

---

# 지속 가능한 미래를 위한 환경예술 -

## 도시 생태학과 멀티스피시스 에코뮤지엄\*

강연훤 (성균관대학교, 학술연구교수)

### 〈목차〉

- I. 들어가며
- II. 쓰레기에서 예술로: 앤터니 고펠리의 쓰레기 다시 만들기
- III. 폐허 속의 생태적 상상력: 앤드류 무어의 디트로이트
- IV. 나가며

### 국문초록

이 글은 애나 칭(Anna Tsing)의 '알아차림의 기술(arts of noticing)' 개념을 바탕으로 도시와 그 생태계를 창작의 주된 재료이자 배경으로 삼아 활동하는 동시대 예술가인 영국의 조각가 앤터니 고펠리(Antony Gormley)와 미국의 사진가 앤드류 무어(Andrew Moore)의 환경예술이 오늘날 갖는 시사점과 가능성에 대해서 살펴보고자 한다. 이들 환경 예술가들은 도시를 단순히 현대 문명의 어두운 그림자를 드러내는 물질적 현실이나 메타포로 인식하는 게 아닌, 인간이 어떻게 인류세라는 거대한 물질 속에서 근대의 인간중심적, 계몽주의적 사고에서 벗어나 다른 비인간 존재들과 새로운 관계 맺음을 해나갈 수 있을지 보여주는 일종의 '멀티스피시스 에코뮤지엄(multispecies ecomuseum)'으로 변화시킨다. 이러한 내용을 중심으로 이 글은 궁극적으로 고펠리와 무어의 예술작품을 '환경 텍스트(environmental text)'로 읽음으로써 환경 문학/문화, 환경인문학 연구의 대상을 텍스트 뿐만 아니라 예술작품, 미디어, 지역 커뮤니티와의 협업 등 다양한 매체로 아카이브를 확장하고자 한다.

---

\* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A16084305).

키워드 : 지속 가능성, 환경예술, 도시 생태학, 앤터니 곰리, 〈웨이스트맨〉, 앤드류 무어, 『해체된 디트로이트』, 멀티스피시스, 에코뮤지엄

## 1. 들어가며

문화 인류학자 애나 칭(Anna Tsing)은 기후변화와 해수면의 상승, 대규모 산불과 홍수, 생물 다양성의 급격한 감소 등에서 드러나듯이 인간이 지구환경 전반을 거대하게 바꾼 시기를 일컫는 인류세(Anthropocene)의 시작은 인간이란 종(species) 그 자체가 아니라 멀리 떨어져 있는 자연 생태계를 파괴함으로써 급속하게 부의 축적을 가능하게 만든 ‘현대 자본주의의 출현’과 깊은 연관이 있다고 주장한다.<sup>1)</sup> 칭이 지적하듯이 인류세의 도래와 자본주의 시스템의 발전이 서로 밀접하게 맞닿아 있다면, 근대화와 현대 소비주의 문화의 흥망성쇠를 집약적으로 보여주는 ‘도시’를 비판적으로 읽는다는 것은 상당히 중요한 과제로 다가온다. 왜냐하면 이런 작업은 환경이란 거대한 네트워크 속의 인간과 비인간 존재들 사이의 얽힘(entanglement)에 대해서 우리가 인지할 수 있는, ‘알아차림의 기술(arts of noticing)’을 배워나가는 과정이라고 볼 수 있기 때문이다. 존 버거(John Berger)의 말처럼 “우리가 사물을 보는 방식은 우리가 아는 것 혹은 믿는 것에 의해 영향을 받는다”고 한다면<sup>2)</sup>, 칭은 서구 계몽주의

1) Anna Tsing (2016), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2016, p. 19.

2) John Berger (2008), *Ways of Seeing*, Penguin, p. 8. 존 버거의 *Ways of Seeing*은 처음에 1972년 영국 BBC에서 4부작 텔레비전 프로그램으로 제작되었고, 같은 해에 똑같은 내용을 다룬 책이 출판되었다. 버거의 TV 프로그램과 책은 출판과 동시에 당시의 비평가들, 독자들에게 큰 충격을 안겨줬을 뿐만 아니라 미술사, 예술, 문화연구, 매체비평 등 다양한 분야의 연구에도 커다란 영향을 주었다. 특히, 마르크스주의 유토피론에 바탕을 둔 버거의 미학은 예술작품을 그 예술작품이 만들어지던 당시의 복잡한 사회적, 역사적 문맥 속에서 해석함으로써 ‘art for art’s sake’라는 말이 보여주는 것처럼 예술작품을 읽을 때 그 자체에 내재한 심미적 가치를 중시하던 당시 주류 미술계의 비평방식에 대해 질문을 던졌다. 그러나 동시에 버거는 예술이 지닌 고유한 미적 가치를 일종의 물질적인 토대에만 국한해서 해석하는 환원주의의 위험에 빠지는 것에 대해서는 상

전통 속에서 오늘날 인간이란 무엇인가란 명제에 대해 생각할 때 ‘진보(progress)’가 광범위하게 통용되는 언어가 됨에 따라 우리가 인류세라는 현실을 살아가면서 보고 있지 못하는 것은 과연 무엇인지, 왜 시선을 ‘앞’에만 고정하는 게 아니라 ‘주위’를 함께 둘러보아야 하는지 진지하게 묻는다.<sup>3)</sup>

이 글은 칭이 언급한 인류세를 살아가는 오늘날의 인류에게 반드시 필요한 ‘알아차림의 기술’을 배워나가는 하나의 과정으로서 현대 문명과 자본주의 시장경제의 발전을 상징하는 매개체인 도시와 그 생태계의 재현방식을 환경예술(enviromental art)을 통해서 살펴보고자 한다. 2013년 봄 『뉴욕 타임즈(The New York Times)』는 ‘사회실천 예술(social practice art)’<sup>4)</sup>의 부상을 다룬 뉴스 기사에서 이 새로운 장르가 기존의 예술과 차별화되는 점에 대해서 다음과 같이 말한다. 사회실천 예술가들은 “오브제 만들기, 퍼포먼스, 정치적 행동주의, 지역사회 조직화, 환경주의, 탐사 저널리즘의 경계를 자유롭게 흐트러뜨리고,” 전통적으로 예술작품을 전시하는 공간이었던 미술관과 아트 갤러리의 벽 안에만 머물지 않고 그 밖에서 활발하게 활동함으로써 “이게 왜 예술이지? (Why is it art?)”라는 오랜 질문을 현대미술의 한계점까지 과감하게 밀어붙인다.<sup>5)</sup> 그리고 무엇보다 이

당한 경계를 하였다. Berger (2008), *Ways of Seeing*, pp. 7~34를 참고.

3) Tsing (2016), p. 21.

4) ‘사회참여 예술(socially engaged art)’ 혹은 ‘사회적 실천(social practice)’이라 종종 불리는 ‘사회실천 예술(social practice art)’은 관람 그 자체를 목적으로 하는 미술관과 아트 갤러리 등 장소 특정한 일반적인 미술의 범주를 넘어서 작가, 관람객, 지역 커뮤니티가 협업과 사회적 상호작용을 통해 함께 만들어내는 어떠한 형태의 예술이든 이를 폭넓게 지칭하는 용어이다. 공공성을 기반으로 하는 퍼블릭 아트(public art) 분야의 하나의 장르로 인식되기도 하나 ‘사회실천 예술’은 무엇보다 어떠한 정치적, 사회적 이슈에 대해서 행동주의(activism)적 성격을 지닌다는 점에서 도심 공원의 조각상과 같은 일반적인 공공예술과는 차별화된다고 할 수 있다. 보다 자세한 정보는 영국 테이트 뮤지엄(Tate Musuem)의 홈페이지를 참조하라. TATE (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, 2025년 2월 28일 접속).

5) Randy Kennedy (2013), “Outside the Citadel, Social Practice Art Is Intended to Nurture,” *The New York Times*, Mar 20, 2013. (<https://www.nytimes.com/2013/03/24/arts/design/outside-the-citadel-social-practice-art-is-intended-to-nurture.html>, 2024년 12월 10일 접속).

들 사회실천 예술가들은 도시와 문화, 도시 생태계를 주요한 창작 원천으로 삼아서 오늘날 대다수의 사람들이 살고있는 삶의 터전이자 거주환경인 도시의 과거, 현재, 미래에 대해서 깊이 숙고할 수 있도록 도와준다. 랍 닉슨이 말하는 “환경작가-운동가(environmental writer-activist)”<sup>6)</sup>의 역할을 이들 사회참여 예술가들이 적극적으로 수행하고 있는 것이다.

이런 맥락에서 이 글은 도시와 그 생태계를 창작의 주된 재료이자 배경으로 삼아 활동하는 동시대 작가들의 예술작품과 문화적 (퀸)텍스트를 중심으로 지역 커뮤니티에 깊은 뿌리를 두고 진행되는 환경예술의 오늘날 시사점과 가능성에 대해서 살펴보고자 한다. 특히, 산업혁명이 가장 먼저 일어난 북미와 유럽 지역의 경우 산업화 시대에서 정보화 시대(혹은 후기 산업사회)로 사회가 급속하게 변화하며 관광업, 자동차 제조업과 같은 한 때 도시의 부흥을 이끌었던 기반 산업이 무너지고 도시의 슬럼화 현상이 심각하게 나타나게 되었다. 영국의 조각가 앤터니 고펠리(Antony Gormley)와 미국의 사진작가 앤드류 무어(Andrew Moore)는 끊임없이 발전하고 성장할 것만 같았던 자본주의 시장경제의 몰락을 예견하는 듯한 쓰레기와 도시의 폐허 이미지에서 강한 영감을 받아 작업한다. 그들에게 도시 속의 쓰레기와 폐허는 단순히 현대 문명의 어두운 그림자를 드러내는 물질적 현실이나 메타포가 아닌, 우리가 어떻게 인류세라는 거대한 물결 속에서 새로운 관계맺음을 해나갈 수 있는지 보여주는 열린 공간으로 작용한다. 전통적인 예술작품의 전시공간이 미술관이나 갤러리를 중심으로 이루어졌다면, 고펠리와 무어는 오늘날 대부분의 사람들이 살고있는 도시 그 자체를 인간과 비인간 존재들이 서로 만나서 대화하고, 협업할 수 있는 일종의 ‘멀티스피시스 에코뮤지엄(multispecies ecomuseum)’으로 변화시킨다. 1970년대 초반 프랑스의 박물관학자이자 국제박물관협의회(International Council of Museums, ICOM) 1, 2대 사무총장인 조르주 앙리 리비에르(Georges Henri Rivière)와 위그 드 바린(Hugues de Varine)에 의

6) Rob Nixon (2013), *Slow Violence and Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, p. 15.

해 처음 고안된 용어인 ‘에코뮤지엄’은 실내에 전시된 예술 소장품을 관람객이 볼 수 있는 건물, 문화공간을 뜻하는 기존의 뮤지엄의 개념을 지역주민들이 주체적으로 참여하여 해당 지역의 고유한 유·무형 문화유산과 환경을 계속 보존하고, 지속 가능한 커뮤니티 발전을 추구하는 ‘벽이 없는 뮤지엄’으로 넓게 확장시킨다.<sup>7)</sup> 특히, 에코뮤지엄은 지역의 동물·식물상과 야생동물 서식지, 지형학적·역사적 장소 등을 모두 포함하며, 자연과 문화유산의 보존 둘 다를 중요하게 다룬다. 이 글에서는 기존의 ‘에코뮤지엄’ 개념에 단순히 인간만을 위한 뮤지엄이 아닌, 인간과 비인간 존재들 모두를 위한 다종적 공간이란 의미를 더하기 위해 그 앞에 접두사로서 ‘멀티스피시스(multispecies)’를 붙였다.<sup>8)</sup> 예술이 인간에 의해 만들어진 하나의 창조적인 인공물이라는 사실을 고려할 때, 인간만을 위한 예술이 아닌 다종성에 바탕을 둔 예술로의 전회는 인류세 시대를 살아나가는 오늘날의 현대인들에게 필요한 새로운 시각이라고 할 수 있기 때문이다.

이런 관점을 바탕으로 이 글의 전반부에서는 2006년에 시행된 곰리의 〈웨이스트맨(Waste Man)〉 프로젝트를 통해 쓰레기의 재순환과 환경예술을 통한 사회의 공공성 회복에 대해서 논의할 것이다. 이어지는 글의 후반부에서는 자동차 산업의 몰락과 함께 많은 사람들이 떠나고 이제 쇠락한 미국의 도시 디트로이트(Detroit)의 다양한 모습을 생생하게 포착하여 담은 무어의 사진에 대해서 분석하고자 한다. 곰리가 인간 참여자들을 적

7) 1985년 유네스코(UNESCO)에서 출판한 저널 『뮤지엄(Museum)』의 특별호 “에코뮤지엄의 이미지들”(Images of the ecomuseum)에서 리비에르는 ‘에코뮤지엄’이란 “지역주민들이 그 자신의 이미지를 발견하기 위해 자신을 바라보는 거울 같은 것”이라고 표현하며, 이는 “자신이 속한 영토와 이를 승계한 사람들에 대한 설명”과 “인간과 자연에 대한 표현”을 의미한다고 용어의 뜻과 특성을 다양하게 정의하였다. Georges Henry Rivière (1985), “The ecomuseum - an evolutive definition,” *Museum* No. 148, pp. 182~83.

8) 이 글에서는 인간과 비인간 모두를 위한 뮤지엄이라는 의미로 ‘멀티스피시스 에코뮤지엄’이라는 용어를 사용하였다. 그러나 우리가 비인간 주체의 관점에서 바라본 뮤지엄에 대해서 이야기할 때에도 결국 인간의 언어와 사고를 빌려서 표현하는 재현의 문제로 인해 야기되는, 인간중심주의의 근본적인 한계에 대해서는 전부 부정할 수 없다. 다만, 적어도 뮤지엄의 중요한 역할 중 하나인 사회와 환경에 대한 기여를 ‘인간만을 위한 것’이 아닌, ‘인간과 비인간 모두를 위한’으로 해석의 대상을 확장시킴으로써 보다 다종적인 대화가 가능한 열린 플랫폼을 제시하는 데 그 의미가 있다고 할 수 있다.

극적으로 아트메이킹(art-making) 과정에 참여시켰다면, 무어는 나무, 덩굴, 이끼 등 비인간 존재들로 새롭게 채워지고 있는 도시의 폐허 모습을 전경화함으로써 독자들로 하여금 ‘인간 너머의 생태계’ 모습에 대해서 적극적으로 상상하도록 한다. 이러한 내용을 중심으로 궁극적으로 이 글은 곰리와 무어의 예술작품을 ‘환경 텍스트(environmental text)’로 읽음으로써 환경 문학/문화, 환경인문학 연구의 대상을 기존의 활자화된 문학 텍스트 분석만이 아니라 예술작품, 미디어, 지역 커뮤니티와의 협업 등 다양한 매체로 아카이브를 확장하고자 한다.<sup>9)</sup>

## II. 쓰레기에서 예술로: 앤터니 곰리의 쓰레기 다시 만들기

세계적으로 저명한 영국의 조각가이자 설치 미술가인 앤터니 곰리는 인간의 신체(human body)와 공간(space), 예술과 시간성, 자연환경 및 지역 커뮤니티와의 협업을 주제로 많은 프로젝트를 진행해왔다. 1997년 영국의 크로스비 해변(Crosby beach)에 100개의 사람 모양의 주철 조각상을 바다를 향해 설치해 밀물과 썰물의 움직임에 따라 조각상이 모습을 드러내거나 사라지게 함으로써 시공간을 초월한 인간과 자연의 관계를 묘사한 <어나더 플레이스 (Another Place)>부터, 높이가 20미터이고 폭이 무려 54미터에 달하는 날개를 활짝 벌리고 서있는 거대한 천사상을 고속도로 인근 언덕에 설치해 쇠락한 탄광마을이었던 게이츠헤드(Gateshead)를 일약 영국에서 가장 인기있는 관광지 중 하나로 만든 <앤젤 오브 더 노스

9) 스테파니 르메나저(Stepanie LeMenager)와 스페파니 풋(Stepanie Foote)은 신자유주의적 가치가 팽배해있는 오늘날의 대학구조에서 지속 가능성을 유지하고, “그 자체가 자본주의의 결과인 환경 위기”에 적극적으로 대응하기 위해서는 “인문학은 저자가 명시된 텍스트와 예술작품 뿐만 아니라 집단적으로 형성된 미디어, 해프닝, 프로젝트들”도 함께 연구할 필요가 있음을 주장한다. 이 글에서 다룬 사회참여적 성격을 강하게 띠는 환경 예술작품들은 이런 측면에서 전통적인 환경문학/문화 연구의 범주를 텍스트 중심에서 다양한 미디어로 확장하고자 하는 시도의 하나이다. 보다 자세한 내용은 Stephanie LeMenager and Stephanie Foote (2012), “The Sustainable Humanities,” *PMLA* 127(3), pp. 572~78를 참고하라.

(Angel of the North, 1998)), 노포크(Norfolk)의 18세기 저택인 휴튼홀(Houghton Hall)의 정원과 여러 공간에 100여 개의 사람형상을 한 조각상을 설치한 최근작인 <타임 호라이즌 (Time Horizon, 2024)>에 이르기까지 그의 작품에는 항상 인간과 자연의 관계에 대한 깊은 철학적 성찰이 엿보인다. 그러나 고퍼리는 인간의 손이 닿지 않은 순수한 야생의 자연만을 이상화하지는 않는다. 그에게 자연이란 인간의 문명 밖이 아닌, 인간의 삶과 함께 ‘지금, 여기’ 존재하고 있는 그 무엇에 가깝다.

이런 관심사의 연장선상에서 2006년 여름 고퍼리는 ‘쓰레기’를 주제로 하는 공공예술 프로젝트에 참여하게 된다. 18세기부터 영국 귀족과 상류층들의 여름 휴양지로 유명한 런던 근교의 바닷가 마을인 마게이트(Margate)에서 고퍼리는 <웨이트맨>이란 이름의 25미터에 이르는 거대한 조형물을 선보였는데, 이때 그는 6주간의 시간 동안 해당 지역의 쓰레기 처리업체와 지역주민들에 의해 모아진 30톤가량의 쓰레기들을 이용해 오랫동안 방치된 놀이공원의 공터에서 커다란 사람 모형을 만들기 시작했다. 그는 공식 홈페이지의 작품설명에서 이 예술작품을 “침대, 테이블, 식탁 의자, 화장실 변기, 책상, 피아노, 쓰레기” 등 사람들의 집에서 나온 원재료들로 만들어진 일종의 “공동체의 몸(collective body)”이라고 생각한다(도판 1).<sup>10)</sup> 우리가 일반적으로 몸(body)에 대해서 말할 때 한 개인의 신체를 의미하는, 독립적이고 지극히 사적인 영역으로 인식하는 것과 달리 고퍼리는 한때 다양한 개인들의 소장품이었으나 지금은 ‘쓰레기’가 되어버린 소파, 침대, 식탁, 의자 등과 같은 물건들(objects) 역시 일종의 “bodies”로 이해하며 이를 ‘우리’라는 공동체를 이루는 하나의 구성요소로 바라본다. 여기서 고퍼리는 인간에 의해 계속 만들어지고, 소비되며, 끊임없이 버려지는 쓰레기를 예술작품의 창작 재료로 재활용함으로써 오늘날의 심각한 환경문제의 가장 큰 원인 중 하나로 지적되는 현대 자본주의 시장경제 시스템 속의 대량 생산, 대량 소비의 문제를 비판적으로

10) Antony Gormley (2006), “Waste Man,” 앤터니 고퍼리의 홈페이지 (<https://www.antonygormley.com/works/making/waste-man>, 2025년 1월 20일 접속).

관찰한다. 그리고 이는 쓰레기가 지닌 상품의 탄생과 죽음이라는 양가적인 측면과 자원의 순환 가능성과도 밀접하게 연관되어 있다.

빌 브라운(Bill Brown)은 우리가 평소에 사용하는 드릴이 망가지거나 자동차가 갑자기 서는 등 사물이 제대로 기능하지 못할 때 비로소 “대상의 사물성(the thingness of objects)”에 대해서 인지하게 된다고 말한다. 그에 따르면 어떤 대상(object)을 사물(thing)이라고 부르는 것은 그 대상과 인간의 달라진 관계성과 연관이 있으며, 이는 특정한 주체와 대상의 관계(subject-object relation)에 대한 이야기이기도 하다.<sup>11)</sup> 브라운과 유사하게 아만다 보츠케스(Amanda Boetzkes)는 쓰레기를 단순한 사물이 아니라 원래 소유주였던 인간과의 복잡한 관계성에 바탕을 둔, “생명과 다양성의 압류를 통해 세계를 만드는 하나의 체계적인 패턴”이라고 주장한다.<sup>12)</sup> 예를 들어, 생명이 현존하는 사회적·생물학적 질서에 대한 재생산을 통해 유지되는 무엇인가를 의미한다면, 생명이란 개념은 동시에 역설적이게도 이런 질서에서 소외된 인간과 비인간 존재들의 죽음을 내포하고 있다는 것이다. 다시 말해, 원래 소유자들에게 더 이상 아무런 가치를 지니지 못한다고 판단되어 버려진 쓰레기들은 그 자체가 자본주의 시장경제 속의 상품 가치가 상실된 문명의 사체이기도 한 것이다. 그러나 곱리는 이들 쓰레기를 재활용하여 예술작품으로 탈바꿈시킴으로써 상품 가치의 상실과 함께 죽음을 선고받았던 쓰레기들에게 새로운 생명을 불어넣는다. 그리고 이러한 행위는 인간의 몸과 그 주변의 사물들, 더 나아가 인간과 그가 거주하는 환경 사이의 경계를 허물어뜨림으로써 서구 계몽주의 전통 안에 내재한 인간중심주의(anthropocentrism)를 해체함과 동시에 동물, 식물, 곰팡이, 박테리아 등과 같은 비인간 존재들과 지구 생태계라는 거대한 시스템 속에서 복잡하게 얽혀있는 하나의 구성원으로서의 인간에 대해서 새롭게 인식하도록 이끌어준다.

11) Bill Brown (2001), “Thing Theory,” *Critical Inquiry*, 28(1), p. 4.

12) Amanda Boetzkes (2019), *Plastic Capitalism: Contemporary Art and the Drive to Waste*, MIT Press, p. 199.



(도판 1) Waste Man, Margate, 2006. Work in Progress



(도판 2) Waste Man, 2006. 고클리의 <웨이스트맨>이 불에 휩싸이는 모습을 보기위해 모인 관중들

그러나 무엇보다 고클리의 <웨이스트맨>을 흥미롭게 만들어주는 점은 그가 단지 자본주의 시장경제에서 더 이상 아무런 교환가치가 없는, 쓸모없는 대상으로 여겨지는 현대 자본주의 소비문화의 부산물인 쓰레기를 예술 창작을 위한 재료로 삼았다는 점에만 있지 않다. 그는 자신의 창작활동에 '관객(audience)'을 적극적으로 참여시킨다(도판 2). 6주간의 창작활동이

마무리되고 〈웨이스트맨〉이 대중들에게 공개된 2006년 9월 30일, 고클리는 쓰레기로 만들어진 거대한 사람 형상의 조형 예술품을 수많은 사람들이 지켜보는 앞에서 활활 불태워 순식간에 파괴함으로써 이 스펙터클한 광경을 바라보는 사람들의 생각과 감정에 큰 충격과 여운을 남긴다(도판 3-4). 고클리는 “최근에 예술은 오브제가 불러일으키는 경험보다 오히려 오브제 그 자체를 더 우선시하는 경향”이 있음을 날카롭게 지적하며, 그는 자신의 예술작품이 “주체/관람객/주인공(subject/visitor/protagonist)”의 경험을 유기적이든 비유기적이든 모든 물질적 존재들과 함께 동등하게 놓이기를 원한다고 말한다.<sup>13)</sup> 즉, 고클리의 〈웨이스트맨〉에서 관중은 작품의 생산자이자 중요한 등장인물로 재현된다. 고클리는 처음 〈웨이스트맨〉 프로



(도판 3) Waste Man, 2006. 작품의 가슴 쪽에 내장된 폭약에 의해 순식간에 불타기 시작한 고클리의 〈웨이스트맨〉의 모습



(도판 4) 도판 3의 세부모습

13) Gormley (2024), “Time Horizon.” 앤터니 고클리의 홈페이지 (<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/time-horizon-houghton>, 2025년 2월 10일 접속).

젝트를 진행할 때 지역신문에 자원봉사자 공고를 내어 그들을 제작과정에 적극적으로 참여시킴으로써, 전통적인 개념의 뮤지엄에서 상정하는 예술 작품과 이를 감상할 수 있는 경제적 여유를 지닌 중상류층 계층이라는 공식을 허물고 관객이 직접적인 예술 창작의 참여자가 되는 공공예술을 시도한다. 그렇다면 마게이트의 주민들을 초대하여 자신과 지역 자원봉사자들이 6주간에 걸쳐 공동여 만든 거대한 조각상인 〈웨이스트맨〉이 30분 남짓한 시간 동안에 불에 타 완전히 파괴되는 모습을 함께 바라보면서 곰리가 관객들에게 전하려던 메시지는 과연 무엇이었을까? 지역주민들이 자신의 삶에서 이제 잊어버리거나 정리하고 싶은 물건들을 가져오면 〈웨이스트맨〉과 함께 불태워준 곰리의 퍼포먼스는 그 자체만으로 충분히 해방적이다. 그러나 수많은 대중들이 모인 가운데 불타는 〈웨이스트맨〉의 모습을 바라보는 행위는 ‘개인적’인 동시에 상당히 ‘공동체적’인 메시지를 가진다. 곰리의 〈웨이스트맨〉이 지나는 공동체적 함의에 대해서 해당 퍼포먼스를 촬영하여 이듬해 영국의 무료 공영방송인 채널4(Channel 4)를 통해 성경의 엑소더스 에피소드를 현대판으로 재해석한 TV 픽션 〈엑소더스(Exodus, 2007)〉를 선보인 영화감독 페니 울콕(Penny Woolcock)은 다음과 같이 말한다.

마게이트는 현재 터너 갤러리와 함께 센트리피케이션 과정에 놓여 있습니다. 고속열차 서비스와 적당한 가격대의 주택을 찾아 런던에서 온 힙한 사람들이 있었지만, 2007년에는 엄청나게 가난했어요. 낮은 가격의 비행기 여행이 [사람들이] 화창한 날씨가 보다 안정적인 스페인이나 다른 장소들에서의 휴가를 지불할 수 있게 하자, 마게이트와 같은 해안가의 리조트들은 가난에 빠지게 된 거죠. 사람들이 한때 머물렀던 호텔들은 남아 있었기에 망명 신청자들이 도버에 도착했을 때 그들을 비어있는 호텔에 수용하도록 한건 너무 당연해 보였죠. 지역주민들은 아프가니스탄 혹은 콩고 민주공화국에서 왔든 모든 망명 신청자들을 ‘코소보인들(Kosovans)’이라 불렀어요. 왜냐하면 코소보인들이 피난처를 찾아 마게이트에 도착한 첫 번째 물결의 사람들이었기 때문이죠.<sup>14)</sup>

파라오의 양아들로 왕궁에서 부유하고 안락한 생활을 하던 모세가 신의 계시를 받아 이집트에서 오랫동안 노예 생활을 하던 유대인들을 이끌고 ‘약속의 땅(promised land)’을 향해 대규모로 탈출하는 구약 성경의 엑소더스(Exodus) 이야기는 21세기 현재 전쟁과 빈곤, 반복되는 폭력과 정치적 탄압을 피해 보다 나은 삶을 위해서 대서양의 도버(Dover)해협을 건너 영국에 정착한 수많은 이민자와 난민, 유색인종들의 이야기와 오버랩된다. 1998년에서 1999년에 걸쳐 유고슬라비아 연방 해체과정에서 발생한 세르비아계와 알바니아계 주민들 사이의 대규모 유혈사태인 코소보 전쟁(Kosovo War)을 피해서 많은 코소보인들이 영국에 망명을 와서 정착하게 되었다. 그리고 이어서 도착한 중동의 아프가니스탄인이나 아프리카 콩고 민주공화국의 흑인이든 그들의 인종과 문화적 배경과 상관없이 영국 사람들은 이들 모두를 그냥 동유럽계 백인인 ‘코소보인’으로 불렀다는 이야기는 영국 사회에 뿌리 깊게 박힌 인종주의적 편견을 선명하게 보여준다. 한때 영국의 귀족들과 상류층들이 즐겨 찾던 고급 호텔과 레스토랑들이 즐비했던 해안가의 휴양지였던 마게이트는 이제 관광업의 쇠락과 함께 원래의 주민들이 상당수 떠나고 값싼 주거지를 찾아 몰려든 이민자와 난민들, 가난한 유색인종들만이 남아 있는 버려진 공간이 점차 되어가고 있다. 자신들의 고향보다는 한결 풍요롭고 나은 삶을 기대할 수 있는 ‘약속의 땅’이라 생각한 곳이 실상은 유색인종과 가난한 이민자, 난민들을 수용하는 일종의 ‘감옥’처럼 작용하게 된 것이다.

그러나 고품리의 <웨이트맨>이 불타는 모습을 보기 위해 마게이트 지역의 다양한 사람들이 다함께 모여서 있으면서 놀라운 일이 발생한다. 울록에 따르면 평상시에 집 근처에 사는 남아프리카 공화국 출신 흑인 선생님을 향해 인종차별적인 언사를 하거나 돌을 던지던 백인 아이들은 <웨이트맨>이 불에 휩싸이는 모습을 지켜보기 위해 어쩔 수 없이 오래 광장에서 있는 동안 그 흑인 선생님과 대화를 하기 시작했고, 나중에는 만나

14) Penny Woolcock (2007), “Exodus,” 페니 울록 홈페이지 (<https://pennywoolcock.com/exodus>, 2025년 2월 10일 접속).

면 반갑게 인사를 하는 사이로 발전하게 되었다. 그리고 그녀의 영화에 캐스팅된 코소보 출신의 한 난민 배우는 지역주민들이 먼저 말을 걸게 된 최초의 코소보인이 되었다.<sup>15)</sup> 이 에피소드는 앤터니 고퍼리의 <웨이스트맨>이 사람들로 하여금 서로 사회적 상호작용을 하게 만들었을 뿐만 아니라 불에 타는 거대한 사람 모양의 조각상은 성경의 출애굽기 에피소드가 어떻게 오늘날의 난민, 유색인종 이민자들의 이야기와 연결될 수 있는지를 상징적으로 보여준다. 칭이 말하는 '알아차림의 기술'은 이처럼 다양한 스토리들을 하나의 커다란 스토리로 이어 붙이는 아상블라주(assemblage)이자 열린 모임(open-ended gathering)으로 확장될 수 있다.<sup>16)</sup>

동시에 인류 문명의 시작점에 있던 불에 의해 점차 타들어가며 그 형태를 잃고 무너져 내려가는 사람 모습의 조각상은 엘리자베스 드루그리(Elizabeth DeLoughrey)가 말하는 인류세 시대의 인간이 직면한 불확실한 미래에 대한 "알레고리(allegory)"이기도 하다.<sup>17)</sup> 중국에 다 타버린 <웨이스트맨> 조각상의 재를 바라보면서 공터에 모인 관람객들은 과연 무엇을 느끼고 생각했을까? 전해숙에 따르면 공동체 미술(community art)에서 '공동체'의 의미는 단일하지 않고, 국가, 인종, 젠더, 문화, 종교 등의 차이를 바탕으로 어떻게 정의하느냐에 따라 그 성격과 특성이 달라지기에 필연적으로 복잡한 정체성과 불확실성을 내포한다.<sup>18)</sup> 즉, 어떤 기준으로 누구를 '우리'라는 범주에 넣느냐에 따라서 공동체의 의미가 개방적일지, 혹은 폐쇄적일지 그 성격이 달라질 수 있다는 것이다. 고퍼리의 <웨

15) 고퍼리의 <웨이스트맨> 프로젝트는 탄생 때부터 파괴를 염두에 두고 디자인된, 일시적인 예술작품 전시를 통해 인간 삶과 예술, 환경의 연속성에 대해서 관람객들이 깊게 생각 해볼 수 있도록 한 일종의 미학적, 철학적 사고실험과 같은 역할을 하였다. 비록 <웨이스트맨> 프로젝트는 일회적인 이벤트 성격이 강하였지만, 고퍼리는 그 이후에도 해당 프로젝트를 진행했던 마케이트 지역의 터너 갤러리 앞 해안가에 2017년 자신의 신체를 본 뜬 거대 청동 조각상인 <어나더 타임(Another Time)>을 설치함으로써 해당 지역에 대한 그의 지속적인 관심과 예술적인 지원을 보여줬다.

16) Tsing (2016), p. 23.

17) Elizabeth DeLoughrey (2019), *Allegories of the Anthropocene*, Duke University Press, p. 18.

18) 전해숙 (2022), 「도시내 생태미술의 전개: 공동체 기반의 생태 미술 사례 연구」, 『탈경계인문학』, 15(1), p. 59.

이스트맨》은 닫힌 공간이 아닌, 수잔 레이시(Suzanne Lacy)가 말하는 미술가, 지역 커뮤니티, 관련 행정부처 등 다양한 참가자들과의 “협업(collaboration)”을 통한 열린 공동체를 지향한다.<sup>19)</sup> 《웨이스트맨》을 관람하기 위해 한 장소에 모인 지역주민들은 열린 공간에서 서로 대화를 하고, 새로운 공동체 네트워크를 형성해 나간다. 고풍의 사회참여적 예술은 난민 문제와 도시의 슬럼화와 같은 정치·사회적 문제뿐만 아니라 인류세를 살아가는 인간의 실존적, 환경적 위기를 모두 중첩적으로 드러냄으로써 관객들로 하여금 환경정의와 사회문제가 어떻게 밀접한 연관성을 가지고 있는지를 인지할 수 있는 ‘소통과 교육의 장(場)’을 제공한다.

### III. 폐허 속의 생태적 상상력: 앤드류 무어의 디트로이트

미국의 사진작가이자 다큐멘터리 영화감독인 앤드류 무어(Andrew Moore)는 큰 스케일로 풍경과 건축물을 담은 작업을 뉴욕의 타임스퀘어, 디트로이트 같은 대도시부터 쿠바, 러시아, 북아메리카 대평원(the Great Plains)<sup>20)</sup>, 미국 남부, 가장 최근에는 허드슨 벨리(Hudson Valley)<sup>21)</sup>까

19) 수잔 레이시는 그녀의 저서 『새로운 장르 공공미술: 지형그리기 (*Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 1995)』에서 미술가와 지역 커뮤니티 간의 “협업”을 강조하면서 다음과 같이 말한다. “인종적으로, 계급에 따라 나뉜 우리의 도시의 미래를 보다 깊이 있고, 희망적으로 대변하는 것은 예술가와 건축가를 넘어서 예술가, 역사가, 과학자, 환경주의자 혹은 사회복지 서비스 제공자까지 이르는 협업이다. 이러한 협업은 즉각적인 과업의 중요도에 의해 권한이 주어진다. 협업은 사람들을 자신의 지역 혹은 국가에 대한 비전에 대해 대화를 할 수 있도록 한다.” Suzanne Lacy (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, p. 138.

20) 북아메리카 대평원 혹은 그레이트 플레인이라 불리는 이들 지역은 록키산맥의 동쪽에서 위치한 미국의 캔자스, 네브라스카, 노스 다코타, 사우스 다코타 지역 등부터 위로 캐나다 앨버타주와 사스캐추원주, 매니토바주의 남부에 이르기까지 길게 뻗어 있는 평야 지역을 의미한다.

21) 미국 뉴욕주 북부의 허드슨 강변(Hudson River)과 그 인근 커뮤니티들을 지칭하며, 19세기 중반 낭만주의의 영향을 받아 해당 지역의 아름답고 평화로운 자연의 모습과 목가적인 풍경을 주로 담은 토마스 콜(Thomas Cole), 프레드릭 처치(Frederic Church) 등과 같은 미국의 유명한 풍경 화가들로 유명한 ‘허드슨 리버 화파(Hudson River School)’를 배출한 곳이기도 하다. 앤드류 무어는 최근 전시회인 《위스키 포인트와 다

지 다양한 지역과 국경을 넘나들며 수십 년 동안 작업해왔다. 그에게 사진이란 건축물과 역사 사이의 교차점에 대해서 탐험하는 일이며, 특히 도시의 건축물을 사진으로 담는 것은 그 도시가 지닌 역사성·시간성에 대해 이미지를 통해 새롭게 스토리텔링을 하는 것이라고 말한다.<sup>22)</sup> 2010년에 출판된 그의 대표적인 사진집인 『해체된 디트로이트(Detroit Disassembled)』<sup>23)</sup>는 한때 미국 자동차 산업의 메카였으나 자동차 산업의 쇠퇴와 함께 침체된 도시인 디트로이트의 모습을 생생하게 보여준다. 무어의 사진 속에 드러나는 디트로이트는 학교, 집, 교회, 도서관, 극장, 공장 등 도시 곳곳의 빈 건물들과 공터를 나무 덩굴과 길게 자란 잡초들이 둘러싼, 마치 고대 그리스나 로마의 오래된 도시 유적처럼 보인다. 자동차 왕 헨리 포드(Henry Ford)가 1908년 세계 최초로 자동차 모델 T의 대량 생산을 시작한 이래 제너럴 모터스(General Motors, GM), 크라이슬러(Chrysler) 등 미국 주요 자동차 회사들의 생산기지들이 모두 설립된 디트로이트는 전후 고속도로의 건설, 교외(suburb) 지역의 확장 등 미국 경제의 급속한 성장과 함께 자동차 산업이 전체 도시산업의 60%를 차지할 정도로 융성했다. ‘모터 시티(Motor City)’란 디트로이트의 애칭은 이런 사실에서 기원한다. 그 당시 디트로이트는 백인과 흑인의 모든 공공 기관에서의 분리를 합법화하는 ‘짐 크로 법(Jim Crow laws)’<sup>24)</sup>에 따른 인종차별을 피해 남부에서 북부로 대규모로 이주한 흑인 노동자들과 아메리칸 드림을 좇아

른 이야기들(Whiskey Point and Other Tales)(2023)에서 허드슨 리버 화파의 풍경화들을 오마주하며 주로 도시의 회색 풍경들을 담았던 초기작에서 벗어나 본격적으로 자연과 인간의 관계에 대해서 깊게 탐색한다.

- 22) Andrew Moore (2023), “How Photography Can Tell Stories of Lost in Time,” (<https://www.youtube.com/watch?v=tlb3Gp6iHO0>, 2025년 3월 2일 접속).
- 23) Moore (2010), *Detroit Disassembled*. Damiani and Akron Art Museum.
- 24) 미국의 남북전쟁(American Civil War, 1861~1865) 이후에 노예해방을 통해 흑인들은 법적으로 자유의 몸이 되었음에도 19세기 말부터 20세기 중반에 이르기까지 미국 남부의 많은 주에서는 짐 크로 법(Jim Crow laws)이라고 불리는 학교, 병원, 대중교통 이용 등 공공장소에서 백인과 흑인 간의 차별이 공공연하게 이루어졌다. 특히, 미국 연방대법원이 플레쉬 대 퍼거슨(Plessy vs Ferguson) 사건에서 “분리되어 있으나 평등하다”(“Separate but equal”)라고 말하며 백인과 흑인의 공공장소에서의 분리를 합헌화함으로써 20세기 중반 이후 일어난 미국의 민권운동(Civil Rights Movement)에 의해 해당 법이 폐지될 때까지 미국 내에서의 극심한 인종차별은 계속 진행이 되었다.

세계 각지에서 이민 온 가난한 이민자들에게 생계를 해결할 수 있는 일자리를 제공해주었으며, 도시는 이들 노동자들로 인해 항상 북적였다. 그러나 생산설비의 자동화와 1967년의 디트로이트 폭동(Detroit Riot)<sup>25)</sup>, 1970년대의 중동 석유파동, 1980년대의 미국 경기침체 등을 겪으면서 디트로이트의 자동차 산업은 점차 사양길을 걷게 된다. 그 결과 한때 미국에서 네 번째로 큰 도시였던, 러스트 벨트(Rust Belt)의 대표적인 도시를 지탱해주던 일자리는 사라졌고, 구조조정으로 인해 수많은 사람들이 일자리를 잃고 갑자기 실업자가 되어버리게 되었다.<sup>26)</sup> 미국의 유명한 시비평가 에드워드 허쉬(Edward Hirsch)가 “커다랗고 역설적인, 산업의 심장부의 휘트먼(Whitman)”이라 평가한 디트로이트의 노동자 계급 출신 시인인 필립 르빈(Philip Levine)<sup>27)</sup>의 시 「일이란(“What Work Is,” 1991)」은 차가운 구조조정의 여파 속에 일자리를 구하러 여러 공장을 계속 전전하며 해매는 노동자들의 모습과 그들이 처한 어려운 삶의 현실을 아주 사실적으로 묘사하여 보여준다.

우리는 포드 하이랜드 파크에서  
 빛속에 긴 줄을 기다리며 서 있네. 일을 위해.  
 일이 무엇인지 알겠지. 이 글을 읽을 만큼 나이를 먹었다면,

25) 1967년 7월 23일부터 28일까지 총 5일간 진행된 디트로이트 폭동의 첫 시작은 흑인들에 의해 운영되던 무허가 술집을 백인 경찰들이 급습 후 술집에 있던 흑인들을 강제로 연행하던 중 발생한 무력충돌과 저항 때문이었지만, 실상은 도시 내의 흑인과 백인 간의 직업과 교육, 부의 격차 및 주택구매의 기회 등에 있어서 존재한 오랜 인종차별과 경찰의 흑인들에 대한 무차별적 폭력이 도화선이 되어서 도시 전체의 폭력 소요사태로 확산되었다. 미시간대(University of Michigan)의 “Detroit Under Fire” 프로젝트 홈페이지 참고.

26) Amy Padnani (2013), “Anatomy of Detroit’s Decline,” *The New York Times*, Aug 17, 2013. (<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2013/08/17/us/detroit-decline.html>, 2025년 3월 10일 접속).

27) 미국의 계관시인이자 풀리처상(Pulitzer Prize) 수상자인 필립 르빈(Philip Levine)은 디트로이트의 러시아계 유대인 이민자 가정에서 태어나서 아버지가 사망한 14살 이후부터 본격적으로 시인으로서의 커리어를 시작한 20대 중반 전까지인 1940년대부터 1950년대 초반까지 자동차 부품공장의 노동자로서 일했었다. 그 당시 그가 겪은 가난한 도시 노동자 계급으로서의 경험은 향후에 ‘노동 시인’이라 불릴 정도로 그의 시 세계 전반에 걸쳐 짙게 투영되게 된다.

년 일이 뭘지 알거야, 비록 직접 해본 적은 없을지라도.  
 상관없어. 이걸 기다림에 대한거야,  
 한 발을 다른 발로 옮기며.  
 가느다란 빗방울이 안개처럼  
 머리카락에 내려왔고, 시야를 흐려서  
 아마 열 걸음쯤 앞에,  
 네 형제 같은 사람을 봤다는 생각이 들 때까지.<sup>28)</sup>

시의 화자는 안개비가 내리는 우중충한 어느 날 일자리를 구하기 위해  
 포드 자동차의 조립공장이 있는 하이랜드 파크에 나가서 다른 구직자들과  
 함께 비를 맞으면서 긴 줄을 서서 기다린다. “For work,” “what work  
 is”란 구절이 계속 반복되면서 화자가 지닌 구직에 대한 절박한 심정을  
 압축적으로 보여주는데, 여기서 그는 “work”를 “waiting”과 같이 병치시  
 켜 보여줌으로써 ‘일’이란 결국 오랜 ‘기다림’을 동반하는 어렵고 고통스  
 러운 과정임을 고백한다. 이어서 구직을 위한 긴 기다림 동안 화자는 그  
 가 서 있는 줄 앞에 마치 자신의 형제를 봤다고 착각하게 되는 장면을  
 묘사하는데, 이는 한 가정의 남자 형제들이 모두 실업자가 되어 생계를  
 위해 일을 구하러 여러 곳을 전전하며 “아뇨, 우리는 오늘 고용하지 않습  
 니다.”(“No, we’re not hiring today.”)라는 말을 반복적으로 듣고 거절  
 을 당하면서도 계속 하염없이 기다릴 수밖에 없는 디트로이트의 어두운  
 현실을 반영한다. 르빈의 시를 통해 표현되는 디트로이트의 경기침체와  
 실업자들로 넘쳐나는 노동 현실은 미국이란 국가의 탄생과 발전에 중요한  
 가치였던 ‘출신과 배경에 상관없이 누구나 열심히 노력하면 성공할 수 있  
 다’는 아메리칸 드림의 실현 가능성에 대해서 독자들로 하여금 다시 되문  
 게 만든다.

르빈이 아메리칸 드림의 어두운 단면이라고 할 수 있는 디트로이트에  
 거주하는 노동자들의 현실을 그의 시를 통해 생생하게 그려냈다면, 앤드

28) Philip Levine (1991), “What Work Is,” *Poetry Foundation* (<https://www.poetryfoundation.org/poems/52173/what-work-is>, 2025년 2월 20일 접속).

류 무어는 자동차 산업의 사양과 함께 수많은 사람들이 떠난 후 전체 공간의 1/3이 비어져 버린 폐허가 된 도시의 이미지를 그의 사진을 통해 재현한다. 무어의 사진 속의 주인공은 사람이 아니라 텅 빈 도시의 폐허 그 자체이다. 한때 전 세계에서 가장 크고 바쁘게 붐비는 공장이었을 포드 자동차의 모델T 헤드쿼터의 중역 사무실은 이제 문을 닫고 사람들이 다 떠난 뒤 폐허가 되어서 남았다(도판 5). 일견 방사능 노출사고로 인해



(도판 5) Former Ford Motor Company Headquarters, Highland Park. USA. Andrew Moore



(도판 6) House on Walden Street, Detroit. USA. Andrew Moore

생필품을 챙길 여유도 없이 갑작스럽게 사람들이 떠난 후 버려진 유명마을 같은 모습의 체르노빌(Chernobyl)의 이미지를 연상시키는 무어의 디트로이트는 그러나 놀랍게도 우울하거나 비관적이지만은 않은 모습으로 그려진다. 그의 폐허 사진들 속에 인간들은 없지만, 생명은 존재하고 있다. 폐쇄된 포드 자동차 헤드쿼터의 낡은 사무실 알루미늄 벽은 녹이 많이 슬어서 러스티 브라운(rusty brown) 색상의 벽이 되어버렸지만, 바닥의 버려진 카펫 위에서는 이끼가 자라나서 짙은 초록색의 자연의 무늬를 새롭게 수 놓고 있다. 과거에 어느 누군가의 따뜻한 집이었을 2층짜리 주택은 나무 덩굴들로 전부 다 뒤덮여서 이제는 집의 온전한 형태를 더 이상 찾아볼 수가 없으며, 집과 도로의 경계를 나누던 펜스도 덩굴의 성장과 함께 무너져 내리고 있다(도판 6). 대규모 자연재해나 전쟁, 전염병 등으로 인해 인간들이 전부 사라진, 마치 포스트 아포칼립스 픽션(post apocalyptic fiction)의 한 장면 같은 이미지를 연상시키는 디트로이트의 폐허 속에서 자연은 자신만의 속도와 모습으로 계속 성장하고 있는 것이다.

인간이 만든 대표적인 인공물인 도시의 한복판에서 발견되는 자연의 모습은 우리가 과거에 잃어버린 무엇인가에 대한 노스텔지아를 자아내는 동시에 애매모호함을 불러일으킨다. 그리고 이 애매모호함은 무어가 디트로이트의 폐허 건물들을 그의 사진에서 낭만적으로 심미화하고 얼마 전까지 그 공간에서 살았던 사람들, 혹은 실제로 지금 그 폐허의 근처에서 거주하고 있는 사람들의 존재를 지움으로써 비역사적으로 만든다는 비판과도 맞닿아 있다.<sup>29)</sup> 존 패트릭 리어리(John Patrick Leary)와 같은 비평가들은 디트로이트의 폐허를 배경으로 최근에 제작된, 무어의 『해체된 디트로이트』와 같은 사진들과 포스트 아포칼립스 풍의 영화들을 “폐허 포르노(ruin porn)”라고 부르며 이런 문화적 생산물들은 빈곤을 그 원인에 대

29) Mike Rubin (2011), “Capturing the Idling of the Motor City,” *The New York Times*, Aug 18, 2011. (<https://www.nytimes.com/2011/08/21/arts/design/andre-w-moores-photographic-take-on-detroit-decay.html>, 2025년 2월 10일 접속).

한 구체적인 탐구없이 단순하게 미화하고, 실제 이곳에 거주하는 사람들의 존재를 지울 뿐만 아니라, 쇠락한 도시에 거주하는 사람들의 생존을 위한 저항을 낭만화할 뿐 실질적으로 도시를 변화시키는데 필요한 구체적이고 실천적인 대안을 제시하지 않는다고 신랄하게 비판한다.<sup>30)</sup> 다시 말해, 디트로이트의 폐허가 발생하게된 사회적·정치적 요인들에 대한 깊은 고민없이 그저 이를 미학적으로 소비하고 싶은 외부인의 호기심과 관음증을 충족하기 위해서 도시의 빈곤과 고통은 자본주의 소비문화의 착취대상이 된다는 것이다. 이와 비슷한 맥락에서 코너 피테티(Connor Pitetti) 역시 무어의 디트로이트 폐허 사진은 실제 거주하는 사람들의 존재를 지움으로써 ‘비역사화된 자연(ahistorical Nature)’을 만들고, 현대 자본주의 사회의 몰락을 암시하는 도시의 텅 빈 공간 이미지를 강조함으로써 역설적으로 새로운 자본에 의한 도시발전과 부동산 개발을 정당화한다고 분석한다.<sup>31)</sup>

그러나 무어의 폐허 사진 속에서 인간의 존재가 직접적으로 드러나지는 않을지 모르나 그들의 흔적은 곳곳에 남아 있으며, 오히려 도시의 폐허 이미지 속 인간 존재의 부재는 독자들로 하여금 왜 사람들이 사라졌는지에 대해 스스로 질문을 던지고, 절대 멈추지 않고 계속 성장하고 발전할 것이라 생각한 현대 자본주의 시스템의 끝에 대해서 상상해보도록 이끌어 준다. 무어의 사진집 『해체된 디트로이트』를 소개하는 에세이를 쓴 디트로이트 시인 르빈 역시 오히려 무어의 사진이 인간과 자연이 황폐화되는 풍경 속에서 보여주는 차분함을 통해 아름다움을 드러내고, 이 아름다움이 디트로이트의 폐허에 “예상치 못한 존엄성”을 안겨준다고 말한다.<sup>32)</sup>

30) John Patrick Leary (2011), “Detroitism: What does ‘ruin porn’ tell us about the motor city?,” *Guernica*, Jan 15, 2011. ([https://www.guernicamag.com/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/), 2025년 3월 15일 접속).

31) Connor Pitetti (2019), “Returning to Nature, Dwelling in the City: Ecological Imagery and Models of History in Detroit Ruin Photography,” *Configurations*, 27(3), p. 375.

32) Levin (2010), “Nobody’s Detroit,” *Detroit Disassembled*, Darmiani and Akron Art Museum, p. 117.

요컨대, 예술은 일상과 어두운 삶의 현실 속에 매몰된 존재 그 자체의 아름다움을 다시 재발견하게 해주고, 더 나아가 도시의 폐허 사진을 통해 ‘인간이 없는 세상을 상상한다’는 것은 인류세 시대를 살아가는 우리에게 근대의 계몽주의적 관점에 입각한 인간중심주의를 해체하려는 시도로 해석할 수 있다. 무어가 대량 생산과 대량 소비를 가능하게 한 포디즘(Fordism)의 탄생 공간이었던 포드 자동차의 증역 사무실이 자연에 의해 전복되고, 새로운 도시 생태계의 일부로 재탄생하고 있는 모습을 담은 것도 이러한 사실을 잘 드러내준다.

이런 맥락에서 최근에 생태과학자, 환경인문학자들 사이에서 새롭게 급부상하는 개념 중 하나인 ‘재야생화(rewilding)’는 중요한 시사점을 제시한다. 에마 매리스(Emma Marris)는 『제멋대로인 정원: 포스트-와일드 세계에서 자연을 보호하기(*Rambunctious Garden: Saving Nature in a Post-wild World*, 2013)』에서 인간의 간섭이나 도움 없이도 동식물의 자생적 활동을 통해 작동하는 역동적인 생태계를 만드는 것을 목적으로 하는 재야생화가 이용과 보호의 대상으로 자연을 바라보는, 인간중심적인 근대적 인간-자연과의 관계를 보다 수평적이고 다중적으로 변화시킬 수 있는 하나의 긍정적인 움직임으로 볼 수 있다고 말한다. 1990년대 중반에 인간의 필요보다 자연보호를 우선적으로 생각하는 미국의 급진적인 환경보호단체인 ‘어스 퍼스트!(Earth First!)’의 공동 설립자인 데이브 포어맨(Dave Foreman)에 의해 제안된 재야생화 담론은 미국 문화의 핵심 요소인 야생의 자연(wilderness)이 사라지고 있다는 위기감을 느낀 환경보호론자들을 중심으로 처음 형성되었다.<sup>33)</sup> 이들 보수적인 북미의 환경보호론자들은 옐로우스톤(Yellowstone) 국립공원에 다시 나타난 늑대들과 같은 대형 육식동물의 생태계 재도입과 핵심 생태지역의 재연결·활성화를 통한 야생지의 부활에 깊은 관심을 보인다. 그러나 인류세를 살아가는 오늘날의 우리에게 오염되지 않은 순수한 야생의 자연을 상정하는 일

33) Emma Marris (2013), *Rambunctious Garden: Saving Nature in a Post-wild World*, Bloomsbury, pp. 59~60.

부 보수적인 환경보호론자들의 재야생화 프로젝트는 야생에 대한 낭만주의를 강화할 수 있는 위험성을 내포하는 등 여러 면에서 모순적이다.<sup>34)</sup> 윌리엄 크로논(William Cronon)이 지적하듯이, 인간의 손에 의해 훼손되거나 오염되지 않은 야생의 자연을 이상화하는 것은 인간 자신을 자연으로부터 단절시키는 오류를 범할 뿐만 아니라 자연/문화라는 이분법적인 사유로 인해 오늘날 많은 사람들이 거주하면서 노동하고 있는 삶의 공간인 ‘도시’ 안에 있는 자연의 존재 자체를 부정하는 행위이기 때문이다.<sup>35)</sup>

이런 측면에서 애나 칭의 ‘알아차림의 기술’은 중요하게 다가온다. 칭은 미국 북서부 태평양 연안의 오리건(Oregon)주의 숲부터 일본의 교토, 중국 남서부의 윈난성, 핀란드의 라플란드에 이르기까지 글로벌한 스케일로 ‘인간-숲-송이버섯’의 관계에 대해서 추적한다. 19세기 말 미국 서부개척 시대에 오리건주 캐스케이드(Cascade) 숲에 도착한 개척자들이 처음 발견한 것은 거대한 폰데로사 소나무(Ponderosa pine)들이었는데, 이들은 폰데로사 소나무의 상품적 가치를 알아보고 1980년대에 이르기까지 대규모의 벌목을 계속 이어나갔다. 그러나 오리건의 모든 국유림들은 미국 산림청(U.S. Forest Service)의 통제를 받기 때문에 불의 사용은 엄격하게 금지가 되었고, 따라서 북아메리카 원주민들이 전통적으로 숲의 생물학적 다양성을 유지하기 위해 사용했던 화전 방식을 사용할 수 없게 되었다. 그래서 백인 정착자들은 벌목한 폰데로사 소나무들이 다시 숲에서 자라날 수 있도록 처음 나무들을 베어낸 자리에 묘목을 심었으나 역설적이게도 캐스케이드 숲에서 폰데로사 소나무들은 모두 사라지게 되었다. 산림청이

34) 재야생화에 대한 논의는 현재 문화권마다, 지역마다 다양하게 진행되고 있다. 예를 들어, 야생의 자연을 복원하는데 초점을 맞춘 북미 지역의 모델과 달리 유럽 모델은 간척지, 농경지처럼 인간에 의해 만들어졌으나 오랫동안 방치되거나 오염, 훼손된 지역의 자연 생태계를 재활성화, 재야생화 하려고 한다. 후자는 특히 인간/자연이라는 서구의 이분법적 자연관의 한계를 넘어 문화적, 생태적 다양성에 바탕을 둔 새로운 환경의식을 고양한다는 점에서 오늘날 시사하는 바가 크다. Jamie Lorimer (2015), *Wildlife in the Anthropocene: Conservation after Nature*, University of Minnesota Press 참조.

35) William Cronon (1996), “The Trouble with Wilderness: or Getting Back to Wrong Nature,” *Environmental History*, 1(1), pp. 16~17.

화전을 위한 산불을 금지함에 따라 불에 강한 폰테로사 대신 다른 수종인 로지폴 소나무(Lodgepole pine)들이 자리를 차지하게 되었다. 그러나 전혀 예상치 못한 선물인 송이버섯이 로지폴 소나무와 공생하며 자라나기 시작한다. 칭은 이 과정에 대해서 “협업으로서의 오염”이라고 설명하며, 송이버섯은 균류로서 그 자체가 독립적으로 생존하거나 성장할 수 없지만 땅 속에서 미네랄을 수집하고 이를 소나무에게 전달하는 역할을 함으로써 두 생명체의 공생이 가능해진다고 말한다.<sup>36)</sup> 서로 이질적인 나무와 균류(버섯)의 공생은 ‘예상치 못한 조우에 의한 협업’의 과정이며, 칭은 이를 “오염된 다양성(contaminated diversity)”이라 부른다. 그리고 우리로 하여금 세상 곳곳에서 예상치 못한 협업을 하게끔 이끄는 다양성은 자본주의 시장경제, 식민주의의 역사 등과 복잡하게 뒤섞여 있다.<sup>37)</sup> 즉, 칭이 말하는 ‘알아차림의 기술’은 우연한 조우를 통해 형성되는 이러한 다종적인 관계성(multispecies relation)을 인식하는 것과 다름이 없다.

이런 맥락에서 바라보면 무어의 디트로이트 폐허 사진 속에서 보이는 침묵하고 있는 이끼, 나무, 잡초 등과 같은 비인간 존재들은 예상치 못한 조우를 통해 우리에게 새로운 가능성과 희망에 대해서 이야기하는 하나의 주체가 된다. 무어는 『해체된 디트로이트』에서 그가 폐허 사진을 통해서 독자들에게 궁극적으로 전달하고자 했던 메시지에 대해서 다음과 같이 밝힌다. “디트로이트는 나무, 잡초, 꽃, 이끼, 꿩들이 다시 사는 무방비 도시가 되었습니다. 이 비어있음은 디트로이트의 미래를 위한 새롭고 급진적인 해결 방법에 대해 거닐고, 생각하게 하는 초대장이죠.”<sup>38)</sup>

36) Tsing (2016), pp. 28~30.

37) Tsing (2016), p. 29.

38) Moore (2010), p. 119. 무어는 스스로를 환경예술가라고 지칭하지는 않았으나 『해체된 디트로이트』 전시수익금 일부를 디트로이트 지역주민들을 대상으로 커뮤니티 가든을 통해 식물 키우기, 농작물을 경작하는 방법을 가르치고 지속 가능한 발전에 대해 교육하는 등의 사회참여적 활동을 적극적으로 해온 비영리 환경단체인 <디트로이트 녹색화하기>(The Greening of Detroit)에 기부를 하고 지속적으로 지원한 사실을 고려할 때 환경과 지역 커뮤니티에 대한 그의 깊은 관심을 미루어 짐작할 수 있다.

#### IV. 나가며

지금까지 이 글에서는 도시와 그 생태계에서 강한 영감을 받아서 창작 활동을 해오고 있는 두 명의 동시대 예술가인 앤터니 콤리의 〈웨이스트 맨〉 프로젝트와 앤드류 무어의 디트로이트 폐허 사진을 비교 분석하여 보았다. 지역적, 문화적 배경은 전혀 다르지만 사회참여적인 성격을 지니는 두 사람의 환경예술 작품은 각각 창작의 대상인 영국의 해안 휴양지 마게이트와 미국의 쇠락한 산업도시 디트로이트라는 지역 커뮤니티에 대한 깊은 애정과 관심을 바탕으로 해당 지역의 인간과 환경, 역사, 지역 커뮤니티의 문제를 복합적으로 녹여 내었다. 랍 닉슨은 느린 폭력(slow violence)에 관여한다는 것은 “여러 층의 인지의 어려움을 직면하는 것”이라고 말한다.<sup>39)</sup> 닉슨에 따르면 ‘환경작가-운동가들’은 거리가 멀리 떨어져 있거나 그 스케일이 너무 거대하여 우리의 감각으로 쉽사리 인식할 수 없는 환경위협들을 상상력을 통해 인식할 수 있도록 도와준다.<sup>40)</sup> 독자/관객들의 눈에 쉽사리 보이거나 느껴지지 않는 환경문제에 대한 인식, 혹은 칭이 말하는 ‘알아차림의 기술’의 학습은 환경예술 작품들을 통해 고양될 수 있다. 이런 관점에서 이 글 전체에 걸쳐서 환경문학/문화, 환경인문학 연구의 아카이브를 문학 텍스트와 같은 활자화된 내러티브에만 제한하지 않고 조각상, 사진 같은 비주얼 텍스트(visual text)로 그 범주를 폭넓게 확장할 수 있음을 콤리와 무어의 예술작품에 대한 분석을 통해 논증하였다.

콤리와 무어와 같은 ‘환경예술가-운동가들’은 예술작품의 전시와 관람 그 자체를 목적으로 하는 전통적인 미술관과 갤러리의 경계를 벗어나서 지역 커뮤니티와의 지속적인 대화와 협업, 인간과 비인간 존재들 사이의 다중적 관계성에 대한 이해를 무엇보다 중요하게 생각하고 접근한다. 2022년 8월 체코 프라하에서 열린 국제박물관협의회 총회에서 박물관의 정

39) Nixon (2011), p. 14.

40) Nixon (2011), p. 15.

의를 “대중에게 열려 있고, 접근 가능하며 포괄적인, 뮤지엄은 다양성과 지속 가능성을 배양한다”고 밝힌 것처럼, 오늘날의 예술은 ‘다양성’과 ‘지속 가능성’을 중요한 키워드로 삼고 있다.<sup>41)</sup> 인간과 함께, 혹은 함께하지 않는 지구의 생태계는 과연 어떤 모습일까? 만약에 칭의 말처럼 불확실성 (precarity)이 인류세 시대를 살아가는 우리의 삶을 설명하는 중요한 전제 조건이라면, 인간과 비인간 존재들과의 예상치 못한 만남을 통해 만들어지는 환경예술가들의 ‘멀티스피시스 에코뮤지엄’은 우리들을 ‘통제되지 않는 가장자리(unruly edges)’로 데려다준다.<sup>42)</sup>

41) ICOM 홈페이지, “Museum Definition,” (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, 2025년 3월 20일 접속).

42) Tsing (2016), p. 20.

## 참고문헌

- 전혜숙 (2022), 「도시내 생태미술의 전개: 공동체 기반의 생태 미술 사례 연구」, 『탈경계 인문학』, 15(1), pp. 49~78.
- Berger, John (2008), *Ways of Seeing*, Penguin.
- Boetzkes, Amanda (2019), *Plastic Capitalism: Contemporary Art and the Drive to Waste*, MIT Press.
- Brown, Bill (2001), "Thing Theory," *Critical Inquiry*, 28(1), pp. 1~22.
- Cronon, William (1996), "The Trouble with Wilderness: or Getting Back to Wrong Nature," *Environmental History* 1(1), pp. 7~28.
- DeLoughrey, Elizabeth (2019), *Allegories of the Anthropocene*, Duke University Press.
- Lacy, Suzanne (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press.
- LeMenager, Stephanie and Stepanie Foote (2012), "The Sustainable Humanities," *PMLA*, 127(3), pp. 572~78.
- Lorimer, Jamie (2015), *Wildlife in the Anthropocene: Conservation after Nature*, University of Minnesota Press.
- Marris, Emma (2013), *Rambunctious Garden: Saving Nature in a Post-wild World*, Bloomsbury.
- Moore, Andrew (2010), *Detroit Disassembled*, Damiani and Akron Art Museum.
- Nixon, Rob (2013), *Slow Violence and Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press.
- Pitetti, Connor (2019), "Returning to Nature, Dwelling in the City: Ecological Imagery and Models of History in Detroit Ruin Photography," *Configurations*, 27(3), pp. 355~86.
- Rivière, Georges Henry (1985), "The ecomuseum - an evolutive definition," *Museum* Vol 148, pp. 182~83.
- Tsing, Anna (2016), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press.
- Gormley, Antony (2024), "Time Horizon," (<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/time-horizon-houghton>, 2025년 2월 10일 접속)
- \_\_\_\_\_ (2006), "Waste Man," (<https://www.antonygormley.com/works/>

- making/waste-man, 2025년 1월 20일 접속).
- ICOM Homepage, "Museum Definition," (<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, 2025년 3월 20일 접속).
- Kennedy, Randy (2013), "Outside the Citadel, Social Practice Art Is Intended to Nurture," *The New York Times*, Mar 20, 2013. (<https://www.nytimes.com/2013/03/24/arts/design/outside-the-citadel-social-practice-art-is-intended-to-nurture.html>, 2024년 12월 10일 접속).
- Leary P., John (2011), "Detroitism: What Does 'Ruin Porn' Tell Us about the Motor City?," *Guernica*, Jan 15, 2011. ([https://www.guernicamag.com/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/leary_1_15_11/), 2025년 3월 15일 접속).
- Levine, Philip (1991), "What Work Is," *Poetry Foundation*. (<https://www.poetryfoundation.org/poems/52173/what-work-is>, 2025년 2월 20일 접속).
- Moore, Andrew (2023), "How Photography Can Tell Stories of Lost in Time," (<https://www.youtube.com/watch?v=tlb3Gp6iH00>, 2025년 3월 2일 접속).
- Padnani, Amy (2013), "Anatomy of Detroit's Decline," *The New York Times*, Aug 17, 2013. (<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2013/08/17/us/detroit-decline.html>, 2025년 3월 10일 접속).
- Rubin, Mike (2011), "Capturing the Idling of the Motor City," *The New York Times*, Aug 18, 2011. (<https://www.nytimes.com/2011/08/21/arts/design/andrew-moores-photographic-take-on-detroit-decay.html>, 2025년 2월 10일 접속).
- Tate Museum Homepage, "Socially Engaged Practice," (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, 2025년 2월 28일 접속).
- University of Michigan Policing and Social Justice HistoryLab, "Uprising and Occupation, 1967," *Detroit Under Fire*. (<https://policing.umhistorylabs.lsa.umich.edu/s/detroitunderfire/page/1967>, 2025년 3월 7일 접속).
- Woolcock, Penny (2007), "Exodus," (<https://pennywoolcock.com/exodus>, 2025년 2월 10일 접속).

**Abstract**

## **Environmental Art for Sustainable Futures: Urban Ecologies and Multispecies Ecomuseum**

Kang, Yeonhaun (Sungkyunkwan University, Research Professor)

This essay reads an environmental art inspired by the city and its material afterlives as a crucial environmental text that bridges the gap between humans and nonhumans in the Anthropocene. As Anna Tsing’s notion of “arts of noticing” reminds us, environmental writer-activist helps us apprehend the causes and consequences of environmental issues, which are often unseen but inexplicably tied to the cultural specificity of local areas and ongoing political and social problems. In particular, I analyze how their environmental arts work to revitalize, or remake, the stories of cities as sites of community conversations and multispecies interactions, focusing on British sculptor Antony Gormley’s Waste Man project (2006) along with American photographer Andrew Moore’s *Detroit Disassembled* (2010). By closely reading the city as a living multispecies ecomuseum where humans meet and engage with nonhuman others such as trees, shrubs, moss, and even waste, the essay suggests that socially engaged environmental arts bring us close to the “unruly edges” of the Anthropocene and opens a door to a more-than-human democracy.

Keywords: sustainability, urban ecologies, Antony Gormley, Waste Man, Andrew Moore, *Detroit Disassembled*, multispecies, ecomuseum

|                       |
|-----------------------|
| 논문 투고일: 2025년 03월 22일 |
| 심사 완료일: 2025년 03월 31일 |
| 계재 확정일: 2025년 04월 14일 |