

문래동 예술촌의 공공예술 실천에 대한 연구:

아도르노의 미메시스(Mimesis)와 벤야민의 '적극적 동반자' 개념을 중심으로*

정나리** · 강진숙***

본 연구의 목적은 아도르노의 미메시스와 벤야민의 '적극적 동반자' 개념을 통해 문래동 예술촌의 공공예술 실천에 대해 분석하고, 새로운 장르의 공공예술 가능성을 모색하는 데 있다. 이를 위해 아도르노의 미메시스론과 문화산업 비판론, 벤야민의 미학을 중심으로 이론적 논의를 행하고 공공예술의 개념과 현실 맥락적 특징들을 성찰적으로 검토했다. 이를 바탕으로 예술가 네트워크뿐만 아니라, 지역주민 그리고 철공소 노동자 네트워크에서 새로운 공공예술의 실현 가능성을 발견하고, 그들의 적극적인 개입과 참여를 통한 새로운 공공예술 실천 사례를 심층적으로 분석했다. 이 연구의 의의는 문래동으로 상징되는 공공예술 영역에서 각각의 관계 맺기가 공공예술 실천을 어떻게 가능하게 하는지 분석하고, 나아가 새로운 장르의 공공예술 실천의 가능성을 모색하는 데 있다.

주제어: 아도르노, 미메시스, 공공예술, 벤야민, 문화예술정책

1. 문제제기와 연구목적

“예술은 사실상 존재하지 않는다. 다만 예술가들이 존재할 뿐이다.” 이는 미학자 고프리치 (Gombrich)가 그의 저서 『서양미술사(The Story of Art)』에서 언급한 말이다(Gombrich, 1950, 15쪽). 이 말은 예술의 존재 여부를 떠나 예술가의 실천이 갖는 중요성을 함축한다. 각 시대의 정치적 격변과 미디어 발전에 따라 예술가들은 도전과 위기에 직면해 왔고, 그에 따라 자신의 사상을 실천하기 위한 새로운 예술작품들을 창조해왔다. 예술은 시대에 따라 다양한 사회변화 요인으로 부터 영향을 받으며 그에 따른 다양한 예술적 결과물들로 표현되어 왔다.

이에 따라 미디어를 통해 재현되는 미에 대한 인식에도 변화가 요구된다. 미디어 수용자의 위상이 근대 합리주의 사회의 중심 수용자로 평가되었던 이성적 주체에서 벗어나 점차 미를 통한 “감각적 주체”로 변화하면서, 이성에 근거한 합리적 사고를 넘어 “미학적 커뮤니케이션”을 실천하는 패러다임이 중요하게 인식되고 있기 때문이다(강진숙, 1998, 109쪽). 이는 다양한 기술적 발전과 미디어의 대중화에 따라 미에 대한 수용 역시 전문가나 비평가들의 전유물이 아니라는 점, 그리고 이성중심의 합리적 사고의 틈새를 미의 수용과 관심을 통해 극복할 수 있는 가능성을 내포한다.

기술 발전에 따라 다양한 매체들이 예술영역에 침투하면서 폭넓은 예술표현이 가능하게

* 이 논문은 제 1저자의 석사학위논문을 수정, 보완한 것임.

** 중앙대학교 신문방송학과 석사 (nari1030@msn.com), 주저자

*** 중앙대학교 신문방송학부 교수 (jskang1@cau.ac.kr), 교신저자

되었으며 그 확산과정에도 막대한 영향을 미쳤다. 따라서 현대에는 더 많은 대중이 쉽게 예술의 영역에 노출이 되며 그로써 예술의 사회적 기능이 확대되고 점차 부각될 수밖에 없다. 바로 여기서 예술을 사회미학적으로 접근하는 현대 공공예술의 가능성과 의미가 나타난다. 일반적으로 사회미학은 예술지상주의의 자율성과 무상성에 반발하는 움직임으로서, 예술가들의 사회적 역할과 책임의식에 폭넓은 관심을 유도하고 의미를 강조하는 접근 방식이다(육영수, 2002). 공공예술은 사회미학의 실천방식 중 하나로서, 예술이 대중 속에서 사회적 기능을 수행하는데 그 목적을 두고 있다. 즉 “개인의 예술 창작 활동의 범위(사적영역)”를 넘어 “사회 공공(공적영역)범위”까지 그 영향력을 확대시키는 예술 활동이다(김윤경·김현주, 2004, 228쪽). 공공예술에서 지향하는 공공성은 집단적 획일화를 좇거나 개인적 자유를 억압하지 않는다(박삼철, 2006). 오히려 공공예술을 통해 공동체는 내면적으로 사회현실을 직시하며, 개인은 책임을 지고 사회의 창의적 확장에 일조한다. 공공예술은 미적인 가치만을 추구하는 성격이 아니라, 개인이 사회 속에 참여하는 계기를 예술적 차원에서 만들어가는 참여의 성격인 것이다. 때문에 공공예술은 미학적 시각과 사회적 관점 모두를 아우르는 총체적인 미메시스 행위로 평가된다. 공공예술에 참여함으로써 개인은 도구적 합리성에 의해 지배받고 있는 사회메커니즘의 굴레에서 벗어나 새로운 시각으로 세상을 인식한다. 이전의 무기력하고 수동적으로 인식되었던 대중은 그들 안에 내재되어있던 예술참여의 적극적 속성을 발견하게 되고, 하나의 계몽적 개체로 인식하게 된다.

본 연구의 목적은 아도르노의 미메시스론과 벤야민의 ‘적극적 동반자’ 개념을 통해 문래동 예술촌의 공공예술 실천에 대해 분석하고, 새로운 장르의 공공예술 가능성을 모색하는데 있다. 다양한 공공예술의 사례 중에서도 문래동 예술촌의 문화예술 활동은 미메시스 실천의 함의와 시사점을 준다. 문래동 예술촌의 활동은 영등포구 지역주민들과의 연계활동을 통해 공공예술이 실현되고 문화정책에 기초한 문화산업적 쟁점들이 무엇인지를 조망하게 해주기 때문이다. 이를 위해 아도르노의 미메시스 개념과 문화산업 비판론적 관점, 그리고 벤야민의 미학을 중심으로 이론적 논의를 행하고, 공공예술의 개념과 현실 맥락적 특징들을 검토하고자 한다. 아도르노의 미메시스 개념은 한 사회의 문화정책을 성찰적으로 바라보는데 유용하고, 벤야민의 미학이론은 잠재되어있던 대중의 능동성을 이해하는 데 기여한다. 이를 바탕으로 문래동의 예술가 네트워크뿐 아니라, 지역주민 그리고 철공소 노동자 네트워크에서 새로운 공공예술의 가능성을 발견하고, 그들의 적극적인 개입과 참여를 통한 새로운 공공예술 실천 사례를 질적 방법을 적용해 분석하고자 한다.

이 연구의 의의는 문래동으로 상징되는 공공예술의 영역, 즉 지역주민, 예술가, 철공소 노동자, 정부관계자 등 다양한 역할관계들이 얽혀있는 특수 지역에서 각각의 관계 맺기가 공공예술 실천을 어떻게 가능하게 하는지 분석하고, 나아가 새로운 장르의 공공예술 실천의 가능성을 모색하는 데 있다.

2. 아도르노와 벤야민의 미학적 사유와 공공예술의 쟁점

1) 아도르노와 벤야민의 미학적 사유

(1) 미메시스 개념과 관점들

아도르노의 미메시스는 고대 그리스의 플라톤(Platon)과 아리스토텔레스(Aristotle), 그리고 벤야민의 개념과 차이를 가지고 있다. 미메시스 개념이 최초 인문학적 접근으로 성찰되었던 플라톤의 사유는 그의 저서 『국가』를 통해 처음으로 정의된다. 플라톤이 미메시스를 진리보다 외양만을 모방 또는 재현하는 열등한 기술, 곧 테크네(techne)로 인식한 반면(Platon, B.C. 360/1997), 아리스토텔레스는 플라톤의 “정치적”이고 “윤리적” 측면에서 바라본 것과 다르게 “미학적” 측면을 강조한다는 점에서 차이를 보인다(유기환, 2010, 378쪽). 아리스토텔레스의 『시학』에 따르면, 인간은 출생의 순간부터 재현의 성향을 보이고, 본능적으로 선율과 리듬을 자연스럽게 타고나며 즐긴다(Aristotle, B.C. 335/2005). 즉 사람은 재현을 통해 쾌감을 느끼고 그를 통해 배움을 얻는다는 것이다. 이러한 관점은 플라톤과 같이 예술의 개념을 이데아의 모방 보다는 지식 습득의 가능성 차원으로 접근했다는 점에서 아리스토텔레스의 미메시스는 보다 확장된 개념으로 파악된다.

플라톤과 아리스토텔레스의 미메시스에 대한 해석은 근대철학의 합리적 이성 중심의 시기를 거쳐 이성의 절대 권위에 회의를 품은 현대철학에 와서 다양하게 해석되었다. 아도르노와 벤야민은 이전의 미메시스가 이데아의 모방에 기초한 예술적 관점에만 중점을 둔 것을 벗어나 미메시스 대상과의 유사성(das Ähnliche)과 동화(Angleichung)에 초점을 맞춘다. 아도르노의 미메시스 개념에 직접적으로 영향을 준 벤야민의 경우에는 “비감각적 유사성”을 토대로 대상과의 유사성을 기초로 미메시스 개념을 풀어나간다(Benjamin, 1933/2008, 203쪽). 벤야민에 따르면, 미메시스는 대우주에 떠있는 별들의 성좌와 같이 각각의 행성들이 모여 거대하고 독특한 천궁도(Horoskop) 같은 하나의 통일체를 형성해 그 천체 안에서 “작용양태”하는 것을 의미하며, 사람들은 개인이든지 집단이든지 천체를 통해 모방의 가능성을 열어둔다(Benjamin, 1933/2008, 202쪽). 혼자만의 힘으로 작용하는 개인적 유사성이 아니라 천궁도와 같은 전체 통일체 안에서 형성되는 것이다. 이로써 벤야민은 전통적 미메시스 개념인 대상의 외양 모방이 아니라 실제 사물과 유사해지려는, 미메시스의 “사물중심적” 관점을 수용한다.

아도르노는 벤야민과 마찬가지로 객체, 즉 대상의 우위적 위치를 인정하며 그와 비슷하게 동화되는 미메시스 행위를 실천한다. 하지만 벤야민과 다르게 아도르노의 미메시스 실천의 목적은 “자기보존(Selbsterhaltung)”에 있으며, 이는 새로운 “계몽”으로 인식 될 수 있다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 21쪽, 35쪽). 아도르노와 호르크하이머(Max Horkheimer)의 공저 『계몽의 변증법』에 따르면, 인간은 자연의 거대한 힘과 공포에 종속되어 있고, 계몽은 이러한 자연의 위력 앞에서 무력하게 떨고 있는 인간을 해방시키려는 도구에 불과하다. 주술적 단계에서의

미메시스(미메시스)는 인간이 대항할 수 없어 보이는 거대한 자연의 힘에 비슷해지기 위해 노력하며 오직 목숨을 구하겠다는 집념으로 미메시스를 실천한다. 하지만 점점 이러한 행동들을 의식적으로 행하면서 미메시스를 자기 책략의 도구로 이용하기 시작한다. 이는 주체와 객체사이의 친화력을 통해 도달하고자 했던 벤야민의 미메시스와 연관되나 아도르노의 미메시스에는 자기 보존을 위한 합리적인 계산이 깔려있다. 인간은 다양한 시행착오를 겪으면서 합리적 이성(합리적 이성)에 따라 “자신의 고유한 주체성”을 포기하고, “무정형한 것에 동화”됨으로써 자신을 유지한다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 113쪽). 여기서 자기 보존적 합리성은 겉보기에 영리한 피(합리적 이성)처럼 보일 수 있지만, 사실상 이러한 논리는 자기희생(비합리적 태도)이라는 대가를 지불해야 형성되는 관계다. 아도르노의 미메시스는 플라톤의 단순한 이데아의 모방, 아리스토텔레스의 모방의 학습, 그리고 벤야민의 사물 중심적 모방을 뛰어넘어 자기보존이라는 “도구적 합리성”의 의미를 내포한다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 33쪽).

또한 이 미메시스 작용에 나타나는 도구적 합리성은 앞으로 논의하고자 하는 아도르노의 문화산업 사유에서 야만적 계몽의 의미를 지닌 비합리적인 합리성으로 작동한다. 즉 인간은 위협적인 환경에 자신을 동일시해 비합리적 미메시스에 도달하는데, 이러한 행위는 어떠한 특정 목적이 있기 때문에 합리적인 것으로 보이지만 실상 비합리적인 것이다. 미메시스는 합리성과의 관계를 변증법적으로 이해할 수 있고, 이는 양날의 칼과 같은 존재이다.

(2) 문화산업 비판과 ‘적극적 동반자’

미메시스는 합리성과 비합리성의 이질성을 모두 가지고 있기 때문에 항상 위협적 전복의 가능성을 내포하고 있다. 인간은 야만적 이성의 성장으로 인하여 수학적 것은 진리이며 계몽의 기회로 삼았다. 이로써 수학은 고삐 풀린 “절대 심금”으로 성장하고, 이러한 수학적 원리에 의해 모든 인식을 합리적인 틀 안에 다양한 사유들을 단일한 총체적 방법으로 통합시키게 된다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 55쪽). 이러한 도구적 합리성은 결국 아도르노가 우려했던 문화산업의 원리로 작용하며, 이에 따라 사람들은 야만적인 합리적 판단에 하에 자본주의 사회에서 그들이 원하는 물질을 얻고, 그 대가로 그들의 주체성을 팔아넘겨 스스로 객체가 된다.

아도르노의 문화산업 비판은 문화의 산업화를 비판하기 이전에 “이데올로기비판”이 선행되어야 한다(Fredric, 1990/2000, 196쪽). 아도르노는 그의 저서 『프리즘』을 통해 문화의 산업화란 상위 지배계층의 주관적 판단에 의해 날조된 객관적 정신일 뿐만 아니라 보다 넓은 영역의 사생활까지도 이데올로기화 시킨다고 비판하였다(Adorno, 1955/2004). 상업화는 안락함을 담보로 주체성을 잃은 객체들을 현혹시켜 그들이 마치 문화를 대표하는 “특수자”인 것처럼 현혹시키며(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 184쪽), 그들 하나하나 특수한 존재인 것처럼 유인해 점차 자본의 이데올로기 늪에 빠트린다. 하지만 그들은 자본 증식을 위한 하나의 도구로 쓰였을 뿐이지 진정한 주체성을 할당받지 못한다. 아도르노에 따르면, 바로 이 과정에서 과거 주술단계의

“반성적 미메시스”가 역사의 진보단계에서 “통제된 반성”으로 나타난다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 271쪽). 즉, 피비우스의 띠처럼 일관된 방식으로 스스로를 반복, 재생산 할 뿐 그 어떤 변화나 의미도 없다.

대중은 자신의 생명, 즉 주체성을 자본이라는 죽음의 세계에 동화시킴으로써 그 생명을 유지시키기 위하여 대가를 지불한다. 주술 단계에서의 인간은 미메시스를 통한 자연의 동화를 경험하지만, 문명과 과학이 발달한 역사의 단계에서는 도구적 합리성을 이용한 ‘노동’이 미메시스 실천을 대체한다. 이 과정에서 인간은 자본이라는 기계에 스스로 동화됨으로써 안락한 삶을 얻고 스스로 상품, 또는 기계가 된다. 아도르노는 바로 이러한 과정에서 과거 주술단계의 ‘반성적 미메시스’가 역사의 진보단계에서 ‘통제된 반성’으로 나타난다고 비판한다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001). 이러한 통제된 반성을 통하여 인간은 조직화된 그물망 속에서 의미 없는 미메시스를 실천할 뿐이다. 이러한 미메시스는 피비우스의 띠처럼 일관된 방식으로 반복 되풀이하여 스스로를 재생산 할 뿐이다.

실제로 우리나라 공공예술이 통제된 반성으로 나타난 사례가 있다. 2006년부터 2007년까지 문화관광부 주관으로 실시된 ‘아트인시티(art in city)’ 프로젝트(정철현·박윤조, 2011)가 그것이다. 이는 본격적인 우리나라 공공예술 프로젝트 착수사업으로서 ‘소외지역 생활환경 개선을 위한 공공미술사업’이고, 공공미술을 통해 소외지역의 생활환경 개선뿐만 아니라 조성과정 중에 주민의 참여를 보장하여 지역공동체 일원이 될 수 있도록 돕는 것을 목표로 시행되었다(문화체육관광부, 2008). 하지만 1년 단위 프로젝트인 ‘아트인시티’는 주민들을 만나고 그 지역을 파악하여 소외지역을 개선하기까지 시간이 너무 부족할 뿐 아니라, 그나마 선정된 지역도 재개발을 앞둔 곳이 많아 상당수의 작품이 사라질 위험에 처해있었다. 때문에 공공미술은 단기간의 성과주의가 아니라 도시개발 초기의 입안과 기획단계에서부터 함께 고려되어야 한다는 시사점을 남기기도 하였다(오미환, 2006). 실제로 이러한 과정에서 공공예술에 참여한 지역 주민들은 정책의 성과를 위한 하나의 도구로 쓰였고, 오히려 재개발 문제와 같은 또 다른 사회문제들에 의해 그들이 함께 일궈놓은 공공미술의 의미가 희석되었다.

하지만 아도르노는 예술을 통해 세상의 야만적인 비합리적 이성의 형상을 포착하며, 이데올로기적 모순들을 들춰낼 수 있는 힘의 가능성을 믿었다(Adorno, 1984/2000). 예술을 통한 미메시스는 위에서 언급한 도구적 합리성으로 인해 모든 것을 통일적인 방식으로 소유하는 인식들을 극복하게 해주며, 진정한 미메시스 행위를 통해 이성애 의해 동일하게 인식됐던 것들을 비동일적으로 인식할 수 있게 해준다. 아도르노는 예술을 통한 반성적 미메시스 실천의 의미를 발견하고 예술가들의 참된 미메시스 실천을 통해 산업적 메커니즘의 굴레 속에 있는 우리의 야만적 모습을 직시할 수 있는 가능성을 보았다. 즉 예술은 물화된 현실을 지배하고 있는 도구적 합리성의 야만성을 드러냄으로써 진정한 계몽으로 나아가는 방향을 제시한다. 이러한 맥락에서 아도르노는 예술가의 역할에 집중하는 경향을 나타냈지만 대중의 계몽의식에 대해서는 끊임없는 의구심을 드러낸다.

반면, 벤야민은 <생산자로서의 작가>라는 에세이를 통해 작가들과 프롤레타리아트와의 끈끈한 연대를 통해 대중의 자발성을 이끌어 내는데 낙관적 관점을 견지한다. 기술의 발전에 따른 다양한 대중미디어에 대한 적대적 관점 보다는 미디어의 적절한 활용을 통해 대중과 예술작품 간의 새로운 통로를 만들 수 있다는 것이다(Benjamin, 1934/2007). 이는 아도르노의 미메시스와 연관된 견해로서 벤야민 또한 부르주아의 이데올로기 안에서 그들을 계몽시키기 위한 가능성을 반성적 미메시스를 통해 실천할 수 있는 것으로 보았다. 하지만 아도르노가 예술가의 역할에 치중한 반면, 벤야민은 노동자와의 긴밀한 협력관계에 더 큰 가능성을 보았다. 아무리 혁신적인 것이라도 노동자와의 연대감을 경험하지 못하고 이념적으로만 실천된 혁명은 불완전한 것이기 때문이다(Benjamin, 1934/2007). 넓은 대중적 지지와 함께 시인과 소설가, 전문가와 비전문가의 구분을 해체하고 부르주아식의 전문화 교육이 아닌 프롤레타리아트들도 함께 참여할 수 있는 “종합적 교육”으로 인식된다(Benjamin, 1934/2007, 258쪽).

여기서 중요한 것은 앞서 아도르노가 우려했던 것처럼 경계의 무너짐으로 나타날 수 있는 동일성을 경계해야 한다는 것이다. 벤야민이 예술가와 프롤레타리아트의 협력관계로 나타날 수 있는 폭넓은 대중의 예술적 향유와 아도르노가 말한 예술을 통한 반성적 미메시스, 이들 사이의 긴장상태를 유지하는 것이 필요한 시점이다. 이 양극단의 사상을 긴장감 있게 중재하여 아도르노의 비판주의와 벤야민의 낙관주의적 관점을 승화시킬 수 있는 대안이 필요하다.

본 연구에서는 아도르노의 미메시스론에 근거하면서 동시에 벤야민의 ‘적극적 동반자’개념을 통해 아도르노가 간과한 대중의 자발적 예술참여에 대해 논하고자 한다. 공공예술은 이들 사상의 긴장감 속에 존재한다. 공공예술은 벤야민이 말한 공공 영역 안에서 대중의 자발적인 속성과, 아도르노가 말한 도구적 합리성의 대안으로 제시될 수 있는 예술의 속성, 이 양극단의 특성을 모두 포함하고 있는 개념이기 때문이다. 공공예술은 ‘사회’와 ‘미’라는 이중의 개념을 내포한 사회미학의 실천방식 중 하나로서 이는 공공영역에서 대중의 자발적 실천 가능성과 사적 영역에서의 예술적 창작활동 가능성을 함께 내포하고 있다. 따라서 공공예술은 좀 더 신중하게 실현되어야 한다. 사회와 미의 균형성을 어떻게 유지하면서 접근할 것인지, 이 문제가 공공예술 연구와 실천, 두 분야에서 중요하게 제기되어야 하는 이유다.

2) 공공예술과 문래동 예술촌의 쟁점

(1) 새로운 장르의 공공예술

공공미술은 공공영역에서의 미적 활동과 참여에 기초한 대표적인 예술적 실천 방식이다. 최근에는 참여예술과 공동체예술의 개념을 내포한 새로운 장르의 공공예술이 등장하고 있는데, 이는 공공장소에서의 미적실현을 넘어 지역 공동체의 참여를 도모하고 상호소통을 통한 ‘과정’으로서 재조명되고 있다.

공공예술은 예술가들이 공공의 대중 속에서 사회적으로 예술적 감각작용을 일으켜 그들의

의식에 전환을 일으키는 사회 미학적 행위이다. 즉 “사적 영역”(개인의 예술 창작활동의 범위)을 넘어서 “공적 영역”(사회 공공)의 범위까지 그 영향력을 확대시키는 예술 활동이다(김윤경·김현주, 2004, 228쪽). 박찬경·양현미의 『공공미술과 미술의 공공성』에 따르면, 지난 서구사회의 공공미술 활동은 ‘건축 속의 미술(art in architecture)’, ‘공공장소 속의 미술(art in public places)’, ‘도시계획 속의 예술(art in urban design)’ 그리고 ‘새로운 장르의 공공예술(new genre public art)’ 등 총 4단계로 성장했고, 그에 따른 사회적 제도 역시 변화하였다(박찬경·양현미, 2008).

보다 구체적으로 초기 세 단계 공공미술의 특징들을 보자. 우선 공공미술은 공공건물에서 공공장소로, 그 다음 도시전체로 그 영역이 확장되어 왔다. 하지만 이러한 노력에도 불구하고 1980년대 후반 새로운 장르의 공공미술이 등장하기 전까지 공공미술은 기념비적이며 전문가나 대도시 중심, 그리고 경관과에 중심을 두는 한계점을 가지고 있다(박찬경·양현미, 2008). 특히 행위예술가 수잔 레이시(Suzanne Lacy)가 정의한 ‘새로운 장르의 공공미술’은 1980년대 후반에 등장한 개념으로 전통 예술방식과 달리 대중의 참여에 기초하며, 각계각층의 대중들과 직접적 관계가 있는 사회적 쟁점의 소통을 위해 “전통적” 또는 “비전통적”인 미디어를 사용하는 모든 시각예술을 아우른다(Lacy, 1995/2010, 24쪽). 즉 새로운 장르의 공공미술은 공간이나 재료 또는 미술미디어의 유형보다는 관객과의 소통, 관계, 정치적 의도 등의 개념 위에 세워진 것으로 가시적 결과물에만 한정되지 않는다. 이는 공공미술의 개념을 넘어 새로운 장르의 공공예술로서 지역사회 또는 커뮤니티 단위와 예술적으로 소통하며, 그 과정을 통해 진정한 의미의 공공예술을 실현시킨다. 특히 공공예술이 사회적 쟁점들을 재조명하는 데 적극 활용될 경우, 이는 그 집단의 정체성을 확인시키는 수단일 뿐 아니라 지역 공동체 스스로 미적 방식을 이용해 의사소통할 수 있는 방법이 될 수 있다. 수잔 레이시의 『새로운 장르의 공공미술: 지형그리기』에 따르면, 새로운 장르의 공공예술은 시각적 즐거움을 제공하는 범주를 넘어 사회적 이슈를 표현하고, 공공예술의 성과를 지역 공동체에 환원시켜 실질적인 도움을 주기도 하며, 지역공동체와 협업 과정을 통해 미적 네트워크 형성은 물론 지속적인 커뮤니케이션을 통한 사회문제 해결을 목표로 한다(Lacy, 1995/2010). 즉, 공공예술은 공공의 쟁점들을 지역 공동체와 함께 해결해 나가는 참여예술과 공동체예술의 과정이다. 이러한 관점에서 아도르노가 말한 예술가는 사회 쟁점들을 미메시스를 통해 사회 속에 끊임없이 간섭하여 무감각해진 대중의 숨은 자발성을 미적 감각을 통해 자극시키고 적극적인 사회적 참여를 유도한다. 따라서 아도르노가 말한 미메시스 실천은 새로운 장르의 공공예술을 통해, 그리고 예술가와 대중의 긴장감 있는 협업 과정을 통해 이루어진다.

우리나라의 대표적인 새로운 장르의 공공예술은 ‘오아시스 프로젝트’이다. 이 프로젝트는 2004년 ‘목동예술인회관 스카프’를 시작으로 2005년 ‘동승동 프로젝트-720’ 등 사회를 향한 부당한 현실에 문제제기한다(김강, 1995). 이들의 적극적인 행동은 사회를 향하여 예술가로서 정당한 그들의 권리를 요구하고 부패한 문화예술 진흥정책에 대한 행동의 변화를 요구한다. 이 프로젝트의 목표는 부동산 투기공간이나 도심에 방치된 공간을 점거하여 ‘예술행위의 장’으로

이용하며, 장르의 구분 없이 다양한 예술적 행위를 포괄할 뿐만 아니라, 죽어있는 공간을 재생시켜 궁극적으로 지역사회 주민들과 건강한 예술문화 공동체를 만드는 것이다(김강, 1995). 첫 스콧 목표는 목동 예술인회관으로서, 이는 1996년 한국예술문화단체총연합(이하 예총)으로부터 165억 원의 지원금을 받아 예술인들의 작업 공간과 전시시설 증진을 위한 목적으로 건설작업에 착수하였으나, 예총의 비리와 행정능력의 비효율성 때문에 1998년부터 이후 7년 동안 건물이 흉물 상태로 방치되어 있었다(김강, 2009). 이에 예술인들은 문화행정 처리능력의 실망감과 더불어 예술권력집단, 그리고 자본에 종속되지 않은 자유로운 삶과 예술행위의 지향을 목표로 예술인회관을 점령하고 예술가 독립선언서를 발표했다. 그 외에 2005년에는 ‘동승동 프로젝트-720’의 일환으로 마로니에 공원에 위치한 예총 본관 옆 공간을 점거하여 720시간 동안 거주, 토론, 창작, 전시 등 다양한 활동을 전개했다(김강, 2009). 이러한 행위는 앞서 아도르노가 언급한 미메시스 실천으로 예술가들이 그들의 예술적 행위를 통해 사회 모순과 부당성을 표현하고 문제의식을 제기한다는 것과 연결된다.

이러한 급진적이고 예술가 중심의 자발적 행동의 공공예술과 다르게 공동체와의 긴밀한 협력을 피하고 미를 통한 사회 공공의 증진을 도모한다는 취지에서 예술가들은 정부나 지방자치단체와도 긴밀한 협력 관계가 요구된다. 그들은 공적 기금을 통해 개인작업의 한계를 넘어 시민들과 함께하는 예술 행위 과정을 통해 문화공동체를 형성해 간다. 예술가와 정부 혹은 지방자치단체와의 협력은 예민하게 다뤄져야 하는데, 이는 프로그램의 중심이 한 쪽으로 치우칠 경우, 다른 한쪽이 예술진흥이라는 명목 하에 지역공동체와 예술가 커뮤니티를 포획할 수 있는 위험이 따르기 때문이다. 문화예술진흥 정책이 지나치게 정부 자치기관으로 쏠릴 경우, 예술 프로그램이 제도에 묶여 문화산업의 반복적인 재생산 메커니즘의 위험이 따르고, 자본에 포획되어 일명 보여주기 식의 프로그램들이 난무할 수 있다. 따라서 지역단위의 공동체와 함께 진행하는 공공예술에는 예술가와 정부 그리고 지역주민들과의 긴장감 있는 협력 관계가 필요하다.

(2) 문래동 예술촌의 쟁점

영등포에 위치한 문래동은 서울시의 대표적인 준공업 지역에 속한다. 1960년대 이후 문래동을 비롯한 영등포동 일대는 철재제조공장 수가 증가하면서 서울의 대표적인 철공소 단지로 성장했고, 그 규모는 1980년대까지 지속적으로 유지되었다(이정욱, 1997). 하지만 1990년대 중반부터 문래동 철공제조업의 규모가 축소되기 시작하면서 문래동은 점점 쇠락한 공장촌으로 전락하게 되었다. 예술가들의 공장촌 진입은 2000년대 초반 이후부터 시작되었고, 순수하게 예술가들의 자발적인 형식을 띤 자유로운 창작공간이 생성되었다.

한편, 서울시는 2008년부터 문화정책의 일환으로 “컬처노믹스”를 문화정책의 주요 축으로 삼아 예술적 창의성을 기반으로 도시의 문화환경을 조성하고 궁극적으로 도시가치와 경쟁력을 높인다는 목표 아래 쇠퇴지역에 예술창작공간을 조성하는 문화서비스 확대사업을 추진하였다

(서울시문화국, 2008). 이는 크게 아트팩토리, 창작스튜디오, 지하 창작아케이드, 남산 문화예술 창작 클러스터, 재개발 지역 내 창작스튜디오 등을 개발하여 유희시설을 활용해 창의적 문화장소를 조성하고 일상생활 속에서 즐기고 향유하는 유비쿼터스 문화정착을 지향하였다(서울시문화국, 2008). 이러한 문화사업의 일환으로 2010년 1월 28일 서울시는 영구포구 내에 ‘문래예술공장’을 설립하여 기존에 자발적으로 형성된 문래예술촌 작가들을 지원하는 센터형식의 문화예술기관을 설립했다(김강 외, 2010). 때문에 현재 문래동 예술촌은 기존의 예술가 커뮤니티 중심의 문래예술공단과 서울시 지원으로 설립된 문래예술공장이 함께 공존하고 있는 형태를 띠고 있다.

이처럼 현재 문래동 예술가들은 정부 기관을 비롯하여 지역 주민들과의 복잡한 역학관계 속에서 진정한 의미의 공공예술을 실천하고 있다. 다양한 공공예술의 사례 중에서도 문래동 예술촌의 예술 활동은 미메시스 실천의 합의와 시사점을 제공하는 대표적 사례로서 판단된다. 문래동 예술촌의 초기 형성은 작가들의 자율적 이주현상으로 나타나지만, 후에 서울시의 공권력 투입, 예술가들과 영등포구 지역주민 그리고 철공소 노동자들과의 연계 활동과 같은 복합적인 역학관계들이 존재하고 있고, 그 안에서 진정한 의미의 공공예술이 실천되고 있기 때문이다.

3. 연구문제와 연구방법

1) 연구문제

본 연구는 아도르노의 미메시스론에 입각하여 사회미학적 관점으로 공공예술의 가능성을 살펴보고 나아가 아도르노의 보완적 논의로서 벤야민이 제안한 예술가와 대중의 협력관계 가능성을 모색하고자 한다. 이를 위해 아래와 같이 연구문제를 설정했다.

- 연구문제1: 문래동 예술촌의 형성 배경은 무엇이고, 이 과정은 어떠한 미메시스 실천의 토대를 형성하였는가?
- 연구문제2: 문래동 예술공단 예술가들은 공공예술의 개념을 어떻게 인식하고 있고, 실제로 공공예술의 활동은 어떻게 이루어지고 있는가?
- 연구문제3: 문래동 예술가들과 예술공장, 그리고 문래동을 둘러싼 다양한 네트워크들은 상호 어떠한 관계 및 영향력을 행사하는가?

2) 연구방법

(1) 연구참여자 선정방법

본 연구는 사회미학으로서 공공예술의 가능성을 분석하고 공권력과의 긴장관계를 통한 진정한 의미에서의 공공예술을 분석하기 위해 공공예술 프로젝트에 참여한 경험이 있는 문래동 예술촌 작가들을 중심으로 질적 분석을 실시하고자 한다. 특히 본 연구에서는 진정한 의미의 공공예술을 분석하는데 있어서 중요하게 작동하기 때문에, 지역주민들과 협력적 관계를 맺어 공공예술을 실천한 경험이 있는 예술가들을 선정하여 인터뷰를 진행했다.

<표 1> 연구참여자의 일반적 특성

사례	나이	성별	문래동 활동 기간	작품성향	공공 예술 참여 횟수	공공예술 참여 프로젝트
1	36	여	3개월	영상작업, 퍼포먼스	5회	예술체험 워크샵/교육프로젝트/ 지역주민 협업프로젝트
2	40	남	7년	영상작업, 퍼포먼스	40회 이상	예술체험 워크샵/교육프로젝트/ 지역주민 협업프로젝트
3	33	여	7년 5개월	퍼포먼스	40회 이상	예술체험워크샵/공간예술프로젝트/ 지역주민 협업프로젝트/ 퍼포먼스 공연
4	34	여	11개월	평면작업	5회	교육프로젝트/ 지역주민 협업 프로젝트
5	32	여	4년	예술기획	9회	지역주민 협업 프로젝트
6	67	남	4년 5개월	평면작업	10회	예술체험 워크샵/ 지역주민 협업프로젝트
7	39	남	9년 3개월	평면작품/ 커뮤니티아트/ 문화기획	50회 이상	예술체험 워크샵/ 교육프로젝트/ 공간예술프로젝트/지역주민 협업프로젝트/음악공연
8	36	남	7년	학술연구	5회	예술체험워크샵/교육프로젝트/공간 예술프로젝트/지역주민 협업프로젝트/퍼포먼스공연/ 음악공연
9	29	남	3년	평면작업	30회	교육프로젝트/ 공간예술프로젝트

(2) 자료수집 및 분석방법

연구 방법은 초점집단인터뷰(Focus Group Interview, 이하 FGI)를 통한 질적 사례연구 방법을 선택했다. 질적 연구는 커뮤니케이션의 속성과 맥락을 발견하고 연구대상을 깊이 있게 분석하

기에 적합한 연구로서 특히 개인 또는 사회현상을 “자연스럽게 살피고 기록하는 연구방법”이다(강진숙, 2008, 88쪽). 본 연구에서는 문화예술 현상의 심층 분석을 위해 질적 연구방법을 사용하고자 한다. 그 중에서도 사례연구는 관찰과 면접, 보고서, 시청각 자료 등을 포함한 다양한 자료원천을 수집하여 심층 분석하기 때문에(Creswell, 1998/2005), 문화예술 현상을 분석하는데 적합하다.

또한 면대면 심층인터뷰를 복합적으로 진행했다. 예술가 단체를 방문할 시에는 연구참여자들의 의견을 자유롭게 교환하고 질문에 답하면서 다양한 의견을 FGI 방법으로(강진숙, 2010)(사례4,5,6), 단독으로 활동하는 작가들은 여러 차례 면대면 심층인터뷰를 통해 자료를 수집했다(사례1,2,3,7,8,9). 인터뷰는 2013년 5월 20일, 21일, 23일, 24일, 31일 총 5회에 걸쳐 진행했고, 장소는 문래동에 위치한 예술가 혹은 연구자 각자의 작업실 또는 카페를 선택했다. 인터뷰 시간은 평균 1시간 30분 내외로 진행했고, 연구참여자들의 사전 동의 아래 녹음기를 이용, 구술 녹취했다. 녹취가 허락되지 않을 경우, 서면작성을 통해 자료를 수집했다. 분석 과정에서 인터뷰 의미가 명확치 않거나 보완 사항이 있을 경우 전화인터뷰를 추가 실시했고, 연구참여자들의 녹취 자료를 검토하여, 연구의 신뢰성 확보를 꾀했다.

4. 분석결과

1) 문래동 예술촌의 형성 배경과 현 상태에 대한 인식

(1) 예술촌의 형성 배경 (2000년 초~2007년)

1960년대 이후 문래동을 비롯한 영등포동 일대는 철재제조공장 수가 증가하면서 서울의 대표적인 철공소 단지로 성장했고 그 규모는 1980년대까지 지속적으로 유지되었다. 하지만 1990년을 전후로 사양 산업으로 간주된 철강업은 산업쇠퇴에 따라, 그리고 서울시 산업구조 재편 정책에 의해 많은 철강업체들이 수도권 지역으로 산업체를 이전하면서 임대료가 폭락하게 되었다. 예술가들이 문래동에 들어선 것은 그 후, 2000년 대 초반부터다.

분석 결과, 문래동 예술촌의 형성 초기의 모습은 예술의 영역이 자본의 영역에 영향을 받았던 것으로 판단된다. 문래동 예술촌의 형성 초기에 예술가들은 어떤 특정 목적을 위해 문래동에 들어오기보다는 지인들의 소개로 저렴하게 임대할 수 있는 작업공간을 찾아 들어오게 되는 경우가 많았기 때문이다. 흥미로운 사실은 예술가들의 유입이 새로운 창작 활동의 계기를 제공해 이질적 공간에서 의미를 형성하는 과정으로 연결되었다는 점이다. 예술가들끼리 네트워크를 형성하면서 창작활동을 하나의 자본의 영역으로서, 그리고 그들의 창작 욕구를 발현하는 계기로서 공공예술 프로젝트가 수행되었기 때문이다.

“문래동에 들어온 이유는 딱 것 없어요. 임대료가 싸서 들어온 거고, 동네를 어떻게 해보겠다는 마음 보다는 임대료가 진짜 싸서 온 거예요. 처음에 여기 사무실 다 쓰레기장이었어요. 우리가 직접 다 페인트칠하고.” - 사례 2

예술촌 형성 초기에는 예술가들끼리의 정보교환 같은 그들의 이익을 도모하기 위한 단체적 성격이 강하게 나타났고, 외부인의 참여와 소통이 배제된 상황에서 그들만의 모임을 구성하여, 예술을 하나의 이데올로기라는 잘 짜인 틀 안에서 움직였던 것이다. 아도르노가 예술에 대해 지적인 이데올로기의 위험(Adorno, 1984/2000), 그리고 예술만 존재하게 만드는 허구의 가치들을 문래동 예술가 집단 형성 초기 모습에서 발견되었다. 아도르노의 관점에서 이러한 예술촌 초창기 형태는 미메시스 실천이 이뤄지지 못한 비관적인 상태였고, 단지 자본에 의한 경제메커니즘을 피해 쇠퇴하고 낙후된 문래동 공장의 빈 공간을 찾아 작업실을 마련한 것으로 보인다. 하지만 2007년 6월과 10월에 각각 『경계 없는 예술센터』의 <경계 없는 예술프로젝트@문래동>과 『온앤오프무용단』의 <문래아트페스티벌>과 같은 큰 규모의 축제를 진행하면서 대외적으로 문래동의 예술가들이 언론과 대중에게 알려지게 되었고, 이에 따라 예술가 스스로에 대한 내부적인 시선이 외부로 확장되는 계기가 마련되었다. 비록 예술촌 형성 초기에는 예술가들끼리의 커뮤니티 형성으로 인해 외부인의 참여가 배제되고 집단이라는 이데올로기 안에서 움직임에 따라 미메시스 실천이 이뤄지지 않았지만, 후에 큰 축제형태의 프로젝트들을 진행하면서 지역민들과 함께하는 공공예술 실천방안을 모색하는 모습을 볼 수 있었다. 이러한 과정은 후에 문래동에서 진행되는 공공예술이 지역민들과 노동자들의 삶 깊숙이 스며들어 작동하게 되는 미메시스 실천의 기초가 된다.

(2) 과도기를 거친 현재의 문래동 (2008년~현재)

2007년 문래예술공단의 창단과 더불어 2008년에도 문래동 예술가들은 그들의 네트워크 형성을 토대로 예술적 교류를 활발히 진행했다. 초창기 예술가들이 개인 작업에만 국한시켰던 활동영역이 점차 자신들의 거주지역인 문래 지역으로 확대되었고 옥상미술관 프로젝트나, 공터 벽화작업 등 지역 커뮤니티를 기반으로 한 공공예술 프로젝트들을 새롭게 구성, 진행하는 경향을 보였다. 하지만 2008년 7월 15일, 서울시에서 ‘도시계획조례 개정안’을 의결하면서, 서울시내 7개구에 있는 침체된 준공업 지역을 미래형 복합도시로 재개발하고자하는 움직임에 따라 문래동 예술가들에게도 지역사회에 대한 새로운 인식이 요구되었다. 이는 아도르노가 말한 “경제 메커니즘”에 대한 우려로서(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 193쪽), 예술가들이 자본의 지배권에 복속될 문래동 지역의 위험성을 감지하고 재개발이라는 자본의 압력에 대응하는, 예술을 통한 미메시스 행위를 촉발시키는 계기가 되었다.

“2008년쯤에 서울시에서 준공업 조례를 규정하면서 여기 문래동에 재개발의 압력이 좀 있었어요.

최희도 그런 재개발문제 같은 사회적 이슈를 좀 의식해서 연구도 그쪽으로 많이 진행했었고” - 사례 8

이는 문래 예술촌의 초창기, 개인 작업에만 몰두하는 예술가들의 고립적인 성향을 탈피해 하나의 주체로서 지역민들과 함께 재개발이라는 사회적 이슈를 공론화하고자 했던 사회적 실천의 일환으로서 분석된다. 이러한 행위는 그들이 문래동에서 단순히 예술 종사자나 이방인이 아니라, 직접 예술가들의 커뮤니티를 형성하고 지역민들과 융합하고 그 속에서 공공예술의 실천을 전개해 나가는 계기로 작용했다.

이러한 지역적 현안에도 불구하고 문래동 예술가들의 자유롭고 활발한 활동들은 다양한 성향의 예술가들을 결집시키기에 매력적인 장소였고, 참여 인원도 증원되어 초기 활동인원 6명에서 2008년에는 대략 130명에 달하는 작가들이 문래동에서 활동하게 되었다. 외부자의 시선으로 보았을 때, 예술가의 규모는 예술장르 또한 미술에서부터 음악과 퍼포먼스까지 다양한 영역의 프로젝트들이 활발하게 진행되는 것처럼 보였지만, 이런 급속한 예술가 커뮤니티의 팽창은 다양한 예술적 철학과 성향들을 아울러 하나의 협업체를 만드는데 있어 또 다른 고충으로 자리했다. 상이한 예술관을 지닌 예술가 집단이 특정 지역현안에 대해 하나의 집약된 의견을 수립하기란 쉽지 않았기 때문이다.

“그 당시 초기에는 6팀 밖에 없었는데 몇 년 사이에 100개 팀 이상이 되니까 사람들이 몰밀듯이 들어온 거죠. 그 때부터 좀 오해도 생기고. 순수하게 연습실이나 공간스튜디오를 목적으로 들어오는 사람도 있지만 예술가들의 협동조합 같이 어떤 조직체를 구성하려는 사람들도 있는 거니까요” - 사례 3

“어떤 현안에 대해 예술가들의 집약된 대표적인 단체가 만들어지기는 어려워요. 시각예술이나 공연예술에서 쓰는 언어 자체도 다르고, 특히 공연에서도 연극이나 무용이나에 따라 다르고, 시각예술에서는 설치나 회화나 하는 것도 다르니까 정말 단어 하나 때문에 오해할 수도 있고요. 예술은 철학과 맞닿아있으니까 얘기 한번 잘못하면 그 사람뿐 아니라 그 예술관이나 철학관까지 그런 식으로 오해하는 거죠. 공동체가 형성될 때 공동의 동기부여가 생겨야 하는데 개인적 동기로 여러 사람을 설득해서 서로 잘 모르는 상태로 어떤 일을 시작할 때는 뼈격대는 형태로 끝날 수밖에 없는 거예요.” - 사례 7

이는 아도르노가 언급한 예술가들의 집단주의적 위험성을 내포한 부분이다. 즉 예술에 있어서 무엇보다 중요한 정치적 자율성이 집단 이데올로기에 부딪혔을 때 또 다른 예술 메커니즘을 생성할 수 있는 위험성이 있는 것이다(Adorno, 1955/2004). 문래동 예술가들은 그들 스스로 ‘반성적 미메시스’를 통해 이러한 집단주의의 위험성을 경계했고, 서로에 대한 ‘차이의 이해’를 통해 극복해나갔다. 그들은 각자의 차이를 인정하고 자신의 예술적 가치관에 따라 소모임을 형성해 활동하고, 때에 따라 활동의 범위가 맞는다면 함께 하기도 했다. 예술가들 스스로 자신들의 예술적 행위를 반추하고 야만적 합리성에 이끌리지 않도록 자체 검증하는 모습을 보이는

것과 유사하다. 즉 문래동 예술가들의 활동은 외부의 시선을 의식한 야만적 합리성에 함몰되지 않고, 반성적 태도로 진정한 미메시스 행위를 실천하고자 지역사회에 눈을 돌린 것이다.

2) 공공예술을 통한 미메시스 실천

예술가들은 그 지역의 이방인이 되기보다 지역사회에 스며들어 그들과 함께 생활하고 공감대를 형성하는 것을 중요하게 여겼다. 이는 그들이 작품 활동을 하고 지역주민들에게 예술적 수혜를 일방적으로 전달하는 게 아니라, 우선적으로 지역주민 그리고 철공소노동자들과 함께 하나의 주체로서 함께 삶을 영위하는 것이 작품 활동 이전에 선행되어야 한다고 인식했기 때문이다. 즉 개인적인 작품 활동보다는 공공을 위한, 그리고 공중과 함께하며 그들의 미메시스 실천에 대해 성찰해 나갔던 것이다. 예술을 통한 미메시스 실천 이전에 주민들과의 유대감 형성은 우선적으로 미메시스 개념에서 가장 선행되어야 할 기본단계이며, 이를 토대로 이전에 통일적인 방식으로 사유하는 인식들을 반성적으로 극복하게 해주는 기반이 형성된다.

“주위를 둘러보면서 함께 공존할 수 있는 패턴에 대해 생각해 봐야 해요. 함께 살기라는 것에 대해서... 즐겁게 함께 할 수 있는 일들을 거론할 수 있고 행동할 수 있는 실천의 상태가 돼야죠. 그게 커뮤니티 아트이고, 그걸 통해 예술이 공동체에 어떠한 활력을 줄 수 있는지 그 역할에 대해 고민하는 거죠. 예술가들끼리의 커뮤니티뿐만 아니라 지역사회 내에서의 커뮤니티란 무엇인가... 이런 정의들을 내리고 활동을 해나갈 때 미래에 대한 건설적인 모습을 만들어 갈 수 있는 게 아닌가 생각해요.” - 사례 7

“내가 사는 동네에 갑자기 모르는 사람들(예술가)이 나타나서 뭔가 좋은 걸 해준다고 하는 거예요. 관계라는 건 그렇게 만들어지는 게 아닌데. 마치 뭔가를 베풀어주겠다는 태도를 가지거나 여기에서 ‘내 작업을 해 보이겠다’는 사람들도 분명 있거든요. (...) 전시나 프로그램을 통해 커뮤니티를 한다니까 공감도 안가고 쓸데없는 짓으로 보일 수 있거든요. 우선적으로 지역민들과 자주 만나서 놀고 같이 생활하고, 도와드리고 이야기하다보면 취미가 비슷한 사람들끼리 모임을 갖게 되잖아요. 접시 만드는 도자모임을 갖는다거나. 작가들도 작업실 안에서만 작업하는 게 아니라 동네를 보고 관찰하고 함께 살면서 이 지역 사람들이 어떻게 살고 있는지 느끼는 거죠.” - 사례 5

지역사회에서 예술가들은 주민들과 어울리지 못하는 이방인으로서가 아니라 그들과 함께 공감대를 형성하고 충분한 교류를 기반으로 한 네트워크 형성을 중요하게 생각했다. 질 좋은 전시나 문화예술 프로그램이 준비되어 있더라도 지역민들이 이해할 수 있는 선행적인 공감대가 형성되지 않는다면 그 역할을 제대로 해내지 못하여 무용지물이 될 수 있기 때문이다. 특히 일방적인 문화예술 프로그램은 주민들의 공감을 사지 못하며 예술가와 주민들의 거리감을 더욱 증폭시킨다. 오히려 이러한 일방적인 문화예술 서비스는 예술을 통한 통체된 반성을

유도하며, 다양한 사유들을 하나의 총체적인 방식으로 통합시킬 뿐 아니라 조직화된 그물망 속에서 의미 없는 미메시스 실천을 반복하게 할 뿐이다(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 55쪽).

초기 문래동의 공공미술 프로젝트는 낙후된 옛 공장 터의 쓰레기 더미를 치워 전시공간으로 사용하거나 공장건물 외벽에 벽화작업을 하는 등 쇠락하고 버려진 도심 속 공간에 예술작품을 전시하는 측면에서 이루어졌었다. 하지만 공공장소에서 공공을 위한 예술 행위를 하는데 있어서 예술가들 스스로 굉장히 조심스럽게 접근하려 했다. 예술가들이 생각하는 공공장소에서 예술작품의 미가 지역주민, 혹은 철공소 노동자들에게는 난해하고 시각적인 불편함을 줄 수 있기 때문이다. 지역사회에 대한 이해 없이 공공장소에서의 일방향적 예술작품 행위는 오히려 독단적이고 이기적일 수 있다.

“우리가 좋은 작품을 어딘가에 만들어 놓고 지나다니는 사람들이 그 작품을 감상하면 마음의 위안을 얻고 행복해하겠다는 생각은 너무 일방향적 생각이예요. (중략) 자신의 기술과 기능을 뽐내거나 그것을 일방적으로 관람자들에게 지움으로써 모든 사람들이 예술적 수혜를 받을 것이라는 생각은 위험해요. 관람하는 사람들 입장에서는 그것들이 자신들의 삶과 전혀 상관없는 것일 수도 있거든요.” - 사례 2

위와 같이 예술가들은 공공예술을 하는데 있어서 끊임없는 반성적 미메시스를 통해 좀 더 세심하게 대중들과 관계 맺기를 실천했다. 공공예술이 공공성을 띠고 있으면서 동시에 예술의 미적인 부분도 만족시켜야하는 다소 이질적인 개념을 복합적으로 담고 있기 때문에 더욱 면밀한 접근이 필요하다는 것이다. 이는 벤야민이 말한 공공 영역 안에서의 “전문가와 프롤레타리아트 사이의 연대”를 통한 대중의 자발성과(Benjamin, 1934/2007, 271쪽), 아도르노가 말한 도구적 합리성의 대안으로 제시될 수 있는 예술을 통한 미메시스 측면의 예술적 속성(Adorno, 1984/2000), 그 두 가지를 모두 아우른다. 물론 공공예술이 모든 대중의 요구를 충족시킬 수는 없지만, 그럼에도 작품에 가장 많이 노출되는 지역 주민들이나 철공소 노동자들의 욕구는 고려할 필요가 있다. 예술에 대한 작가들의 주관적인 이해를 일방적으로 주민들에게 강요하기보다 스스로 일상생활 속에서 작품을 이해 할 수 있는 토대를 마련해야 한다는 것이 <사례 2>를 비롯한 연구참여자들의 인식이다. 작가 개인의 주관적인 철학에 치우쳐 예술 부분만 강조한다면 그건 새로운 형태의 독단이 될 수 있기 때문이다(Adorno, 1984/2000). 따라서 지역 주민들과 함께 살면서 일상적인 이야기를 공유하고 공통의 공감대를 형성하면서 그들이 작품을 이해할 수 있는 토대를 만들 필요가 있다.

실제로 문래동 예술가들은 환경미화적인 공공미술의 단계를 넘어 지역사회와 연계한 커뮤니티 중심의 공공예술을 실천하고 있다. 이 과정이 바로 아도르노의 미메시스 실천 과정이고 벤야민의 “동맹자로서의 대중”의 역할이다(Benjamin, 1934/2007, 270쪽).

“공공예술을 실천하는데 가장 이상적인 것은 예술가들이 만들어 놓은 벽화를 감상하는 것에서 끝나는

게 아니라, 지역 분들이 직접 공공예술 제작 과정에 참여하고, 결과적으로 그 분들에 의해 결과물이 완성되는 게 최고로 좋은 거 같아요. 그러면 거기서부터 정주의식이 생기고, 그런 의식이 있을 때 자신의 삶에 대한 이해, 환경에 대한 이해, 자신을 둘러싼 생태계에 대한 이해가 생기는 거라고 생각해요.” - 사례 7

즉 첫 시작은 예술가 등 전문가들의 예술적 향유를 위한 토대를 만들어 놓고, 그들의 도움으로 지역민들이 함께 참여한다면 이후에는 주민들이 스스로 운영할 수 있는 자생적 참여의 기반이 만들어진다는 것이다. 벤야민에 따르면, 이러한 인식은 주최자와 참여자 간의 ‘경계 허물기’다. 이로써 전문가와 비전문가의 구별을 해체하고 특정 계층을 위한 부르주아식 전문화 교육이 아닌 대중들도 자발적으로 함께 참여할 수 있는 프롤레타리아트식 ‘종합 교육’이 생성될 수 있다(Benjamin, 1934/2007, 258쪽). 이를 통해 지역민들은 그들이 머물고 있는 공간에 대한 정주의식이 생기고 재개발 문제와 같은 지역적 현안에 대해 새로운 인식이 가능해진다. 결국 아도르노가 말한 공공예술로서의 미메시스 실천은 우선적으로 벤야민이 언급한 ‘동맹자로서의 대중’의 역할이 선행되어야 하는데(Benjamin, 1934/2007, 270쪽), 문래동에서 진행되고 있는 네트워크 중심의 새로운 장르의 공공예술은 이를 잘 반영하는 대표적 사례다.

이상과 같이 새로운 장르의 공공예술은 지역 주민들의 커뮤니케이션을 기반으로 한 시민 문화공동체를 형성하는 것을 바탕으로 작품 자체, 즉 결과물 보다는 공공예술 실천 과정을 중시하며 지역 주민들의 참여가 필수적인 것으로 나타났다. 중요한 것은 예술가와 함께 만들어 내는 결과물이 아니라 주민들 스스로 운영 가능한 그들만의 자생적 문화공동체를 형성하는 것이야 말로 이상적인 공공예술, 즉 미메시스의 실천이라는 점에 있다.

3) 예술가 집단과 예술공장의 관계

문래예술공장을 바라보는 시각은 다양하지만 예술공장의 설립 과정에 대해서는 모두 부정적 입장을 보였다. 초기 문래동 예술촌은 정부의 예술진흥 정책에 의해 형성된 것이 아니라 예술가들의 자발적인 네트워크 형태로 형성되었다. 여기서 눈에 띄는 것이 예술촌의 자생성이다. 문래예술공장의 설립 이전에 문래동 예술가들은 자생적으로 자신들의 공간을 운영하거나, 다소 규모가 큰 프로젝트를 진행할 때에는 독자적으로 후원금을 받아 프로젝트를 진행하며 유동적으로 운영했다. 당시 그들의 예술촌 운영방식은 자발적이고 자생적이었다. 물론 넉넉하게 후원금을 받아서 프로젝트를 진행할 수는 없었지만 재정적인 부분에서 외부 압력 없이 자율 운영이 가능했다.

한편 서울시는 2008년부터 ‘컬처노믹스’라는 정책에 따라 예술 창의성을 기반으로 도시를 재생시킨다는 미래도시계획을 수립했다. 문래동은 쇠퇴한 준공업 지역으로 인식되었고, 서울시는 당시 자생적인 예술가 활동으로 인해 문화예술 인프라 규모가 커지고 있던 문래동 예술촌에 새로운 창작공간을 조성하겠다는 중장기적 계획을 수립해 문래예술공장을 설립했다. 아도

르노의 문화산업 비판에 따르면, 이러한 국가권력의 문화서비스 확대는 “날조된 정신”이며 예술적 수혜라는 명목 하에 더 광범위한 대중에게 손쉽게 접근 할 수 있도록 도와주는 하나의 “도구”로 작동한다(Adorno, 1955/2004). 여기서 중요한 것은 단순히 문화 산업화를 비판하는 것에서 나아가 공권력에 좌우되는 공공예술 진흥정책에 대한 이데올로기적 비판이 선행되어야 한다는 점이다.

문래예술공장은 서울시 소속이지만 실질적인 운영권은 서울문화재단에 있다. 하지만 예술가들의 입장은 예술공장의 설립 자체에 의문을 제기하는 데 기초한다. 즉 기존 문래동에 문화예술 인프라가 없다면 공장의 설립이 정당화 될 수 있겠지만 이미 자생적으로 운영되는 예술촌에서 예술가들과 상의 없이 독단적으로 이 공장 설립을 강행한 것은 정부의 예술공장 설립의도에 의구심을 갖게 하는 부분이다.

“문래동은 좀 특수한 지역이잖아요. 문래동에는 우선적으로 예술가들이 먼저 들어와서 자생적으로 창작촌이 생겼고, 그것 때문에 문래예술공장이 여기 작가들을 지원한다는 취지에 들어왔는데, 그게 잘 진행이 안 되니까 처음에 트러블이 많았죠.” - 사례 4

“예술공장은 처음부터 이곳에 들어오는 계기 자체에 문제가 있었어요. 이곳에 생긴다는 것은 이미 서울시에서 독자적으로 결정해 왔기 때문에 그 결정에 대해서는 여기 예술가들이 전혀 참여할 수가 없었죠. 다만 그 공간을 어떻게 사용할 것인지 여기 작가들하고 의논하고 (중략) 서울시는 문래예술공장을 운영하는 주체이기도 하지만 재개발 문제의 주체이기도 하고요. 문래동의 설립자체가 모순인 거죠. 재개발 했을 경우 문래촌이 성립할 수 없는데 그러한 문래촌을 지원하겠다고 예술공장이 들어선 거잖아요.” - 사례8

이는 서울시가 자본을 들여 문래동 예술촌 작가들을 지원하면 더욱 풍부한 문화예술인프라를 공급하는 것이라는 단편적인 생각에 독단적으로 설립한 것으로 보인다. 아도르노에 따르면, 권력층의 문화예술 인프라의 증대는 대중들을 예술적 수혜를 받는 “특수자”인 것처럼 현혹시키지만(Adorno & Horkheimer, 1969/2001, 184쪽), 실제로는 경제 메커니즘의 의도를 은폐한 채 자본과 권력을 위한 예술의 도구화 전략을 관철시키는 일이다.

“예술공장에서 공모사업을 지원하는 사업이 있는데, 그런 기금 사업은 문래예술공장에서 어떤 프로젝트를 선택하고 안하고 하는 심사과정에 들어가거든요. 그렇게 되면 예술가들 사이에서도 누구는 받고 못 받고, 이런 말들이 나와요. 예술가들을 서포트하려고 생긴 공간이 그 범주를 넘어서 예술가들끼리 경쟁시키는 그런 형태가 나오게 되는 거죠.” - 사례 2

예술이라는 순수 분야에서 자본은 강력한 권력으로 작동하며 막대한 자본력을 가지고 있는

예술공장에 대해서도 우려를 표했다. 너무 많은 자본의 유입은 예술의 의미를 퇴색시키고 점점 자본에 대한 의존도를 높이는 현상을 초래한다. 예술촌 형성 초기 자생적으로 운행하던 다양한 프로그램들의 일부는 이제 문래예술 공장의 공모사업으로 함께 운영되고, 공모사업 심사과정에서 권력의 힘들이 작용할 수 있다. 막대한 자본을 가지고 있는 문래예술공장에서 예술가들과 함께 공모사업을 진행 할 경우 예술가들 끼리 경쟁구도가 형성된다. 예술이라는 순수분야에서 경쟁구도는 더 이상 예술로서 의미가 없고 예술 그 자체로 자본의 도구로 전략함을 의미한다. 더구나 예술공장은 예술가들과의 협력관계를 내세웠지만 그들의 지원은 어느새 새로운 형태의 문화예술사업으로 변질되고, 공장과 예술가의 관계를 갑을 관계로 변형시켜 진정한 형태의 공공예술 실현을 어렵게 만드는 요인으로 작용한다. 예술촌의 생태계에 대한 예술공장은 자본을 동반한 간섭과 비간섭의 조화가 필요한 예민한 부분이지만 초반에는 운영이 제대로 되지 않았다.

“문래예술공장은 예술가들을 도와주기위해 설립되었지만, 이것이 점차 사업 성과주의로 변질되고 언론에 지나치게 노출되어 상업성이 짙어지면 엉뚱한 방향으로 흘러가는 거죠. 그러면 문래동 생태계를 망치게 되요” - 사례 7

바로 이 부분에서 예술과 행정적 일처리의 조화로운 협력관계가 요구됨을 알 수 있다. 뿐만 아니라 자본은 예술가와 문래예술장의 관계를 변질시키기도 하는데 자본이 지나치게 많이 유입 될 경우 창작자와 후원자는 고용자와 고용주의 형태로 관계가 변질되고 자본 의존도를 높게 만든다. 이 경우 아도르노가 우려한 문화산업처럼 예술활동도 경제 메커니즘에 종속되며 예술가들의 작품에서부터 그들의 예술관까지 반복적인 재생산의 순환에서 빠져나오기 힘든 상황이 초래된다.

“문제는 거기(예술공장) 돈이 너무 많다는 거예요. 돈이 있기 때문에 모든 게 예술공장 중심으로 돌아간다는 거죠. 돈은 그 만큼의 힘을 가지고 있어요. 예전 같았으면 예술가들이 자율적으로 할 수 있었던 활동들이 이제는 문래예술공장을 중심으로 돌아갈 수밖에 없는 그런 일들이 벌어지고 있고요. 어떻게 보면 자율성을 보장하기 힘든 면이 있을 수 있고 또 (그 공장에 대한) 의존도가 심해지면 예술촌 자체가 자생적으로 돌아가기 힘들어요” - 사례 8

우리나라에서의 공공예술은 관행적으로 진행되어온 경향이 있다. 서구사회는 공공예술 프로젝트 진흥을 위해 국가와 비영리 단체가 협력하여 다양한 실험적 프로젝트를 진행하는 반면, 우리나라 공공예술은 정책차원에서 성찰적 인식 보다 건축물을 장식하는 하나의 장식품 수준으로 이해되는 한계들을 보여 왔다. 이는 대부분의 공공기관들이 예술가들과 협력보다는 민간 건축주들에게 공공미술의 의무를 떠넘기고 자금의 일부를 지원하는 관조적 입장에

익숙해져 있기 때문이다. 때문에 공공예술이라는 활동적이고 생동감 넘치는 개념이 국가의 미술정책이라는 관조적이고 진부한 개념 속에 함몰되면서 그 힘을 잃어버렸다. 이는 앞서 아도르노가 말한 동일성에 기반 한 문화산업의 폐해이고, 한 지역의 역사적 특수성을 무시하는 획일화된 문화 재생산 정책의 일환이다. 특히 외관상 깔끔하고 정돈된 느낌의 도시계획 사업은 공공예술을 또 다른 경제메커니즘 속 경쟁구도의 도구로서 활용한 결과다.

“공공예술 지역을 보면 오래되고 낡은 동네에서 환경미화 차원에서 진행이 되는데요. 그건 이미 대상이 추하다는 인식에 기반하고 있는 것이거든요. 저건 추하고 오래되고 진부한 것...근데 미는 규정된 관념이고 수치화 할 수 있잖아요. 사람의 얼굴이 아름답다는 것도 비례나 균형의 미를 이야기하잖아요. 근데 추는 규정될 수 없어요. 코가 휘어져도 되고, 입이 비뚤어져도 되고 뭐라 규정할 수 없는 거예요. 오히려 다양한 형상들이 나올 수 있는 거죠. 독특함이나 특이성들을 인정하지 않는 거죠.” - 사례 8

이처럼 공공예술은 더 이상 환경미화 차원의 문화 서비스 행태로 이해할 수 없다. 국가 차원에서도 공공예술에 접근하는 인식의 변화와 함께 획일화된 공공예술 진흥책에 대해 성찰적 판단이 필요하다. 이때 중요하게 작용하는 것이 바로 아도르노가 언급한 예술가들의 역할이다. 예술가들은 공권력이라는 큰 틀에 둘러싸여 있지만 반성적 미메시스를 통해 비합리성에 대한 합리적 대안을 제안할 수 있는 중요한 중재자다. 이러한 맥락에서 최근 문래동에서도 예술공장 운영에 대한 이슈를 가지고 다양한 문제가 제기되었고, 올해 초부터 예술가, 지역주민, 철공소 사장님, 문래예술공장 직원 등으로 구성된 위원회를 결성하여 문래예술공장 운영에 관한 일들에 대해 함께 고민하고 결정하는 방식을 택했다.

“최근에 운영위원회를 만들었어요. 이제 운영위원회 안에서 지원프로그램이나 이런 것들을 서울 문화재단 스텝들보다는 여기 운영위원회에서 우선적으로 결정권을 가지도록 구성했죠.” - 사례 6

“문래동 예술가들의 네트워크와 마찬가지로 여기 철공소도 그와 비슷한 네트워크 형식을 가지고 있어요. 여기 철공소는 한 가게에서 완결된 물건이 나오는 게 아니라, 이 가게 저 가게 거치고 하나의 물건이 만들어 지거든요. 그런 네트워크가 이 동네의 핵심인거죠. 철공소 작업 네트워크처럼 예술가들도 네트워크를 기반으로 형성된 예술촌이니까요.” - 사례 8

예술가들이 추구하는 것은 예술가들만의 커뮤니티 혹은 집단 이기주의가 아니라 기존에 문래동에서 오랜 시간 각자의 자리에서 역할하고 있는 철공소 노동자들과 주민들 그리고 이들을 적절하게 뒷받침 해줄 수 있는 문래예술공장과와 균형 잡힌 네트워크에 있다. 특히 그 중에서도 기존의 철공소 네트워크와, 자연스럽게 형성된 예술가 네트워크 사이의 합의점을 찾아 지역적 특색에 맞는 문화와 역사의 도시로서 정립될 수 있는 방안을 모색할 필요가

있다. 이러한 문래동의 상황은 아도르노와 벤야민의 시각을 잘 반영하는 하나의 사례로서 평가된다. 반성적 미메시스를 통한 예술가들의 역할과 능동적 동반자로서 프롤레타리아트 사이의 상호 협력관계는 공공예술 실천에서 중요한 동력으로 작용하기 때문이다.

요컨대, 문래동 예술가들은 초기 예술공장 설립 과정에 대해 공통적으로 부정적인 입장을 견지하고 있다. 이는 기존에 형성되어 있던 예술촌의 생태계를 인정하지 않은, 경제 메커니즘에 충실한 문화산업 진흥정책의 일환이라는 예술가들의 비판적 의식에 기인한다. 또한 이 예술가들에 따르면, 문화산업은 대중을 동반자가 아닌 자본의 도구로 폄하해 산업적 틀 속에 가두는 위험성을 내포한다. 이를 극복하기 위해서는 지역주민들 및 철공소 노동자들과의 협력적 관계에 기반 한 공공예술의 미메시스 실천들이 중요하다.

5. 맺음말

본 연구의 목적은 아도르노의 시각에 입각하여 문래동 예술가들의 미메시스 실천을 분석하고, 벤야민의 ‘적극적 동반자’로서 지역주민, 철공소 노동자와의 관계를 통해 공공예술의 의미와 역할, 그리고 정부의 공공예술 정책에 대한 합의점을 모색하는데 있었다.

우선 <연구문제 1>에 따라 문래동 예술촌의 형성 배경을 분석했다. 초기 극소수 예술가들 간의 네트워크 중심으로 개인 작업이 주를 이뤘던 문래동 예술촌은 2007년을 기점으로 규모가 큰 축제들을 진행하면서 언론과 대중에게 알려지게 되었다. 2008년 서울시에서 ‘도시계획조례 개정안’을 의결하면서 문래동 예술가들은 무분별한 재개발 사업에 대한 대응으로 공공예술 프로젝트를 진행했다. 이는 비합리성에 대응하는 합리적 미메시스이자 자본의 경제 메커니즘에 대응한 예술 기반 미메시스 실천으로 해석된다.

둘째, <연구문제 2>에 따라 문래동 예술촌에서 진행되고 있는 공공예술 실천 방식에 대해 분석했다. 여기서는 과거 관행적으로 진행되어왔던 공공예술의 한계점을 파악하고, 아도르노의 미메시스 개념에 입각해 새로운 장르의 공공예술을 파악하였다. 문래동 예술촌은 아도르노가 말한 예술가의 역할, 그리고 벤야민의 적극적 동반자로서의 대중이라는 개념이 적용되는 실 사례였고, 예술가와 지역주민의 관계지향적 네트워크는 이상적인 공공예술의 실천에 중요하게 작동하였다.

마지막으로 <연구문제 3>에 따라 예술가 집단과 예술공장과의 관계를 분석하여 정부의 문화예술산업 정책에 대한 합의점을 모색했다. 문래동 예술촌의 공공예술은 아도르노가 언급했던 비합리성에 대항하는 합리적 이성의 예술가들의 역할이 두드러지게 나타났고, 나아가 벤야민의 낙관론에 입각한 능동적 동반자로서 대중의 역할이 공공예술의 미메시스 실천의 전제가 됨을 알 수 있었다.

이 연구의 제한점은 문래동 예술촌의 복잡한 내·외부적 상황을 파악하는데 더 다양한

방법론의 개발이 필요하다는 점에 있다. 문래동 예술촌은 다양한 학문적 프리즘과 방법론을 적용했을 때, 더 역동적인 자본과 권력의 복잡한 역학관계와 다양한 내부자들의 갈등 관계들을 포착할 수 있기 때문이다. 이를 위해 연구참여자들을 예술가들에 한정하지 않고 문래예술공장과 같은 정부기관, 철공소 노동자, 지역주민들의 인터뷰를 통해 다각도의 시선에서 분석한다면 더욱 유의미한 결과를 도출할 수 있을 것으로 판단된다.

이 연구의 의의는 우리나라 문래동 예술촌의 사례를 통해 새로운 장르의 공공예술 실천에 방향성을 고려할 수 있다는 점에 있다. 아직까지 공공예술에 대한 개념적 고찰이 명확하게 이루어지지 않은 우리나라 실정에 맞춰 보았을 때, 문래동에서 벌어지고 있는 관계지향적 공공예술은 그 동안 하나의 장식품으로 인식되었던 공공예술의 새로운 가능성을 모색할 수 있는 계기가 되었다. 또한 정부의 문화예술 진흥책에 대한 새로운 제도적 방향성을 모색할 수 있는 기초자료를 제공한다. 경제 메커니즘에서 벗어나 지역의 역사와 특수성을 살리고 예술촌의 생태계에 대한 신뢰와 지원이 필요하며 예술가, 지역주민, 철공소 노동자들과의 소통과 협력체계의 안정화를 통해 보다 긍정적인 공공예술의 제도화를 생성할 수 있는 것이다.

Ⅰ 참고문헌

- 강진숙 (1998). 합리적 커뮤니케이션에서 미학적 커뮤니케이션으로 『한국언론학회』, 24권 1호, 108-109.
- 강진숙 (2008). 한국 비판언론학의 질적 연구방법 적용사례 연구. 『한국언론정보학보』, 43호, 81-113.
- 강진숙 (2010). 1인 미디어로서의 블로그 이용문화와 기술적 상상: 플루서의 코뮤니콜로기론을 중심으로 『언론과 사회』, 18권 3호, 2-34.
- 고길섭 (2008). 지역적 문화생동과 사회미학의 실천. 『문화과학』, 53호, 51-69.
- 김 강 (1995). 『삶과 예술의 실험실 스킷』. 서울: 문학과학사.
- 김 강 (2009). 예술가의 정체성 변화와 예술의 새로운 영토 Nouveau territoire de l'art. 『visual』, 6권, 28-45.
- 김강·권범철·손민아·송수연·안태호 (2010). 『도시재생의 대안적 미래- 문래예술공단 연구소』. 예술과 도시사회연구소
- 김윤경·김현주 (2004). 공공미술, 또 하나의 접근법: '행동하는 문화' 사례를 중심으로 『현대미술사연구』, 16권 1호, 227-262.
- 김진영 (1999). 세이렌, 미메시스, 유토피아-Th. 아도르노의 미학이론. 『사회비평』, 22권 11호, 80-92.
- 문화체육관광부 (2008). 『2007 문화정책백서』. 서울: 문화체육관광부·한국문화관광연구원.
- 박삼철 (2006). 『왜 공공미술인가』. 서울: 학교재.
- 박영욱 (2008). 『미디어, 미디어예술 그리고 철학』. 서울: 향연.
- 박찬경·양현미 (2008). 공공미술과 미술의 공공성. 『문화과학』, 53호, 95-125.
- 서울시문화국 (2008). 『컬처노믹스(1.0) 마스터플랜 자료』. 서울시청.
- 오미환 (2006.12.10.). “공공미술 재개발되면 그림도 함께 사라질 판: 도시 기획 때부터 참여시켜야.”, 한국일보.

- 육영수 (2002). 생시몽주의자들의 사회미학, 1802-1830: 이론. 『서양사학연구』, 7호, 65-87.
- 유기환 (2010). 미메시스에 대한 네 가지 시각: 플라톤, 아리스토텔레스, 벤야민, 리코르. 『세계문화비교연구』, 33호, 375-406.
- 이정옥 (1997). 영세 소기업 집적지역: 문래동. 『공간과사회』, 8호, 172-196.
- 정석현 (2012). 아도르노 미메시스 개념의 의미. 『철학논총』, 70권 10호, 424-450.
- 정철현·박윤조 (2011). 우리나라 공공미술정책을 위한 새로운 장르 공공미술의 적용. 『사회과학연구』, 50권 2호, 81-113.
- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory*. 홍승용 역 (2000). 『미학 이론』. 서울: 문학과지성사.
- Adorno, T. W. (1955). *Prismen; Kulturkritik und Gesellschaft*. 홍승용 역 (2004). 『프리즘: 문화비평과 사회』. 파주: 문학동네.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1969). *Dialektik der Aufklaerung : Philosophische Fragmente*. 김유동 역 (2001). 『계몽의 변증법: 철학적 단상』. 서울: 문학과지성사.
- Aristotle (B.C. 335). *Poetics*. 이상섭 역 (2005). 『시학』. 서울: 문학과지성사.
- Benjamin, W. (1933). *Gesammelte Schriften*. 최성만 역 (2008). 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여, 번역자의 과제 외』. 성남: 길.
- Benjamin, W. (1934). *Der Autor als Produzent*. 반완성 역 (2007). 『발터 벤야민의 문예이론: 생산자로서의 작가』. 파주: 믿음사.
- Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 최성만 역 (2011). 『기술복제시대의 예술작품』. 성남: 길.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. 조홍식·정선옥·김진숙·권지성 역(2005) 『질적 연구방법론: 다섯 가지 전통』. 서울: 학지사
- Gombrich, E.H (1950). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.
- Fredric, J (1990). *Late Marxism*. 김유동 역 (2000). 『후기마르크스주의』. 파주: 한길사.
- McLuhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*. 김상호 역 (2011). 『미디어의 이해』. 서울: 커뮤니케이션북스.
- Platon (B.C. 360). *Politeia*. 박종현 역 (1997). 『국가』. 서울: 서광사.
- Lacy, S (1995). *Mapping the Terrain New Genre Public art*. 이영옥·김인규 역 (2010). 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기』. 서울: 문학과학사.

(투고일자: 2014. 02. 25, 수정일자: 2014. 04. 20, 게재확정일자: 2014. 04. 30)

ABSTRACT

**A Study on New Genre of Public Art in Mullae Art Village:
Focus on Adorno's Mimesis and Benjamin's Active Companion**

Na-Ri Jung* · Jin-Suk Kang**

The purpose of this study is to investigate public art in Mullae art Village based on Adorno's Mimesis and explore a wide range of possibilities of new genre of public art. This study found out the new possibility of not only artist network, but also networks of local villagers and iron factory workers, and considered in-depth analysis of new genre public art in Mullae art village focusing on their active participations in art programs. By analyzing the artists' stories through interviews, low-cost rental accommodation brought a influx of artists into the village, and they formed their artist networks working by themselves. At this point, this could be judged a critical phenomenon in accordance with Adorno's mimesis. However, by external pressures such as government policies for setting up Mullae Art factory or downtown redevelopment, artists sought independent role in Mullae-dong and doing active public art programs grounded on mimesis. Artists were seeking a way to cope with the economy mechanism doing new genre of public art based on mimesis, and found out the possibility of formation of relationships with local residents and iron factory workers. This study was seemed to suggest the direction of new genre of public art through Mullae art village case, and considers new political measure plans for culture and art policy.

Keywords: Adorno, Mimesis, Public art, Benjamin, Culture and art policy

* M.A., Dept. of Mass Communication, Chung-Ang University

** Professor, Dept. of Mass Communication, Chung-Ang University