

도시미화와 예술:

‘길 위의 예술’에 대한 비판적 소고

City Beautification and Art:

Some Critical Reflections on “Art on the Street”

임성훈(서울대 강사)

- I. 들어가는 말
- II. ‘길 위의 예술’과 환경미학
- III. 예술, 길 위에 서다
- IV. 도시미화와 길 위의 예술
 - 1. 도시 개발
 - 2. 스펙타클화
 - 3. 도시환경 디자인
 - 4. 대중성
 - 5. 도시 미술관
- V. 나가는 말

I. 들어가는 말

‘길 위의 예술(art on the street)’은 어떤 예술인가? 거리에서 행해지는 일련의 예술작품이나 활동, 예컨대 거리 퍼포먼스, 해프닝, 그래피티, 벽화 등을 포함하는 스트리트 아트(street art)나 도시디자인 또는 환경디자인과 연관된 스트리트 퍼니처(street furniture)를 일컫는 말이 길 위의 예술인가? 물론 형식적이고 좁은 의미에서 보자면 이러한 예술 형식을 지칭하여 길 위의 예술이라고 부를 수 있을 것이다. 그러나 필자는 ‘길 위의 예술’에서 ‘길(street)’을 ‘환경(environment)’에 대한 은유로 이해하고, 보다 넓은 의미에서 정의하고자 한다. 그러니까 이 논문에서 ‘길 위의 예술’이란 넓은 의미에서 정의된 환경, 즉 물리적 환경뿐만 아니라 사회적, 문화적 환경과 관련된 예술을 의미한다. 혹은 그렇다면 ‘환경예술(environmental art)’이라고 표현하면 될 터인데, 굳이 ‘길 위의 예술’이라고 부르는 이유가 무엇인가라고 반문할 수도 있을 것이다. 이에 대해서는 ‘길 위의 예술’이란 표현이 ‘미술관’의 안과 밖, 그리고 자연과 도시 공간에서 이루어지는 환경과 관련된 예술적 활동을 보다 현장감 있게 드러내기 때문이라고 답할 수 있을 것이다.

‘미술관’¹ 밖으로 나온 예술, ‘길 위의 예술’은 이전의 예술과의 연속 그리고 단절이 교차하는 지점에서 자신의 또 다른 가능성을 모색하는 예술이다. 18세기 이후 예술이 자신의 자율성을 획득하고, 19세기 말 이후 전개된 모더니즘을 거쳐 1960년대에 이르러 마침내 ‘길 위에(on the street)’ 서게 된 것이다. 달리 말하자면, ‘길’에 나선 예술은 전통적인 예술의 아우라(aura)로 인해 드러나지 않았던 예술적 경험들을 이제 새로운 환경 속에서 적극적으로 표현하는 예술이다. 이 논문은 우선 ‘길 위의 예술’에 대한 미학적 토대로서 환경미학을 고찰한 후, 대지미술, 자연미술, 생태미술, 공공미술, 새로운 장르 공공미술 등을 개괄적으로 살펴보고, 이어 길 위의 예술을 특징짓는 요소가 무엇인지를 밝히고자 한다. 무엇보다 이 논문은 길 위의 미술, 자본 그리고 도시미화(city beautification)의 관계에서 나타난 몇 가지 문제점을 비판적 관점에서 고찰할 것이다. 필자는 이 논문에서 도시 공간에서 길 위의 예술이 어떤 역할을 해야만 한다는 당위성을 제시하거나 구체적으로 어떤 형식을 취해야 하고 또한 어떻게 기능해야 하는지를 선언적으로 주장하지는 않을 것이다. 다만 길 위의 예술이 외부로부터 주어진 수동적 예술형식이 아니라 도시 공간 속에서 살아가는 사람들이 함께 찾아가고 만들어가는 능동적 예술이어야 한다는 점을 강조하고자 한다.

II. ‘길 위의 예술’과 환경미학

근대 미학의 토대를 이루었던 ‘예술의 자율성’은 18세기 이후 19세기를 거쳐 20세기 모더니즘에 이르기까지 큰 영향을 끼쳤던 테제였다. 그러나 1960년대 들어서면서 예술의 자율성에 따라 강화된 ‘예술을 위한 예술’에 대한 근본적인 반성(reflection)이 일어나게 된다. 1960년대부터 본격적인 ‘길’에 나선 ‘길 위의 예술’은 이러한 반성을 가장 특징적으로 보여준다. 길 위의 예술은 이전의 미학, 예술이론, 예술학이 주목하지 않았던 ‘환경’을 중요한 주제로 하는 예술이다. 바로 이러한 점에서 길 위의 예술은 ‘환경미학’²을 그 이론적 근거로 하는 예술이라 할 수 있다. 환경미학은 “관습적으로 예술에서 (...) 그리고 모든 인간 문화의 삶을 형성하는 여타의 많은 활동에서 배제되어왔던 다른 영역의 중요한 미적 가치의 인식과 미적 감상의 전통적인 형식 사이의 교량”의 역할을 하는 미학이다.³ 여기서 환경미학의 전반적인 내용과 그 흐름을 다 논의할 수는 없을 것이다. 다만 길 위의 예술과 관련해서 주목할 만한 관점을 보여주고 있는 세 명의 환경미학자, 즉 아놀드 벌리언트(Arnold Berleant), 앨런 칼슨(Allen Carlson), 게르노트 뵘메(Gernot Böhme) 등이 개진하고 있는

- 1) 여기서 ‘미술관’은 단지 물리적 공간인 미술관만을 지칭하는 것은 아니다. 왜냐하면 이 논문에서 ‘미술관’이란 표현은 근대 이후 미술관을 중심으로 전개된 예술적 활동, 예컨대 ‘예술을 위한 예술’에 토대를 둔 모더니즘 예술에 대한 비유로 사용된 것이기 때문이다.
- 2) 환경미학과 관련된 연구는 초기 환경미학의 학문적 방향을 정립했던 헵번이 근대 미학의 한계를 지적하면서 미와 예술뿐만 아니라 환경문제 또한 중요한 미학의 주제가 되어야 한다고 강조한 이후, 1970년대부터 본격적으로 진행되었다. 이에 관해서는 Ronald W. Hepburn, “Aesthetic Appreciation of Nature”, edit. by Harold Osborne, *Aesthetics in the Modern World*(London, 1968)을 참고할 것. 환경미학은 인문과학, 사회과학뿐만 아니라 자연과학의 성과들을 적극적으로 수용하면서 미와 예술 그리고 환경의 관계를 역사적 관점, 철학적 관점 그리고 실천적인 관점에서 논의하는 학문이다. 환경미학에 관한 개괄적인 소개는 임성훈, 「환경미학」, 『미학대계』 제3권(서울대출판부, 2007)을 참고할 것.
- 3) Arnold Berleant and Allen Carlson, “Introduction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2 (Spring, 1998), p. 98.

핵심 쟁점과 주제를 간단히 언급해 보기로 하겠다.

우선 벌리언트는 근대 미학이 주제로 삼아온 자연 개념이 지나치게 추상적이고 관념적이라고 비판하면서 ‘환경’이라는 관점에서 자연을 새롭게 바라볼 것을 제안한다. 그의 환경미학은 인간과 자연을 상호적이며 통합적으로 고찰하는 미학이다. 이와 관련해서 벌리언트는 근대 미학의 핵심적으로 논의된 ‘무관심성’이 주체와 객체를 분리하는 개념이라고 비판하고, 이를 극복하는 개념으로 ‘참여(engagement)’를 강조한다. 벌리언트에 따르면 미적 경험이란 무관심적 관조에서 비롯되는 것이 아니라 참여를 통해 비로소 체험될 수 있는 즐거움 속에서 획득될 수 있는 경험이다.⁴ 예컨대, 무관심적이고 관조적으로만 숲을 관찰하기만 한다면 여기에는 불가피하게 주체와 객체의 분리가 발생하지만, 숲이라는 환경 속에 능동적으로 참여하는 경우에는 분리가 아니라 통합된 상황 속에서 미적 경험을 하게 된다. 벌리언트의 참여 개념은 길 위의 예술에서도 그대로 적용될 수 있을 것이다. 왜냐하면 길 위의 예술 또한 환경에 참여하는 상황 속에서 표현되는 예술이기 때문이다. 자연 환경과 미학의 관계에 대한 새로운 관점을 제시하고 있는 앨런 칼슨은 예술작품을 충분히 감상하기 위해 그 작품에 관한 지식이 필요하듯이 자연을 충분히 감상하기 위해서도 ‘과학적 지식’이 필요하다고 주장한다.⁵ 그러니까 자연을 미적으로 경험하기 위한 전제 조건으로 자연에 대한 지식이 필요하다는 것이다. 그런데 이러한 칼슨의 주장은 어떤 측면에서 흥미로운 것이나 과학적 지식과 미적 경험의 연관성을 밝히는 결정적인 논증을 결여하고 있다는 점에서 그 한계를 갖고 있는 것도 사실이다.⁶ 그럼에도 불구하고 칼슨의 환경미학은 전통적인 예술 개념과는 다른 방식으로 길 위의 예술을 바라볼 수 있는 하나의 가능성을 제시하고 있다는 점에서 그 의의를 갖는다. 길 위의 예술은 다양한 관점에서 조망될 수 있는 예술이다. 게르노트 뵘메는 근대의 미학적 범주로는 파악하기 힘든 미적 상황을 ‘분위기(Atmosphäre)’ 개념을 통해 설명하고 있다.⁷ 뵘메에 따르면, ‘분위기’는 인간과 자연 사이에서 이루어지는 미적 경험의 공간을 형성한다. 이러한 분위기에서는 주체와 객체가 분리되지 않고 상호연관성을 갖는다. 길 위의 예술 또한 ‘미술관’ 밖으로 나가 만나게 되는 환경 속에서 이루어지는 분위기와 관계하는 예술이고, 이런 점에서 뵘메의 분위기 개념과 관련해서 논의될 수 있을 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 환경미학은 여러 측면에서 길 위의 예술의 이론적 토대를 이루는 미학이다. 길 위의 예술은 ‘미술관’ 안에서 행해진 예술과는 다른 방식—예컨대, 자연에 대한 참여, 자연에 대한 새로운 관점, 근대의 미적 범주로는 파악할 수 없는 ‘분위기’ 등—으로 환경과 관계하는 예술이기

4) ‘참여’를 통한 미적 경험은 주체와 대상의 분리가 아니라 통합된 사건을 불러일으킨다. 이러한 예로 대지미술 작가인 마이클 하이저(Michael Heizer)의 작품 〈이중부정(Double Negative)〉을 들 수 있을 것이다. 이 대지미술 작품에서 감상자인 주체는 감상의 대상인 작품과 분리되지 않고 하나의 사건성을 경험하게 된다.

5) Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, (London, 2000), p. 86.

6) 칼슨의 환경미학에 대한 비판은 브래디(E. Brady)의 논문을 참고할 것. Emily Brady, “Imagination and the Aesthetics Appreciation of Nature”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56:2(Spring, 1998), pp. 139-147을 참고할 것.

7) Gernot Böhme, *Atmosphäre*(Frankfurt am Main, 1995).

때문이다. 길 위의 예술은 환경의 관점에서 예술의 새로운 가능성을 모색하는 예술이다. 다음 장에서는 이러한 모색이 1960년대 이후의 현대미술의 흐름에 어떻게 반영되고 있는지를 대지미술, 자연미술, 생태미술, 공공미술, 새로운 장르 공공미술 등을 통해 개괄적으로 살펴볼 것이다.

III. 예술, 길 위에 서다

지금까지 언급해 왔듯이 길 위의 예술은 근대 미학 그리고 이후 형성된 모더니즘 미학을 비판하는 곳에서 출발하였다. 그런데 이러한 비판은 이전의 예술 개념과의 단절이나 거부라기보다는 오히려 예술 개념의 확장에서 비롯된 것이라고 보는 것이 더 적절할 것이다. 길 위의 예술로 인한 예술 개념의 확장은 1960년대 중반기 이후 본격적으로 가시화된다. 그러니까 환경을 새로운 예술의 주제로 이끌어 낸 길 위의 예술은 1960년대 중, 후반기의 대지미술을 그 시발점으로 하여 1970년대를 거쳐 자연미술 또는 생태미술로 이어져 오늘에 이른다고 할 수 있겠다. 서두에서 밝혔듯이 ‘길 위의 예술’은 환경예술에 대한 또 다른 표현이며, 여기서 환경은 자연환경뿐만 아니라 당연히 사회, 문화적 환경을 포함하는 것이다. 여기서 1960년대 중반 이후 전개된 환경예술의 양상을 모두 살펴보는 것은 가능한 일이 아니다.⁸ 다만 이후에 본격적으로 논의하게 될 도시 공간과 길 위의 예술의 관계를 보다 심층적으로 파악하는데 도움을 줄 수 있는 몇 가지 중요한 지점만을 언급해 보기로 하자.

‘미술관’을 벗어나 자연환경의 ‘길’에 서게 된 대표적인 예술운동은 대지미술(Land Art)이다. 1960년대에 전개된 다양한 미술운동, 예컨대 미니멀리즘(Minimalism)⁹, 아르테 포베라(Arte Povera), 개념미술, 프로세스 아트(Process Art) 등에 영향을 받은 대지미술은 자연을 예술 대상으로 삼아 작업하는 미술이다. 그러니까 대지미술은 환경, 곧 ‘장소’를 작업의 중요한 요소로 상정한다. 대지미술 작가들은 한편으론 모더니즘 미술이 환경을 고려하지 않고 단지 예술작품을 소유와 거래의 대상으로 만들었다고 비판하면서, 인간과 환경을 예술적으로 통합하는 작업을 추구하였다. 또 다른 한편으론 자연과 인간이 원래 맺고 있었던 내재적인 관계성이 자본의 교환가치로 인해 훼손된 문명의 상황을 비판하는 작업을 지속적으로 수행하였다. 이렇듯 대지미술 작가들은 자연이 단순히 물리적인 환경뿐만 아니라 존재론적인 의미를 갖는 공간임을 드러내 표현함으로써 기존의 예술개념의 고정된 틀에서 벗어나 자연과 관계할 때 이루어질 수 있는 예술의 가능성을 다양한 방식으로 모색해 왔다.¹⁰ 대지가 하나의 거대한 미술관이라는 관점에서 작업을 했

- 8) 환경예술에 대한 개괄적인 소개는 임성훈, 「환경 미술」(2007)을 참고할 것.
- 9) 대지미술은 특히 미니멀리즘과 밀접한 연관을 맺고 있다. 그 대표적인 작가로 칼 안드레(Carl Andre)를 들 수 있을 것이다. 예컨대 그의 1968년 작품 〈Log Piece〉(원작은 망실되었다)은 나무 조각을 단순성, 연속성, 반복성을 통해 표현함으로써 미니멀리즘의 조형적 이념을 반영하고 있다.
- 10) 대지미술이 갖는 미술사적 의의와는 별도로, 그 한계 또한 지적될 수 있다. 그 예로서 초기의 몇몇 대지미술 작업들(예컨대 윌터 드 마리아의 〈라스 베가스 피스(Las Vegas Piece)〉, 마이클 하이저의 〈이중부정(Double Negative)〉, 로버트 스미스슨 〈홀러내리는 아스팔트(Asphalt Rundown)〉 등)이 환경오염에 대한 문제의식을 소홀히 하고 있다는 점을 들 수 있을 것이다.

던 로버트 스미스슨(Robert Smithson), 황량한 대지를 예술작품으로 이끌어 내려했던 마이클 하이저(Michael Heizer), 자연과 예술의 변용된 관계를 보여주고자 했던 월터 드 마리아(Walter de Maria), 자연에 남겨진 예술의 흔적을 드러내 보임으로써 흔적의 미학을 추구한 리처드 롱(Richard Long), 포장을 이용하여 자연과 환경의 또 다른 모습을 탐구한 크리스토(Christo), 인간의 개입과 그에 따른 자연의 치유력을 은유적으로 보여준 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim), 대지의 원시성을 표현한 리처드 플라이쉬너(Richard Fleischner) 등은 주목할 만한 대지미술 작가들이다. 대지미술은 이후 점차로 생태미술(Ecological Art)이나 자연미술(Natural Art)의 방향으로 전개된다. 자연미술의 경향을 대표하는 작가로는 앤디 골즈워시(Andy Goldsworthy)를 들 수 있을 것이다. 골즈워시는 자연 속에서 자연을 재료로 작업하는 작가로 널리 알려졌다. 특히 그는 자신의 자연친화적인 예술적 감성을 자연뿐만 아니라 도시 공간에서도 표현해 내고 있다는 점에서 자연, 인간, 도시 사이에서 이루어지는 길 위의 예술의 한 예를 제시하고 있는 작가라 할 수 있다. 길 위의 예술은 또한 생태의 문제를 중시하는 예술이다. 길 위의 예술이 추구하는 생태적 예술은 도시가 자연과 분리되거나 단절된 공간이 아니라 자연을 기억하고 경험하는 공간임을 사람들에게 끊임없이 환기시킨다. 도시 공간 속의 생태미술을 대표하는 작가로는 앨런 손피스트(Alan Sonfist)를 들 수 있을 것이다. 손피스트는 자연에 무차별적으로 개입하거나 변형을 가하는 방식이 아니라 자연의 본래적인 생태적 상태를 드러내는 작업, 곧 자연 그 자체를 예술로 보는 작업을 수행한다. 널리 알려진 손피스트의 〈시간 풍경(Time Landscape)〉은 대도시(뉴욕)가 형성되기 이전의 생태자연 환경을 체험할 수 있는 공간을 창출하는 데 중점을 둔 작업이다. 이런 점에서 도시 공간에서 길 위의 예술이 갖는 생태적인 특징을 잘 드러내 보여주는 작업으로 평가된다.

사회, 문화적 환경, 특히 도시 공간과 관련된 길 위의 예술은 1970년대 이후 전개된 ‘공공미술(Public Art)’에서 그 특징적인 측면을 잘 보여주고 있다.¹¹⁾ 대지미술, 생태미술, 자연미술 등과 마찬가지로 공공미술 또한 모더니즘 미술의 토대를 이루었던 ‘예술을 위한 예술’ 이념에 비판적인 입장을 취하면서 출발하였다. 공공미술은 크게 보아 1980년대 말까지는 주로 ‘장소’의 문제, 그리고 1990년대 초 이후로는 ‘소통’의 문제에 중점을 두고 전개되었다. 널리 알려졌다시피, 공공미술은 현대미술의 중요한 흐름을 형성해 왔고, 또한 많은 작가들이 공공미술의 가능성에 큰 관심을 갖고 작업을 해왔다. 도시 공간 속에서 이루어질 예술적 오브제의 가능성을 보여준 클래스 올덴버그(Claes Oldenburg), 도시 공공조각의 장인이라고 불릴 만큼 많은 조형물을 도

11) 멜립 마일스에 따르면, ‘공공미술(Public Art)’은 윌렛(John Willett)이 1967년 출간한 저서 『도시와 예술(Art in a City)』에서 사용한 이후 일반화된 용어이다. Malcolm Miles, *Art, Space and the City*(1997). 박삼철 옮김, 『미술, 공간, 도시』(학고재, 2001).

시 공간에 설치해 온 조나단 보로프스키(Jonathan Borofsky), 장소-특정성과 장소-일반성 사이의 논쟁을 통해 대중의 기호와 작가의 미학의 긴장, 갈등 그리고 조화의 양상을 보여준 바 있는 앤토니 고음리(Anthony Gomely), 전형적인 기념 조형물에서 탈피하여 관람자를 기억과 체험의 영역으로 이끌어냄으로써 큰 주목을 받았던 마야 린(Maya Lin) 등의 작업은 직접적이든 간접적이든 장소 개념에 크게 영향을 받은 공공미술로서의 길 위의 예술이다. 1990년 이후 활발하게 이루어진 공공미술은 기존의 공공미술이 장소-특정성에 지나치게 얽매임으로써 공공미술의 본연의 가치를 상실하고 있다고 비판하면서 출발한다. 예술과 공동체의 관계에 주목하는 ‘새로운 장르 공공미술(New Genre Public Art)’을 표방하는 수잔 레이시(Suzanne Lacy)¹² 그리고 사회적 이슈를 예술 활동과 연계한 수지 개블릭(Suzi Gablik)¹³ 등의 공공미술 프로젝트는 ‘장소’의 문제보다는 ‘소통’에 중점을 둔 길 위의 예술이라 할 수 있다.

지금까지 1960년대 후반부터 전개된 길 위의 예술을 대지미술, 자연미술, 생태미술, 공공미술, 새로운 장르 공공미술 등의 관점에서 개괄적으로 고찰하였다. 필자는 이런 고찰을 통해 길 위의 예술이 예술개념의 확장과 현대예술이 갖는 재현의 새로운 가능성을 보여주는 예술이라는 점을 부각시키고자 하였다. 그렇지만 이러한 길 위의 예술에 긍정적인 측면뿐만 아니라 부정적인 측면 또한 내재하고 있음을 간과할 수는 없을 것이다. 그 부정적인 측면은 특히 길 위의 예술이 도시 공간에서 장식이나 치장 등과 같은 미화의 기능으로 작동할 때 흔히 발견된다. 길 위의 예술, 즉 환경예술이 도시 공간을 좋은 삶의 공간으로 만드는 데 중요한 역할을 해야 하고, 또 하고 있는 것이 사실이다. 그러나 그 역할이 단지 도시 공간의 미화에 머물 경우 길 위의 예술의 정당성은 확보될 수 없을 것이다. 왜냐하면 만약 그럴 경우, 길 위의 예술은 문화의 부속물에 불과한 예술로 전락하게 될 것이기 때문이다. 따라서 무엇보다 중요하게 생각해야 할 것은 길 위의 예술이 도시 공간에서 형성될 문화를 만들어가는 예술이라는 점이다.

길 위의 예술은 도시 공간을 아름답게 만들어가는 데 기여할 수 있다. 그렇지만 이러한 기여를 강조하기 이전에 우선 “도시를 아름답게 만든다”는 말이 도대체 무엇을 의미하는 지를 비판적으로 검토해 보아야 할 것이다. 대지미술에서 공공미술에 이르는 길 위의 예술은 다양한 예술의 재현 가능성을 도시 공간에서 드러내는 예술이다. 만약 길 위의 예술이 이러한 역할을 제대로 하지 못한 채 단지 장식적 요소로서 도시 공간을 미화하는 데 활용된다면, 더 이상 길 위의 예술로 남지 못할 것이다. 길 위의 예술은 도시 공간에 문화적 의미를 부여하는 예술이다. 그러기에 길 위의 예술은 도시 공간에서 문화의

12) Suzanne Lacy, "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys", edit. by Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*(Seattle: Bay Press, 1995), pp. 19-47(수잔 레이시 편집, 이영욱·김인규 옮김, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』(문화과학사, 2010), pp. 23-63).

13) Suzi Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism", edit. by Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*(Seattle: Bay Press, 1995), pp. 74-87(수잔 레이시 편집, 이영욱·김인규 옮김, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』(문화과학사, 2010), pp. 98-118).

긴장(예컨대, 연속과 단절, 타협과 저항 등)을 불러오는 것이기도 하다. 길 위의 예술에서 이러한 긴장이 상실된다면, 그러한 길 위의 예술은 더 이상 ‘예술’로 기능하는 것이 아니라 단순히 치장과 장식에 따른 미화의 형식이라고 불려야 할 것이다.

IV. 도시미화와 길 위의 예술

14) T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*(Frankfurt am Main, 1998), p. 210(아도르노, 홍승용 옮김, 『미학 이론』, p. 214).

15) 이와 관련해서 패트리시아 필립스(Patricia C. Phillips)의 다음과 같은 지적은 길 위의 예술과 도시 환경과의 관계에서 늘 숙고해 보아야 할 점이다. “야심찬 개발 정책과 디자인 지침은 미학-미술과 디자인-이 어떻게 험사리 사회와 환경 통제의 대리인이 되는가를 예시한다. 최악의 경우, 공공미술은 무책임한 개발이나 공동체의 장소 박탈을 승인하면서 또 논쟁의 대상이 되는 장소로부터 주의를 돌리게 하거나 일종의 기본전환으로 기능하면서, 억압적인 도시계획 실천과 의도적으로 혹은 의심할 여지없이 공모해 왔다.” Patricia C. Phillips, “Public Constructions”, edit. by Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*(Seattle, Bay Press, 1995), pp. 63-64(수잔 레이시 편집, 이영욱·김인규 옮김, 『새로운 장르 공공 미술: 지형그리기』, p. 85).

길 위의 예술은 이전의 예술이 보여주지 못했던 또 다른 가능성을 제시하고 있다는 점에서 예술개념을 보다 확장하고 있는 예술이다. 앞서 살펴보았듯이 길 위의 예술은 자연적 환경뿐만 아니라 사회, 문화적 환경과 관계하는 예술이며, 따라서 이전의 미와 예술의 영역을 보다 확장하는 예술이다. 이 장에서는 특히 도시환경과 관계하는 길 위의 예술을 다양한 관점에서 고찰해 볼 것이다. 이러한 고찰에 앞서 우선 예술과 사회의 관계 양상을 생각해 보는 일이 필요하다. ‘길 위의 예술’이란 용어 자체가 예술의 사회적 기능, 달리 말하자면 예술이 사회에 개입하는 것을 드러내는 말이기 때문이다. 그런데 여기서 생각해 볼 것은 예술의 사회적 기능이 항상 긍정적인 면을 갖는 것은 아니라는 점이다. 아도르노(T. W. Adorno)가 지적하고 있듯이 예술이 “빈틈없는 사회의 구조망”에서 직접적으로 기능할 경우, 예술은 오히려 바로 그 관리되는 사회의 관계망 속에 얽혀 들어갈 수 있고, 이에 따라 예술 자신의 고유한 자율성조차 상실할 수도 있다.¹⁴ 따라서 예술의 사회적 기능이란 예술이 사회적 실천을 직접적으로 수행하는 것이라고 단정적으로 말할 수는 없을 것이다. 예술은 사회적 실천에 직접적으로 관여하지 않으면서도 얼마든지 그 사회적 기능을 수행한다. 그러니까 예술은 사회와 현실에 끊임없이 관계하면서도 물음과 반성을 통해 그 사회의 현실과는 또 다른 현실을 보여줌으로써 자신의 사회적 기능을 수행해 나간다. 이러한 예술과 사회의 관계 양상은 길 위의 예술이 도시 공간을 개입하는 경우에도 생각해 보아야 할 점이다. 길 위의 예술이 도시 공간을 디자인하는 데 직접적으로 개입하게 된다면, 예술 본래의 사회적 기능은 사라지고 단지 도시환경을 위한 ‘미화(beatification)’의 기능만이 남게 될 수도 있기 때문이다.

도시 공간은 사람들이 살아가는 공간이다. 당연한 말처럼 들리는 이 말은 길 위의 예술과 도시 공간의 관계에서 다시 강조되어야 한다. 길 위의 예술은 도시 공간에 풍덩 던져진 예술이 아니라 도시에서 살아가는 사람들, 그 사이에서 이루어져야 하는 과정의 예술이다. 이러한 점이 간과된다면, 길 위의 예술은 ‘미화’의 논리에 굴복당한 도구적 예술로 전락하게 될 것이다.¹⁵ 자본은

도시 공간을 문화공간이 아니라 이익의 극대화를 실현하기 위한 공간으로 상정한다. 이를 위해 자본은 예술을 다양한 방식—이러한 방식 중에 가장 두드러진 것이 ‘미화’의 방식이다—으로 활용한다. 자본은 ‘미화’를 내세워 길 위의 예술이 도시 공간에 개입하여 만들어 갈 수 있는 문화를 막고 가뒀 버리거나 무력화하는 시도를 한다. 물론 이러한 시도는 매우 주도면밀하게 이루어지는 것이고, 따라서 이를 비판적인 관점에서 파악해 내기란 그리 쉬운 일은 아니다. 필자는 여기서 자본이 주도하는 ‘도시 미화’의 문제점을 도시 개발, 스펙타클화, 도시 환경 디자인, 대중성, 도시 미술관 등과 관련해서 비판적으로 관점에서 고찰해 보고자 한다.

1. 도시 개발

도시 개발에서 늘 제기되는 문제는 과연 “누구를 위한 개발인가”라는 물음이다. 이 물음과 관련해서 다양한 관점에서 답이 제시될 수 있겠지만, 분명한 것은 어떤 식으로든 자본이 개입되어 있다는 사실이다.¹⁶ 그러나 이러한 자본의 개입은 겉으로 드러나지 않고, 교묘하게 은폐된 채로 진행된다. 그 한 예로 자본의 이익 논리에 따라 디자인된 도시 개발이 “풍요로운 삶을 약속하는 아름다운 공간을 만들어낸다”는 식의 광고를 앞세우고 있다는 점을 들 수 있을 것이다. 대부분의 경우 이러한 광고와는 달리, 실제적으로는 도시 개발이 ‘좋은 삶’이 아니라 도시 공간을 독점함으로써 문화를 구분하고 경계를 짓는 부정적인 결과를 초래해 왔음을 알 수 있다. 그러니까 도시 개발이 약속했던 ‘좋은 삶’이란 광고 문구로만 남게 되고 도시 공간에서 형성될 문화적 다양성과 공공적 영역이 심각하게 훼손된 ‘나쁜 삶’의 다른 표현이 된다.¹⁷ 맬컴 마일스(Malcolm Miles)는 “개발사업은 ‘성공시대’—이에 따라 실패 시대라는 상대 공간이 자연스럽게 만들어진다—의 윤곽을 날카롭게 그려내며—개념과 추도를 따라—다양한 내용의 거리문화를 소외시킴으로써 획일적인 기업문화를 도시의 상징으로 만든다”라고 지적하고 있다.¹⁸ 이러한 도시 (재)개발이 현실적으로 회피할 수 없는 상황이라면, 여기서 길 위의 예술은 어떠한 역할을 해야 할 것인가? ‘도시’라는 공간이 존재하는 한 도시 개발은 진행될 수밖에 없고, 길 위의 예술은 여기에 어떤 식으로든 개입한다. 이러한 개입에 대해 서로 다른 두 입장이 있을 수 있다. 그러니까 한편으론 (재)개발 지역에 어느 정도의 문화 공간을 확보하기 위해 길 위의 예술이 적극적으로 활용될 필요가 있다는 긍정적인 입장, 그리고 다른 한편으론 자본의 논리에 따른 (재)개발을 정당화하는 수단으로 이용될 수 있기에 적절하지 않다는 부정적인 입장이 있을 수 있다.¹⁹ 그렇지만 어떤 입장을 취하든지 간에 길 위에 예술이 도

16) 개발사업에 은폐된 자본의 투기성에 관해서는 Peter Ambrose, *Urban Process and Power*(London/New York: Routledge: 1994)에 나타난 분석을 참고할 것.

17) 예를 들어 뉴욕의 배터리 파크 시티(Battery Park City)는 환경디자인 측면에서 보자면 주거지, 상업지, 공원 및 광장을 통합적이면서도 유기적으로 조성한 대표적인 개발지로 평가받지만, 그럼에도 불구하고 도시 공간을 이분법적으로 분할하고 있다는 점에서 비판적으로 고찰할 수 있을 것이다. 이와 관련해서는 김진아, 「뉴욕의 (재)개발사업과 공공미술: 배터리 파크 시티(Battery Park City)를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제12호(2008), pp. 53-106을 참고할 것.

18) 맬컴 마일스, 박삼철 옮김, 『미술, 공간, 도시』(2001), p. 174.

19) 사실 길 위의 예술과 도시 개발의 관계는 이러한 두 입장이 상존하고 있다는 데서 알 수 있듯이 그리 간단하게 설명될 수 있는 문제는 아니다. 전자를 비판하고 후자의 입장에서 미술과 도시 개발(주택 및 부동산)의 관계를 비판적으로 다룬 예로 Dia Art Foundation이 지원했던 프로젝트를 정리한 Martha Rosler and Brian Wallis(ed.), *If You Lives Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*(New York, 1999)을 들 수 있을 것이다.

시 개발에 개입하는 방식이 단순히 자본의 이익을 극대화하기 위한 ‘미화’의 방식일 수는 없을 것이다.²⁰ 길 위의 예술과 도시 개발의 결합이 ‘미화’로 귀결된다면, 도시 공간에서 형성되어야 할 문화의 다양성은 이러한 미화로 인해 상당한 정도로 상실되기 때문이다. 예를 들어, 만약 생태미술이 도시 공간과 예술을 연계하는 문화생태학이 아니라 자본의 논리를 은폐하는 위장된 미술로 활용된다면, 길 위의 예술 본래의 특징을 담지하고 있는 생태미술이라 할 수 없을 것이다.²¹

2. 스펙타클화

도시 공간에 설치된 길 위의 예술은 점점 더 스펙타클화(spectacularization)의 함정에 빠져들고 있다. 그도 그럴 것이 스펙타클화는 사람들의 시선을 이끌어 내는 데 매우 효과적인 방식이기 때문이다. 스펙타클화는 시각적인 압도성으로 도시 공간을 연출한다. 이에 따라 도시는 만들어진 공간이란 점이 강조된다. 그런데 바로 여기에 스펙타클화의 근본 문제점이 드러난다. 예컨대, 도시에 설치된 스펙타클화된 오브제는 단지 충격적인 이미지를 제공함으로써 섬세하게 작동해야 할 도시 공간의 시각성을 단순히 지워 버린다. 즉, 도시 공간의 다양한 관계 속에서 이루어져야 할 시각적 역동성을 무기력하게 만들고 결국에는 사라지게 만든다. 스펙타클화는 도시 공간에서 살아가는 사람들 사이에서 생겨나는 시각적 긴장을 일순간에 느슨하게 만들어 버리거나 심지어 간단히 제거하기 때문에 결과적으로 시각성의 단일화를 초래한다.

스펙타클화된 길 위의 예술은 도시 공간에 긴장을 부여하고 이를 통해 시각적 다양성을 확보해야 할 본래의 과제를 망각하게 된다. 이러한 망각은 예술의 광고화에 따라 자연스럽게 이루어진다. 스펙타클화는 지배적인 이미지와 극적인 효과를 통해 광고의 목적을 최대한 이끌어내는 장치에 불과하지만, 이를 비판적 시각문화의 관점에서 제대로 파악해 내기란 쉬운 일이 아니다. 동일성에 토대를 둔 스펙타클한 광고가 길 위의 예술이 지닌 비동일성의 미학을 그 압도적인 시각의 힘으로 무력화시키고 있기 때문이다. 이렇듯 스펙타클한 시각성으로 치장된 미화는 연출된 이미지를 생산하고 또한 그것을 사람들에게 끊임없이 환기시킴으로써 도시 공간에서 형성되어야 할 시각적 다양성을 제어하고 조작한다. 길 위의 예술은 물음을 통해 문화를 만들어가 고자 ‘길’에 나선 예술이다. 따라서 만들어진 시각적 문화, 즉 도시 공간의 시각적 단일화의 문화를 유도하는 스펙타클화에 부단히 저항하는 예술, 그러한 예술로서 길 위의 예술이어야 할 것이다.

20) 도시 개발을 위한 정당화로서의 공공미술에 대한 비판은 특히 Rosalyn Deutsche의 “Alternative Space”, edit. by Martha Rosler and Brian Wallis, *If You Lives Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*(New York, 1999), pp. 45-66와 “Uneven Development: Public Art in New York”, edit. by Dianne Ghirardo, *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*(Bay Press, 1991), pp. 157-219을 참고할 것.

21) 아파트 개발 단지 개발에서 생태미술이 활용되고 있다는 점을 그 예로 들 수 있을 것이다. 자연 친화 혹은 생태적 환경을 강조하고 있지만, 실제로는 자본의 이익을 위한 ‘미화’의 논리에 따른 광고에 불과한 경우가 많다.

3. 도시환경 디자인

도시 공간은 사적 공간과 공적 공간이 지속적으로 교차하면서 이루어지는 사회적 관계망을 갖는다.²² 오늘날 도시 환경 디자인은 이러한 관계망을 충분히 고려하고 있는 듯이 보인다. 그럼에도 불구하고 비판적으로 검토해 보아야 할 것은 도시환경 디자인이 도시의 기능성과 예술성을 동시에 살린다는 명분으로 길 위의 예술을 '미화'의 수단으로만 활용하는 한계를 벗어나지 못할 때가 많다는 점이다. 길 위의 예술은 도시 공간의 문화를 만들어가는 예술이다. 따라서 길 위의 예술이 단순히 아름다운 도시 만들기를 위한 공공디자인의 한 요소로 취급될 수는 없다. 이런 점에서 길 위의 예술과 도시환경 디자인의 관계는 보다 섬세하고 신중하게 논의되어야 할 문제이다. 예를 들어, 도시환경 디자인이 길 위의 예술인 생태미술, 자연미술, 공공미술 등을 충분히 활용할 수는 있다. 그렇지만 환경 디자인이 이러한 활용에 있어 길 위의 예술을 기능적인 도구로 사용한다면, 길 위의 예술은 더 이상 '예술'이 아니라 단지 '미화'라는 치장이나 장식으로 기능할 뿐이다.

길 위의 예술은 개발업자들이 도시 디자인이나 환경 디자인을 내세워 도시를 정화하고 미화하려는 시도란 결국은 자본의 이익을 극대화하려는 것에 불과한 것임을 폭로해야 한다. 이러한 폭로는 길 위의 예술이 갖고 있는 힘, 곧 물음에서 출발한다. 길 위의 예술은 도시 공간에서 형성되어야 할 아름다움이 무엇인지를 끊임없이 묻는 예술이다. 길 위의 예술은 결코 아름다움을 보여주거나 제시하지 않는다. 길 위의 예술은 도시 공간에 물음을 던지는 예술이며, 이 물음을 통해 문화를 만들어가는 예술이기 때문이다.²³ 바로 여기에 길 위의 예술과 도시환경 디자인의 근본적인 차이점이 존재한다. 도시정화나 도시미화를 목적으로 하는 환경 디자인과는 달리 길 위의 예술은 어떤 경우에 불편과 논쟁을 불러오는 예술이다. 이를 통해 길 위의 예술은 도시 공간을 효율성을 위한 장소가 아니라 인간 자신의 존재론적인 의미를 드러내는 장소로 이끌어 낸다.

길 위의 예술은 도시 공간을 형식논리에 따라 구획하고 설계하는 도시 디자인 및 환경 디자인을 위한 예술이 아니라, 오히려 도시 공간을 결코 그러한 식으로 디자인할 수 없다는 증거가 되는 예술이다. 길 위의 예술은 아름답고 살기 좋은 환경을 디자인하기 이전에 아름답고 살기 좋은 것이 과연 무엇인지를 묻는다. 도시 디자인이나 환경 디자인이 물음을 허용하지 않는 바로 그곳에서 길 위의 예술은 과연 이 공간에 있는 답들이 제대로 된 답인지를 끊임없이 묻는 것이다. 이러한 물음은 도시 공간에서 이루어져야 할 공공디자인 본래의 과제를 반성적으로 모색해 보기 위해서라도 필요한 것이다.

22) 우리가 공간을 볼 수는 없지만, 공간을 체험할 수는 있다. 공간은 사적 공간이기도 하고 공적 공간이기도 하다. 그런데 사적 공간과 공적 공간은 대립적인 것만이 아니라 상호 보완적이다. 예컨대 우리는 홀로 한 공간에 있고 싶다는 욕망과 다른 사람들과 함께 어울리는 공간 속에 있고 싶다는 욕망을 동시에 가진다. 사실 양자는 동면의 앞과 뒤와도 같은 것이다. 따라서 사적 공간과 공적 공간 사이의 상호 관계성을 무시하고 기능적이며 효율적인 관점에서만 바라보는 환경디자인은 실패할 수밖에 없을 것이다. 이러한 실패의 대표적인 예로 미국의 Pruitt-Igoe 아파트 단지를 들 수 있을 것이다.

23) 패트리시아 필립스(Patricia C. Phillips)는 "미술은 관람자들로 하여금 보고 생각하고 다시 질문하도록 격려하면서 관람자의 인식을 바꿀 수 있다."고 말한다. Patricia C. Phillips, "Things, Goods and Other Public Transactions", 『한국근현대미술사학』 제20권(2009), p. 278. 이러한 언급은 길 위의 예술이 환경 디자인과 근본적으로 그 방향을 달리 하고 있다는 것을 보여주는 한 예이다.

24) 예술과 공공영역의 관계와 이에 따른 문제점을 다룬 논문이나 저서는 많은 편이다. 이 중에서 특히 미첼(W.J.T. Mitchell)이 편집한 *Art and the Public Sphere*(Chicago/London: University of Chicago Press Journal, 1992)는 이론과 현장의 측면에서 양자의 관계 양상 및 문제점을 다룬 논문을 실고 있어 참고할 만하다.

4. 대중성

대중의 눈높이에 맞춘다는 황당한 논리가 길 위의 예술에 곧 잘 적용되곤 한다. 이는 명백하게도 자본의 이익을 대변하는 상품미학의 선전문구에 불과하다. 길 위의 예술은 오히려 대중성을 수준의 문제로 환원하는 것을 비판하고, 지금 여기의 사람들 사이에서 형성되는 공공성에 토대를 둔 대중성을 추구하는 예술이다. 길 위의 예술은 대중에게 친숙한 예술이지만, 그렇다고 해서 항상 대중의 눈높이나 요구에 응하는 예술만은 아닌 것이다. 그러기에 때로는 대중의 취향에 반(反)하는 형식을 띠 수도 있다. 그렇지만 분명한 것은 길 위의 예술이 이전의 모더니즘 미술관의 예술과 달리 특별한 선택 없이도 일상 속에서도 자연스럽게 접할 수 있는 예술이라는 점이다. 이렇듯 길 위의 예술은 예술의 엘리트화를 거부하고 대중 속으로 걸어 들어간 예술이다. 그런데 아이러니하게도 길 위의 예술로서의 공공미술 프로젝트가 관료적인 시혜에 힘입어 진행되는 경우가 많은 것도 간과할 수 없는 사실이다. 관이 주도하는 길 위의 예술의 경우, 한편으론 대중성이 획득되기도 하지만, 또 다른 한편으론 대중성이 상실되는 이중적인 상황이 발생한다. 여기에 길 위의 예술과 대중성 사이의 아포리아(aporia)가 있다.

길 위의 예술은 공공 영역에서 이루어지는 예술이지만²⁴ 공공성을 위해 기획된 예술이 아니며 또한 대중성을 도식적으로 이끌어 내는 예술도 아니다. 오히려 길 위의 예술은 도시 공간에서 공공성이 무엇인지 그리고 이와 더불어 이루어질 대중성이 무엇인지를 묻는 과정으로서의 예술이다. 공공성과 대중성이란 권력이나 기관 단체에 의해 주어지는 것이 아니라 만들어 가야 하는 어떤 것이다. 길 위의 예술은 공공성을 도식적으로 이해하고 대중을 수동적인 감상자로 환원하는 예술이 아니라 도시 공간에서 미적 문화를 찾아가고 만들어 가고 열어 가는 능동적인 존재임을 자각하게 만드는 예술이다.

5. 도시 미술관

‘미술관’ 밖을 나온 길 위의 예술이 도시라는 보다 더 큰 규모의 미술관에 안주한다면 문제가 아닐 수 없다. 그런데 흔히 이러한 사실이 간과된다. 몇 년 전 서울시가 추진했던 공공미술 프로젝트의 명칭이 도시 갤러리(city gallery)였는데 이러한 명칭은 도시를 거대한 미술관으로 간주하고 길 위의 예술을 ‘전시’하겠다는 발상에서 나온 것이 아닌지 사뭇 의심스럽다. 도시를 미술관으로 상정하는 이러한 발상은 길 위의 예술을 여전히 도시미화라는 관점에서 보는 데서 벗어나지 못하고 있음을 보여준다. 사실 이러한 발상은 ‘행동하는 문화(Culture in Action)’²⁵와 같이 널리 알려진 공공미술 프로젝트에서도 발견

된다. 주지하다시피 ‘행동하는 문화’는 예술이 사회적 이슈에 적극적으로 개입함으로써 기존의 예술 작업의 틀에서 벗어나 과정과 소통에 중점을 둔 공공미술 프로젝트였다. 이 프로젝트는 지역 공동체와 함께하는 미술운동의 전형을 제시했다는 점에서 그 의의가 적지 않지만, 그럼에도 불구하고 여전히 도시를 일종의 미술관으로 간주하고 있다는 점에서 한계를 갖는다고 할 수 있다. 이러한 한계에 따른 문제점은 1990년 이후 활발하게 이루어진 ‘새로운 장르 공공미술(New Genre Public Art)’에서 드러난다. 그 문제점의 예로 공동체의 문제를 지나치게 낭만주의적으로 접근하고 있어 사회적으로 해결되어야 할 문제가 오히려 희석되거나 심지어 은폐되고 있다는 점, 참여 작가들이 일종의 유희주의적 태도에서 크게 벗어나지 못하고 있다는 점, 그리고 이에 따라 관람자를 원래의 의도와는 달리 수동적으로 만들고 있다는 점 등을 들 수 있을 것이다.²⁶

길 위의 예술은 도시 공간을 미술관으로 간주하고 대지미술, 자연미술, 생태미술, 공공미술 등을 ‘전시’하거나 ‘미화’하는 예술일 수 없다. 길 위의 예술은 ‘미술관’이란 개념에서 자유로운 예술이다. 이러한 길 위의 예술의 좋은 한 예로 2007년에 이루어진 〈중촌, 가슴에 품다〉 공공미술 프로젝트를 들 수 있을 것이다. 〈중촌, 가슴에 품다〉는 행정도시 개발에 따라 이주하는 주민들에게 기억, 회상 그리고 이에 대한 미술의 흔적을 남기고 떠나는 길 위의 예술이었다는 점에서 길 위의 예술이 추구해야 할 방향을 제시하고 있다. 길 위의 예술은 언제나 또다시 길로 떠나가야 할 예술이다. 떠나가지 못하고 붙박이로 남게 된다면, 치장과 장식으로 화석화된 미화로 기능할 뿐이다.

V. 나가는 말

지금까지 ‘길 위의 예술’이 어떤 양상으로 전개되었는지 그리고 ‘길 위의 예술’을 특징짓는 요소가 무엇인지를 간략하게 살펴본 후, 무엇보다 길 위의 예술과 도시 미화의 관계에 주목하면서 몇 가지 비판적 지점을 고찰해 보았다. 이러한 고찰을 통해 필자는 특히 길 위의 예술이 도시 공간을 미화하는 수단이 아니라 미적 문화를 형성하는 예술이며, 도시 공간 속에 살고 있는 사람들이 함께 만들어가는 과정의 예술이라는 점을 밝히고자 하였다. 그렇다면 이러한 길 위의 예술이 구체적으로 어떤 형식의 예술이어야 하는가 하는 물음이 자연스럽게 뒤따를 수 있다. 실상이 이 논문의 목적은 이 물음에 대한 분명한 답을 제시하는 데 있지 않다. 따라서 이에 대한 구체적인 논의는 이후의 연구 과제로 남겨두기로 한다. 다만 길 위의 예술이 도시 공간의 미화에 대

25) 시카고에서 행해진 공공미술 프로젝트이며, 여기에는 학생, 거주자, 노조원, 에이즈 환자, 빈민가 청소년, 자원봉사자, 여성단체 등의 다양한 공동체와 작가들이 프로그램을 진행하였다.

26) ‘새로운 장르 공공미술’에 대한 비판적 입장은 이영욱, 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『미학』 제61집(2010), pp. 101-138을 참고할 것.

27) 필자는 ‘비판’ 또한 하나의 대안이 될 수 있다고 생각한다.

해 비판적인 형식으로 존재해야 한다는 점은 다시 강조되어야 할 것이다. 실상 길 위의 예술이 '비판'으로 존재하는 한, 그 형식은 그리 큰 문제가 되지 않을 것이다. 혹자는 이에 대해 필자가 길 위의 예술을 지나치게 '비판'의 관점에서만 서술하고 있어 현실에 작동하는 길 위의 예술의 문제를 간과하고 있으며 대안을 제시하는 '비판'이 아니라 단지 추상적이고 관념적인 '비판'에 머물고 있다고 비판할 수 있을 것이다.²⁷ 그렇지만 필자는 이러한 '비판'이 길 위의 예술을 '길'에서 몰아내는 것이 아니라 오히려 길 위의 예술이 제대로 된 방향을 잡으면서 '길'을 걸어가는 데 중요한 역할을 한다고 생각한다.

투고일: 2010. 9. 23 / 심사완료일: 2010. 10. 23 / 게재확정일: 2010. 11. 23

주제어(keywords)

길 위의 예술(art on the street), 환경(environment), 미학(aesthetics), 대지미술(Land Art), 생태미술(Ecological Art), 도시(city), 미화(beautification), 디자인(design), 공공미술(Public Art), 새로운 장르 공공미술(New Genre Public Art), 미술관(museum)

참고문헌

- 김진아, 「뉴욕의 (재)개발 사업과 공공미술: 배터리 파크 시티(Battery Park City)를 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 제12호, 2008.
- 멜컴 마일스, 박삼철 옮김, 『미술, 공간, 도시』, 학고재, 2001.
- 수잔 레이시 편집, 이영욱·김인규 옮김, 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』, 문화과학사, 2010.
- 이영욱, 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『미학』 제61집, 2010.
- 임성훈, 「환경미학」, 『미학대계』 제3권, 서울대출판부, 2007.
- Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, 1998.
- Ambrose, Peter. *Urban Process and Power*. London/New York: Routledge, 1994.
- Berleant, Arnold and Allen Carlson, "Introduction." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 56:2, Spring, 1998.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre*. Frankfurt am Main, 1995.
- Brady, Emily. "Imagination and the Aesthetics Appreciation of Nature." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 56:2, Spring, 1998.
- Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London/New York, Routledge, 2000.
- Deutsche, Rosalyn. "Alternative Space." *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*. Edit. by Martha Rosler and Brian Wallis. New York: New Press, 1999.
- _____. "Uneven Development: Public Art in New York." *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*. Edit. by Dianne Ghirardo. Bay Press, 1991.
- Gablik, Suzi. "Connective Aesthetics: Art after Individualism." *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Edit. by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press, 1995.
- Hepburn, Ronald W. "Aesthetic Appreciation of Nature." *Aesthetics in the Modern World*. Edit. by Harold Osborne. London, 1968.
- Lacy, Suzanne. "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys." *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Edit. by Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press, 1995.
- Mitchell, W. J. T. (ed.). *Art and the Public Sphere*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992.
- Miles, Malcolm. *Art, Space and the City*. Routledge, 1997.
- Phillips, Patricia C. "Things, Goods and Other Public Transactions." 『한국근현대미술사학』 제20권, 2009.

City Beautification and Art: Some Critical Reflections on “Art on the Street”

Lim, Seonghoon(Seoul National University, Lecturer)

What is *Art on the street*? Is it a series of artworks or activities performed on the street? In other words, does “art on the street” refer to “Street Art” such as street performance, happening, graffiti, or wall-painting, or does it refer to “Street Furniture” which is related to “City Design” or “Environmental Design”? In a formal sense, they all belong to *Art on the street*. However, in this paper, I would like to use *Art on the street* in an even broader sense. To me, “the street” is a metaphor of “environment.” Thus *Art on the street* is the art related to environment; it is an environment art.

Art on the street attests the expansion of the concept of art and shows a new possibility of contemporary art. It is a promising new concept of art, but we cannot ignore the misapplication of the concept that we can find at the crossroad of *Art on the street* and “city beautification.” Of course, *Art on the street* can and sometimes needs to beautify the city. However we still need to ask how to contribute to the city beautification with *Art on the street* and how to validate such a practice.

City space is, most of all, a space that people live in. It sounds a cliché, but it is worth repeating to better understand *Art on the street*. When we consider the city space in terms of its system or organization, we often overlook that it is the space in which people live, and which people create. *Art on the street* concerns not the city itself, but the space in which people live and make relations for each other. Without taking this into account, *Art on the street* becomes a mere means to ‘embellish’ the city and falls prey to the logic of capital. In this paper, I critically reviewed the problems such as *City Development*, *Spectacularization*, *City Environmental Design*, *Public Interest and City Museum*.

I intended to emphasize that *Art on the street* is produced in the cultural space of city, but it also tends to break the mold of the cultural space and seeks a new possibility. Some might argue that my claims are unrealistic because *Art on the street* is not an idea but a practice. While humbly accepting the objection, I hope my critical suggestions guide a more productive direction to continue our discussions of *Art on the street*.