

‘장소특정적 미술(Site-Specific Art)’에 관한 연구

가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco) 작품을 중심으로

A study on the ‘Site-Specific Art’
focusing on the works of Gabriel Orozco

주 저 자 : 김종열 (Kim, Jong Ryeol)

한양여자대학교 산업디자인과 교수
sicili@hanmail.net

Abstract

Due to the expansion of media, the movement of information worldwide, and the marketing tactics of mass culture in post-capitalist societies, sites and places are gradually losing their uniqueness. Today, people are simultaneously feeling the loss of placeness, while exposing themselves to homogenous place experiences. As a result, people living today's modern societies are alienated from their relationships with places and are, in a way, floating listlessly. This could be one of the factors that infuses anxiety to an individual's identity and presence. This study examines the concept of "site-specific art" and its development. It aims to reconsider the meaning of "placeness," focusing on the work of Gabriel Orozco(1962~), who has shown unique works in a number of different places. Gabriel Orozco's approach to placeness and places in his is a distinctly horizontal approach to space. It is based on the voluntary participation of non-professional groups. I believe his work will be an alternative everyone should pay attention to in future processes aimed at restoring a true sense of place, experiencing places, and creating relationships with places.

Keyword

site-specific art, Gabriel Orozco, placeness

요약

후기자본주의 사회에서 나타난 미디어의 확장과 정보의 글로벌한 이동, 대중문화의 마케팅 방식 등으로 인하여 장소가 지닌 특수성은 점점 상실되고 있으며 현대인들은 장소성의 상실과 보편적인 장소경험의 동질감을 느끼고 있다. 그 결과 현대인들은 장소와의 관계에서 소외되고, 소속감을 상실한 채 부유하고 있으며, 이는 개인의 정체성과 존재감을 불안하게 하는 하나의 요인이라고 할 수 있다. 본 연구는 '장소 특정적 미술'의 개념과 전개되어온 과정을 살펴보고, 그 중 다양한 장소와 관련하여 개성 있는 작업을 선보여온 가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco, 1962~)의 작업을 중심으로, 진정한 '장소성'의 의미를 재고해 보는 것을 목적으로 하고 있다. 가브리엘 오로즈코의 작업에 나타난 '장소성'과 장소에 대한 그의 접근방식은 공간에 대한 수평적인 접근으로 진행되고 있으며, 비전문가 집단의 자발적 참여를 기반으로 하고 있다. 이러한 그의 작업방식은 진정한 장소감의 회복과, 장소를 경험하고 장소와의 관계를 창조해나가는 앞으로의 과정에서 주목해야 할 하나의 대안이 될 것이라고 생각한다.

목차

1. 서론

- 1-1. 연구의 필요성 및 목적
- 1-2. 연구 방법 및 내용

2. '장소 특정적 미술'과 '장소성'

3. 가브리엘 오로즈코 작품에 있어서의 '장소성'

- 3-1. '이민자'로서의 가브리엘 오로즈코
- 3-2. 가브리엘 오로즈코의 작품과 '장소성'

4. 결론

참고문헌

1. 서론

1-1. 연구의 필요성 및 목적

장소란 우리가 생활하고 경험하는 공간이자 인간 존재의 근원이라고 할 수 있다. 우리는 스스로의 감각을 통해 공간을 경험하고 세계와 이어지고 있는 것이다. 에드워드 렐프(Edward Reiph)는 '결국 모든 사람은 태어나고, 자라고, 지금도 살고 있는, 또는 특히 감동적인 경험을 가졌던 장소와 깊은 관련을 맺고 있으며 그 장소를 의식하고 있다. 이러한 관계가 개인의 정체성과 문화적 정체성, 그리고 안정감의 근원이자, 우리가 세계 속에서 우리 자신을 외부로 지향시키는 출발점으로 구성하고 있는 것으로 보인다'¹⁾고 주지한 바 있다. 이처럼 인간 실존의 근원인 장소성은 후기자본주의 사회에서 나타난 다양한 미디어의 확장으로 인해 정보는 글로벌하게 이동하게 되고, 교통수단의 발달, 대중문화의 마케팅 방식 등에 기인한 소비주의의 패턴으로 인해, 장소와 장소경험의 특수성의 상실과 장소경험의 보편적 동질감을 현대인에게 느끼게 하고 있다. 그 예로 일부 공공미술과 디자인, 환경조형물 등에서 보이는 획일성, 지역의 문화와 특성을 활용하지 못하고 조성된 대규모의 테마파크 등은 주변 환경과는 어울리지 못하고 일시적인 경제효과를 목적으로 조성되고 방치되어 있기도 한다.

이러한 장소의 진정성이 상실했거나, 심각하게 훼손된 상태는 '무장소(placeless)' 또는 '장소상실'²⁾이라고 표현되기도 하는데, 장소감을 잃어버린 이러한 현대인들은 장소와의 관계에서 소외되고, 소속감을 상실한 채 부유하고 있으며, 이는 개인의 정체성과 존재감을 불안하게 하는 요인이라고 할 수 있다. 본 연구는 '장소 특정적 미술'에 나타난 '장소성'을 통하여 장소를 경험하고, 창조하는 것에 있어서의 진정성에 대한 태도와 방식을 제안하고자 한다.

1-2. 연구 방법 및 내용

본 연구는 우선 장소특정적 미술의 개념과 전개되어온 방향성을 살펴보고, 그 중 다양한 장소 속에서 개성있는 작업을 선보여온 가브리엘 오로즈코의

작업을 중심으로, 그의 작품에서 나타나는 '장소성'의 의미를 통해 장소와의 진정성, 장소와의 관계에 대한 의미를 파악해 보고자 한다. 2장에서는 장소 특정적 미술의 개념과 전개에 관하여, 3장에서는 가브리엘 오로즈코의 작업을 통해 장소특정적 미술로서 그의 작업이 가지는 의미를 찾아 볼 것이다. 3-1에서는 이주 예술가로서의 가브리엘 오로즈코의 작업에 대하여 살펴볼 것이다. 3-2에서는 가브리엘 오로즈코의 작업에 나타난 '장소성'에 대한 연구를 통해 장소 특정적 미술의 표현이 진정한 장소감의 회복과 장소와의 관계를 창조해나가는 과정에서 하나의 방법적 가능성을 시사하고 있음을 연구해 보고자 한다.

2. '장소 특정적 미술'과 '장소성'

장소 특정적 (site-specific)미술³⁾은 모더니스트 조각이 자율성을 강조하며 장소와의 연결을 단절시키며 자기지시적인 대상으로서 장소를 초월해나간 것에 반하여, 1960년대 후반과 1970년대 초반에 등장하게 되는 실천적이고 비판적인 시도라고 할 수 있다. 더글러스 트럼프는 "미술 오브제가 그 자체로 고정된 초역사적인 의미를 갖는다고 간주했던 모더니즘미술의 관념론은, 오브제의 장소초월(placelessness), 특정한 장소에 귀속되지 않음, 곧 실제로는 미술관일 뿐인 일종의 장소 없음(no-place)을 초래했다. 장소특정성은 순환적인 장소이동을 거부하고 특정장소에 귀속할 것을 주장함으로써 그러한 관념론과 대립했다."⁴⁾고 하며 모더니즘 조각이 가지고 있던 장소성과의 관계에 대한 역전을 강조하였다.

1981년 리처드 세라(Richard Serra)는 뉴욕의 연방 광장에 37m길이의 강철조각 <기울어진 호(Tilted Arc)>[그림 1]를 설치하였는데, 이는 '연방 광장'을 위해 주문의뢰 되어 제작된 것이었다. 이미 미국에서는 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지 공공미술이 관광,

1) 에드워드 렐프(김택현 외 2인 옮김), 장소와 장소상실, 논형, 2005, p.104.

2) libd, p.13. (placelessness는 장소가 상업적 개발과정에서 개성을 박탈당해 동질적이고 규격화된 경관으로 변화되어 결국은 고유한 장소감을 상실하는 것을 의미한다)

3) 권미연의 논문 <One Place After Another, The MIT Press, 2002>의 서론에서 알 수 있듯이, 장소 특정적 (site-specific)이라는 표현은, 장소에 의해 규정된 (site-determined), 장소지향적인 (site-oriented), 장소를 참조하는(site-referenced), 장소를 의식하는 (site-conscious), 장소에 반응하는(site-responsive), 장소에 관계된(site-related)과 같은 용어 등으로 여러 미술가와 비평에서 다양한 표현으로 사용되기도 한다.

4) 권미연(김인규 외 옮김), 장소 특정적 미술, 현실문화, 2013, p.26. - Douglas Crimp, On the Museum's Ruins(MIT press, 1993)재인용

새로운 도시 정체성과 지역 경제 발전을 위해 활성화되고 있었지만, 대부분의 작품들은 공공성의 특징이 나타나지 않는 미술관이나 갤러리에서 볼 수 있는 모더니즘 조각을 크게 확대한 것들이었다.



[그림 1] Richard Serra, <기울어진 호(Tilted Arc)>, 1981

1970년대 중반쯤에 공공장소 속의 미술이 도시미화와 도시의 정체성 고양에 도움이 되지 않는다는 비판을 받기 시작하였으며, NEA(국립예술기금 / National Endowments for the Arts)는 1974년 지침을 변경하여 다소 애매하지만 공공미술작업이 “해당 장소에 적합한(appropriate to the immediate site)” 것이 될 필요가 있다는 것을 지침에 명기했다. 이는 장식적인 ‘플로아트(plop art)’에 대한 반발이었다.⁵⁾

리처드 세라가 <기울어진 호>는 이러한 도시 디자인에 대한 반대의 의미를 담아 제작된 것이며, 아름답게 치장된 공공의 공간이 숨기고 있는 사회적 분화, 파편화를 있는 그대로 드러냈다. 세라의 작업에서의 장소 특정성은 미술작품과 그 장소 사이의 동요(discomposure)로서 성립되고 있는 것이다.⁶⁾ 리처드 세라는 “<기울어진 호>는 처음부터 장소 특정적 조각으로 착상되었으며, ‘장소 순응적’이거나(…) ‘재배치되도록’ 의도하지 않았다”⁷⁾고 주장하였으나, 1985년 청문회에서 예술적 가치 없이 추하고, 편의시설을 침해한다는 등의 다양한 불만들에 의해 1989년 철거되게 된다.

5) libd. pp.105-106(플로아트(plop art):통상 거대한 모더니스트 추상조각형태로 된 공공미술을 비꼬아 부르는 속어. 이러한 작업들이 주변환경과는 무관하게 ‘물에 풍덩하고 떨어지듯’(plopped)공공장소에 떨어졌다는 의미로 ‘플로아트’라고 부름, 재인용)

6) libd. pp.11-120 참조.

7) libd. p.118(Richard Serra, “tilted arc Destroyed(1989)” (Chicago university of chicago press, 1994)

이후 1990년대 초반의 공공미술은 지금까지의 공공미술의 한계를 넘어서 대중을 미술로 끌어들이며, 공공의 사회문제와 공동체적인 참여를 이끌어내는 프로젝트의 양상을 보이며 변화하게 된다. 1993년 수전 레이시가 정의한 ‘새로운 장르 공공미술은 유독성 폐기물, 인종관계, 노숙자 문제, 노인문제 등을 다루면서 다양한 관객과 그들의 삶이 소통하는 것을 강조하였다. 비평가 제프 켈리에 따르면 “장소(site)특정성은, 장소(place)가 이미 스스로 의미를 가지고 그 앞에 존재해왔음에도 불구하고, 거기에 일종의 형체 없는 미술관 구역(zone)을 부과하는 것과 같았다”⁸⁾고 말하며 ‘site’와 ‘place’를 구분하기도 하였다. 사이트(site)가 지형학적이고 물리적인 위치를 말한다면, 스페이스(space)는 인간의 경험으로 파악되는 장소의 문화와 그 역사가 관계되어있는 공간적 개념이라고 할 수 있을 것이다. 이처럼 미술가와 관객의 적극적인 참여로 이루어지는 공공 참여적인 프로젝트는 다시 제도와 정치적인 힘의 유입으로 인하여 공공체를 하나의 수단으로 혹은 부정확한 방식으로 차용하는 것이라는 등의 협업간의 한계를 드러내기도 하였다. 권미연은 장소 특정적 미술 <One Place After Another, The MIT Press, 2002>에서 이러한 공동체의 재개념화를 위해 장 획 낭시의 <무위의 공동체>의 문장을 인용하고 있다. “진정한 공동체이란 없다. 공동의 존재도 없다. 그러나 공동내의 존재(being in common)는 있다.(…)질문해야 할 것은 공동체의 존재가 아니라 존재의 공동체(community of being)여야 한다.”⁹⁾

모더니즘 조각이 가졌던 장소와의 관계를 비판하면서 시작된 장소특정적 미술은 그 장소특정적 미술이 재현되며 이동하고 순회하기도 하는 딜레마적 상황이 생기기도 하였으며, 공동체 기반의 미술은 공동체의 진정성과 협업간의 한계를 드러내며 작가를 장소로부터 분리시켜 다시 이동하는 주체가 되게 하였다. 이제 장소 특정적 미술에서의 장소는 담론적 장소가 되고 있으며, 실천하는 미술가들은 유목민적인 방식으로 수평적 이동을 지속하는 주체가 되고 있는 것이다.

8) libd. p.176(Jeff Kelly, “cultural Pilgrimages”)

9) libd. p.249(Jean-Luc Nancy, “Of Being-in-Common” in Miami Theory Collective, ed p.4.)

3. 가브리엘 오로스코 작품에 있어서의 ‘장소성’

3-1. ‘이민자’로서의 가브리엘 오로스코

‘이주’라는 표현은 개인이나 종족, 민족 등의 집단이 본래 살던 지역을 떠나 다른 지역으로 이동하여 정착하는 것을 말한다. 사진에서부터 설치, 조각, 드로잉, 회화에 이르기 까지 다양한 장르를 자유롭게 넘나들며 개성 있는 작업을 선보여온 가브리엘 오로스코(Gabriel Orozco, 1962~)는 멕시코에서 태어나 스페인을 비롯한 전 세계를 여행하며 도시의 풍경과 그 속에서 발견한 일상적인 오브제를 통한 작업을 진행해왔다. 그는 한 명의 ‘여행자’이자, ‘이민자’이며, 예술을 통해 자신의 사유를 실천해 나가는 ‘실천적 예술가’이다. 1993년 뉴욕현대미술관에서 개최된 미국에서의 첫 개인전은 1931년 디에고 리베라(Diego Rivera, 1886-1957)의 개인전 이후, MOMA에서 60여년 만에 처음으로 멕시코인이 선정된 경우였으며 그는 이 전시를 통해 주목할 만한 젊은 작가로 소개되었다. 그 후 지난 2000년 로스엔젤레스 현대 미술관에서 열렸던 《가브리엘 오로스코》전은 순회전 형식으로 기획되었으며, 로스엔젤레스 현대 미술관의 전시 이후 멕시코시티의 루피노 타마요 국립미술관(Musco International Rufino Tamayo)과 멕시코 몬테레이(Monterrey)에 위치한 현대미술관을 순회하였다. 이 전시는 오로스코의 조각과 다양한 형식의 그의 작품을 포함하고 있던 전시로, 90년대 초반 이후 멕시코를 떠난 오로스코의 작품들이 처음으로 고국에서 전시되는 기회였다. 루피노 타마요 국립미술관의 전시에서 오로스코는 상업 간판 화가를 고용하여 제작한 <태양의 벽화(Mural Sol)>[그림 2]를 전시하였는데, 이 작품은 멕시코의 벽화예술에 대한 오마주로 제작한 작품이었다. 이 전시를 통해 오로스코는 대대적인 호평과 함께 멕시코의 ‘국민화가’로 추앙받는 분위기가 형성되기도 하였다. 하지만, 쿠아테모 메디나(Cuauhtemoc Medina)¹⁰⁾를 비롯한 평론가들은 그의 귀향에 대해 ‘돌아온 탕아(prodigal son)’의 귀환이라며 서구 미술계의 가치에 영악하게 적응한 예술가로 오로스코를 평가하였고, 그의 작품 <태양의 벽화>는 멕시코 예술에 대한 모독이라고 평가하기도 하였다.



[그림 2] Gabriel Orozco, <Mural Sol>, 2000

세계 미술계의 변방이었던 멕시코 출신인 오로스코가 세계 미술계에서 주목을 받기 시작한 것은 1980년대 후반부터 1990년대 초에 이르는 시기는 다문화주의적인 세계의 변화와 함께, 그 동안 소외 받던, 소수 민족, 이민자의 예술이 세계 미술계에서 두각을 나타내는 때였다. 하지만, 오로스코의 회고전에서 그에게 대한 모국 멕시코 비평가들의 공격적인 평가는 냉소적으로 느껴진다. 오로스코의 경우 ‘이민자’로서의 그에 대한 평가는, 그가 지나온 위치만큼이나 ‘모국’과 ‘타국’의 사이에서 뚜렷한 접점을 가지지 못하였다. 그럼에도 이 장소에서 또 다른 장소로 끊임없이 이동하는 삶을 추구하고 현실의 영향을 강조한 오로스코는 자신을 ‘노마드’가 아닌 ‘이민자’라고 강조한다. 그는 자신의 끊임없는 이동에 관하여 다음과 같이 말하였다. “내가 여행을 하는 이유는 그것이 내 자신으로 남아있기 위한 방법이기 때문입니다. 때때로 우리는 자신이 살아온 도시에서 온전한 자신의 모습을 찾을 수 없는 때가 있습니다. 내가 여행을 하는 이유는 탐험대가 되고자하기 때문도 아니고 인류학자가 되기 위해서도 혹은 기자가 되기 위해서도 아닙니다. 나는 우선적으로 책과 작품들을 통해 내가 흥미롭게 생각하는 것들을 탐구한 후, 스튜디오에서 벗어나 내가 여행하는 도시 안에서, 길 위와 같은 물리적인 바깥 세상 즉 현실과 조우하며 작업합니다. 또한 나에게 있어서 가장 중요한 특성은 내 자신이 이민자라는 사실입니다. 나는 유랑자(nomad)가 아니며 그렇게 지칭하는 것은 바이런의 시처럼 너무 낭만적일 뿐입니다. 우리는 현실에서 뉴욕이나 파리나 같은 도시를 사랑해서가 아니라, 경제적 그리고 정치적인 삶의 조건들을 만족시키기 위해 이 나라에서 저 나라로 이동합니다. 우리의 이주는 우리가 원해서 라기 보다는 현실이 우리를 이끌기 때문입니다. 나에게 있어서는 이러한 불가항력적인 현실이 나의 작품들에 어떻게 영향을 주고 있는지를 깨닫는 것이 가장 중요합니다.”¹¹⁾

10) 쿠와테모 메디나는 1965년 생으로 멕시코의 비평가, 큐레이터, 미술사학자로 활동 중이다.

그는 2002-2008년 테이트 미술관 라틴 아메리카 콜렉션 담당 큐레이터였고, 53회 베니스 비엔날레에서는 멕시코 관 책임기획자 등으로 활동하고 다양한 저술활동을 통해 세계 미술계에 멕시코 현대예술을 알리는 역할을 하고 있다.

‘이민자’ 혹은 ‘이주자’의 정체성을 통해서 그의 작업을 이해해 보는 것이, 그의 작업을 이해함에 있어서 더욱 중요한 부분을 차지하고 있다. 이런 과정으로 본 논문은 오로즈코의 작업을 통해서, ‘이주자’의 예술에 있어서의 ‘장소성’에 관한 연구로 진행해 보고자 한다. 그의 작업에서 ‘장소’와 관련한 작업들이 많은 것 또한, 그의 이민자적 정체성에 관한 연구의 연장선에서 찾아볼 수 있으리라는 생각을 하며, 본 논문을 통해 ‘이주자’들에게서 나타나는 ‘장소성’ 그리고 그 안에서 드러나는 그들의 정체성을 연구하는 것을 본 연구의 목적으로 두고자 한다.

3-2. 가브리엘 오로즈코의 작품과 ‘장소성’

유럽의 식민지 개척과 산업혁명 이후 시작된 근대화 과정에서 그것을 선도한 서구 주류국가로의 이주가 증가하면서, 특히 20세기 동안 두 차례에 걸쳐 일어난 세계대전과 세계 곳곳에서 일어난 이데올로기의 갈등은 모국에서 타국으로의 이전현상이 가속화 되는 결과를 낳았다. 이러한 인구의 이동에는 경제적 동기뿐만 아니라 정치, 문화적 동기까지도 작용하였다. 당시 멕시코를 식민지화하려는 스페인의 침략의 영향으로 인하여 멕시코의 벽화운동¹¹⁾은 식민지 이전의 과거를 토대로 멕시코의 정체성을 재창조하고 재천명 하려는 것을 목표로 삼고 있었다. 가브리엘 오로즈코는 이러한 환경 속에서 자신의 작업의 정체성을 만들어 왔다고 볼 수 있다. 오로즈코의 아버지(Mario Orozco Rivera)는 베라크루즈에 위치한 베라크 루자나(Universidad Veracruzana)대학의 교수이자 벽화 예술가였다. 제3세대 멕시코 벽화운동가였던 작가의 아버지는 벽화운동가들의 민족주의적 정치성향을 계승하였고, 지인과 동료 예술가에게 자신이 공산주의자임을 공공연히 밝혔으며, 이러한 아버지의 영향으로 오로즈코는 유년시절부터 청소

년까지 공산주의 성향의 교육을 받게 되었다. 오로즈코는 1981년 멕시코시티에 위치한 국립조형예술학교(Escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP)를 졸업한 후, 1986년 스페인 마드리드의 순수예술협회(Círculo de Bellas Artes)에서 두 학기를 수강하였는데, 멕시코 국립 조형예술학교의 보수적인 교육과정에 만족하지 못한 오로즈코에게 스페인에서의 유학기간은 그의 미학을 발전시키는 계기가 되었다.

멕시코에서 태어나 스페인으로 유학하고 멕시코로 돌아온 오로즈코가 자신의 감각에 대해 의문을 던지고, 그것에서 인간의 감각에 대한 어떠한 확신을 가지게 된 동기는 멕시코 지진 때문이었다. 오로즈코가 스페인으로 유학을 떠나기 전인 1985년 멕시코에서는 진도 8.1의 강진으로 400Km 떨어진 멕시코시티를 철저하게 붕괴시켰던 사건이 있었다. 이 사건으로 멕시코시티는 처참하게 붕괴되었으며, 사망자가 5000여명, 부상자가 1만 여명으로 이재민이 2만 5000천명 이상의 피해를 입었다.¹³⁾ 오로즈코는 이 지진으로 인한 멕시코 시티의 붕괴 현장을 사진기를 들고 목격하게 되는데, 이것에 대하여 오로즈코는 다음과 같이 말하였다.

“도시는 철저히 파괴되었습니다. 곳곳마다 약취가 진동하고 모든 것은 먼지에 뒤덮였습니다.[...]그 지진은 평소 인식하고 있던 도시의 성격을 한 순간에 바꾸어 놓았습니다. 도시는 지진으로 인해 위태롭게 노출되었고 본래 도시가 매우 연약한 존재라는 것을 깨달았습니다. 나는 집을 잃고 고통 받는 사람들을 찍는 것 보다는 지진으로 인해 만들어진 폐허와 틀어져 버린 도로들을 찍었습니다. 당시에 내가 생각하기에는 지진으로 인한 비극은 이와 같이 전혀 보잘것없는 것들을 통해 더 명백하게 보이는 것 같았습니다.”¹⁴⁾

1987년 멕시코로 돌아온 오로즈코는 “금요 워크숍(Friday workshop)”이라는 활동을 하게 되는데, 이 활동에서 그는 자신의 미학을 정립하며, 자신의 뜻을 함께 할 수 있는 구성원들과 함께 새로운 예술을 위한 활동을 시작한다. 당시에 멕시코에서는 1985년부터 시작한 <대안적 공간들>이라는 예외적인 전시 공간이 생겨났고, 멕시코에서 유일하게 설치 작품들과 레디메이드 오브제 조각 등의 기성적인 표현에서 벗어나는 작품들이 전시 되었다. 오로즈코는 1987년 제 2회 <대안적 공간들> 전시에 <Scaffolding for Our Modern

11) Benjamin H.D. Buchloh 외, 『Gabriel Orozco : Clinton is innocent』, Musée d'art modern de la ville de paris, 1988. (p.85)

12) 멕시코의 벽화운동은 1910-20년 멕시코 농민, 지식인, 미술가들이 독재자 포르피리오 디아즈(Porfirio Diaz, 1830-1915)와 그가 지지했던 대지주, 외국 자본가들에 대항해 일으킨 농민혁명이 끝날 무렵에 등장한 이데올로기 중심의 아방가르드 운동으로서, 식민지 이전의 과거를 토대로 멕시코의 정체성을 재창조하고 재천명하는 것을 목표로 한다. 이를 위해 스페인 침략 이전의 미술 형식을 기본으로 하여 멕시코의 영웅과 민중을 다룬 민족주의적 사회적 리얼리즘 방식을 채택했다. 즉, 스페인의 침략은 제국이 멕시코를 식민지화하려는 것이 그 목적이었으므로 벽화예술운동은 마르크스와 레닌의 사상과 같은 반제국주의 사상을 담고 있었다.

13) 김백균, 「이슈 앤 크리틱 : 신체의 표현과 예술의 사유」, 아트앤 컬쳐, 2011, (p.152)

14) Paulina Pobocha 외, 「Chronology」, 『Gabriel Orozco』, Museum of Modern Art, 2009, (p.40)

Ruins(우리의 현대적 폐허들을 위한 비계)>[그림 3]이라는 설치작품을출품하였다.



[그림 3] Gabriel orozco, <Scaffolding for Our Modern Ruins>, 1987

이 작품은 미술작가 마우리치오(Mauricio Maille)와의 공동 작업으로, 나무 보들이 엉성하고도 허술하게 건물을 떠받치고 있는 형상을 하고 있었으며, 전시장의 입구에 설치되었다. 멕시코시티 대지진은 이 작품이 제작되기 2년 전에 일어났지만, 멕시코의 주변은 아직까지도 지진으로 인해 파괴된 잔해들이 널려있었고, 다수의 건물들은 복구되지 않고 있었다. <우리의 현대적 폐허들을 위한 비계>은 도시를 복구할 능력이 없었던 무능한 멕시코 정부에 대한 비판적 작업이었다.¹⁵⁾ 1985년 멕시코 시티에 일어났던 대지진에서 그는 지진의 목격자로서 ‘도시’라는 장소의 존재를 다시 발견하게 되었고, 그것은 단순히 그가 비극의 목격자가 아니라 도시의 잔해들 속에서 드러난 도시의 내부와 그 비극 속에서 명백하게 드러난 현실의 모습과 그것에 대처하는 국가, 국민들의 삶의 모습까지도 포함된 것으로 보여진다.

가브리엘 오로즈코는 1991년 자신의 약혼자 마리아 귀테레즈(Maria Gutierrez)와 함께 브라질로 여행을 떠난다. 이 브라질에서의 여행은 그의 유동적 라이프를

시작하게 되는 시점이 되는데, 그는 여행과 이동 속에서 자아를 나타내거나 그 속성을 지닌 존재로서의 자신을 설정한다. 브라질의 바이아(Bahia)라는 지역에서의 여행 중 오로즈코가 촬영한 <Crazy Tourist>[그림 4]는 Cachoeira라는 마을의 시장에서 찍은 사진이다.



[그림 4] Gabriel orozco, <Crazy Tourist>, 1991

그는 그 마을을 방향하던 중 문이 닫힌 시장을 지나가게 되었고 그곳의 남아있던 일부 썩은 오렌지들을 시장의 갑판 위에 하나씩 올려 놓았다. 그를 보고 있던 몇몇 주민들은 그를 “turista maluco(미친 관광객)”라고 부르기도 하였다.¹⁶⁾ 이 작업은 오로즈코의 사진으로의 접근에 대한 하나의 예시로서 보여지며, 이 작업에서 ‘사진’이라는 매체는 그가 혼자 있는 동안에 생기는 일시적인 이벤트 작업의 ‘목격자’ 역할을 하게 된다.

<Crazy Tourist>작업에 관해 니콜라 부리오는 이렇게 언급한다. “가브리엘 오로즈코가 브라질 오지의 시장에서 좌판에 오렌지를 늘어놓았을 때 혹은 뉴욕 근대 미술관의 정원에 그물 침대를 설치했을 때, 그는 “사회적 앵프라망스(inframince social)¹⁷⁾의 중심에서 행동하는 것이었는데, 일상적 행동이 일어나는 이 미세한 공간은 “거대한” 교환에 의해 구성되고 규정되는 상부구조에 의해 결정된다. 단도직입적으로 말하자면, 오로즈코의 사진들은 평범함 도시 혹은 준도시에서의 아주 미세한 혁명들을 자료화 하는 것이다. 그 사진들은

15) 이 반정부적 작품은 《대안적 공간들》 전시에서 최우수상을 받았고, 이 논란적인 성격의 작품 때문에 매년마다 열리게로 기획되었던 《대안적 공간들》 전시는 3회를 개최하지 못하였다. 그 논란 이후로 오로즈코와 동료들은 미술계의 무관심 속에서 지속적으로 활동을 해왔지만, 멕시코에서 큰 관심을 받지는 못하였다.

16) "Crazy About Saturn: Gabriel Orozco Interviewed by Briony Fer," 2006 in October Files: Gabriel Orozco, Edited by Yve-Alain Bois, Cambridge: MIT, 2009. (p. 158-160)

17) 마르셀 뒤샹이 물리적이거나 감각적인 현상들의 전이의 원칙으로 생각한 개념으로 서로 다른 두 가지 것 사이의 지각할 수 없을 정도의 미세한 차이, 간격, 분리 등으로 이해될 수 있다. - 니콜라 부리오 <관계의 미학> p.27.

오늘 날 타인과 맺는 관계들이 형성하는 조용한 삶의 증거이다.”¹⁸⁾ <CrazyTourist>작업은 여행자로서의 작가의 정체성을 느끼게 한다. 낯은 시장의 좌판 위에 놓여진 오렌지는 채도와 명도가 사라진 공간에서 오렌지 특유의 색으로 그 공간에 이질적으로 존재하고 있다. 여행지에서 느낀 여행자로서의 낯선 존재감은 그렇게 그 풍경 속에 흡수되지 않은 모습으로 주위의 시선을 받고 있는 모습이다.

브라질여행을 다녀온 이듬해인 1992년 그는 약혼자 마리아의 학업을 위해 뉴욕으로 이주하였고, 1990년대 후반까지 오로즈코는 자국인 멕시코에서 작품을 제작하지 않았다. 그의 이주는 단순히 그가 멕시코에서 인정을 받지 못해서가 아닌, 오로즈코 자신의 작업에 대한 정체성을 찾기 위한 과정으로 느껴진다. 위에서 살펴본 뉴욕으로의 이주 이전의 오로즈코의 작업에는 ‘장소’에 대한 지각과, 여행자로서의 유동성 안에서 느낀 정체성, 그리고 작업방식으로서의 ‘사진’이라는 매체가 그의 일시적 작업에서 가지는 의미가 드러나기 시작한다. 그는 뉴욕으로 이주한 후 1990년대 초 지속적으로 ‘장소’와 관련된 작업을 제작하게 되는데, 기차표와 비행기 티켓에 그려진 드로잉들, 자전거, 자동차 등 운송수단에 관련된 작품들은 장소와 장소 사이를 이동하는 ‘이주자’로서의 그의 작가경험들이 작품과 연관되어 나타나는 것이라고 할 수 있다.



[그림5] Gabrielorozco, <Yielding stone>, 1992

1992년 작품 <유연한 돌(Yielding stone)>은 ‘유토’라고 하는 유성 모델링 재료인 플라스틱신을 자신의 몸무게와 동일한 150파운드의 구의 형태로 만든 후, 뉴욕의 브로드웨이 거리를 오로즈코가 굴리고 다닌 작업이다. 목격한 점토덩어리는 길바닥의 먼지와 부스러기들을 붙이며, 요철을 세

기면서 거리를 뒹굴어 다녔다.

오로즈코의 작업은 ‘삶 속으로의 예술’이라는 평가를 받는다. 작품이 실제 삶의 공간에서 이루어지고 있는 점, 철이나 나무 등과 같은 딱딱한 재료의 조각과는 달리 굳지 않은 표면의 점토가 수용한 길의 흔적은 일상과 예술이 하나의 형태를 만든다는 점에서 장소 특정한 표현이라고 할 수 있다.



[그림6] Gabrielorozco, <Home Run>, 1993

1993년 뉴욕현대미술관 프로젝트에서 오로즈코는 미술관의 북쪽에 위치한 아파트에 사는 주민들에게 매주 미술관이 제공하는 오렌지를 미술관이 보이는 창문턱에 놓아두기를 부탁하는 것으로 진행된 작업을 진행한다. 이것은 <Home Run>[그림 6]이라는 제목이 붙여졌으며, 미술관의 물리적 공간을 넘어서는 작업으로, 각기 다른 오브제들(창문턱에 놓인 썩기쉬운 과일과 미술관 정원에 놓인 청동조각)사이의, 또한 수행원들(반(半) 사적인 주민과 반(半)공적인 큐레이터)사이의, 공간들(가정집과 미술관)사이의 모호한 접촉을 불러일으켰다¹⁹⁾고 평가된다.

공동체 기반의 미술에서 미술가 개인이 공공체를 차용하여 자신의 도덕적, 정치적 권력을 강화하는데 사용하게 되었던 장소 특정적 미술의 전개과정에서 드러난 일부의 사례들은 결국 하나의 상품화와 홍보성을 목적으로 한 장소 특정적 미술은 장소의 고유의 장소감을 상실하게 하는 것이었다. 오로즈코가 행한 비전문가 집단의 자발적 참여에 의한 작업방식과 공간과 공간이 주는 수평적인 접촉에 그 공공체를 기반으로 한 미술 표현의 하나의 방식이 제안되고 있다고 생각한다.

18) 니콜라 부리오 (현지연 역), <관계의 미학>, 미진사, 2011, p.27.

19) 할 포스터 외 4인(배수희 외 옮김), 1900년 이후의 미술사, 세미콜론, 2016, p.722.



[그림 7] Gabriel Orozco, <waiting chairs>, 1998

가브리엘 오로즈코는 1995년 제 1회 광주비엔날레에 <Lights Sign>이라는 작업을 전시하는데, 그 당시에도 시내의 빛이 들어오는 간판에 착안하여 현지의 제조업자를 작가가 찾아가서 제작한 작업방식을 보였다. [그림 7] <waiting chairs>는 대합실로 보이는 공간의 의자가 찍혀있는 사진이다. 오랜시간 누군가 많은 사람들이 잠시 앉아있던 흔적들이 벽이며 의자에 고스란히 남아있다. 장소란 그렇게 많은 사람들의 역사와 흔적들이 장소의 정체성을 만들어간다. 어느 장소 안에서 그것을 발견하고, 그 것을 기록하거나, 기억하게 하는 행위. 그것이 가브리엘 오로즈코의 장소에 관련한 작업의 작업방식일 것이다.

4. 결론

에드워드 렐프는 1973년 장소의 디즈니화, 박물관화 등의 표현으로 현대의 장소감의 상실을 언급했다. 장소의 지속성에 대한 감성은 더 이상 존재하지 않으며 장소의 의미는 그 물리적 형태와 마찬가지로 덧없는 것이 되었다²⁰⁾는 것이다. 본 논문을 통해 이러한 장소에 대한 의미와 장소성의 회복에 대하여 다시 한번 재고해보았다. 1960년대 후반과 1970년대 초반에 등장하게 되는 실천적이고 비판적인 시도로 시작되었던 '장소 특정적 미술'은 공공미술의 한계를 넘어서 대중을 미술로 끌어들이며, 공공의 사회문제와 공동체적인 참여를 이끌어내는 프로젝트의 형태로 현재에도 다양한 방식으로 진행되고 있다. 그 많은 작품과 작가 중에 가브리엘 오로즈코의 작업을 통해 장소 특정적 미술을 연구한 것은 장소에 대한 그의 접근과 이해, 그리고 표

현 방식에서 의미를 찾고자 한 것이다. 한 장소에 머물지 않는 이민자의 정체성을 가지고, 한 장소에서 다음 장소로 이동하는 그의 작업은 장소를 크게 바꾸려한다거나 그 안에서 새로운 것을 창조하려는 것이 아니라, 있는 그대로의 장소를 이해하고, 그 장소에 남겨진 시간과 역사, 그 장소 안에 머무는 사람들의 삶을 기록하는 방식으로 진행되고 있다.

특정한 장소성을 느낄 수 없는 공간은 점점 더 많아지고 있는 것으로 보인다. '플롭 아트'라고 표현될 만한 장소와 어울리지 않게 어디선가 떨어트려 놓은 듯한 공공미술이나 조형물과 디자인은 어렵지 않게 발견할 수 있다. 조각, 상징탑, 조형물 등 지자체 공공 조형물이 거액을 들여 조성하였으나 혐오감을 주거나 부적절하다는 논란은 국내에서 수시로 일어나고 있다. 일부 예시로, 전북 김제시 문화체육공원에 설치된 백룡조형물은 주민들이 혐오감을 느낀다고 하였고, 세종시 소방청 청사 앞의 '흥겨운 우리가락'이라는 조형물은 작가의 의도와는 다르게 시민들에게 저승사자를 연상시킨다는 비판을 받기도 하였다.²¹⁾ 장소 특정적 미술의 전개과정에서 드러난 문제점과 그 것을 반성적으로 실천해가는 작업들의 연구를 통해, 시민의 자발적 참여와 공간의 역사와 문화가 드러날 수 있는 방식으로 다양한 공공의 장소감에 대한 연구와 표현이 진행되어야 할 것이다. 그 과정을 통해 진정한 '장소'의 의미는 다시 회복되어질 것이다.

참고문헌

1. 에드워드 렐프(김덕현 외 2인 옮김), 장소와 장소상실, 논형, 2005
2. 권미연(김인규 외 옮김), 장소 특정적 미술, 현실문화, 2013
3. 니콜라 부리오 (현지연 역), <관계의 미학>, 미진사, 2011
4. 김백균, 「이슈 앤 크리티크 : 신체의 표현과 예술의 사유」, 아트앤 컬처, 2011
5. 할 포스터 외 4인(배수희 외 옮김), 1900년 이후의 미술사, 세미콜론, 2016

20) 에드워드 렐프(김덕현외 2인 옮김), 장소와 장소상실, 논형, 2005, p.292.

21) <https://news.join.com/article/23625463> 2019.11.15.

6. 나가무라 유지로(박철은 옮김), 토포스 - 장소의 철학, 그린비, 2012
6. Benjamin H.D. Buchloh외, 『Gabriel Orozco : Clinton is innocent』, Musee d'art modern de la ville de paris, 1988
7. Paulina Pobocha 외, 「Chronology」, 『Gabriel Orozco』, Museum of Modern Art, 2009
8. "Crazy About Saturn: Gabriel Orozco
Interviewed by Briony Fer," 2006 in October
Files: Gabriel Orozco, Edited by Yve-Alain Bois, Cambridge: MIT, 2009
9. 전영백, 「여행하는 작가 주체성과 장소성-경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 미술사학보 제 41집, 2013
10. 임영신, 가브리엘 오로즈코의 <유연한 돌>(1992)분석-비정형 작용을 중심으로, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2018