에서 무엇보다도 우선시되는 관객과 미술가의 관계에 의해 채워진다. 어떤 사람들에게는 그 상호관계가 미술작업이다.⁶⁴⁾

'뉴 장르 공공미술'에서는 예술가와 공동체가 협력하는 관계가 가장 중요한데, 패트리샤 필립스(Patricia C. Phillips)는 이러한 점을 '일시성(temporality)'으로 설명한

62) 그랜드 케스터, 「대화의 작품_사회 참여 예술에서의 대화의 역할」, Zoya Kocur 외, 『1985년 이후의 현대미술이론』, 서지원 역, 두산동아, 2010, p.91.

63) 수지 개블릭, 「접속의 미학: 개인주의 이후의 미술」, Suzanne Lacy, op. cit., p.101 참조.

64) Suzanne Lacy, op. cit., p.45.

다. 즉, 공공미술은 영원불멸한 오브제가 아니라, 일시적인 프로젝트의 성격을 띠는데 이러한 일시성은 본질적으로 현존하고 있는 것이 가장 중요하다는 것과 동시대의 사회적 이슈를 반영한다는 의미도 포함한다. 이러한 특징은 ‘새 장르 공공미술에서 공공영역이 장소의 맥락에 따라 의미가 변화하고 공공영역이 담론의 생산해 내는 유동적인 공간이라는 것과 맥락을 같이 한다.’⁶⁵⁾

프랑스의 큐레이터이자 평론가, 이론가인 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud, 1965-)는 그의 저작 『관계미학 Esthétique relationnelle』에서 미술의 역사는 이제 새로운 국면을 맞고 있다고 말한다. 인류와 신 사이의 관계, 그리고 인류와 대상들의 관계의 영역에 몰두하던 역사적 시기가 지나고, 1990년 이후 예술은 인간들 사이의 관계의 영역에 몰두하게 되었다는 것이다. 그에 의하면 이제 예술가들은 점점 더 관객들 사이에서 만들게 될 관계들이나 사회성의 모델을 발명하는 것에 초점을 맞춘다. 즉, 예술 작품에 내재하는 관계적인 특성을 넘어 인간관계들의 영역을 지시하는 형상들이 이제 완전한 자격을 가진 예술적 “형태”가 된 것이다. 집회, 만남, 시위, 사람들 사이의 다양한 유형의 협력, 게임, 파티, 연회의 장소, 요약하자면 만남과 관계를 만드는 방식들 전체가 오늘날 그 자체로서 탐구될 수 있는 미학적 대상의 전형이 된다.⁶⁶⁾

대화적 미학은 전혀 다른 작가의 이미지를 제시한다. 바로 개방성, 의존과 상호주관적인 취약성에 귀를 기울이고 기꺼이 수용하는 측면으로 규정되는 작가이다. 의미의 생산은 작가와 공동 작업자 사이의 틈새에서 이루어진다.⁶⁷⁾ 다음의 밀 래더맨 유켈레스의 작업은 그 작업방식에 있어서 변화된 양상을 보여준다.

밀 래더맨 유켈레스의 <청소부와 손잡기 Touch Sanitation>(1978)⁶⁸⁾

밀 래더맨 유켈레스는 1978년 ‘뉴욕시 위생국’의 자원 무급 거주미술가가 되어 <청소부와 손잡기 Touch Sanitation>라는 퍼포먼스 작업으로 11개월 동안 진행했다. 하루 8시간동안 노동자들과 함께 출석체크에도 참여하고 노동자들과 악수하며

65) Patricia C. Phillips, 「Temporality and Public art」, Art Journal, Vol. 48, No. 4, Critical Issues in Public Art (Winter, 1989), pp. 331-335, 고윤정, 『한국의 행동주의적 공공미술 연구』, 이화여자대학교 대학원, 2009, p.21 재인용.

66) Nicolas Bourriaud, 현지연 역, 『관계의 미학』, 미진사, 2011, pp.48-49 참조.

67) 그랜드 케스터, 「대화의 작품_사회 참여 예술에서의 대화의 역할」, Zoya Kocur, op. cit., p.99

68) <http://www.brokcencitylab.org/notes/touch-sanitation-maintenance-art-the-work-of-mierle-lader-man-ukeles>

“뉴욕을 활기차게 유지시켜주는 것에 대해 당신께 감사드린다.”라고 말하는 퍼포먼스 작업이었다. 그녀는 뉴욕의 다섯 개 자치구를 방문했고, 8,500명의 노동자들과 악수를 나눴다. 실제 미술작업은 악수 그 자체였는데, 그들에게 이 아이디어와 퍼포먼스를 제공하면서 그들이 반응하는 방식 속에서 그들은 그 미술을 끝내게 된다. <청소부와 손잡기>는 미술가로서 노동자들과 소통하려 하고, 장애를 넘어서 이해의 길을 열려 하는, 즉 ‘귀 기울이기’를 통해 그녀의 행위 속으로 깨달음과 보살핌을 가져 오려는 유클레스의 첫 번째 시도였다.⁶⁹⁾

‘귀 기울이는’ 자아에 뿌리를 둔 미술, 즉 자아와 타자가 서로 얽히게끔 촉진하는 미술은, 자아에 의해 한정되지 않고 상호호혜적인 공감의 방식으로 공동체로 확장해 가는 일종의 흐름이 넘나드는 경험을 제안한다. 이 미술은 시각-지향적이기보다 청자-중심적이기 때문에, 자기표현의 양식으로는 충분히 구현될 수 없다. 이 미술은 오로지 한 사람이 다른 목소리들에 귀 기울이고 그 다른 목소리들을 포섭하는 열린 대화 과정을 통해서만 그 자체에 도달할 수 있다.⁷⁰⁾

관객은 그 작업의 능동적인 구성요소가 되며, 그 과정의 일부이다. 이러한 귀 기울이기로의 지향은 미술은 본래 눈을 통해 가능한 경험이라고 제안하는 지배적인 시각중심적 전통에 도전한다. 그리고 패러다임 전환을 대표한다.⁷¹⁾



[그림2] Meirle Laderman Ukles, <Touch Sanitation>, 1977-1980

69) 수지 개블릭, 「접속의 미학: 개인주의 이후의 미술」, Suzanne Lacy, op. cit., pp.110-111 참조.

70) Ibid., p.111 참조.

71) Ibid., p.116 참조.

수잔 레이시의 <우리들의 방 : 안양 여성들의 수다(Room of our own :Anyang Women's conversation)>

수잔 레이시의 <안양 여성들의 수다>는 2010년에 진행된 안양공공미술 프로젝트의 일부로서 여성의 목소리를 공공의 담론으로 끌어내려는 시도였다. 사실 여성들의 수다는 일상에서 늘 볼 수 있는 현상이지만 공공장소에서 대화를 나누는 여성의 일상적인 상황에 중요성을 부여하여 이것을 공공의 장으로 가져왔다. <안양여성들의 수다>에 참여하는 여성들은 15개의 공공장소에서 자신들이 처한 현실에 대해 언급하고 이러한 현실을 공공의 담론으로 풀어낸다. 이러한 대화의 과정 자체가 작품이 되는 것이다.

“안양 여성들의 사소한 잡담을 공공의 장으로 가져왔다. 15개 공공장소에서 자신들이 처한 현실을 대화를 통해 풀어나가는 과정은 그들의 삶의 초상이다. 한국 여성들에게 미래는 무엇인가, 다가오는 10년 후에 어떤 의제가 여성들의 삶을 더 풍족하게 만들 것인가, 한국 사회에 대한 여성들의 기여를 어떻게 더 강력하게 만들 것이다, 이것이야말로 우리가 나누고 소통해야 할 공공미술이 아닌가.”⁷²⁾



[그림3] Suzanne Lacy, <안양 여성들의 수다>, 2010

3. 예술가의 역할 변화 - ‘예술의 생산자’에서 ‘맥락의 제공자로’

앞에서 살펴본 것과 같이 ‘태도’가 형식이 되는 작업방식은 예술가들의 역할을 변화하게 만들었다. 뉴 장르 공공미술의 실천에 있어서 수용자 즉, 관객의 참여가

72) 중앙일보, 2010.10.04., <여인네들 수다도, 역 앞 불만 게시판도 공공미술>

예술이 되면서 ‘미술의 주체가 누구인가?’ 또한 관객이 예술의 생산자가 되면서 ‘예술가의 역할은 무엇인가’하는 문제가 야기되었다. 수잔 레이시는 『새로운 장르 공공미술 : 지형그리기』에서 새롭게 요구되는 미술가의 역할에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

“바람직한 상태는 미술가들이 자신의 비전에 충실할 때보다는 자신의 구상을 공동체의 구상과 통합시킬 때 확보된다. 이들 작업에 나타나는 다양화된 관객의 존재는 재현의 영역을 자기 것이라고 주장하는 권력, 특권, 권위와 같은 쟁점들로 우리들을 되돌아가게 한다. 이 경우 불가피하게 우리는 사회적 문맥 속에서 미술작업의 “활용” 가능성과 공공영역의 행위자로서의 미술가의 역할에 대해 재검토해야 한다.”

권미원에 따르면 미술가의 개념이 변화하면서 미술가의 저작권은 그 실행보다는 개념에 돌아가게 되며 작가는 “의미의 창시자”⁷³⁾로서 중심적 역할을 해야 한다고 말한다. 이제 예술가의 ‘창조성’에서 ‘태도’로 전환하게 된 것이다. 이것은 1960년대 말의 미술 상황과 맥을 같이한다. 1960년대 말 무렵 미술이론에 ‘미적 태도’라는 개념이 등장하게 되면서 미학이 퇴조하고 그 자리에 ‘태도’라는 개념이 자리 잡게 된 것이다.⁷⁴⁾ 뉴 장르 공공미술의 실천에서 예술가는 “‘내용의 제공자’이기보다는 ‘맥락의 제공자’”⁷⁵⁾에 가깝게 되며, 이제 예술가의 사회적 역할이 요구되고 있다. 페트리샤 필립스는 예술가의 사회적 역할을 강조하면서 다음과 같이 말한 바 있다.

“공공미술가들이 가져야 할 책임은... 공중의 구축을 지원하는 것, 즉 행동, 생각 그리고 개입을 통해 거의 존재하지 않는 참여하는 관객을 고무하는 것에 있다고 믿는다. 본래 공공미술 안에 내재한 쟁점은 그것의 수용과 관련한 쟁점이다. 관객의 형성은 방법이고 목적이며, 진행의도이며 마지막 결과이다. 공동체에 참여하는 것이 미술 실천의 원재료다. 그야말로 다루기 힘들고 사변적인 공공미술에 대한 예측들은 기대와 사유, 지각의 근본적인 조절을 요구한다. 그것들은 시민/관객이 미술생산과 민주적 참여 사이의 연관을 발견하기를 간청한다.”

76)

뉴 장르 공공미술은 예술가의 개념에 있어서 인식의 변화를 가져왔다. 기획자와

73) 권미원, 「하나의 장소에서 다른 장소로」, Zoya Kocur 외, op cit., p.65.

74) 티에르 드 뒤브, 「형식이 태도가 되었을 때-그리고 그 너머」, Zoya Kocur 외, op cit., pp.35-37 참조.

75) 그랜드 케스터, 「대화의 작품_사회 참여 예술에서의 대화의 역할」, Zoya Kocur 외, op cit., p.92.

76) 페트리샤 필립스, 「공공성의 구축」, Suzanne Lacy, op. cit., p.90.

협업적인 방식으로 작품을 제작하고, 관객이 작품의 구성요소가 됨으로써 예술가는 한 발짝 물러나게 되었다. 이제 새로운 패러다임 안에서 "미술가와 관객, 창조자와 비창조자, 전문가와 비전문가 사이의 낡은 분리, 즉 누가 미술가이고 아닌지에 대한 구분은 흐려지기 시작"⁷⁷⁾하였다. 이제 예술가는 모더니즘 작가와 같이 권위를 내세우지 않으며, 작가이면서 기획자, 사회 운동가, 정치적 행동주의자, 교육자, 상담사 등 다양한 역할을 아우르게 되었다. 뉴 장르 공공미술에서 새롭게 요구되는 예술가의 역할은 공동체 안에서 예술을 통해 사회적 발언을 하며, 담론을 형성할 수 있는 사회적 맥락을 제공하는 것이다.

77) Suzanne Lacy, op. cit., p.116.

제3절. 뉴 장르 공공미술의 역할

1. 사회 비판적 기능 : 비판적 담론의 형성

뉴 장르 공공미술의 실천은 전통적 예술을 거부하고 다양한 방법을 통해 도시를 지배하는 권력과 제도규범에 저항하는 사회 비판적 예술과 관련이 있다. 미술로 사회를 비판하고 현실을 변화시키고자 하는 이러한 시도들은 도시에서 발생하는 문제들, 즉 사회적 모순이나 정치적 갈등, 빈곤, 범죄, 환경문제 등 이러한 문제들을 고발하고 비판적 담론을 형성하는 역할을 한다.

멜컴 마일즈에 의하면 뉴 장르 공공미술은 “지속적으로 사회적 비판을 형성하고, 홈리스, 열대우림, 가정폭력, 에이즈와 같은 사회적 이슈에 관련해서 특정한 대중을 각성시키며, 다다이스트의 반(反)미술조차도 미술관에 채워 넣는 권력과 부의 지배 구조에 저항하는 일에 그 목적을 둔다는 점에서 가치를 찾을 수 있는”⁷⁸⁾ 것이다. 다양한 사회적 문제와 이슈를 주제로 한 작품을 통하여 대중들에게 사회적 관심과 함께 비평적 자세를 갖게 하는 계기를 제공해 준다.⁷⁹⁾ 보디츠코는 ‘재개발 문제’와 ‘노숙자 증가’라는 도시에서 발생한 문제에 주목하고 이러한 문제에 대해 비판적 논의를 형성하고자 하였다.

보디츠코(Krzysztof Wodiczko, 1943~)의 <공공프로젝션>, <비판적 운송차량>

보디츠코(Krzysztof Wodiczko, 1943~)는 ‘공공프로젝션’, ‘비판적 운송차량’으로 일련의 의사소통 기구의 연작을 제시했다. 그 가운데 <노숙자(1988)>는 권력적인 도시 한 복판에 개입하여 사회에 비판적 논의를 불러일으키는 공공미술이다. 도시 재개발과 노숙자 증가에 주목한 작품이다. 노숙자들과 대화를 통해 정보를 수집하고 그들의 생활에 상응하는 <노숙차>를 개발하여 <노숙자 프로젝트>를 통하여 실용적이며 사회개입적인 공공미술을 실천하였다.⁸⁰⁾ 또한 보디츠코는 정치적, 경제적 권력을 가지고 있는 도시의 공공건물들에 특정 이미지들을 영사함으로써 현실을 고

78) Malcolm Miles, op. cit., p.267.

79) Ibid., pp.302-305.

80) 서영욱, op. cit., p.84.

발한다.



[그림4] Krzysztof Wodiczko, <Homeless Vehicle in action>, 1988, aluminum, steel mesh, sheet metal, and plexiglass

고든 마타 클락 (Gordon Matta Clark) - <원뿔형으로 가로지르기>

고든 마타 클락(Gordon Matta Clark, 1943-78)은 그가 태어나고 자란 뉴욕의 도시문제에 대한 비판의식으로 예술로써 도시문제를 고발하였다. 고든 마타-클락이 활동하던 당시 1960-70년대 뉴욕은 산업쇠퇴와 오일쇼크로 인한 경제적 위기, 도시 재개발문제, 환경오염 등 복잡한 문제에 둘러싸여 있었다. 그는 이러한 뉴욕의 현실에 개입하여 도시문제를 고발함으로써 이를 변화시키고자 하였다.

그는 뉴욕을 지배하는 소유권 중심의 경제시스템에 도전하기 위해 토지와 음식을 비영리로 판매하고 사유건물을 무단점거하는 작품을 실행하였다. 또한 뉴욕의 심각한 환경오염을 개선하고 소외된 사람들의 삶을 회복시키기 위해 쓰레기를 재활용하고 공동체를 결성하는 활동을 하였다. 이러한 작품은 예술이 지닌 도시 비판적 기능을 잘 드러내 준다.⁸¹⁾

마타 클락은 뉴욕에서 발생한 도시문제들을 초래한 사회적 구조에 저항하고 변화의 가능성을 찾기 위한 작품들을 진행하였다. “시스템에 의해 만들어진 공간의 억압적인 조건들에 작은 균열을 만들”고자 했던 그의 작업은 도시의 문제들에 대한 해결책을 제시하기보다는 “변화에 대한 필요성을 설명하고 주장하기 위한” 것이었다. 마타 클락은 미술관을 벗어나 뉴욕의 문제들을 극명하게 드러내주는 장소들을

81) 박수현, 「고든 마타-클락의 작품에 나타난 도시 개입 방식: 1960-70년대 뉴욕의 도시문제를 중심으로」, 이화여자대학교대학원, 2010, p.4.

선택하여 그 곳의 계층, 환경 등 다양한 담론들에 대해 목소리를 냄으로써, 도시의 문제들을 양산하는 도시의 구조를 고발한다. 이러한 과정에서 작품의 일부로서 작품을 완성하는 관람자, 즉 시민의 역할은 매우 중요한 것이었다. 마타 클락은 작품을 통해 도시에 거주하는 시민들의 인식을 바꿈으로써 도시의 거주자들이 도시의 주체로서 역할하며 사회를 변화시킬 것을 기대한 것이다.⁸²⁾

도시의 재개발로 인하여 철거 예정이던 두 채의 연립 건물에 커다란 구멍을 낸 작품으로, 건물 내부에서 외부를 보는 경험과 건물 외부에서 '뺨 뚫린' 내부를 보는 시지각적 경험을 선사하였다.⁸³⁾



[그림5] Gordon Matta-Clark, <Conical intersect>, 1975, rue Beaubourg, Paris

2. 주류문화에 억압된 주변문화 해방

뉴 장르 공공미술의 역할은 억압된 역사를 발굴하도록 유도하고 주류에서 밀려난 집단과 쟁점을 더욱 가시화하는 것을 지원하며, 지배 문화가 지금까지 무시해 온 ‘주변적’ 장소를 (재)발견/복원⁸⁴⁾하는 것이다. ‘행동하는 문화’ 중 하나의 프로젝트였던 <완전한 원 (Full Circle)> (1993)은 미국 공공 조각과 기념물의 역사에서 배제되어 온 ‘여성’에 주목하여, 그들이 역사 속에서 쌓아온 과거의 업적과 능력을

82) Ibid., p.43.

83) 서영옥, op. cit., p.86.

84) 권미원, 「하나의 장소에서 다른 장소로-장소 특정성에 대한 소고」, Zoya Kocur 외, op. cit., p.68 참조.

기리는 방식으로 진행되었던 사례였다.

수잔 레이시(Suzanne Lacy) - <완전한 원 (Full Circle)> (1993)

‘행동하는 문화’ 프로젝트에서 레이시는 미국 역사 내에서 묻혀 졌던 여성의 사회적 공헌에 관심을 환기하기 위하여, ‘시카고 여성연합’과 <완전한 원 (Full Circle)> (1993)이라는 제목의 작업을 진행하였다. 이 작업은 여성이 역사 속에서 쌓아 온 과거의 업적, 공동체에 대한 참여, 그리고 그들의 능력을 기리는 세 개의 프로젝트로 구성되었다. 그녀는 시카고의 수많은 공공조각과 기념물에 여성의 존재가 포함되어 있지 않음을 주목하고, 이것이 바로 미국 역사에서 여성이 배제되어 온 것을 반증하는 것임을 주장하였다. 이에 따라 레이시와 여성 연합은 시카고에 거주하는 여성 중 역사적으로 기념할만한 여성 100인을 선정하였고, 이들의 이름을 바위에 새겨, 시카고 상업지구의 중심부인 루프 내에 설치함으로써 지역 여성에 대한 존경을 표현하고자 하였다.



[그림6] Suzanne Lacy, <Full Circle>, 1992-3

레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread)- <집(House)>(1993~94)

화이트리드는 사물의 빈 공간을 캐스팅하여 사물을 둘러싸고 있는 빈 공간을 물질화하였다. <집(House)>(1993-94)는 런던 동부에 위치한 보우(Bow)지역에 재정착한 노동자 계급을 다룬 기념물이다. 1995년 지역의 실제 주택내부 공간을 주조한 것으로 이 공간에 살았던 사람들의 흔적을 고스란히 드러내었다.

작품의 표면을 가득 채우고 있는 흔적들은 사적인 공간의 상실을 의미하며 도시 개발이 예정된 지역적 맥락에서 공동체의 역사와 기억을 환기시켰다. 이것은 도시의 불균등한 발전과 공동체의 붕괴에 관한 비평적 담론으로 이어졌다. 그러나 이 작품은 오래 지속되지 못하고 언쟁에 올라 이내 철거되었다.⁸⁵⁾



[그림7] Rachel Whiteread, <House>, 1993, Concrete, Bow (destroyed)

3. 참여를 통한 상호소통으로 도시공동체에 기여

뉴 장르 공공미술은 그동안 행해져왔던 관례적인 공공미술과는 다르게 ‘참여’에 기초한다. 수동적인 관람객이었던 관객이 작품의 능동적인 참여자가 되면서 예술가와 적극적으로 소통할 수 있게 되었다. 예술가는 사회 문제에 지속적인 관심을 가지고 한 도시 공간에 개입하여 질문을 던진다. 적절한 맥락을 제공하는 예술가의 이러한 역할은 미술이 사회의 숨겨진 문제나 부조리를 밖으로 꺼내서 환기시키면서 관객의 참여를 유도하고 더 나아가서는 사회적 변화를 주도한다. 이렇게 뉴 장르 공공미술은 예술가와 관객의 상호소통을 통해 도시공동체에 기여할 수 있을 것이다. 다음의 사례는 대만계 설치미술가 캔디 창(Candy Chang)이 도시공간에 개입하여 어떻게 도시 공동체에 기여하는지를 보여준다. 작가가 어떤 화두를 던지고 관객이 참여하게 함으로써 공감대 형성을 이끌어 낸다. 공공장소는 의견을 표출하고 더 많은 사람들과 공유할 수 있는 강력한 요소가 된다. 이제 공공미술이 단지 도시 공간을 장식하는 미적인 역할을 넘어서 문화 소통의 공간으로 확장된 것이다.

85) 서영옥, Ibid., p.86.

캔디 창(Candy Chang)의 <내가 죽기 전에(Before I die)>

미국 뉴올리언즈의 한 폐가에서 시작된 공공미술 프로젝트 <내가 죽기 전에(Before I die)>는 공공 공간에서 지역민의 삶을 반영하고, 관객들의 기억과 감정들을 공유하고자 하는 시도였다. 캔디 창은 사랑하는 사람을 떠나보낸 일을 계기로, 우리가 살아가면서 진정으로 중요한 것이 무엇인지를 공유해보자는 취지로 이 프로젝트를 만들었다. 그녀는 공공 공간에 대형 칠판을 설치하고 “Before I die I want to _____.”라는 문구를 붙여 넣어 그 곳을 지나가는 누구라도 분필 조각을 집어 들고 빈칸을 채울 수 있도록 하였다.

이러한 행위는 그들의 삶을 반영하고, 그들의 개인적인 염원을 공공장소에서 공유할 수 있게 하였다. 지금까지 40여 개국⁸⁶⁾에서 프로젝트가 진행되었으며, 우리나라에서도 서울과 포항에서 진행된 바 있다.



[그림8] Candy Chang, <Before I die>

이처럼 도시 안에서 뉴 장르 공공미술은 기존의 공공미술이 가지고 있었던 문제들을 해결할 수 있을 것이다. 예술가가 단순히 공공장소에 작품을 놓는 것이 아니라, 공공 영역에 개입하고 시민의 참여를 유도하여 진정한 공공성을 회복할 수 있다. 도시에서 발생하는 모순, 부조리에 저항하면서 예술가가 공공영역에 개입하여 사회적 이슈와 비판적 담론을 형성하는 역할을 한다. 이는 주류문화에 억압된 주변문화를 해방시키는 역할을 하며, 작품을 통한 상호 소통으로 소외된 사람들의 삶을 회

86) 현재 덴마크, 독일, 아랍에미레이트, 멕시코, 카자흐스탄, 일본, 네덜란드, 미국, 프랑스, 스위스, 태국, 중국, 캐나다, 체코, 루마니아, 영국, 헝가리, 호주, 인도, 브라질, 남아프리카, 베네수엘라, 필리핀, 대만, 싱가포르, 아르헨티나, 스페인, 대한민국, 쿠웨이트, 우크라이나, 폴란드, 유나이티드 킹덤, 아이티, 자마이카, 케냐, 뉴질랜드, 말레이시아, 러시아, 이탈리아, 칠레, 스웨덴, 페루 등에서 진행되었다. <http://beforeidie.cc/site/blog/category/walls/>

복시키고 도시공동체에 기여 할 수 있을 것이다. 그러나 문화도시라고 일컫는 광주에서는 공공미술이 이러한 역할을 하지 못하고 있다. 다음 장에서는 광주에서 진행된 공공미술의 현황 및 문제점을 분석하고 발전 방향을 제시하고자 한다.

제4장. 뉴 장르 공공미술의 시각으로 본 광주 공공미술의 비판적 고찰

우리나라의 공공미술의 기원은 해방 이후부터 1970년대까지 나타난 기념동상의 형태라고 할 수 있다. 당시에는 공공미술과 관련된 법제가 없었고 공공미술의 개념도 제대로 정립되지 못했다. 애국선열을 기리는 기념조각이나 전쟁기념비, 새마을운동과 건설 붐에 의한 준공비와 같은 형태들이 주를 이루었다.

공공미술 개념이 우리나라에 제도적으로 도입된 것은 1982년 문화예술진흥법에 '건축물에 대한미술 장식' 조항을 신설하면서부터이다. 이 역시 일정 규모상의 건축물을 지을 때 건축비용의 1%를 들여 조형 작품을 설치하게 하는 제도였는데, 1986년 아시안 게임을 목전에 둔 서울시가 1984년 이를 의무조항으로 전환시켰다. 그 결과 1995년 문화예술진흥법에서 '건축물 미술장식제도'가 의무화되면서 본격화 전국 시도가 이를 의무화하였고, 이 법령은 현재 1년에 약 6백억 원의 예산으로 7백여 점을 만드는 도시 공공미술의 제도적 기반을 이루었다. 이때부터 서서히 기념조각에서 환경조형 혹은 장식적 조각으로 변화하기 시작하였다. 1984년 미술장식제도가 서울시에서 의무화되고, 86아시안게임, 88올림픽을 준비하면서 비로소 도시 환경미화 차원의 모더니즘 조각이 대거 등장한다.⁸⁷⁾ 1990년대에는 '건축물미술장식제도'가 의무화 되면서 공공미술이 양적으로 증가하였다. 이 시기에 도시 환경을 고려한 공공미술과 장소 특정적 공공미술이 등장하게 되었다. 2000년대부터 '뉴 장르 공공미술'이라 불리는 공공미술의 새로운 패러다임을 모색하기 시작했다.

광주 공공미술은 금남로조각거리를 시작으로 2001년부터 본격적으로 '장식기능'의 공공미술이 도입되기 시작하였다. 2006년부터는 참여정부 때 소외지역 복지정책의 영향으로 사회참여적 성격을 가진 공공미술의 새로운 시도로 촉발된 '아트인시티(Art in City)' 프로젝트의 한 부분으로 광주에서는 <중흥동 A.B.H. 프로젝트>가 진행되었다. 2008년에는 제7회 광주비엔날레의 일환으로 시행되었던 <대인시장 복

87) 윤태건, 「공공미술, 전환과 확장-국내 사례를 중심으로」, 공공미술 국제 컨퍼런스 사후자료집, pp.13-134.

덕방 프로젝트>가 있었으며, 2011년에는 아시아문화전당 공사장 보호막 공공미술 화사업인 <13번지 드로잉 페스타>와 <광주폴리(1차)>, 2012년에는 <사직공원 공공예술프로젝트>가 진행되었다. 또한 2013년에는 <광주폴리(2차)>가 진행되었다. 2001년부터 광주에서 진행되었던 공공미술 현황을 표로 정리하면 다음과 같다.

공공미술 사례	일시	장소	주최·주관	내용 및 성격	대표 이미지
금남로 조각거리	2001	금남로 일대	광주시동구청	-건축 속의 미술 -장식개념	
중흥동 A.B.H. 프로젝트 (Art in City 2006)	2006	중흥3동	문화관광부(주최) 공공미술추진위원회(주관)	-소의 지역 생활 환경 개선을 위한 공공미술 사업 -시민참여에 기초한 공공미술의 새로운 모델 창출 -Amenity, Biotope, Humanity 세 주제로 광주지역 70여명의 작가들의 현장작업과 함께 주민화합과 공동체의식 함양을 도모	
대인시장 북덕방 프로젝트 (제7회 광주비엔날레)	2008	대인시장	광주비엔날레재단	-일상과 예술의 결합, 공동체와의 소통 중시	

광주폴리 I	2011	광주시 내 전체	광주문화재단/ 광주비엔날레재 단	-2011광주디자인 비엔날레 일환 -도시재생	
13번지 드로잉 페스타	2011	아시아 문화전 당 공사보 호막	광주문화재단 (예술감독 박찬국)	- 아시아 문화전 당 공사장 주변의 1.3km 높이 6m 보호막을 커뮤니티 아트 형식으로 예술화하는 공공 미술 작업 -시민참여형 공공 미술	
양림동 돌레길 따라 공공예술프로젝 트&아트주	2012	광주사 직공원	광주시 광주문화재단 (예술감독 박홍근)	-자연 친화적 생 태공원 조성	
광주폴리 II	2013	광주시 내 전체	광주비엔날레재 단 (감독 니콜라우스 히르쉬)	-2013광주디자인 비엔날레 -'인권과 공공공 간' -시민참여형 폴 리	

[표1] 광주에서 진행된 공공미술

이처럼 광주에서 시도되었던 공공미술들은 대부분 관주도형 공공미술로서 장식 개념의 공공미술과 도시디자인측면에서의 공공미술이 이루어지고 있다. 그리고 뉴 장르 공공미술과 비슷한 맥락의 시민참여형 공공미술이 몇 차례 진행되었지만, 공공미술의 새로운 패러다임으로 확장하지는 못했다.

본 연구자는 뉴 장르 공공미술에서 중요시 하는 특성들이 광주 공공미술에서 고려되지 않았기 때문에 여러 가지 문제가 발생하였다고 본다. 본 장에서는 지금까지

광주에서 행해졌던 공공미술 중에서 세 가지 패러다임(공공장소에 위치한 예술-공공장소로서의 예술-공중의 이익을 위한 예술)의 대표적 사례로 금남로 조각거리, 광주폴리프로젝트, 대인시장 복덕방 프로젝트, 이 세 공공미술을 중심으로 광주 공공미술의 현황 및 문제점을 분석하고, 앞으로 나아가야 할 방향으로서 공공미술의 발전방안을 제시하고자 한다. 그것은 ‘뉴 장르 공공미술’과 같은 성격의 공공미술이 될 것이며, 이러한 특성들은 기존의 관례적 공공미술이 가지고 있었던 문제점을 어느 정도 해결해 줄 수 있을 것으로 생각된다.

제1절. 금남로 조각거리

1. 현황

‘금남로 조각의 거리’는 광주시 동구청에서 2001년 4억원(국비 2억원, 지방비 2억원)의 예산을 들여 옛 전남도청 앞 분수대에서 금남공원 사이를 광주를 대표하는 조각 거리로 만들겠다는 취지로 양측보도에 작품을 설치해 조성되었다. 당시 동구청은 2002 월드컵과 비엔날레를 대비하여 광주를 상징하는 금남로를 새로운 관광 명소로 육성할 계획을 가지고 있었다. 또한 3단계 사업으로 전남도청 분수대에서 유동사거리까지 10.4km를 조각의 거리로 조성해 시민들의 휴식공간으로 만들고 예술의 거리와 충장로 테마의 거리와 연계하여 문화특구로 지정받을 수 있는 여건을 조성하기 위한 것이었다.

금남로 조각거리에 세워진 조각품들은 광주 지역 출신의 원로 및 중견작가들이 작품제작비 각각 1,500만원씩 지원받아 제작되었으며, 대부분 2~3m내외의 청동 및 석재작품 20여점(청동10점, 석재 10점)이었다. 참여 작가들은 광주시전·전남도전·무등미전 4회 이상 입상자들 중 추진소위의 추천으로 선정되었다. 선정된 작가는 정윤태, 김철수, 김성식, -, 박준하, 문옥자, 정춘표, 김대길, 조승기, 전범수, 이이남, 최만길, 조의현, 김행신, 김형준, 김영중, 박양선씨이다. 또한 작품 선정위원은 윤광열(예총광주시지회장), 김영중(조각가), 박병희 교수(한남대 미술교육과), 한인성 교수(부산대 예술대학장), 김석우 교수(충남대 예대 부학장)가 맡았다.

금남로조각거리는 광주에서 ‘공공미술’이라는 이름으로 거의 처음 시도되었으며, 추진과정이나 조각거리 조성이후에도 시민단체의 거센 반대와 지역 언론의 비판이 끊이지 않았다. 이러한 점에서 본 연구자는 이 사례가 광주지역 공공미술의 역사와 패러다임의 변화를 살펴보는 데 좋은 사례라고 판단하였다.



[그림9] 금남로조각거리

2. 문제점

‘금남로 조각거리’의 문제점은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 설치된 공공미술이 금남로가 지닌 역사성과 장소성이 부재했다는 점, 둘째, 공공성이 부재 하였으며, 조성과정에서 시민과의 소통이 부족했다는 점, 셋째, 주변 환경과 조화를 이루지 못해 도시 미관을 해치고 있을 뿐만 아니라, 사후관리를 하지 않아 안전성의 문제가 제기된다는 점이다.

가) 역사성과 장소성의 부재

금남로 조각거리의 대부분의 조각 작품은 조각거리가 조성되기 전에 이미 제작 되어 있던 작품들이다. 따라서 ‘금남로’라는 거리가 가지고 있는 장소성, 역사성, 상징성, 정체성에 대한 고려는 전혀 없었다고 볼 수 있다. ‘금남로’와 금남로 조각거리의 작품들과의 어떠한 연관성도 없이 특정 작가들의 작품을 거리로 내 보냈을 뿐이다. 실제로 금남로 조각거리에 설치된 작품 20점 중 광주의 상징성이나 역사성을 포함한 작품은 단 5점에 불과했다. 그것은 다음의 지역 언론과 [표3]⁸⁸⁾의 작품 내

88) [표3]금남로 조각거리 설치작품은 「거리의 정치와 공공미술-광주 금남로 조각의 거리를 중심으로」(김중헌)의 내용과 보도자료를 바탕으로 정리.

용에서 확인할 수 있다.

“광주시는 도청과 금남로가 갖는 역사성과 상징성을 보존하기 위해 용역을 실시했고 그간 ‘5·18기념사업종합대책’이나 ‘도청이전에 따른 도심활성화 대책’, ‘문화관광 2020’ 등에서 한결 같이 이곳을 인권·역사의 거리로 특화해야 한다고 강조해 왔다. 그러나 동구청이 자체적으로 추진 중인 조각의 거리에 설치되는 작품들 20점 중 이 같은 상징성이나 역사성을 포함한 작품은 단 5개에 불과하고 나머지는 모두 일반조각품인 것으로 나타나 구청이 시민여론을 제대로 수렴하지 못할 뿐 아니라 시청과도 손발이 맞지 않는다는 지적이다.”⁸⁹⁾

작품명	작가명	작품재료	설치장소	내용
두 얼굴	박양선	포천석	삼우빌딩 앞	
오! 하늘이여	김영중	오석	삼우빌딩 앞	
사모	조승기	화강석	경찰청 차고지앞	-어머니에 대한 개인적 이야기를 작품으로 형상화
봄이 오는 소리	문옥자	화강석	외환은행 앞	
그 날	이이남	청동	한국투자신탁 앞	-80년 5월 민주항쟁의 역사적 기억을 상처받은 몸의 부활로 재현
묵시 : 전환기적 시점에 서있는 이들에 대한 기억	김형준	청동	SK 텔레콤 앞	-말할 수 없고 침묵할 수밖에 없었던 당시의 상황을 분열된 몸과 시선의 다양성을 통해 형상화
풍경	전범수	청동	충장동사무소 앞	
함께 부르는 노래	정준표	화강석	대한항공 앞	
역사의 문	박준하	청동	카톨릭 센터 앞	-80년 5월의 이념과 기억을 재현
삶	윤영월	포천석	주택은행 앞	
추의 사념에서	이용덕	청동	구 광주은행 앞	
꿈	최규철	화강석	구 광주은행 앞	
공간속의 여인	김행신	청동	구 광주은행 사거리	
진화-사랑으로부터	김성식	청동	구 수협 앞	-인간 심장의 형태로 둘이 하나로 진화되는 과정을 형상화
상징-001	김대길	청동	구 경찰청 사옥 앞	
꿈의 나라로	최만길	스테인리스	농협 앞	
평화로운 노래소리	정윤태	상주석	무등빌딩 앞	
사랑	김철수	청동	남송빌딩 앞	-어머니와 딸 이미지 형상화 -가족의 사랑

89) 무등일보, 2001.12.20., <정체성 없는 금남로 조각거리>

여심	박병희	청동	제일은행 앞	-여성의 신체를 유기적 선형으로 표현
생명	조의현	화강석	구 한국은행 앞	

[표 2] - 금남로 조각거리 설치 작품

당시 어떤 작가들은 왜 자신의 작품이 금남로에 설치되어 있는지 모르고 있었다. 금남로 조각거리를 조성하면서, 동구청이 한국문예진흥원 소유의 작품 2점 <여심(박병희 作)>과 <추의 사념(이용덕 作)>을 구입하였기 때문이다. 2002년 4월에 열린 ‘금남로 조각의 거리 조성사업의 평가와 과제 토론회’에서 이에 대한 비판이 나왔다. 대부분의 작품들이 설치할 곳을 결정되기 전에 제작되어 ‘금남로’라는 장소성과는 관련이 없다는 것이다.

“조각가로서 이 자리에 참석한 신옥주(조각가)씨는...(중략)...“조각품은 장소성이 중요한데 금남로에 설치된 작품은 설치할 곳을 결정하기 전에 제작을 먼저 한, 그래서 장소성을 획득하지 못한 작품들이다. 극명한 사례로 이용덕(서울대 교수)씨의 경우 1986년에 제작한 작품으로, 작가 자신도 왜 작품이 지금 금남로에 설치되어 있는지를 모르고 있다. 또한 설치작품을 선정한 추진위원들이 다른 작품을 떨치고 본인들의 작품을 추천한 것도 이해가 안 되며, 얼마 되지 않은 거리에 한 작가의 작품이 두세 점씩 놓여있는 것도 수용하기 어렵다”며 작가들의 태도에 대한 문제를 지적했다.”⁹⁰⁾

그렇다면, 광주에서 ‘금남로’라는 장소는 어떤 의미이며 어떤 역사성을 갖고 있는가? 금남로는 구도청을 기점으로 광주 시가지를 동서로 가르며 뻗어있는 간선도로이다. 그러나 4차선의 금남로는 도로라기보다는 하나의 도심공간으로 인식된다. 사실 금남로는 다른 도시의 중심지역과 같이 밀집한 빌딩들의 대부분을 은행이나 증권사 등의 금융기관이 차지하고 있다. 이렇듯 도심거리 성격에서 여느 도시와 별다른 차별성을 느낄 수 없는데도, 금남로가 단순한 도로기능을 떠맡는 것으로 그치지 않고 공간적 특성을 지닌 ‘거리’로 다가서는 것은 그 속에 어떤 정체성이 녹아들어 있기 때문이다. 광주 시민에게 ‘금남로’는 역사적으로 투쟁의 장소이자 시민들이 하나 되는 공동체의 장이었고, 해방구였다. 금남로가 지닌 역사적 기억 중에서 우리는 식민지배시대의 광주학생독립운동, 그리고 4·19와 5·18 광주민주화운동에 이르는 해방과 민주의 메아리를 떠올릴 수 있다. 즉 이곳은 항상 국가적 위기상황에서

90) 전라도닷컴, 2002.04.06., <금남로 조각, 읍기자>

시민들이 민주적 욕망을 표출하는 “정치투쟁의 거리”였다⁹¹⁾ 금남로라는 거리공간은 한국 근현대사의 역사이자 시대정신의 표출구였던 것이다. 이처럼 금남로는 이제 물리적 장소보다는 사회적 논의가 형성되는 ‘담론적’ 장소로 인식되어야 한다. 다음의 기사에서도 언급하듯이 광주 정신이 담긴 금남로의 상징적 의미를 재고찰 하여야 할 것이며, 광주에서만 아니라 세계사적 보편성을 가진 이념으로 확장시켜야 할 것이다.

“금남로’는 이제 더 이상 광주만의 문화적 재산은 아니다. 이곳은 역사적 고통과 환희의 상징이자, 이 나라의 수많은 의식 있는 주체들로 하여금 새로운 희망의 시대의식의 표징이었다. 지난 20년이 지나 아직도 많은 과제와 한계를 노정하고 있지만 광주정신은 이제 세계사적 보편성의 이념에서 재고찰 되고 있으며, 거기에 ‘금남로’라는 상징화된 공간이 놓여져 있었던 것이다.”⁹²⁾

조각의 거리 조성 후 12년이 지난 지금까지 금남로 조각 거리의 작품들은 논란의 대상이 되어왔다. 2011년에는 5·18기록물이 유네스코 세계기록유산에 등재되면서 이를 기념하여 ‘금남로 1가 옛 전남도청~옛 광주은행 4거리 518m 구간’이 ‘유네스코 민주인권로’ 명예도로로 지정되기도 하였다. 지금의 조각의 거리는 ‘민주인권의 거리’라는 위상에 걸맞지 않으며, ‘금남로’는 현재의 방식으로 방치되어서는 안 된다. 금남로의 정체성과 역사적 배경을 생각해 볼 때, 금남로 조각거리의 작품들은 작가 개인의 자율성에 의한 작품이 아니라, 광주의 공적인 기억을 담은 작품이 설치되어야 할 것이다.

나) 공공성 및 시민과의 소통 부재

금남로 조각거리가 조성되던 이 시기(2001)에는, 다음의 지역 언론에서 언급하듯이 공공미술의 개념이 미술관이나 갤러리에 전시된 작품을 공공장소로 옮겨놓은 미술품을 지칭하는 공공미술의 초기적 개념에서 벗어나지 못하였음을 보여준다.

91) 이무용, 「공간의 문화정치학: 공간, 그곳에서 생각하고 놓고 싸우고 만들기」, 『논형』, 2005, p.86.

92) 전라도닷컴, 2001.12.21., <역사성도 공공성도 없다>

“광주의 최대 간선도로인 금남로를 지나가는 시민들은 은은한 조명시설이 설치된 갤러리에서
나 보던 조각품을 복잡한 도심 한복판에서 대낮에 감상할 수 있게 됐다며 즐거운 표정이
다.”⁹³⁾

당시 사업을 추진했던 행정기관은 단순히 ‘거리에 조각을 설치하자’라는 단순한
발상으로 단기간에 조성하면서, 금남로에 조각 작품을 설치하는 것이 어떤 의미를
갖는지, 공공미술이 시민들에게 어떤 영향을 끼치는지, 또 공공미술이 어떤 방식으
로 관객과 마주하게 되는지에 대한 고려는 없었던 것이다.

당시 금남로 조각거리 조성에 참여했던 작가들도 공공미술을 바라보는 시각이
개인의 작품에 대한 시각과 별 다를 바 없었다. 작가들은 금남로 조각거리 조성에
참여할 작품이 공공미술임에도 불구하고, 공공성보다는 예술의 자율성에 비중을 두
었다.

“한 참여 작가는 “많은 사람들이 금남로의 역사성을 강조하는데 예술작품은 작가의 독창성
이 배어나면서 시민의 정서에 크게 무리를 주지 않으면 된다고 생각한다. 이번 작품은 규모
도 별로 크지 않고 예산도 별로 많지 않은 것으로, 지친 현대인들에게 정신적 위로가 되는
작품이 될 것이다”라고 말했다.”⁹⁴⁾

또한 당시 금남로 조각의 거리에 설치될 조각의 선정 기준도 작품성, 독창성, 설
치적합성이었다. 아래 신문자료에서도 알 수 있듯이 5인으로 구성된 금남로 조각거
리 설치작품 선정위원회는 작품이 놓이는 맥락이나 ‘시민들과 어떻게 소통할 것인
가’보다는 작품의 자율성을 중요시하였다.

“작품제작을 맡은 17명의 작가들은 김영중·한인성·윤광열·박병희·김석우 등 5인으로 구성된
‘금남조각거리’ 설치작품 선정위원회가 공모전 초대·추천작가와 그 수준에 오른 후보 31명
가운데 작품성과 독창성, 설치적합성 등을 고려해 선정됐다. 심사위원회는 “후보에 오른 31
점의 작품들은 모두 디자인이나 소재, 그리고 제작기법 등이 뛰어나 선정에 어려움이 많았
다”면서 “작가들의 제작계획서를 꼼꼼히 살펴 그중 작품성과 설치적합성에 중점을 두어 작
품을 뽑았다”고 말했다. 선정된 작품들은 2-3m크기 이내로 청동·상주석·포천석·화강암·오석
등 다양한 재료로 제작되며, 작가가 새로 제작하는 창작작품이나 작가의 소장품 중 조각거
리에 어울리는 기존작품들이 출품된다.”⁹⁵⁾

93) 국민일보, 2001.12.04., <빌딩숲에 부는 ‘예술의 향기’...‘금남조각거리’ 도심명소 부상>

94) 전라도닷컴, 2001.08.27., <금남로 차라리 그대로 두라>

이러한 점에서 이 시기의 공공미술의 개념이 건축물 장식단계(공공미술의 초기단계)에 머물러 있었음을 보여준다. 공공미술은 공공장소와 결합한 예술임에도 불구하고, 금남로 조각은 공공성이나 장소성에 대한 고려 없이, 미술관이나 갤러리에서 볼 수 있는 작품을 그대로 야외에 놓은 것에 불과했던 것이다. 평론가 이세길은 공공미술을 작가들의 태도와, 조각거리를 조성하는 데 있어서 공공미술의 전문가적 시각이 부족했음을 다음과 같이 비판한다.

“참여작가 중 일부 작가들은 자신의 작품을 판매 내지는 전시하고픈 물욕과 예술열정에 사로잡혀 있다는 비난으로부터 자유롭지 못하다. 한 시대를 증언하고 있는 ‘성역’으로 간주해도 좋을 금남로 거리를 왜곡된 작가정신으로 치장하는 것이 문제다. 그렇다고 금남로조각거리에 낫들과 총칼 비껴 찬 거친 즉물적 조형물들이 깔려야 한다는 주장은 아니다. 이 거리에 예쁘고 거친 ‘조각’만이 능사가 아니라, 그에 대한 미적 장치들을 좀 더 사려 깊게 도시공학적 측면에서 전문성과 미래지향적 안목을 갖고 추구되어야 한다는 것이다.”⁹⁶⁾

금남로 조각거리 조성과정에서 제기되었던 또 다른 비판은 그것이 공적 자금으로 지원받는 공공미술임에도 불구하고, 시민의 의견이 반영되지 못하고 의사결정 절차에도 문제가 있었다는 점이다. 금남로 조각거리는 그 조성과정에서 시민들의 소통을 고려하지 않았을 뿐 아니라 민주적 절차를 무시하여 공감대 형성에 실패하였다. 동구청이 조각거리를 추진하면서 시민들의 의견을 묻는 사전 조사가 없었다는 점, 일반 시민이 작가 선정 과정에 참여할 수 있는 절차가 마련되어 있지 않았다는 점 등 이러한 절차를 무시하였다는 것이다. 지역 언론에서도 다음과 같이 비판하고 있다.

“공공미술에서도 시민과의 소통이 절대적으로 필요하다. 소통 부재, 일방적인 행정의 극치를 보여주는 사례가 바로 금남로 조각의 거리다.”⁹⁷⁾

“‘금남로 조각거리’를 추진하는데 있어 시민들의 의견을 묻는 사전조사가 없었다는 점에 대해 동구청 관계자는 사전에 시민들의 의견을 조사하지는 못했으나 외부 전문가들의 의견을 충분히 존중했으며, 작가들의 작품성에 치중했다고 밝혔다.”⁹⁸⁾

95) 광주일보, 2001.06.23., <"금남조각거리" 본격 시동 김영중 작품 등 17점 선정 >

96) 전라도닷컴, 2001.08.27., <금남로 차라리 그대로 두라>

97) 광주일보, 2013.05.16., <공감하지 않는 예술은 ‘쇼’... 시민과 소통하라>

“금남로 조각거리는 시민들의 정신이 반영되지 않은 채 동구청의 한견주의식 기획과 작가들의 집단적 물가치에 의해 휘둘릴 거리가 아니다.”⁹⁹⁾

공공미술의 공공성과 관련하여 또 하나 고려해야 할 문제는 공공미술이 얼마나 시민들의 의견을 반영하고 소통을 가능하게 하는가이다. 앞서 2장에서 언급했던 바와 같이 공공성의 개념은 현대공공미술로 갈수록 공동체 개념 혹은 소통에 가까워지고 있다. 그만큼 공공미술에서 소통이라는 의미는 중요하다.

다) 주변 환경과의 부조화 및 사후관리 부재

금남로조각거리는 동구청이 2001년 “21세기 문화경쟁의 시대에 부응하고 날로 삭막해지는 금남로를 조각 예술의 거리로 조성, 아름다운 도시로 가꿈으로써 도심공간의 미관을 확보하고 시민에게 휴식공간과 볼거리를 제공’하기 위해서라는 취지”¹⁰⁰⁾하에 조성되었다. 그러나 현재 금남로의 조각들이 주변과 조화되지 않으면서, 오히려 조각들이 도심공간의 미관을 해치고 있는 실정이다. 2001년 금남로 조각거리가 조성된 이래로 관리가 제대로 이루어지지 않아 작품이 부식되거나, 명패가 사라진 것도 있으며, 명패가 심하게 훼손되어 그대로 방치되어 있다. 이러한 조각들은 거리의 흐름과 통행에 방해가 되는 등 애물단지로 전락하였다. 이러한 문제들은 금남로 조각거리가 조성된 지 10년이 넘는 지금도 지역 언론을 통해 지속적으로 지적받고 있다.

“좁은 거리에 많은 조각만 밀어 넣으면 조각의 거리가 된다는 광주시 동구의 행정 때문에 시민들에게 조각 작품은 감동보다는 통행을 방해하는 존재가 됐다.”¹⁰¹⁾

“광주시 동구 ‘금남로 조각의 거리’에서는 30여점의 조각 작품들이 매일 시민들을 마주하고 있다. 하지만 시민들의 눈길을 사로잡는 조각은 찾아보기 힘들다. 만들어 놓고 관리하지 않은 작품은 이미 곳곳이 파손되기 시작했고 거리의 역사성이나 분위기와도 어울리지 않아 이질감마저 주고 있다. 청동을 재료로 만들어진 김대길 작가의 ‘상징-001’과 김철수 작가의 ‘사

98) 전라도닷컴, 2001.08.27., <금남로 차라리 그대로 두라>

99) Ibid.

100) 전라도닷컴 2001.12.21., <역사성도 공공성도 없다-금남로 조각의 거리 관련 성명서>

101) 광주일보, 2013.05.16., <공감하지 않는 예술은 ‘쇼’... 시민과 소통하라>

랑’, 전범수 작가의 ‘풍경’은 곳곳이 부식돼 하늘색으로 바래기 시작했다. 윤영월 작가의 ‘삶’은 작품명이 적힌 명패가 사라진 지 오래고, 다른 조각 10여 점의 명패도 글씨를 알아보기 힘들 정도로 심하게 훼손돼 있다. 어두워지면 작품을 비춰 빛을 더하기 위해 설치한 조명은 작동을 멈춘 지 오래됐고, 컨트롤 박스는 떨어져 나가 여기저기에 텅굴고 있는 상황이다.”¹⁰²⁾



[그림10] 금남로 조각거리의 훼손된 작품들

또한 2001년 처음 금남로 조각거리에 조각 작품들이 설치될 때 조각품들이 인도 방향으로 설치된 것이 아니라 차도 방향으로 설치되었다. 일부 시민들은 작품을 인도 쪽에서 봐야 하는지 반대쪽 인도에서 봐야 하는지 아니면 차도로 나가서 관람해야 하는지 의문을 제기하였으나, 이에 대해 한 작가는 “조각 작품은 사방 어디에서나 감상이 가능하기 때문에 작품이 어디를 향하고 있는가 하는 문제는 중요하지 않다”¹⁰³⁾고 설명하기도 하였다. 보행자는 조각의 뒷부분만 감상할 수 있었던 셈이다. 추후 조각의 방향이 재배치되기는 하였지만, 여전히 문제는 남아있다.

동구청은 조각 거리를 조성하면서 관람자에 대한 동선이나 주변 환경과의 조화는 고려하지 않았다. 사실 조각거리 조성사업을 진행하였던 추진소위원회가 과연 전문성이 있는가 하는 논란도 제기되었다. 사업 추진 실무자는 “추진 취지에 맞게 전문가들의 의견을 수렴하여 조각품을 설치했다”고 언급하였으나, 실제로는 추진소 위원회에 도시공간기획자, 문화연구자, 도시디자인, 환경, 건축, 도시계획 등 각계 전문가들이 포함되지 않았던 것으로 확인되었다. “추진위원으로는 고문인 김영중씨 외에 유태명(위원장) 지춘상 박철교, 조동림, 김행신, 정세호, 박태성, 윤광열, 정운태, 이현채, 문옥자, 김인경, 최규철, 신광조, 조의현씨 등 16명이 참여”¹⁰⁴⁾ 하였다.

102) 광주일보, 2013.04.23., <조각작품 녹슨지 오래 ... 풀리는 애틀단지로>

103) 광주일보, 2001.11.27., <금남로 조각거리 눈길>

“현재 구성된 추진위원회에는 조각가들과 번영회장, 문화원장 등만 참여하고 있을 뿐 조각의 거리라는 ‘큰 그림’을 함께 그려갈 디자인, 환경, 건축, 도시계획 등 각계각층의 전문가들은 포함되어 있지 않다. 특히 금남로라는 지역이 단순히 동구에 위치해 있다는 지리적 특성 보다는 5·18의 현장 등 ‘광주의 얼굴’이라는 이미지가 훨씬 강하다는 점을 고려할 때 전문가들의 참여는 필수요소다.”¹⁰⁵⁾

금남로 조각거리는 조성 사업을 추진하는데 있어서 각계 전문가가 결여되어 있었으며 도시미학적 측면에서의 고려가 없었다. 뿐만 아니라, 공공미술이라 일컬어지는 조각들이 행인의 안전마저도 위협한다는 문제가 제기되었다.



[그림 11] 금남로 조각거리 현황

“멀뚱하게 서있는 조각상 주위로는 자전거·오토바이·신문 배포대 등이 둘러싸고 있다. 이쯤 되면 작품이 아니라 거치대다. 작품 받침대 주변은 콘크리트 덧댄 자국이 많아 걸다가 걸려 넘어질 위험이 많고, 작품 조명을 위한 전기배선함과 지나치게 큰 표지석이 조각을 감싸고 있다. 이는 공공조각의 기본인 안전성을 침해한다.”¹⁰⁶⁾

“조각의 거리에 전시된 석제와 동제 조각품 20여점이 가로수와 버스정류장 사이에 설치돼 있을 뿐만 아니라 일부 작품들의 경우 인도가 아닌 차도 방향으로 전시돼 있고 작품 인근에 자전거와 오토바이 등이 세워져 있어 시민들의 작품 감상을 어렵게 만들고 있다. 더욱이 금남로의 경우 5·18 광주민중항쟁의 살아있는 현장으로 광주의 아픔을 고스란히 간직하고 있는 곳인데도 ‘조각의 거리’에 쓰레기가 널려 있는 등 환경정비는 뒷전이어서 예향 광주를 상징하는 명소가 되기에는 미흡하다는 지적이다.”¹⁰⁷⁾

104) 광주일보, 2001.02.03., <금남로 조각거리 구성 시동>

105) 광주일보 2001.04.09., <진정한 "예향의 얼굴"되려면...금남로 조각의 거리 조성사업 속제>

106) 광주드림, 2006.06.01., <작품과 환경부조화로 시각적 폭력>

107) 무등일보, 2002.03.07., <광주 금남로 '조각 예술의 거리' 쓰레기에 가려진 조각품 시민 외면>

지금까지 살펴본 금남로 조각거리를 둘러싼 여러 가지 문제 때문에 10년이 넘는 기간 동안 ‘차라리 금남로를 그대로 두라’는 목소리도 끊이지 않아왔다. 광주에서 이렇게 오랫동안 시민단체와 지역 언론의 비판을 받아온 공공미술은 없다. 광주에서 그만큼 ‘금남로’가 가지고 있는 역사적 의미와 상징하는 바가 중요하기 때문일 것이다. 이렇게 금남로 조각거리를 둘러싼 논쟁과 관심은 이제 공공미술이 공공의 의견을 반영해야 하며, 사회적 담론을 형성하고, 시민이 소통할 수 있는 새로운 공공미술로의 요구가 드러난 것이다. 이러한 과정들은 광주에서도 공공미술을 바라보는 패러다임이 변화한 것을 알 수 있다. 이제 더 이상 공공미술이 장식적인 조각이 아니라, 새로운 형태의 공공미술로 나아갈 수 있는 길을 열 수 있는 틀이 생긴 것이다.

오랜 기간의 논쟁 끝에 결국에는 2014년 현재 금남로 조각거리의 조각 작품들이 예술의 거리로 이전하는 방향으로 논의되고 있지만, 복잡한 예술의 거리에 20점의 조각품을 어떤 식으로 가져다 놓을 것인지, 예술의 거리에 가져다 놓으면 공공성과 장소성이 획득되는지, 여전히 문제가 해결되는 것은 아니다. 또한 금남로에 조각이 철거되면 이제 어떤 방식으로 공공미술이 재구성 될 지는 여전히 해결해야 할 과제로 남아 있다.

3. 문제점 해결 및 발전 방안

이 장에서는 금남로의 공공미술 발전방안에 대해 제안하고, 국내 및 해외 사례를 살펴봄으로써 새로운 형태의 공공미술 모델을 제시하고자 한다. 또한 앞서 말한 금남로 조각거리의 문제점을 뉴 장르 공공미술로 어떻게 해결할 수 있는지 고찰해보고자 한다.

가) 문제점 해결방안

그렇다면 뉴 장르 공공미술을 광주 금남로에 어떻게 적용할 것인가? 그러한 실천

들은 앞서 제기한 문제점들을 해결할 수 있을 것인가?

① 역사성과 장소성 부재 문제

공공미술의 패러다임이 변화하면서 '장소성'은 그 의미가 변화해왔다. 기존의 공공미술에서의 '장소'가 일반적 공중에 접근할 기회를 베풀어주는 물리적 장소였다면, 이제 뉴 장르 공공미술에서의 '장소'는 실제 시민의 생활이 이루어지는 '사회적 공공장소'라고 할 수 있다.¹⁰⁸⁾ 현대 공공미술에 와서는 '장소성'의 문제가 '공동체'의 개념으로 옮겨가고 있는 것이다.

금남로 조각 작품 이전이 확정된다면, 금남로라는 장소에 맞지 않는 조각 작품들을 철거하고, 그 자리에 예술가가 개입하여 공동체와 소통하고, 시민의 참여를 통하여 사회적 담론이 장이 형성될 수 있도록 조성해야 한다.

② 공공성과 시민과의 소통 부재 문제

2001년 조각거리 조성 당시와 현재 공공미술에 대한 인식은 많이 달라져 있지만, 소통은 공공미술에 있어서 여전히 중요한 요소이다. 『민주적 공공성-하버마스과 아렌트를 넘어서』의 저자 사이토 준이치에 의하면, 공공성은 복수의 가치·의견 '사이'에서 생성되는 공간이다. 거꾸로 말하면 그러한 '사이'가 상실되는 곳에서는 공공성이 성립되지 않는다고 말한다.

뉴 장르 공공미술에서의 '공공성'은 유동적인 것이다. 뉴 장르 공공미술에서 '공공성'의 의미는 '무엇이 진정한 공공성인가'를 찾아온 과정이라 할 수 있다.

페트라샤 필립스는 『새로운 장르 공공미술 : 지형그리기』에서 공공미술가들의 책임이 "전통적으로 공공적 장소라고 인정된 곳에 내놓을 영속적인 대상을 창조하는 것이 아니라, 대신에 공중의 구축을 지원하는 것, 즉 행동, 생각, 그리고 개입을 통해 거의 존재하지 않는 참여하는 관객을 고무하는 것에 있다."고 언급하였다. 필립스는 공공미술이 공공적인 이슈를 담아야 공공성의 문제를 해결할 수 있다고 보았다.¹⁰⁹⁾ 또한 공동체와 '일반적인 공중'의 개념을 나란히 놓음으로써 기존 공공

108) Malcolm Miles, op. cit., p.141 참조.

109) Ibid., p.165.

의 개념을 문제화했고 공동체의 표현에 대해 관심을 갖는 일시적인 프로젝트들을 적극 옹호했다.¹¹⁰⁾

이 새로운 형태의 공공미술에는 ‘공동체’를 어떻게 설정하느냐 하는 문제가 있다. 공동체라는 의미가 지역적으로 수용된다면, 지리적 · 사회적 영역 밖에 있는 공동체에게 수용될 수 없다. 따라서 지역 안에서만 공감할 수 있는 내용이 아니라 지리적 · 사회적 울타리를 벗어나 대부분이 공감할 수 있는 내용으로 보편적 시대정신을 반영해야 할 것이다.

③ 주변 환경과의 부조화 및 사후관리 부재

공공미술의 관리 문제는 금남로 조각거리의 문제만은 아니다. 관에서는 이러한 관리 소홀을 예산 탓으로 미루고 있다. 사실 금남로 조각을 이동 혹은 철거하고 새로운 공공미술이 진행되어도 문제는 달라지지 않는다. 뉴 장르 공공미술은 어떤 특정한 형태를 가지고 있지 않으며, 일시적인 성질을 가지고 있어서 작품의 퀄리티 문제가 비판의 대상이 되곤 한다. 또 이러한 일시적인 성질은 프로젝트의 지속성 문제를 야기하기도 한다. 사실 작품의 퀄리티와 프로젝트의 지속성 문제는 뉴 장르 공공미술의 치명적인 흠으로 여겨왔다. 국내 공공미술의 성공사례로 언급되는 ‘안양공공예술프로젝트’도 현재 작품 사후관리 문제에 봉착한 바 있다. 시간이 지나면서 주목 받았던 작품들이 제대로 관리가 안돼서 작품에 대한 평가도 달라지고 있는 것이다. 또한 프로젝트를 진행하는 동안에만 활성화되고, 프로젝트가 끝난 후에는 관리가 소홀해져서 공공미술의 역할을 제대로 하지 못하고 있다.

따라서 관객참여형 혹은 사회참여형 성격의 공공미술을 어떻게 지속적으로 유지시킬 것인지에 대한 연구와 노력이 필요한 시점이다. 단지 한시적으로 관객과 소통하는 미술이 아니라 예술가가 시민의 삶속에 깊숙이 들어와 그들과 지속적으로 소통해야 할 것이다. 이에 금남로가 민주 · 인권의 거리로서 그러한 가치를 반영할 수 있는 공공미술 혹은 프로젝트를 지속적으로 진행될 수 있도록, 공공미술을 설치하거나 진행할 때 사후 몇 년간의 사후관리 예산을 책정하는 등의 시스템이 마련되어야 한다.

110) Ibid.

나) 발전방안

금남로 조각거리의 작품을 이전한다면 이제 금남로 거리는 무엇으로 채울 것인가? 본 연구자는 이러한 금남로의 공공미술 발전방안으로서 다음과 같이 제안한다. 금남로는 거리의 역사성과 장소성에 맞지 않는 조각은 철거하고, 금남로 거리는 그 자체로서 존재하게 하여야 한다. 민주, 인권의 거리로서의 금남로를 어떤 상징물로 복잡한 거리를 만드는 것 보다는, 퍼포먼스나 프로젝트형 관객 참여적 미술로 사회적 발언을 할 수 있는 기회를 제공해야 하며, 그것을 통해 지역사회의 소통을 이끌어내야 할 것이다. 또한 공공미술을 관에서 주도하는 방식이 아니라, 아티스트가 프로젝트를 제안하여 시민, 큐레이터가 함께 주도하는 협업 작업이 이루어져야 할 것이다.

최근 광주에서도 뉴 장르 공공미술 성격의 공공미술들이 ‘퍼포먼스’나 ‘공연’ 등의 이름으로 시도되고 있다. 이러한 몇몇 시도 중의 하나로서 안나 리스폴리(Anna Rispoli)¹¹¹⁾의 <집에 가고 싶어(I really would like come back home)> 프로젝트를 들 수 있다. 국립아시아 문화전당 아시아예술극장 관객참여형 작품으로 광주의 정치적인 상황과 역사를 간직하고 있는 전남대학교에서 진행된 이 프로젝트는 오케스트라 음악에 맞춰 기숙사에 있는 600여명의 학생들이 참여하여 각자의 방에서 20여분 동안 형광등을 켜다 껐다 반복하는 빛 퍼포먼스 작품이다. 오케스트라 음악은 전남대학교 관현악단이 베토벤의 <운명>을 연주하였다.

안나는 “자유를 누려야 할 대학생들이 안전한 직업을 갖고 싶어 하는 목표를 가지고 있어 놀랐”고 “이들에게 소통할 수 있는 하나의 방법을 전해주고 싶어 빛 퍼포먼스를 기획하게 됐다”고 언급하였다. 이 퍼포먼스에 참여하는 학생들은 각 방의 스피커를 통해 메시지가 전달되면 학생들은 형광등을 켜다 껐다 하고 밖에서 이 광경을 지켜보는 관객들은 이들이 전달하는 메시지를 모스 부호처럼 받아들이게 된다.¹¹²⁾ 이 작품은 도시가 대형화되고 공동체의 의미가 사라지는 속에서 새로

111) 안나 리스폴리(Anna Rispoli) : 이탈리아 출신 아티스트로 현재 벨기에에서 활동 중이다. 안나 리스폴리의 작업에는 항상 인간과 도시의 관계가 중추적 내러티브로 등장한다. 그는 시민 참여, 건축 퍼포먼스, 도시 인스톨레이션 등, 여러 형태의 어반 프로젝트들을 통해 시민들이 도시를 점유하는 방식을 실험한다. 지역활성화의 신화, 시민 참여에 대한 이상주의, 지역 갈등, 공공기관의 도시 이미지화 사업, 실제 거주민들의 개인적인 욕망들. 그의 작품은 이와 같은 지점들에서 다양한 논의를 발생시키며 도시의 복잡성을 수행적으로 풀어낸다.

운 공동체 형성의 가능성에 주목해 제작됐다. 안나는 작품을 연출하기 위해 수개월 전부터 전남대 기숙사에서 생활하는 학생 600여명을 만나 이들에게 ‘집을 어떻게 생각하는지’, ‘기숙사를 어떻게 생각하는지’, ‘미래가 어떻게 될 것인지’ 등의 질문을 던져 소통했다. 그는 “학생들을 만나는 과정에서 기숙사 대부분의 학생들은 옆방에 누가 살고 있는지조차 모르는 경우가 많았다”며 “학생들이 사회나 학교로부터 많은 압박을 받고 있다는 것을 느껴 소통을 강조했다”고 말했다. 113)



[그림12] 안나 리스폴리(Anna Rispoli), <집에 가고 싶어(I really would like come back home)>, 2013, 광주

이 사례는 광주에서 뉴 장르 공공미술이 어떻게 적용될 수 있는지를 보여준다. 이는 한 예술가가 지역공동체에 개입하여 상호 소통하게 하고, 관객이 참여하는 과정을 통해 어떤 사회 문제를 해결하려고 한다는 점에서 수잔 레이시의 <크리스탈 퀼트 (Crystal Quilt)>와 비슷한 유형이라고 할 수 있다. 또한 그것이 관객의 참여로 끝나지 않고 또 다른 관객에게 시각적 스펙터클을 보여준다는 점에서 닮아 있다.

금남로 공공미술의 또 다른 제안은, 관람객을 역사에 참여하게 하고, 공동체의 기억을 공유하게 하는 기념비이다. 앞의 2장에서 공공성 개념을 확장한 사례로 제시한 마야 린의 <베트남전참전용사기념비>도 비기념비적 성격을 지닌 기념비로서 어떻게 기념비가 공공성을 지닐 수 있는지를 보여주었다. 마야 린의 작품은 전통적인 형상의 기념비적 공공미술을 거부하고, 공공담론과 논쟁을 반영하였기 때문에 공공의 입장을 인식하는데 있어 중요한 사례로 볼 수 있다.114) 이것은 관람객으로 하여금 일방적으로 바라보게 하는 조각이 아니라, 관객과 소통하고 사색하게

112) NEWSis, 2013.12.02., <안나 리스폴리 “전남대 건물 빛 퍼포먼스 새로운 소통의 시작”> 참고.

113) Ibid.

114) 민지혜, op. cit., p.50.

하는 장소를 만들었다. 여기서 그치지 않고 탁본을 해가거나, 추모적 의미의 사물을 놓고 가는 등의 자발적인 관람객의 참여는 이 기념비의 일부가 된 것이다.

이제 광주에서는 이러한 새로운 공공미술을 금남로라는 역사적 인식과 5·18의 상처, 민주와 인권의 거리, 그리고 공동체를 아우르는 개념으로 접근하여할 할 것이다. 그것은 시민들이 기념비의 한 구성 요소씩 직접 참여하여 만들어가는 기념비일 수도 있고, 시민들의 의견을 반영하여 아이디어를 공유하는 기념비일 수도 있다. 그것의 형태는 무형 혹은 가상의 기념비일 수도 있으며, 실제로 형식은 중요하지 않다. 이제 기존의 관례적인 공공미술에서 벗어나, 새로운 장르로서 담론을 형성해가는 공공미술을 만들어가야 할 것이다. 금남로는 공공영역의 담론을 형성하기에 매우 적절한 장소가 될 것이다.

2. 광주 폴리 I (2011)

제2절에서는 광주에서 행해졌던 공공미술 중에서 세 가지 패러다임(공공장소에 위치한 예술-공공장소로서의 예술-공중의 이익을 위한 예술)에서 그 두 번째인 ‘공공장소로서의 예술’의 사례로서 ‘광주 폴리 I’¹¹⁵⁾의 현황과 문제점을 분석하고, 발전 방안을 모색해보고자 한다.

1) 현황

2011년 제4회 광주디자인비엔날레(9월 2일~10월 23일)의 일환으로 기획된 ‘광주 폴리’는 문화도시라는 이름에 걸맞는 도시환경을 조성하고 공공 공간과 공공시설물을 개선하는 취지로 시작되었다. 폴리 프로젝트의 구상은 1차적으로 읍성 터를 핵(Core)으로 10개 장소와 인접한 푸른길 3곳에 설치한 뒤 도시가 성장하면서 가지처럼 형성된 도로망을 따라 100개 이상의 폴리를 연차적으로 설치¹¹⁶⁾하는 것이다. 현재, 광주 폴리는 2011년 1차 폴리를 시작으로 2013년 2차 폴리까지 진행되었으며 광주시는 향후 100여개의 폴리를 설치할 계획이다.

‘우스꽝스러운 짓’이라는 뜻을 갖는 폴리는 1980년대 버나드 추미(Bernard Tshumi)가 파리의 라빌레트 공원(Parc La Villette)을 디자인하면서 사용한 이후 도시 속에 문화적 특성을 가지는 소규모 공공시설물이라는 의미로 건축계에서 통용되었다. 도시의 특별한 장소에 놓여지는 이 작은 시설을 통해 도시에 문화적 활력을 진작시키기 위해 여러 도시에서 추진된 바 있다.¹¹⁷⁾

‘폴리(Folly)’의 건축학적 의미는 본래의 기능을 잃고 장식적 역할을 하는 건축물을 뜻한다. 하지만 광주폴리는 공공공간 속에서 장식적인 역할 뿐 아니라, 기능적인 역할까지 아우르며 도시재생에 기여할 수 있는 건축물을 의미한다. 예전에는 폴리라는 것이 유럽의 대저택 정원에 있는 기능이 없는 장식적 건축물들을 의미했으며 영

115) 광주폴리는 2011년 처음에는 ‘어반 폴리(Urban Folly)’라는 이름으로 진행되었으나 그 이후 ‘광주 폴리(Gwangju Folly)’로 명칭을 변경하였다. 본 연구자는 현재 사용하고 있는 ‘광주 폴리’라는 명칭을 사용하겠다.

116) 광주일보, 2011.03.28., <시민들에 사랑받는 ‘어번 폴리’ 기대>

117) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0102010000>

국, 프랑스 등에 그 사례가 많다. 그 후 스위스 출신으로 프랑스에서 활동하는 건축가 ‘베르나르 추미’가 프랑스 라빌레뜨 공원에 35개의 건축구조물을 설치하면서 현대적인 의미에서의 폴리가 세상에 알려졌다. 이 공원이 일련의 폴리를 통해 일반인과 전문가에게 연구, 관찰, 볼거리를 제공하며 방문자와 공원의 상호작용적 활동을 이끈다는 점에 있어 광주폴리가 나아가려고 하는 방향과 같은 맥락에 있다. 118)

<광주폴리 I>은 후안 헤레로스, 플로리안 베이겔, 나테르 테라니, 알레한드로 자에라 폴로, 피터 아이젠만, 정세훈·김세진, 조성룡, 도미니크 페로, 프란시스코 사닌, 요시하루 츠카모토, 승효상이 참여하였으며, 폴리 설치 장소와 내용은 <표-3>과 같다.

작품명	작가	장소	내용	작품이미지
소통의 오두막	후안 헤레로스	장동 사거리	장동 사거리의 교통성을 작지만 매력적이고 아름다운 공원으로 변화시키는 폴리를 제안	
서원문 제등	플로리안 베이겔	전남 여고 건너편	-서원문의 장소가 갖는 역사성과 제봉로 주변상황을 함께 연결 -	
광주사람들	나테르 테라니	대한생명사거리	-불규칙적으로 교차하는 강철봉이 기둥모양으로 세워졌으며, 수평구조물로 변모 -한국의 정원상징 ¹¹⁹⁾ -기둥에는 스마트폰 등 전자제품을 충전할 수 있는 기능 ¹²⁰⁾	

118) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0101010000>

119) 광주일보, 2011.02.18., <자연과 도시공존... 광주의 역사 담는다>

120) Ibid.

유동성 조절	알레한드로 자에라 폴로	금남로 공원	-금남로 공원의 북쪽 모서리에 위치한 이 폴리는 공원과 인도, 지하도 상가가 상호 유기적으로 공존하게 하는 개념을 도입	
99칸	피터 아이젠만	충장로 치안센터 앞	한옥의 공간과 그것에서 드러나는 사회위계질서를 하나의 건축적 요소로 활용하고 재해석 -옛 양반 가옥을 본뜬 상징물 -기둥과 칸으로 나뉘는 한옥 양식에서 착안 ¹²¹⁾	
열린장벽	정세훈, 김세진	광주 세무서 사거리	광주 세무서 사거리에 도시의 현재적 삶을 담아내는 동시에 광주 읍성의 기억을 간직한 '열린 장벽'을 제안	
기억의 현재화	조성룡	황금로 사거리	강철과 코르텐 스틸 판이 사용된 격자무늬의 콘크리트 언덕을 황금로에 설치해 광주의 잊혀진 기억을 회상	
열린 공간	도미니크 페로	구시청 사거리	금남로 공원의 북쪽 모서리에 위치한 이 폴리는 공원과 인도, 지하도 사아가 상호 유기적으로 공존하게 하는 개념을 도입	

121) Ibid.

광주사랑방	프란시스코 사닌	아시아 문화전당 앞	시민들이 구 시가지에서 아시아 문화 전당을 바라볼 수 있으며 동시에 버스정류장의 기능도 할 수 있는 폴리 계획	
잠망경과 정자	요시 하루 츠카모토	대성학원 앞	현대화가 진행되면서 광주읍성의 성벽이 헐리고, 높은 건물이 들어섬에 따라 광주 시민의 시야가 점점 좁아지게 되는 상황에 주목	
푸른 길 문화센터	승효상	푸른 길 농장다리	푸른 길의 작은 문화센터를 만드는 것 재료는 관리하기 용이한 내후성강판으로 폐선이 된 철로를 연상하게 하는 기억의 장치가 됨	

[표3] 광주 폴리 I (2010)

2) 문제점

가) 역사성과 장소성의 부재

공공미술의 새로운 패러다임에서 중요한 것은 도시에서 공공미술이 어떠한 맥락에서 실천되었는가 하는 것이다. <광주폴리 I>는 조선 초기 축성되었다가 일제에 의해 사라진 광주읍성의 역사적 흔적을 따라 만들어졌다. ‘광주읍지’, ‘광주시사’ 등

의 문헌에 따르면 광주읍성은 석축으로 그 둘레가 8253척(약 2.5km) 높이 9척(약 2.7m)으로 지금의 전남여고~충장치안센터~황금동~옛 전남도청 뒤~옛 광주지방노동청 뒤로 지났으며, 4대 성문으로 서원문(동문, 전남여고 뒷담), 광리문(서문, 황금동 일대), 진남문(남문, 옛 도청 뒤), 공북문(북문, 충장치안센터) 등이 있었다.¹²²⁾ 그러나 일제에 의해 흔적도 없이 사라진 이후 광주 시민들에게 광주읍성의 존재가 잊혀지게 되었다. <광주 폴리 I>는 수백 년 동안 존재해 왔던 광주의 기억을 되찾고, 사라진 역사 문화유산을 지키려는 의지에서 시작되었다. 광주 폴리 Website에는 다음과 같이 언급되어 있다.

“대상 부지는 5·18로 기억되는 광주의 과거와 광주 도심으로서의 현재 그리고 광주의 미래를 상징할 아시아 문화전당을 모두 품고 있는 지역이다. 광주 구도심을 활성화하기 위한 폴리의 설치 장소로는 더없이 좋은 장소이기도 하다. 광주 읍성의 흔적을 따라 10개의 폴리가 설치되었고 이는 과거 광주 읍성의 존재와 5·18의 가치를 새로이 일깨우는 역할을 한다. 광주읍성은 그 존재조차 모를 정도로 현대의 광주에서 사라졌지만 그 도시적 윤곽은 현재에도 길로서 남아있었으며, 그 길을 따라 꼭지점과 성내출입을 위한 대문의 위치에 폴리를 세우게 되면 자연스레 역사성도 회복할 수 있으며 낙후된 구도심에 활력을 찾게 하는 일도 기대하였다.”¹²³⁾

그러나 문제는 각각의 폴리가 이러한 ‘광주읍성’이라는 장소성 혹은 역사성과 얼마나 큰 관련성이 있느냐 하는 것이다. 사실 읍성터에 새로운 건축물을 설치했을 뿐 읍성의 모습은 연상되지 않는다. 이에 대해 폴리 프로젝트를 담당 한 공무원은 보도자료에 다음과 같이 말한 바 있다.

“폴리는 세계적인 건축가들이 해당 장소를 해석하고 그 속에서 역사성, 지금의 문제점들을 분석해 내놓은 나름의 해답과 같은 것이다. 따라서 폴리는 시민들의 보행을 더 편하고 즐겁게 만들며 일상과 밀접한 생활공간이 될 것이다.”¹²⁴⁾

그러나 광주읍성에 폴리를 설치하는 것으로 어떻게 그 역사성을 회복하였는지, 낙후된 구도심에 활력을 찾았는지는 알 수 없다. 건축가들이 장소를 해석하여 보여준다고 하지만 장소성을 보여주는 방식이 일차원적이고, 일방적이다. 또한 읍성 터

122) 김민수, 『한국 도시 디자인 탐사 : 광역시의 정체성을 찾아서』, 그린비, 2009, p.216

123) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0102010000>

124) 광주일보, 2011.03.28., <시민들에 사랑받는 ‘어번 폴리’ 기대>

에 설치된 폴리가 광주를 대표할만한 상징성을 갖고 있다고 보기도 어렵다.

나) 공공성 및 시민의 합의 부재

새로운 공공미술의 패러다임에서 공공성은 ‘공동의 공간’이라는 개념에서 ‘미술과 공중사이의 소통’이라는 개념으로 변화하였다. 광주 폴리 I 은 이러한 소통이 이루어지지 않았다는 점에서 공공성을 담고 있다고 보기 어렵다. 광주 폴리 I (2011) 프로젝트에 참여한 작가들은 세계적으로 유명한 건축가로서 참여자체만으로 이슈가 되었다. 그러나 유명 작가 스타마케팅에 의존했다는 비판을 면치 못하였다. 심지어 몇몇 작가는 광주를 방문한 경험 없이 폴리를 설치하여 질타를 받기도 하였다. 즉, 작품들이 설치된 공간과 이를 활용하는 이용자들의 행위에 대한 충분한 분석 없이 단기간에 11개의 폴리를 건립하면서 시민들의 공감을 얻지 못하고 외면 받고 있는 것이다. 저명한 건축가들이 다수 참가한 프로젝트였음에도 불구하고 광주읍성과 광주의 도시구조에 대한 철저한 연구와 시민사회와의 소통부족으로 인한 문제점을 가지고 있다는 지적도 제기됐다. 광주 지역 언론에서도 장소 선정 배경과 작가 선정 폐쇄성, 시민과 소통 부재, 형식적인 공청회 개최 등 시민들의 공감대 형성에 실패하였다고 언급하고 있다. 광주지역단체들은 폴리 추진 과정에서 진행되었던 형식적인 공청회와 행정의 일방 통행식 사업을 다음과 같이 비판하였다.

“소통 부재로 시민들에게 외면 받고 있는 ‘광주 폴리’ 사업에 시민들의 의견을 반영해 2차 사업을 추진해야 한다는 주장이 제기 됐다. 5일 지역문화교류재단과 광주환경운동연합은 광주시에 보낸 ‘광주시 폴리 사업에 대한 공개질의서’를 통해 “광주 폴리사업 추진과정에서 형식적인 공청회를 개최해 시민의 의견이 반영되지 않았다”며 1차 사업에 대한 객관적인 진단, 평가, 소통을 전제로 2차 사업 추진 여부를 결정해야 한다”고 주장했다. 이들은 “‘광주폴리’ 사업이 시민과 소통 없이 추진되면서 광주의 정체성, 역사성, 장소성에 대한 분석 없이 단시간에 설치돼 광주 폴리의 정체성에 의문을 갖게 만들었다”며 “스타마케팅에 의존한 행정 편의적 사업으로 장소 선정 배경과 작가 선정 폐쇄성, 시민과 소통 부재 등으로 지역의 신뢰를 잃었다”고 지적했다.”¹²⁵⁾

“1차 광주폴리는 사업 추진과정에서 쓴 소리를 들었다. 시민과 소통 없는 행정의 일방 통

125) 전남매일, 2012.07.06., <광주폴리 시민의견 반영해야>

행식 사업으로 ‘광주의 정체성, 역사성, 장소성과 조화가 안 된다’, ‘스타마케팅에 의존한 행정의 편익 주의적 사업, 사업 주체와 관리 주체의 이원화로 행정력의 낭비가 초래됐다’는 지적이 제기됐다. 폴리를 설치하는 사업 자체 보다는 사업추진의 미숙함 때문이었다. 참여 건축가들의 명성에만 기대 장소선정에서부터 작품에 이르기까지 시민과의 소통, 참여를 간과했기 때문이다.”¹²⁶⁾

몇몇 작품은 폴리설치과정에서 시민과의 마찰을 겪으면서 항의가 잇따르기도 했다. 시민들의 폴리에 대한 이해도가 낮은 것도 문제였다. 폴리가 어떤 주제로 설치되었고 각각의 폴리가 어떤 의미를 가지고 있는지 알지 못하는 사람이 대다수인 것으로 드러났다. <광주일보>에서도 폴리의 계획단계 및 설계과정에서의 시민과의 교류와 소통 부재에 대해 다음과 같이 비판하고 있다.

“계획단계에서 어반폴리의 장소선정, 개념설정, 설계는 현재까지 전문가 위주로 진행돼 왔다. 시민보고회에서 참여한 설계자들은 각 공간에 대한 기억, 장소성에 대한 의미를 많이 부여하고 있다. 그러나 설계 과정에서 시민들이 갖고 있는 도시공간의 장소에 대한 문화적, 역사적 기억에 대해 설계자와 시민간의 소통과 교류는 없었던 것으로 보인다. 시민들이 매일 오가는 일상의 공간인 폴리 설치 장소에 대해 학생, 주민, 상인들과 소통의 과정에 대한 발표는 없었다. 시민보고회를 통해 시민참여의 통로를 마련하였다고 하지만 시민보고회에서 시민들과 의견을 나누는 어떠한 시간과 방법도 제시되지 않은 채 보고회는 주체측의 보고만으로 마무리되어 아쉬웠다.”¹²⁷⁾

이렇게 도시에 반영구적으로 설치되는 폴리가 시민들의 공감대를 형성하지 못한다면 공공성을 반영한 공공미술이라 할 수 없을 것이다.

다) 보행권 위협 및 주변 환경과 부조화

<광주폴리 I>도 <금남로조각거리>와 마찬가지로 공공미술의 역할을 하지 못하고, 관리부재와 미술에 대한 시민들의 의식의 부재로 인해 제대로 된 활용방안을 찾지 못하고 있다. 광주읍성이 자리 잡았던 터는 현재 중심 상업지역으로 옥외 광고물과 좁은 도로로 인해 복잡한 상황이다. 그러나 주변환경을 고려하지 않은 몇몇

126) 광주매일, 2013.05.29., <삶속에 스며들다...‘폴리’ 성공 열쇠는 ‘소통과 참여’>

127) 광주일보, 2011.02.22., <어반폴리, 화려함보다 더 중요한 것은 ...>

작품들은 위험성을 동반하기도 했다. 황금로 사거리에 설치된 <기억의 현재화>의 경우 도로상황을 고려하지 않은 설치로 인해 운전자들이 조형물을 미처 확인하지 못해 교통사고가 잇따라 발생하였다.

“지난 3일 밤 10시 광주시 동구 황금로 사거리(콜박스 사거리) 바닥에 설치된 어번폴리 작품 위로 승용차 한 대가 갑자기 멈춰 섰다. 야구장의 투수 마인드(원형뿔)처럼 바닥에 설치된 이 어번폴리는 가장 높은 꼭지점이 지면보다 20cm 가량 높아, 차량 바닥이 꼭지점에 걸린 것이다. 이처럼 차량 하부가 어번폴리에 걸리는 사고가 셀 수 없이 발생해 이미 수십 곳이 떨어져 나간 상태다.”¹²⁸⁾

또한 광주 폴리 작품이 각종 홍보포스터가 붙는 광고판으로 전락하였으며, 아시아 문화전당 앞에 청소년을 위해 조성된 ‘사랑방’은 낙서로 얼룩지기도 하였다.

“광주시가 도시 재생을 통해 광주의 대표적 아이콘으로 남기겠다며 수십억원을 들여 설치한 광주폴리도 제대로 된 활용방안을 찾지 못한 채 일부 작품의 경우 애물단지로 전락하고 있다. 전남여고 앞에 세워진 ‘서원문 제등’은 각종 홍보 포스터로 몸살을 앓으면서 ‘비싼 광고판’으로 변했다. 작품 곳곳에는 테이프가 붙어있던 자국이 선명하다. 구시청 사거리를 가로막은 ‘열린공간’도 곳곳이 차량에 긁힌 흔적이 선명할 정도로 자동차 운전자들에게는 눈엣가시 같은 존재다. 국립 아시아문화전당 옆에 조성된 ‘사랑방’은 낙서로 한차례 큰 홍역을 치르기도 했다. 세계적인 건축가들을 끌어들이 ‘스타 마케팅’에도 불구하고 보행권 위협과 주변 환경과의 부조화로 제자리를 찾지 못하고 있는 것이다.”

<광주폴리 I>는 처음에는 설계와 시공은 광주비엔날레 재단이 맡고, 건립 후 관리와 운영은 광주문화재단이 담당하였다. 하지만 <광주폴리 I>가 설치된 이후, 이러한 이원적인 체계로는 관리에 어려움이 있다고 판단하여 광주문화재단이 맡았던 관리운영을 광주비엔날레 재단으로 이관하였다.

폴리가 한곳에 모여 있는 것이 아니라 광주 읍성터를 따라 산재해있어서 사후관리에 어려움이 있다. 그러나 사후관리가 제대로 되지 않는다면 오히려 미관을 해치거나 설치 전보다 더 못한 상황이 될 수도 있다. 하지만 행정부처는 예산 부족 탓이라는 입장이다.

128) 광주일보, 2011.09.05., <교통사고 · 작품작동 오류로 ‘얼룩’>

3) 발전방안

앞에서 제기된 몇 가지 문제는 폴리가 광주의 장소성을 담지 못했고, 그러한 장소성을 담았다고 하더라도 장소와 폴리의 연결고리가 약했다. 또한 도시의 공공 공간에 설치되었음에도 불구하고 시민들의 의견수렴이나 소통이 제대로 이루어지지 않아 공공성이 담보되었다고 하기도 어렵다. 가장 큰 문제는 설치된 작품이 제대로 관리가 안 되고 있다는 것이다. 때로는 도시 미관을 해치고 시민의 안전을 위협하는 문제가 있었다.

2013년에 진행된 2차 광주 폴리(감독 니콜라우스 히르쉬, Nikolaus Hirsh)¹²⁹⁾는 1차 광주폴리에 제기된 몇 가지 문제점을 보완한 것으로 보인다. 그 중 가장 눈에 띄는 요소는 공공영역에 대한 탐구와 시민과의 소통을 강조하였다는 점이다. 또한 단순한 미적 조형물의 개념을 넘어서서 체험형 공공건축물이 설치되었다는 점이다.

2차 폴리사업은 ‘인권과 공공공간’을 주제로 1980년 5월과 1960년 4·19혁명에 주목하고 광주라는 공공공간을 활용해 의미를 전달하고자 하였다. 이번 참여 작가 선정은 2차 광주 폴리 정체성, 스타 마케팅보다는 장소의 특성에 맞는 작가 중심, 현대 건축의 흐름과 폴리 전체의 전 세계적 지역 안배 등이 고려됐다.¹³⁰⁾ 폴리가 설치된 장소도 5·18 민중항쟁의 역사적 공간으로 금남로의 시작점 금남지하상가 분수대, 광주공원, 대일 항거의 상징인 광주학생독립운동기념회관을 비롯, 광주의 대표적 자연 환경인 광주천, 금남로와 광주역을 잇는 대인광장, 아시아문화전당과 금남로를 잇는 조선대 인근 푸른 길 공원, 광주역, 광주지하철 객차 등으로 선정됐다.¹³¹⁾

129) 니콜라우스 히르쉬(Nikolaus Hirsh) : 1964년 독일 출생, 프랑크푸르트 슈테델슐레((Städelschule) 건축대학장, 포르티쿠스(Portikus) 디렉터, 2001 독일 비평가상(German Critics Awards), 2002 세계건축가상(World Architecture Award) 수상.

130) 전남매일, 2012.11.15., <광주비엔날레 2차 폴리 참여 작가 발표>

131) 광주일보, 2012.11.19., <[광주폴리] 누구나 쉽게 찾는 체험형 건축물로 만든다>

가) 장소성에 대한 탐구

광주 폴리Ⅱ는 광주라는 장소성에 대한 탐구에 있어서 폴리Ⅰ보다 한층 발전된 개념을 보여준다. 니콜라우스 히르쉬(Nikolaus Hirsh) 감독은 4·19 혁명, 5·18 민주항쟁과 같은 광주의 역사성을 고려했을 때 ‘광주’라는 장소를 저항과 투쟁을 장소로 보고, 지역의 역사성을 세계적인 관점으로 접근하였다. 광주는 극적인 역사의 경험을 갖고 있다. 그러한 광주 폴리Ⅱ는 역사가 담긴 장소들이 광주시민에게 어떤 의미를 갖고 있는지에 대한 물음이라고 할 수 있다. 감독은 한 인터뷰에서 다음과 같이 말한 바 있다.

“광주는 강력하고 극적인 역사를 경험했는데 그런 역사를 갖고 있는 공간들이 광주시민들의 삶 속에서 어떤 의미를 갖고 있는지 폴리를 통해 접근해보고자 한다. 2차 폴리는 인권이나 공공성이 시민으로부터 표출돼야 한다는데 중점을 두고 시민 참여 형태로 이뤄지게 될 것이다.”¹³²⁾

<혁명의 교차로 - 에알 와이즈만, 사마네 모아피>

에알 와이즈만과 사마네 모아피는 시민혁명을 비롯한 정치적 변혁과 소요의 장소성에 주목한다. 즉 1980년 광주민중항쟁을 비롯하여 중동지역을 뒤흔들었던 ‘아랍의 봄’ 등 세계 각지의 민주혁명과 시민투쟁, 각종 혼란의 진원지였던 교차로나 원형광장의 맥락을 일컫는다. 이 작품은 시민정신의 발원지가 된 교차로에서부터 향후 후기혁명의 장소인 라운드테이블 정치학에 이르기까지의 크고 작은 맥락들을 표현한다. 이 장소는 인권과 토론을 위한 공공공간으로 사용된다.¹³³⁾



[그림13] 에알 와이즈만, 사마네 모아피 <혁명의 교차로>, 2013, 광주 북구 중흥동

132) Nikolaus Hirsh (인터뷰), 광주매일신문, 2013.06.13., <예술작품·공공 공간·대중 연결되는 계기 마련>

133) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0103040500>

<광주천 독서실 - 데이비드 아자예, 타이에 셀라시>

광주천 독서실은 건축가 데이비드 아자예와 소설가 타이에 셀라시가 공동으로 참여하여 만든 인문학적 지식의 공간이다. 광주천 제방에 위치한 이 작품은 공원의 풀숲과 징검다리, 그리고 천변 위 인도를 유기적으로 연결하며, 책이라는 지적 소재와 휴식의 공간을 조화시킨다. 한국의 전통 정자 구조에서 영감을 얻은 이 건축물은 나이지리아 출신의 젊은 소설가 치마만다 은고지 아디치에의 작품에서부터 프랑스의 에밀 졸라의 작품에 이르기까지 인권 주제의 도서 200여권을 소장한 작은 인권도서관이다.¹³⁴⁾



[그림14] 데이비드 아자예, 타이에 셀라시, <광주천 독서실>, 2013, 광주천천변

나) 소통

‘광주폴리Ⅱ’는 “예술작품과 공공 공간 그리고 대중, 이 세 가지가 새로운 방법으로 연결되는 계기를 마련”¹³⁵⁾하였다는 점에서 의미가 있다. 일차원적인 보여주기식으로 진행됐던 ‘광주폴리Ⅰ’에 비해, ‘광주폴리Ⅱ’는 시민들이 체험할 수 있는 기회를 제공하였다. 특히 램 쿨하스, 잉고 니어만의 <투표>와 고석홍, 김미희의 <기억의 상자>는 시민들의 참여가 작품의 중요한 요소가 되었다.

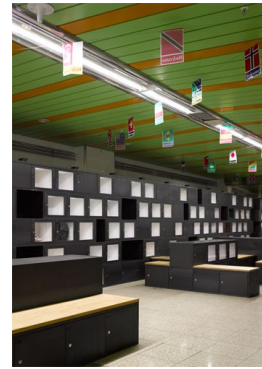
<기억의 상자 - 고석홍, 김미희>

기억의 상자는 광주 시민들의 추억이 깃든 장소인 금남지하상가 내 ‘만남의 광장’에 만들어졌다. 이곳은 휴대전화가 상용화되기 전인 1990년대 초반까지만 하던

134) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0103040200>

135) Nikolaus Hirsh (인터뷰), 광주매일신문, 2013.06.13., <예술작품·공공 공간·대중 연결되는 계기 마련>

라도 광주 우체국 ‘우다방’과 함께 약속을 정해 만나는 대표적인 장소였다. 이곳에 148개의 메모리 상자를 시민들에게 분양하여 그들의 기억이 담긴 물품을 전시하고 있다. 보관함의 앞문은 시민들이나 특정 인사들이 사적인 물건과 기념품들을 저장하고 전시할 수 있도록 투명하게 제작되었으며, 작은 상자와 공간들은 광주의 기억을 담는 공간으로 전환된다.¹³⁶⁾



[그림15] 고석홍, 김미희, <기억의 상자>, 2013, 금남지하상가

<투표 - 웹 쿨하스, 잉고 니어만>

광주학생독립운동 기념회관 뒷골목에 설치된 <투표>는 시민들에게 질문을 던져 ‘찬성’ ‘반대’ ‘중립’ 등으로 설문 조사를 하는 작품이다. 건축가 ‘웹 쿨하스’와 작가 ‘잉고 니어만’은 투표라는 대중적 정치참여 방식을 건축언어로 제안하고 해석한다. 젊은이들의 통행이 빈번한 거리에 배치된 이 작품은 개인의 생각을 정치적으로 표현하는 투표행위야말로 표현을 위한 적극적 플랫폼이라는 사실에 주목한다. 보행자들은 ‘예’, ‘아니오’, ‘중립’ 등 세 가지의 질문을 던지는 도로를 통과하게 되며, 집계된 수치와 기록들은 온라인으로 바로 전송되어 새로운 형태의 직접국민투표를 생산한다. ¹³⁷⁾



[그림16] 웹 쿨하스, 잉고 니어만, <투표>, 2013, 광주학생독립운동기념회관 옆

136) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0103040600>

137) <http://www.gwangjufolly.org/sub/sub.php?subKey=0103040100>

다) 사후관리 계획 및 방안

2011년에 완공된 11개의 광주폴리 I 는 광주시의 주관으로 광주비엔날레재단에서 시공했고, 광주문화재단이 위수탁계약을 통해 관리 업무를 맡았다. 아래 신문자료에 따르면, 11개의 폴리의 1년 운용 예산은 5400만원에 불과해 폴리를 관리하는데 어려움을 겪었다.

“11개 전체 폴리의 1년 운용 예산은 5400만원이 전부다. 여기서 기본적으로 들어가는 관리 청소비용만 4050만 원이다. 전기료 등 공공요금은 200만 원이 소요됐다. 별도로 올해의 경우 훼손 복원비용이 700만 원 넘게 지출됐다. 구 시청 사거리에 설치된 ‘열린 공간’ 폴리 바닥이 훼손돼 150여 만 원이 들어갔고, 문화전당 옆 ‘광주사랑방’도 벽면이 훼손돼 복원비용으로 618만 원이 지출된 것. 올해가 아직 4개월 넘게 남았지만 예산은 이미 바닥이다.”¹³⁸⁾

폴리를 설치하는 데는 예산을 28억원을 들이고, 그것을 제대로 운용할 예산을 제대로 마련하지 않았다. 시민 연계프로그램의 경우에도 예산이 부족해 제대로 시행되지 못하였다. 실제로 광주폴리와 연계된 문화 프로그램은 ‘광주폴리 투어’가 있었지만 이마저도 완전하지 못했다. 따라서 폴리를 만드는 기획단계에서 그것을 관리하고 운용하는 예산을 따로 책정하는 장기적인 마스터 플랜을 수립하여야 할 것이다.

2011년에 진행된 폴리 I 과 달리, 2013년에 진행된 폴리 II 는 충분한 시간을 갖고 사업을 추진하면서 완성도가 높았고, 사용성과 조형성을 모두 고려했다는 긍정적인 평가를 받았다. 또한 폴리 II 는 기획단계에서부터 시민·사회단체가 작품별 운영 파트너로 참여하고 ‘폴리를 위한 시민협의회’ 등을 꾸려 소통을 시도하였다는 점에서 폴리 사업이 크게 진일보한 것이라고 평가 받은 바 있다. 하지만 궁극적으로 공청회, 세미나, 워크숍 등 다양한 시민 참여 프로세스를 충분히 활용하지는 못한 점은 한계로 지적되었다.¹³⁹⁾

‘광주폴리 II ’는 단순히 보여주는 작품에 그쳤던 ‘폴리 I ’과 달리 작품마다 관리 단체를 지정하고, 시민들이 체험을 통해 실생활에서 예술을 접할 수 있도록 하는데 초점을 맞추어 시민들에게 더욱 가까워지긴 했지만, 여전히 관리가 잘 되지 않고

138) 광주드림, 2012.07.25., <광주폴리, 문화자산 되긴 어렵다>

139) 광주일보, 2014.01.08., <소통의 ‘광주 폴리 III’>

있다.

이제 광주 폴리가 시민에게 예술작품이 아닌 단순 구조물로 인식되어서는 안 될 것이다. 폴리를 만드는 것보다 중요한 것은 그것을 관리하고, 의미를 만드는 것이며, 시민들과 소통할 수 있게 하는 것이다.

3. 대인시장 복덕방 프로젝트

1) 현황

지난 2008년 제7회 광주비엔날레(2008.9.5~11.8)의 '제안' 섹션으로 추진된 <복덕방프로젝트>는 재래시장과 예술의 결합을 통해 급속하게 쇠락해가는 광주의 구도심을 예술로 활기를 되찾고자 하는 시도였다. 대인시장은 광주의 역사성과 장소성을 대표할 만한 곳으로서 구도심의 성쇠를 함께한 곳이다. 예술가들은 '대인시장'이라는 생생한 삶의 현장에 개입하는 것을 통해 시장과 예술 사이의 거리를 좁히고, 지역 공동체와 소통하고자 하였다.

본 연구자가 <복덕방 프로젝트>를 뉴 장르 공공미술의 범주의 사례로서 제시한 이유는 지역문화를 예술과 접목시키고 공동체와의 소통을 중요시 했다는 점에서 이전 광주에서 행해졌던 공공미술과 다른 방향성을 띠고 있기 때문이다. 이는 광주 지역 내에서 처음 시도된 뉴 장르 공공미술의 성격을 지닌 프로젝트였다. 복덕방 프로젝트는 뉴 장르 공공미술을 표방하지는 않았으나, 시장이라는 삶의 공간에 예술가가 개입하여 공동체의 소통을 중요시하였다는 점에서 새로운 공공미술의 흐름과 맥락을 같이 한다.

<복덕방 프로젝트>가 시행된 당시 안양의 석수시장에서부터 서울 석관시장, 수원 못골시장, 화성시 사강시장, 성남시장, 대전 중앙시장, 마산 부림시장, 전주의 남부시장 등 재래시장과 예술을 접목시키는 시도들이 있어왔다. 그러나 그것들은 시장의 기능이 멈춰버린 공간을 활용한 전시이거나 일회성에 그치는 전시였다. 그에 반해 대인시장은 현재 시장으로서의 기능을 하고 있는 살아있는 공간에 예술가들이 직접 빈 점포에 입주하여 상인들과 함께 생활하면서 예술로서 교감할 수 있는 장이 되었다. 또한 대인시장은 2008년 복덕방 프로젝트를 시작으로 2009, 2010, 2011, 2012, 2013년에 이르기까지 매년 대인예술시장 프로젝트가 진행되고 있다.

따라서 <복덕방 프로젝트는 공공미술이 단순히 낡은 벽을 치장하는 차원을 넘어 사회적 의미를 지닌 새로운 문화 공간이 됐다는 점에서 성공한 공공미술 프로젝트라고 평가 받는다. 140)

140) 전남일보, 2008.11.06., <지역 공공미술 '뽐'>

그렇다면 대인시장은 어떠한 변화를 거쳐 왔으며, 어떻게 ‘대인예술시장’으로 재탄생되었을까? 대인시장이 광주광역시 동구 대인동의 현 위치에 들어서게 된 것은 1922년 7월 광주에 철도가 개설되고 이곳에 광주역(지금의 동부소방서)이 생기면서 부터다. 초기 일본식 역사로 지었던 건물은 육이오 전쟁 때 소실되었다. 이른바 ‘역전통’(현재 구성로)이라 불리는 광주의 최대 변화가의 한 축에 대인시장이 위치했다. 기차역과 철로 주변을 중심으로 형성되던 시장은 한때 광주 제일의 시장으로 성장했고, 농수산물의 최대 유통지가 되었다. 이후 백화점과 대형 마트 등이 속속 들어서면서 대부분이 상권을 내줘야 했다. 무엇보다도 광주의 도시구조가 과거 일핵 중심 시가지에서 다핵 시가지로 바뀌어, 당초 동구에 집중되었던 도시기능이 외곽지역으로 빠져나간 것이 대인시장이 급속하게 몰락하게 된 원인이었다.¹⁴¹⁾ 이러한 대인시장의 쇠락에 대한 대안으로 2005년에는 ‘재래시장 특별법’을 제정하여 국가와 지자체의 재래시장에 대한 지원사업이 활성화되었다. 이로 인해 대인시장도 주차장과 화장실 신축, 공공 편의시설 설치, 아케이드 지붕 설치 등 시설을 확충하고 재래시장 상품권 발행, 공동쿠폰제와 같은 현대적 운영방식을 도입하였다. 재래시장의 위기를 극복하기 위한 대안으로 2000년대 중반까지는 이러한 시설과 경영방식의 현대화라는 경제적 가치에 중점을 두었다면, 2000년대 후반으로 가면서 ‘전통시장’이라는 문화적 가치에 주목하게 된다.






[그림17] 대인시장 복덕방프로젝트(2008)

2008년에 진행되었던 <복덕방 프로젝트>는 이러한 맥락에서 전통시장의 문화적 가치에 주목하고, 쇠락한 대인시장을 광주지역 열악한 예술 환경과 병치시켜 시장

141) 이병훈, 『아시아로 통하는 문화-아시아 문화중심도시를 향한 담론과 실행과정의 기록』, 열화당, 2011, pp.272-273.



과 예술의 공동 활성화를 모색하는 것을 목표로 하였다.

‘복’과 ‘덕’이 넘치는 곳이라는 의미를 갖고 있는 <복덕방프로젝트>는 쇠락해가는 재래시장의 특성과 역사성을 담은 다양한 실험들이 진행되었다. 복덕방의 핵심 개념은 ‘매개’이다. 시장에서 상품이 상인과 구매자 사이의 ‘매개물’이라면, 예술가와 관객 사이에는 작품이라는 ‘매개물’이 있다는데 착안한 것이다.¹⁴²⁾ 즉, ‘복덕방’이라는 공간이 지닌 중매·매개 역할에 주목한 의미로서 작가와 관객, 예술과 생활, 전시장과 시장을 잇는다는 의미를 갖고 있다. <복덕방프로젝트>를 기획한 박성현 큐레이터는 “복덕방은 현재 공인중개사의 훈훈한 표현이다”며 “이번 프로젝트는 지역민과 광주비엔날레의 소통 등 다양한 맥락에서 소통의 기회를 제공한다”¹⁴³⁾고 설명했다. 복덕방 프로젝트에 참여했던 작가와 작품을 간단히 표로 정리하면 다음과 같다.

작품명	참여작가	내용	작품이미지
< 3 3 5 5 Plan-E : 즐거운 집창촌 >	김현돈 신호윤 유재명 전준모 노유승	-‘집창촌’의 의미 :과거 이 근처에 터미널과 광주역이 있을 때 집창촌이 있었던 역사에다, ‘창작이 모이는 곳’이라는 중의적 의미 -건과류와 건어물을 팔았다가 문을 닫았던 ‘광일상회’	
<장미란> <선동렬>	구현주 (VEMO, VS)	-시장 곳곳에 벽화를 그리는 그래피티 작업	
<홍어>	박문중	-시장 홍어거리에 옛 홍어집을 얻어, 남도의 대표적 서민음식인 홍어와 상인들의 삶을 담은 그림과 설치, 영상 작업 -‘홍어’의 정치적·상징적 의미	

142) 광주드림, 2008.09.04., <대인시장 전시 ‘눈에 띄네’>

143) NEWSis, 2008.08.25., <광주비엔날레 개막 앞두고 대인시장도 ‘활기’>

<p><열망-천개 만개 꽃을 피우자></p>	<p>마문호 (협업:박경섭)</p>	<p>-대인 시장과 상인들의 구체적이고 소박한 삶을 바느질 드로잉으로 형상화 -"바느질 행위는 하나하나 조각난 삶들을 봉합하는 과정이자, 삶의 회복을 꾀하는 행위"(마문호) -일상의 소외 문제를 상징적으로 표현하고 작업으로써 치유</p>	
<p><파프리카 프로젝트- 시장구경프 로젝트></p>	<p>백기영</p>	<p>-유전자 조작식품이 인간에 미치는 영향을 연구</p>	

[표4] 복덕방 프로젝트 (2008)

복덕방 프로젝트는 삶의 현장과 예술 사이의 소통을 모색한 재래시장과 예술의 성공적인 결합이라는 평을 받으며, 언론, 관람객, 지역민의 공감을 이끌어냈다. 특히 외국인 관람객에게 큰 호평을 받기도 하였다.

“이 프로젝트는 외국의 기자들에게도 큰 관심을 불러일으켰다. ‘아트 인 아메리카’ 편집장 엘리노어 하트니씨는 “미술이 전시장을 벗어나는 것은 특정한 목적이 있으며, 전시장을 찾지 않는 이들에게 미술이 발언할 수 있도록 한 것”이라고 의미를 부여했다.”¹⁴⁴⁾

“한국문화를 연구하는 일본인 후루카와 미카(Furukawa Mika)는 “어느 곳보다도 성공적인 참신한 기획이자 전시”라고 평했다. 과거 일본에서도 지역문화를 예술과 접목시키는 많은 시도가 진행됐지만 광주 대인시장처럼 성공한 사례는 그리 많지 않다.”¹⁴⁵⁾

<복덕방프로젝트>의 또 하나의 긍정적 측면은 예술과 시장이 만난 가운데 상인들이 스스로 문화현장을 만들어 냈다는 점이다. 대인시장 상가 주차장 근처에 위치한 ‘풍물시장’은 비엔날레 작가 유입에 영향을 받은 상인들이 한 평짜리 평상에서 ‘시장 속 시장’을 만들었다. 처음에는 상인들이 물건을 내다 놓으면 대신 팔아주면

144) 전남일보, 2008.09.09., <대인시장 ‘복덕방프로젝트’>

145) 광주일보, 2008.10.30., <광주의 참 모습이 ‘문화 상품’이다>

서 낮은 물건에 대한 추억과 물건거래를 통한 잔재미로 시작되었지만, 개점 두 달이 지나면서는 판매중심에서 기부중심으로 성격이 변화하였다. '거래의 재미'를 느끼던 상인들은 이제 '나눔의 기쁨'느꼈다. 풍물시장 옆 처마에는 기증자들의 이름과 기증물품을 빼곡히 적어 놓았다. 시장의 상인이 반예술가가 되어가는 이러한 현상에 대해 복덕방 프로젝트를 기획한 박성현 큐레이터는 “문화는 자연스럽게 차고 넘쳐서 형성되는 것”이라며 “풍물시장에서 보여지는 모습들은 시장 상인들의 삶 속에서 쌓여온 문화적 산물”¹⁴⁶⁾이라고 말한 바 있다.

2008년 복덕방 프로젝트로 시작된 대인예술시장은 '시장'이라는 삶의 장소와 예술의 결합을 시도했다는 점에서는 성공적이었지만 다음과 같은 몇 가지 문제점이 제기된다. 이것은 우리나라에서 시도되는 뉴 장르 공공미술이 대부분 가지고 있는 문제이기도 하다.

2. 문제점

가) 관주도형 공공미술의 한계

<복덕방 프로젝트>는 예술이 삶과 결합하고 지역민과 소통하는 새로운 공공미술에 대한 가능성을 보여주었다. 또한 대인시장에서 진행된 복덕방 프로젝트의 성과와 긍정적 여론의 영향으로 2009년에는 대인예술시장프로젝트가 시행되었다. 그러나 이러한 과정에서 사업의 성격이 변화하게 된다. 2008년 복덕방프로젝트를 진행할 때는 사업대상은 예술가였다. 그러나 2010년에는 사업 수혜 대상이 상인과 시민들로 바뀌게 되면서 프로젝트의 성격이 변화하였다. 2013년 사업에서는 예술가들이 사업대상에서 제외되자 하나들 대인시장을 떠나는 사태로 이어졌다.

이러한 관주도의 공공미술은 여론과 정치적 시안에 좌우되어 사업이 불안정성이 크다. 공공미술 프로젝트의 대부분이 관이나 기업과의 관계를 통해서 그 행정적 경제적 토대를 마련하는 까닭에 공공미술 담론이 일종의 행정적 방법론 혹은 경영적 전략으로 변질된다.¹⁴⁷⁾ 이러한 문제는 행정기관에서 공공미술 프로젝트를 주도하는

146) 광주드림, 2008.09.24., <시장 속 풍물시장의 진화>

147) 김장언, 「한국의 공공미술, 어떻게 변화하고 작동해왔는가」, 『문화예술』 328호, 2008, pp.80-85.

것에서 기인한다. 예술적 성과보다 행정적 성과를 중시하면서 보여주기식 행정으로 변질될 가능성이 크기 때문이다. 공공미술 프로젝트가 미술계가 아닌 관 주도로 진행되면서 행정적 시혜의 수단으로 활용되는 문제가 적지 않다.

실제로 우리나라에서 이루어진 뉴 장르 공공미술에서 주민참여의 실상은 구색 갖추기 식에 불과하다는 비판을 받아 왔다. 미술평론가 홍경한에 의하면 “미술가와 주민이 지역사회의 이슈를 공유하고 그것을 미술로 재정립하는 기능보단 예술을 빙자해 국고를 축내는 양태로 변질되고 있다”¹⁴⁸⁾고 지적한다.

따라서 관주도형 뉴 장르 공공미술은 여러 가지 이유에 의해 계획이 변경될 가능성이 있어 사업의 불안정성이 크다. 또한 행정적 성과를 중요시하는 것으로 인해 보여주기식 행정으로 변질되고, 주민참여가 형식화되는 문제가 있다. 이러한 문제들은 예술가의 자율성 침해 문제와도 결부된다.

나) 참여주체(구성원)간의 갈등

대인시장 프로젝트는 공동체와의 소통을 중시하면서도 이면적으로는 공동체의 갈등이 드러나는 계기가 되었다. 공동체의 이익, 즉 예술가와 상인의 이해관계가 대립하면서 갈등의 골이 깊어지게 된 것이다. 2008년 복덕방 프로젝트에 이어 2009년에 진행된 대인예술시장프로젝트는 기존의 대인시장의 활성화가 아니라 행정, 시민, 문화예술인을 중요한 행위 주체로 설정하면서 새로운 시장인 대인예술시장의 구축을 목표로 하였다. 하지만 새로운 성격의 시장을 만드는 것이 아니라 기존 시장의 활성화를 바라는 상가번영회나 상인들에게 시장 현대화는 여전히 중요한 과제였다.¹⁴⁹⁾ 이렇게 2009년 대인예술시장프로젝트가 본격적으로 진행되면서 시장의 상인들과 예술가 사이의 갈등이 더욱 드러나게 되었다. 상인들은 예술가를 국가의 지원을 받는 일종의 공인으로 간주하였고, 그들의 생활이 시장의 활성화에 기여하기를 원했던 것이다. 복덕방 프로젝트를 위한 대인시장의 연구 및 기획에 참여하였던 박경섭은 대인시장에서 예술가와 상인의 이해관계의 대립과 입장차이로 인한 갈등에 대해 다음과 같이 말한다.

148) 홍경한, 「예술평등과 예술민주주의로서의 공공미술」, 『미술과 비평』, 2012 9월, <http://kharticle.com/bbs/zboard.php?id=editorsletter&no=26>

149) 박경섭, 「시장과 예술 : 공공성과 공동체의 사회문화적 구성」, 전남대학교대학원 박사논문, 2013, p.14.

“국가의 지원을 받는 예술가의 공동체에서의 생활과 예술 활동은 공동체 구성원의 일상적인 감시와 통제 속에 놓여 있을 수밖에 없다. 시장에서 예술가들은 개별의 자유로운 예술가였지만 상인들은 국가의 지원을 받는 작가를 일종의 공인으로 간주했고 공인으로서 행동하기를 기대했다. 상인들은 작가들이 시장에서 자고 먹고 입는 것이 시장의 상품 거래에 기여해야 한다고 생각했고 상인들과 어떤 프로그램을 실행하고 어떤 거래를 하는 공평해야 한다고 생각했다. 심지어 2008년 복덕방 프로젝트로 빈 점포에 입주한 한 작가 집단의 경우 재단의 지원금이 아니라 자신들의 돈을 들여 집들이 행사를 치렀는데, 장만한 음식을 나눠주는 과정에서 음식을 제공받지 못한 상인들로부터 왜 자신에게 음식을 주지 않느냐며 심한 욕설을 들었다. 상인들에게 작가들은 그저 빈 점포로 작업실로 임대한 낯선 이웃이 아니었다. 예술가들의 생각과 달리 상인들은 시장 내 예술가들이 국가의 지원을 받고 시장에 기여를 해야 하는 존재로 기대했다.”¹⁵⁰⁾

대인예술시장에서 공익의 문제와 관련하여 예술가들과 상인들의 이해관계는 일치하지 않았다. 예술가들의 이익은 지역 예술의 활성화와 작가로서의 경력 만들기와 관련이 있고, 상인들에게 관심사는 시장 활성화를 통한 매출 증대였기에 자신들의 이익에 기여하지 못하는 프로젝트가 세금 낭비라고 지적한다. 상인과 예술의 매개였던 기획팀마저도 시장 활성화는 부차적인 것으로 취급하고 대인예술시장이 어떻게 시장 활성화에 기여할 수 있는지 구체적인 과정을 제시하지 못했다.¹⁵¹⁾

3. 발전방안

가) 관주도형 공공미술의 한계

복덕방 프로젝트가 대인예술시장프로젝트로 바뀌면서 사업의 목적과 수혜대상도 바뀌게 되었다. 이러한 과정에서 작가와 예술가 사이에 갈등의 골이 더욱 깊어지면서 대인예술시장프로젝트가 위기에 직면하게 되었다. 관주도형 공공미술은 여론이나 정치적 시안에 따라 프로젝트 계획이 변동될 수가 있어서 사업의 불안정성이 크다. 따라서 프로젝트의 지속가능성을 담보할 수 있는 장치가 필요하다. 프로젝트

150) Ibid., p.155.

151) Ibid., p.69.

의 일회성을 극복하기 위해서는 공적 재원에만 의존해서는 안 된다. 앞서 살펴보았듯이 공공기관의 예산의 확보, 집행, 결산에서 생기는 공백은 상인과 예술가의 공동기금이나 시설 같은 공동 자산의 구성을 통해 극복되어야 한다. 또한 사업의 지속성을 위해서는 많은 마을 만들기 운동이나 사업에서 마을현장을 작성하듯 상인들과 예술가들이 시장 활성화를 위한 대인시장 현장이나 협약이 필요하다.

공공미술의 지속가능성을 위해 작가의 관심과 주민들과의 교감과 더불어 풀 필요할 것이 해당 관청과의 협조이다.¹⁵²⁾ 또한 지역 주민들과의 교감을 중시하는 공공미술이 보다 근본적인 차원에서 수립, 실행, 관리되려면 지역 주민들의 관심을 끌어내는 것이 중요하다.

뉴 장르 공공미술에 있어서 공공성은 일방향적 제안이나 통합의 과정이 아니라, 다양한 말이 오가는 개인들 간의 ‘사이’가 전제되는 담론의 장을 추구하는 것이다.

나) 참여주체 간의 갈등

참여를 통한 지역 공동체와의 상호 소통이 목표인 뉴 장르 공공미술의 실천에 있어서 가장 빈번하게 드러나는 문제는 참여주체간의 갈등이다. 대인시장에서 그것은 상인과 상인간, 예술가와 상인간의 갈등 혹은 프로젝트를 기획하는 팀과 상인과의 갈등으로 드러났다. 일부 예술가들이 대인시장에서 이미 사라졌거나 사라져가고 있는 공동체의 일면을 발견하고, 상인과 예술가의 공존을 통해서 미래의 공동체를 꿈꾸었지만 공존은 호혜와 상부상조, 나눔과 공감의 모습뿐만 아니라 갈등과 분열, 대립과 반목의 모습 또한 동시에 가지고 있다.¹⁵³⁾ 다음의 글에서 공공미술을 진행하는 주체가 프로젝트를 진행하면서 겪는 ‘공동체’에 대한 고민이 드러난다.

“한국 공동체라는 것이 예전의 아름다움 공동체만은 아닌 것 같다. 자기 삶의 터전을 사랑하던 공동체에서 많이 바뀐 것 같다. 그럼 우리가 공동체에 도움을 준다는 것은 무엇일까. 이전처럼 따뜻한 마음을 나누는 것만 가지고는 안 될 것 같다. 공동체가 갖고 있는 배타성이 있다. 공동체 외의 사람들에게 느껴지는 그 배타성. 그래서 내가 용감하게 정의를 내린 것은 공동체와 공동체 사이에 하나의 공간을 새로 만드는 것이 공공미술이 아닌가, 이런 생

152) 이선영, 「지속 가능한 공공미술을 위하여」, 2007-2008 아트 인 시티 보고서.

153) 박경섭, op. cit., pp.163-164.

각을 하고 있다.”¹⁵⁴⁾

“...공동체는 있는 것이 아니라 파괴되었기 때문에 공동체가 관심을 불러일으킨다고 했다. 이미 자명하게 있는 것이 아니기 때문에 문제시 되는 것이다. 공동체가 드러나는 것은 이미 있는 것을 보여주는 것이 아니라 어떤 사건을 통해서 인 것 같다. 사건의 범주에 예술을 포함시킬 수 있다는 것이다. 재난이나 부정적인 것이 아닌, 긍정적이고 생산적 사건으로서 공동체를 부각시킨다는 관점에서 공공과 예술가의 접목이 중요하다고 생각한다.”¹⁵⁵⁾

이러한 입장은 공동체의 특성과 성격을 이미 존재하는 것이 아니라 어떤 계기나 사건을 통해서 드러나는 것으로 파악한다.¹⁵⁶⁾ 이처럼 대인시장에서의 참여주체간의 입장 차이는 ‘복덕방 프로젝트’를 통해 드러난다. 뉴 장르 공공미술에서 공동체의 갈등은 ‘소통’의 시작 단계라고 할 수 있다. 각각의 이해관계를 노출시킴으로써 갈등을 해결하는 과정은 미술이 삶과 밀접한 관계를 가지고 사회적 역할을 할 수 있는 토대를 제공한다. 이러한 과정에는 갈등을 순조롭게 해결할 수 있는 중간자 역할이 필요할 것이다.

또한 이러한 형태의 공공미술의 효과적인 실천을 위해서는 미술가와 공동체, 혹은 미술작업과 공동체 사이에 동일한 정체성이 전제되어 있어야 한다. 뉴 장르 공공미술에서 ‘공동체’는 정의되기 어려우며, 여전히 논쟁의 여지가 있는 문제적 개념으로 남아있다. 그럼에도 불구하고 뉴 장르 공공미술에서 ‘공동체’는 담론의 장이 형성되고 소통이 이루어지는 핵심적인 개념이며 더욱 연구가 필요한 영역이다.

154) (재)경기문화재단, 『커뮤니티와 아트』, 2011, p.72.

155) Ibid., p.51.

156) 박경섭, op. cit., p.165.

제5장. 결 론

‘장소성’과 ‘공공성’에 대한 논의는 공공미술에 대한 새로운 패러다임을 제시하며, 공공미술의 영역을 확장시키는 결과를 가져왔다. 본 연구에서는 공공미술의 이러한 새로운 패러다임인 ‘뉴 장르 공공미술’의 시각으로 광주 공공미술의 현황과 문제점을 분석하고, 광주에서의 공공미술 발전방안을 모색하였다.

본 논문에서 제기된 광주 공공미술의 문제는 다음과 같다. 금남로 조각거리와 광주폴리 I의 경우, 광주의 장소성을 담지 못했고, 장소성을 담고 있다 하더라도 장소와 설치된 작품의 연결고리가 약했다. 또한 도시의 공공 공간에 설치되었음에도 불구하고 시민들의 의견수렴이나 소통이 제대로 이루어지지 않아 공공성이 담보되었다고 하기도 어렵다. 가장 큰 문제는 설치된 작품이 제대로 관리가 안 되고 있다는 것이다. 때로는 도시 미관을 해치고 시민의 안전을 위협하는 문제가 있었다. 대인시장 복덕방 프로젝트의 경우, 예술이 삶 속에서 지역민과 소통하는 새로운 공공미술에 대한 가능성을 보여주었다는 점에서 긍정적으로 평가된다. 하지만 공동체의 소통을 중요시 하면서도 이면적으로는 상인과 예술가의 입장 차이와 이해관계가 대립하면서 공동체의 갈등이 더욱 심화되기도 하였다. 또한 복덕방 프로젝트에서 대인예술시장 프로젝트로 바뀌면서 사업의 성격도 변질되어 행정적 성과를 중요시 하는 보여주기식 행정으로 주민참여가 형식화되었다.

광주의 공공미술을 둘러싼 이러한 문제들은 ‘공공미술’을 단순히 공공장소에 세워지는 조각이나 설치라는 인식에서 기인한다. 이제 문화도시 광주에서 ‘공공미술’은 단지 공공장소에 놓인 미술, 즉 물리적인 공간으로 접근하기 보다는 사회와 문화 안에서 ‘공공의 삶 속의 논의과정’ 혹은 ‘소통의 과정’으로 이해되어야 할 것이다. 뉴 장르 공공미술은 이러한 맥락에서 공동체의 관심사를 드러내면서, 공동체의 사회적 이슈를 형성하는 담론의 장을 만들어낸다. 작품의 장르는 중요하지 않으며, 기존의 조각, 설치, 벽화에서부터 퍼포먼스와 프로젝트까지도 포함된다. 특히 작품의 결과물 보다는 과정 자체가 중요해진다. 작가는 기획자와 시민들과 공동으로 작업하면서 소통의 장을 이끌어낸다.

본 고에서 제시하는 뉴 장르 공공미술의 몇 가지 특성들은 기존의 공공미술이 가지고 있었던 문제들을 어느 정도 해결해 줄 수 있을 것으로 보인다. 이러한 새로운 패러다임의 공공미술은 다음과 같은 역할을 할 수 있을 것이다. 첫째, 공공미술의 실천에 있어서 지역공동체의 관심을 반영하고 사회 비판적 담론을 형성하게 할 수 있을 것이다. 즉 다양한 사회적 문제와 이슈를 주제로 한 작품을 통하여 대중들에게 사회적 관심과 함께 비평적 자세를 갖게 하는 계기를 제공해 줄 수 있다. 둘째, 작가는 도시의 문제들을 극명하게 드러내주는 장소들을 선택하여 그 곳의 계층, 환경 등 다양한 담론들에 대해 목소리를 냄으로써, 도시의 문제 혹은 사회의 부조리를 고발하는 역할을 할 수 있다. 이는 작품을 통해 도시에 거주하는 시민들의 인식을 바꿈으로써 도시의 거주자들이 도시의 주체로서 역할하며 사회를 변화시키는 것을 기대할 수 있다. 셋째, 지역적 맥락에서 공동체의 역사와 기억을 환기 시킴으로써 참여를 통한 상호 소통으로 도시공동체에 기여할 수 있다. 작가가 도시 공간에 개입하여 어떤 화두를 던지고 관객이 참여하게 함으로써 지역민과 의견을 공유할 수 있다. 공공장소는 의견을 표출하고 더 많은 사람들과 공유할 수 있는 강력한 요소가 될 것이다. 따라서 이제 광주에서 공공미술은 단지 도시 공간을 장식하는 미적인 역할을 넘어서 문화 소통의 공간으로 확장되어야 할 것이며, 앞으로 뉴 장르 공공미술의 적극적인 실천들이 요구되는 바이다.

참 고 문 헌

국내문헌 및 단행본

- 고운정, 「한국의 행동주의적 공공미술 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사 논문, 2009.
- 김세훈 외, 『공공성(Public)-공공성에 대한 다양한 접근』, 미메시스, 2008.
- 김인규, 「공공미술에서 공공성의 문제와 뉴장르 공공미술(New Genre Public Art)의 실천」, 전주대학교 대학원, 2004.
- 김종현, 「거리의 정치와 공공미술 : 광주 금남로 조각의 거리를 중심으로, 민주주의와 인권」, 제7권 제1호 (2007년 4월) pp.205-226, 전남대학교 5.18연구소, 2007.
- 김지현, 「지역의 특성을 강조한 공공미술에 대한 연구 : '장소특정성(Site-Specificity)' 개념을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2008.
- 김진아, 「뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술」, 『현대미술학 논문집』, 제12호, 2008.
- 니콜라 부리요, 현지연 역, 『관계의 미학』, 미진사, 2011.
- 민지혜, 「공론장 개념으로 본 1980년대 미국공공미술 : <기울어진 호>와 <베트남참전용사기념비>를 중심으로」, 홍익대학교 대학원, 2010.
- 박경섭, 「예술은 시장을 구할 수 있는가? : 광주광역시 대인시장의 사례를 중심으로」, 민주주의와 인권, Vol.12 No.1, 2012.
- 박경섭, 「재래시장과 예술의 만남: 광주광역시 대인시장의 사례」, 민족문화논총, Vol.49, 2011.
- 박경섭, 「시장과 예술 : 공공성과 공동체의 사회문화적 구성」, 전남대학교 대학원 박사논문, 2013.
- 박삼철, 『왜 공공미술인가?』, 학고재, 2006.
- 박수현, 「고든 마타-클락의 작품에 나타난 도시 개입 방식: 1960-70년대 뉴욕의 도시문제를 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2010.
- 사이토 준이치, 윤대석 역, 『민주적 공공성-하버마스과 아렌트를 넘어서』,

- 이음, 2009.
- 서영옥, 「동시대 공공미술의 공공성에 관한 연구 : 사회참여형 공공미술을 중심으로」, 계명대학교 대학원 박사논문, 2012.
- 안세령, 「‘행동하는 문화’의 활동을 통해서 본 확장된 공공미술의 개념」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2011.
- 양현미, 「예술에서 ‘퍼블릭’ 개념의 변화에 관한 고찰 : 공공미술을 중심으로」, 『공공성』, 미메시스, 2008.
- 유정아, 「1970-90년대 뉴욕의 공공미술 : 장소와 관람자의 인식변화를 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2005.
- 이영옥, 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 한국미학회, 2012.
- 이경진, 「도시재생에서 공공미술의 역할 : 맬컴 마일즈(Malcolm Miles)의 논의를 중심으로」, 영남대학교 대학원 석사논문, 2011.
- 이운영, 「현대미술가들의 개입적 공공미술의 양상」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 2011.
- 이흥태, 「광장과 사적 공간, 전통과 현대가 어우러진 광주의 거리」, 『국토연구』, 1999년 5월(통권211호), pp. 74-78.
- 임성훈, 「미술과 공공성 : 공공미술에 대한 미학적 고찰」, 현대미술학 논문집 제12호, pp.107-134, 2008.
- 전혜숙, 「미술 개념의 변화와 미국의 1968년 - 개념미술의 등장을 중심으로」, 한국미국사학회, 2008.
- 정상호, 「공익과 사익의 조화를 지향하는 심의적 사회협의 주의」, 『시민사회와 NGO』, 2007.
- 조야 코커 외, 서지원 역, 『1985년 이후의 현대미술 이론』, 두산동아, 2010.
- 과블로 엘게라, 고기탁 역, 『사회참여예술이란 무엇인가?』, 열린책들, 2013.
- 한나 아렌트(Hannah Arendt), 이진우 역, 『인간의 조건 The Human Condition』, 한길사, 2002.

국외문헌 및 단행본

Clare Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, ed., "The Destruction of Tilted Arc : Documents", (Cambridge : MIT Press, 1991).

David Hopkins, "After Modern Art", Oxford University Press, 2000.

John Beardsley, "Earthworks and Beyond", New York, Abbeville, 1989.

Malcolm Miles, "Art, Place and City", London: Routledge, 1997.

Miwon Kwon, "One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity", 2002.

Patricia C. Phillips, 「Temporality and Public art」, Art Journal, Vol. 48, No. 4, Critical Issues in Public Art (Winter, 1989).

Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed," Art in America 77. no.5 (MAY 1989).

Robert Barry, "Four interviews with Barry, Huebler Kosuth, Weiner," Arts Magazine, (February 1969).

Sudenburg, Erika, "Space, Site, Intervention : Situation Art", University of Minnesota Press, 2000.

Suzanne Lacy, "Mapping the Terrain : New Genre Public Art", Bay Press, 1994.

자료집 및 간행물

광주문화예술진흥위원회, 『대인예술시장 프로젝트 : P.A.A.D [비디오 녹화자료]』, 광주문화예술진흥위원회, [2010]

매개공간 미나리, 『저매미권거인고- 매개공간 미나리 0809 활동 자료집』, 2010.

문화관광부, 『공공미술이 도시를 바꾼다』, 2006.

윤태건, 「공공미술, 전환과 확장-국내 사례를 중심으로」, 『공공미술 국제 컨퍼런스 사후자료집』, pp.109-136.

이선영, 「지속 가능한 공공미술을 위하여」, 2007-2008 아트 인 시티 보고서.

(재)경기문화재단, 『커뮤니티와 아트』, 2011.

(재)광주비엔날레, 『제7회 광주비엔날레 결과보고서』, 2008.

신문자료

광주드림, 2006.06.01., <작품과 환경부조화로 시각적 폭력>

광주드림, 2008.09.04., <대인시장 전시 ‘눈에 띄네’>
광주드림, 2008.09.24., <시장 속 풍물시장의 진화>
광주드림, 2012.07.25., <광주폴리, 문화자산 되긴 어렵다>
광주일보, 2001.02.03., <금남로 조각거리 구성 시동>
광주일보, 2001.06.23., <“금남조각거리” 본격 시동 김영중 작품 등 17점 선정>
광주일보, 2001.11.27., <금남로조각거리 눈길>
광주일보, 2008.10.30., <광주의 참 모습이 ‘문화 상품’이다>
광주일보, 2011.02.18., <자연과 도시공존... 광주의 역사 담는다>
광주일보, 2011.02.22., <어반폴리, 화려함보다 더 중요한 것은 ...>
광주일보, 2011.03.28., <시민들에 사랑받는 ‘어번 폴리’ 기대>
광주일보, 2011.09.05., <교통사고 · 작품작동 오류로 ‘얼룩’>
광주일보, 2012.11.19., <[광주폴리] 누구나 쉽게 찾는 체험형 건축물로 만든다>
광주일보, 2013.04.23., <조각작품 녹슨지 오래 ... 폴리는 애물단지로>
광주일보, 2013.05.16., <공감하지 않는 예술은 ‘쇼’... 시민과 소통하라>
광주매일, 2013.05.29., <삶속에 스며들다...‘폴리’ 성공 열쇠는 ‘소통과 참여’>
광주매일신문, 2013.06.13., <예술작품·공공 공간·대중 연결되는 계기 마련>
국민일보, 2001.12.04., <빌딩숲에 부는 ‘예술의 향기’...‘금남조각거리’ 도심명소 부상>
무등일보, 2001.12.20., <정체성 없는 금남로 조각거리>
무등일보, 2002.03.07., <광주 금남로 ‘조각 예술의 거리’ 쓰레기에 가려진 조각품 시민 외면>
전남매일, 2012.07.06., <광주폴리 시민의견 반영해야>
전남일보, 2008.09.09., <대인시장 ‘복덕방프로젝트’>
전남일보, 2008.11.06., <지역 공공미술 ‘뽐’>
전남매일, 2012.11.15., <광주비엔날레 2차 폴리 참여 작가 발표>
전라도닷컴, 2002.04.06., <금남로 조각, 옹기자>
전라도닷컴, 2001.08.27., <금남로 차라리 그대로 두라>
전라도닷컴, 2001.12.21., <역사성도 공공성도 없다>
NEWSis, 2008.08.25., <광주비엔날레 개막 앞두고 대인시장도 ‘활기’>
NEWSis, 2013.12.02., <안나 리스폴리 “전남대 건물 빛 퍼포먼스 새로운 소통의 시작”>