



비영리 전시공간 다시보기

비영리 전시공간 지원정책 토론회

2018. 7. 13.

금요일 14:00~17:00
예술가의집 다목적홀



한국문화예술위원회
Arts Council Korea

CONTENTS

비영리 전시공간 지원정책 토론회
비영리 전시공간 다시보기

-
- 07 **발표 1**
다시, 대안공간에게 묻는다
서상호(비영리전시공간협의회)
- 19 **발표 2**
대안공간의 / 이라는 이념
안소현(아트 스페이스 풀)
- 27 **발표 3**
지도에 없는 : 요즘 미술공간들의 몇 가지 경우
윤율리(아카이브 봄)
- 43 **발표 4**
대안공간과 새로운 정책대응 - 제도, 문화재단, 미래비전
김종길(경기문화재단)
-

발표 1

다시, 대안공간에게 묻는다

서상호
(비영리전시공간협의회)

비영리
전시공간
다시보기

들어가며

자기반성으로 시작하자. 지금 여기 대안공간에 대한 공론의 장이 마련되기 위해서 숙의가 거듭되었어야 한다. 하지만 우리는 지금껏 미술 대안공간이 처한 현 상황을 시대 변화에 맞춰 흘러가는 현상으로만 에둘러 인식했다. 안팎에서 들려오는 우려와 비판의 목소리 또한 언젠가부터 잠잠해지기 시작했으며, 지금은 문제 인식은 공감하지만 누구도 손을 대려고 하지 않은 무주지에 떠도는 게 대안공간의 현주소다. 이미 잘 알려져 있듯이, 한국 미술에서 대안공간이 가지는 역할과 기여는 예술의 지형을 바꾸었고, 그것은 20년이란 시간 속에서 다양한 형태로 진화했다. 어떤 곳은 대안공간이란 말이 무색할 정도로 허술하게 운영되는 곳이 있는가 하면, 또 어떤 곳은 대안공간의 원 개념을 벗어났지만 거기에 한국형 대안공간이란 말을 붙여도 될 만큼 진화의 폭은 넓다.

대안공간이 지나온 시간은 현장에서 이루어진 생생한 역사이다. 우리 모두가 그 일부가 되는 미술 생태에서 앞으로도 일어날 대안공간의 변화를 그저 비주류라고 거들떠보지 않을 것인가! 이에 동의하는 사람은 그리 많지 않을 것이다. 적어도 대안공간을 운영해 봤거나 지금도 하고 있는 이들의 생각이 그렇다. 서구 미술에 비하면 우리의 대안공간은 역사가 짧지만, 이는 아직 유효한 지점과 새로운 국면을 요청하고 있다. 이번 토론회가 지금이라도 열리게 된 점을 다행이라 생각하고, 한국문화예술위원회가 그 모든 역량을 기울여준 점에 대하여 감사를 표한다. 이 자리를 출발점으로 삼아, 대안공간에 대한 논의가 앞으로 자율적이고 다양한 미술담론 속으로 들어가길 기대한다.

대안공간의 형성과 한국에서의 태동

대안공간은 Alternative Space로 불리며 미국에서 1960년대에 시작된 미술 운동의 하나였다. 이는 미술관이나 상업 화랑과 본질적인 거리를 두는 한편, 엘리트주의에 대한 반발과 각성을 요구하던 작가 그룹을 중심으로 형성되었다는 게 정설이다. 이는 마이너리티와 아티스트들이 최전선에 나서야 했던 당시 미국 사회의 진보적인 분위기와도 같은 궤를 취한다. 미술작품은 화이트 큐브에서 전시되어야 한다는 이데올로기를 벗어나 대안적인 문화운동으로서 성격을 갈구했던

여러 사람들의 생각은 자연스럽게 장소 선택의 문제로 이어졌다. 예컨대 버려진 공장이나 창고 또는 지하실은 공간의 제약을 탈피하고, 작품이 가진 맥락을 달리 보게끔하고, 또 그곳들이 가진 결핍이 오히려 작품 관람을 집중하게 하는 효과까지 생산했다. 이는 마치 1968년 프랑스에서 벌어진 혁명의 요람이 시네마 테크였던 점에 비교할 때 매우 흥미로운 이야깃거리가 될 수도 있다. 미국 이외에 프랑스와 같은 다른 국가들에서 벌어진 대안공간의 사례도 찾을 수 있지만, 이 글에서 함께 다루기에는 한계가 있을 것이다.

그렇다면 한국의 태동은 언제부터인가. 이에 관한 명확한 증명이나 기록은 없지만, 대략 출발점은 1990년 후반으로 본다. 몇몇 외국 유학파들이 IMF체제로 들어선 한국의 상황에서 창작과 전시 활동이 어려워진 젊은 작가들에게 공간을 무료로 제공해주기도 하며, 때로는 창작지원비까지 보장하는 ‘또 다른 이름의 갤러리’들이 생겨나기 시작했다. 1999년 대안공간 루프, 대안공간 풀, 대안공간 섬, 프로젝트 스페이스 사루비아 다방이 문을 열면서 우리의 대안공간 역사는 본격적으로 시작되었다. 이 가운데 대안공간 섬은 부산에 자리를 잡았지만 나머지는 서울에 위치했다. 이후 기업이 후원을 맡은 쌈지 아트스페이스, 그리고 공공기관이 지원하는 인사미술공간이 생겨났다. 두 곳이 기여한 바는 매우 컸다. 쌈지 아트스페이스는 국제 레지던시 프로그램을 운영하면서 국공립 기관의 프로그램을 무색하게 만들 정도로 한국 레지던시 네트워크의 선두주자로서의 자리매김을 했다. 이후 2000년대에 접어들면서 점점 더 늘어난 한국의 대안공간들은 그 세를 넓혀갔다. 앞서 언급한 초기 미국의 상황과 같이, 한국의 대안공간은 재래시장이나 폐건물, 유희지 같은 공간을 예술적인 공간으로 재생시켰다. 2000년 중반부터 도심재생의 필요성이 점점 커지면서 대안공간도 여기에 부응했다. 도심재생 프로젝트와 연결된 맥락 또한 다른 장으로 넘기자.

그간의 한국 대안공간의 운영에서 가장 난점과 과제로 지적되어 온 것은 무엇일까? 그것은나마도 재정적인 측면을 1순위로 매겨야 할 것이다. 애당초 비영리를 추구하는 공간에서 사업을 통한 운영비 보전을 위한 수익창출은 정체성에 비추어 모순된 점이 있다. 2005년 한국문화예술위원회가 출범하면서, 공공성에 의거한 지원 방식이 틀을 잡으며 민간단체에 대한 원조가 시작되었다. 기억하건대 2005년과 2006년은 천만 원 미만의 사업은 까다로운 정산도 거칠 필요가

없었다. 제도가 자리를 잡으면서 여러 행정 절차들, 예컨대 세금계산서 제출, 원천세 징수가 실행되었으며 현재 이나라 도움과 같이 도움이 아니라 걸림돌 같은 장치까지 따라붙게 되었다. 이 또한 변화와 개선이 불가피하다.

현재 대안공간이라 말하는 곳

사단법인 비영리전시공간협의회가 있다. 용어 자체가 매우 구체적인 탓에 현재 상황과 맞지 않는 옷을 입었다는 생각이 가끔 든다. 하지만 단체가 처음 구성될 때 이 협의회는 대안학교나 대안운동처럼 인식이 모호한 채로 시각예술중심의 활동 협의체 구성으로 범위를 잡았다. 그리고 협의회는 이른바 1세대 공간들이 움직임의 주도하면서 지금의 비영리전시공간협의회라는 이름으로 2005년 문화체육부 소관 법인체로 등록되었다. 그 해는 한국문화예술위원회 출범과 같은 해이기도 했으며, 자연스레 다양한 지원 정책에 관한 장이 열렸을 것이다. 민간단체의 현장 목소리를 적극 반영했다는 이야기다. 당시 협의회에 가입하려는 단체와 공간은 많았지만 협의회 내규는 까다로웠다. 이를테면 전문 큐레이터십이 반영되고 전시의 아젠다가 동시대 미술계에 부합하는 기획전을 진행하였는지, 그리고 3년 간 비영리로 유지한 실적을 증명해야 된다는 식의 자격 요건이 따라 붙었다. 이 정도면 가입 자격이 지금의 아르코 지원사업인 시각창작산실 지원금 선정보다 더 힘들었을 것 같다. 이러한 상황 속에서 10여개 단체가 최초 설립되고, 다양한 프로젝트들이 만들어진다. 최근까지 진행되었던 door to door(작가 비평가 매칭 프로그램), AFI(Artist forum international)는 대규모 전시와 협회공간들의 지역특성에 맞는 프로젝트를 개최하면서 협의회 존재감을 여실히 드러냈고 국내의 많은 작가들은 비엔날레 못지않은 규모와 섬세한 전시 디테일에 초청되기를 기대했었다. 이후 2012년 시작으로 AR-Twons라는 협의회 주관의 행사가 2016년까지 진행되고 있지만 미술계의 다양한 판이 형성되면서 크게 주목받지는 못하는 현실이다. 오히려 신생공간들이 준비한 “굳-즈” 프로젝트가 동시대 젊은 작가들에게는 솔직한 이슈로 다가간다. 개인적으로는 대안공간이라는 간판을 거부하는 신생공간이 또 단체화되는 현상을 반기지 않는다. 가입공간이라고 해야 할까? 이 모든 건 어찌되었던 새로운 방식의 움직임이 나타났다 사라졌다 하는 현상이다. 하지만 미술계 내에선 그들의 행보와 움직임은 존중받고 주목받아야 할 가치가 있다.

추후 좀 더 전문적인 연구진에 의하여 대안공간의 현황이 기술되는 성과를 기다리면서, 우선 필자가 파악한 범위 내에서 대안공간과 신생공간을 구분해 보았다.

대안공간

NO	공간명	지역	협회공간
1	프로젝트 스페이스 사루비아다방	서울	정회원
2	아트 스페이스 풀	서울	정회원
3	보충대리공간 스톤앤 워터	경기	정회원
4	창작문화공간 여인숙(문화공동체감)	군산	정회원
5	대안공간 루프	서울	정회원
6	플레이스 막	서울	정회원
7	통의동 보안여관	서울	정회원
8	공간 힘	부산	정회원
9	재미난 복수	부산	정회원
10	아트창고	제주	정회원
11	미디어 극장 아이곰	서울	정회원
12	오픈스페이스 배	부산	정회원
13	갤러리 정미소	서울	정회원
14	커뮤니티 스페이스 리트머스	안산	정회원
15	아트스페이스 휴	파주	정회원
16	대안공간 눈	수원	정회원
17	대안공간 아트포럼 리	부천	정회원
18	야투자연미술의 집	공주	정회원
19	꿈인 제주	제주	
20	ART in NATURE	부산	
21	갤러리 정다방	서울	
22	문화살롱 공	경기	
23	대안공간 싹	대구	
24	대안미술공간 소나무	경기	
25	스페이스 빔	인천	
26	다오라	광주	
27	미테우그로	광주	
28	뽕뽕브릿지	광주	

NO	공간명	지역	협회공간
29	복합문화공간 예무	서울	
30	스페이스 가창	대구	
31	복합문화공간 293	서울	
32	산호 여인숙	대전	
33	스페이스15번지	서울	
34	임시공간	인천	
35	실험+공간 오프 도시	서울	
36	예술공간 돈키호테	순천	
37	예술공간 세이	서울	
38	원도심창작공간 또따또가 (부산문화예술인협회)	부산	
39	월링앤덜링스튜디오	서울	
40	청주복합문화체험장 HIVE Artspace A	청주	
41	청주예술상회	청주	
42	아트스페이스 씨	제주	
43	코너아트스페이스	서울	
44	서귀포 문화 뺏데리 충전소	제주	
45	아마도 예술 공간	서울	
46	대안공간 솜씨 cotton seed	서울	
47	갤러리 아라(영통아트포라)		
48	재주가 좋아	제주	
49	아트클럽삼덕	대구	
50	보물섬	대구	
51	아트스페이스 펄	대구	
52	1909자갈마당기억공간	대구	

신생공간

NO	공간명	지역
1	지금여기	서울
2	스페이스XX	서울
3	청량엑스포	서울
4	합정지구	서울
5	공간 사일삼	서울
6	커먼 센터	서울
7	영주맨션	부산
8	포력 아트스페이스	서울
9	복림빌딩	서울
10	공간 황금향	서울
11	스페이스 만덕	부산
12	취미가	서울
13	복합문화예술 공간 행화당	서울
14	아트플랫폼 U	인천
15	공간 형	서울
16	시청각	서울
17	무늬만 커뮤니티	안양
18	합정지구	서울
19	스튜디오 OYE	서울
20	햇빛스튜디오	서울
21	아키아브 봄	서울
22	교역소	서울
23	구탁소	서울
24	미연씨	서울
25	시장구석-케이크	서울
26	개들이 지키고 있는 공장지대-413	서울
27	인스턴트 루프	서울

대안공간과 신생공간 혹은 가임공간에 묻는다

지금까지 살펴본 그룹핑(grouping)된 이름은 가까운 훗날에는 분명한 판단기준에 따라 기술될 것으로 보인다. 또한 미처 정리되지 못한 영역도 하나의 스토리로 회자될 것은 당연하다. 미술사를 보면 선행된 운동에 대해선 여러 가지 좋고 나쁜 평가가 매겨진다. 좀 더 건전한 담론으로 묶이기에 아직 한국 현대미술의 역사 서술은 토대가 덜 갖추어졌는지 자문한다. 아니, 미술계에 질문을 던진다. 하지만 대안공간은 현재 여러 문제에 직면한 한국미술에 적잖은 역할을 여전히 하고 있으며, 그 노력의 상당수는 콘텐츠나 프로그램의 혁신보다 정기적으로 이 나라 도우미에 끼워 맞추기 위한 부분으로 허비된다. 그리고 다시 백지에서 연간 예산을 확보하고 살림을 꾸려나간다. 참으로 기이한 풍경이다.

국공립 미술관은 예산이나 인력이 갑자기 사라지지 않는다. 그것에서는 안정적인 예산 집행 아래에서 인력 이탈 없이 전시가 만들어진다. 그러나 한편으로는 많은 큐레이터들이 시도 미술관에 계약기간이 만료되기 전부터 새로운 생계 터를 찾아서 분주히 움직인다. 이 또한 기이하다. 대안공간 1세대부터 지금 신생 공간을 운영하는 몇몇 인사를 초청하여 포럼을 개최한 일이 있다. 물론 짧은 시간으로 한정된 논의였지만 의미가 꽤 큰 공론장이었고, 다시 모여 논의를 이어가지고 약속했다. 그날 모더레이터의 정리 글을 이 글의 끝에 소개한다.

대안공간의 프레임 -
정치적, 미학적 혹은 존재론적 관점에서

분과에서 논의된 내용의 맥락을 소개해드리기 위해서는 먼저, 지금까지 대안공간이라는 용어와 관련된 굴곡을 말씀 드리는 것도 유효할 것 같습니다. 20년 가까운 한국의 대안공간을 단 몇 줄로 요약하기란 불가능하지만 거칠게나마, 시도를 해보자면 다음과 같습니다. 한국의 대안공간은 1990년대 말과 2000년대 초에 집중 되서 생겨났고 활발한 활동을 벌여왔으며 그리고 활동상이 두드러졌기 때문에 오늘 이 행사를 주최하는 대안공간 네트워크가 설립되는 즈음부터는 되면서 주류, 혹은 제도화 되었다는 비난 아닌 비난을 받아왔습니다. 그 기간 동안 대안이란 무엇에 대한 대안인지, 대안공간만의 미학이 있었는지, 그리고 새로운 제도가 제시 혹은 장착되는 것인지에 대한 논의, 그리고 대안공간을 자생

적인 활동으로 해석해야 할지 혹은 ‘대안’이라는 단어의 기원인 1960년대 서구의 대안공간을 기원으로 보아야 하는가의 논의가 있었습니다. 그러나 여기에 이렇다 할 답변을 찾아내지 못한 채, 2008년경부터 오늘날까지 초기 대안공간의 활동은 이전에 비해 상대적으로 저조해진 시점에 다다랐습니다. 그리고 2013년경에는 20-30대의 예술인들이 예술단체를 대거 설립하는 사례가 잇따라 보고되고 유의미할 정도의 숫자를 이루면서 이들을 대안공간의 다음세대가 연상되는 신생공간으로 부를지의 여부에 대한 논란도 있었습니다.

각 세대에는 작가의 지원을 표방하거나 당대의 미학과 예술제도를 개선하려는 각기 다른 모습의 대안의 노력이 있었고 그것이 예술의 기본 기능일 수 있다. 하지만 언제나 그랬듯이 작가들은 전시할 공간이 모자라고 그래서 대안공간은 더더욱 제도화 된 문턱이 높은 대상으로 보인다는 것입니다. 그런데 정작 제도화된 혹은 주류의 권세를 가진 것으로 보였던 대안공간조차 존폐를 걱정하는 오늘의 조건에서 보면 지금까지의 대안은 정권이나 문화정책의 방향이 바뀔 때마다 힘없이 무너져야 했던 대안이었습니다. 지금까지의 대안은 제도를 넘어서 생태계 확립을 향한 대안은 아니었습니다. 대안공간 네트워크 이전 관계자의 발표와 주최측의 인쇄물을 참고했을 때 대안공간 네트워크는 대안공간이 ‘가임 공간’으로 재규정되어야 함을 주장합니다. 그 이유는 대안공간이라는 용어에서 공간의 의미는 고정된 정체성의 ‘장소’가 아니라 공동체와 타협이 계속되는 ‘공간’이기 때문에 잠재성을 암시하려는 의도일 수도 있고 이는 공간들이 연대를 했을 때의 가능성도 포함하는 의미일 것입니다. 하지만 예술이 사회로부터의 소외를 간과할 수 없는 오늘날의 조건에서 예술의 생태계를 이룰 타협의 당사자들은 누구를 포함해야 할 것인가를 생각하게 해줍니다.¹⁾

시작하는 젊은 예술가/기획자들에게 좋은 사례를 남겨야 전망이 생길 텐데, 선배들의 모습을 보면 비관적인 시각을 가질 수밖에 없다. 영국의 SPACE를 보면 민간단체임에 불구하고 50년의 역사를 가지고 자국의 작가들을 위해 스튜디오 만들기에 여념 없이 런던 내에 13개 건물을 운영한다. 아르코에서 매년 작가를 보내는 가스웍 역시 30년을 훌쩍 넘겼다. 가스웍의 규모는 우리나라의 작은 공간과 다를 바 없다. 규모로는 내세울 것이 없어 보여도 그들이 가지고 있는 컨텐츠(Tri-engele)를 인정하기 때문에 문화부는 지원을 아끼지 않는다. 앞서나가

1) 2016 AR-Twons 컨퍼런스 라운드 테이블 1분과 정리 글 중 일부/신현진(독립 큐레이터, 전 씬 지스페이스 1큐레이터)

는 사례를 부러워할 것이 한두 개냐 마는 그래도 부러운 것은 사실이다. 현 국가정책은 현대미술의 흐름 속에 세계적인 작가들을 육성한다는 쪽이라고 한다. 자국 내의 현장 목소리와 진단에 대한 관심이 과연 가능할 것인가? 지난 정부에서 정해진 정책 방향은 미술계의 스타만 만들어 내겠다는 건데, 그 스타도 하늘에서 뚝 떨어지지 않는다. 그 스타의 산실은 국내 곳곳에 퍼져있는 다양한 공간들이다. 그들의 움직임을 과소평가하거나 하나의 소란으로 취급하면 곤란하다. 대안공간과 그 운영진들이 더 자유롭고 저돌적인 그리고 실패하는 과정까지 품고 지원해야한다. 그래야 취약하지 않은 미술 생태계가 자리를 잡을 수 있다. 어찌면 앞서 산만하게 열거한 내용을 이미 모두가 인지하고 있을지도 모른다. 바로 그 점 때문에 나는 한 번 더 우리 미술에게 질문을 던진다. “지금 것 나의 시간 거의 모두를 대안공간과 함께 해 온 내 인생이 제대로 가고 있는 걸까?”

비영리 전시공간 지원정책 토론회

발표 2

대안공간의 / 이라는 이념

안소현

(아트 스페이스 풀)

비영리
전시공간
다시보기

1세대 대안공간¹⁾은 이제 제도화 되었다고들한다. 실제 1999년 이후 문을 열어 아직까지 명맥을 유지하고 있는 여러 대안공간들은 직간접적으로 공공기금에 의존하고 있고, 대안공간이 수용하는 작가들이 예전처럼 미술관이나 미술시장에서 배제되어 있는 것도 아니다. 따라서 초기 대안공간들이 열심히 찾아 헤맨 제도의 '바깥'은 이제 그리 선명한 윤곽을 갖지 않게 되었다. 이런 상황에서 “제도화된 대안공간은 형용모순이 아닌가?”라는 질문이 나온 것은 조금도 놀랍지 않다. 그리고 최근 소위 '신생공간'들이 젊은 작가들을 위한 주요 거점이 되면서, “기존의 대안공간들이 존립해야 할 이유가 있는가?”라는 질문이 제기된 것도 조금도 이상할 것이 없다. 그래서 이 글은 다소 뒤늦은 감이 있지만, “제도화된 대안공간은 이제 무엇을 해야 하는가?”라는 질문에 대한 필자 나름의 답으로 채워질 것이다.

1세대 대안공간은 현실 제도의 바깥을 꿈꾸며 태어났다. 1990년대 대부분의 미술관과 상업 화랑들은 젊은 작가를 위한 공간과는 거리가 멀었고, 대안공간은 말 그대로 '기성 제도의 대안'으로 등장한 공간이었다. 즉, 대안공간은 각 공간마다 정도상의 차이는 있지만 본성상 어느 정도는 '이념적'인 혹은 '이상적'인 공간이었다. 그랬던 공간들이 협의체를 구성하여 정체성을 공고히 하고 스스로를 다른 미술 공간들과 구분하고, 공공기금에 의지하여 운영하게 된 것, 즉 현실 제도 안에 안착했다는 것은 초기의 목표를 내려놓은 변질이나 타협으로 보이는 것도 무리는 아니다.

하지만 엄밀히 말하자면 모든 현실 제도가 본성적으로 이념에 배타적인 것은 아니다. 제도는 아주 넓은 개념이긴 하지만, 일반적으로 특정 환경에서 경향/동향을 충족시키기 위한 사회적인 수단들의 체계를 가리킨다²⁾. 따라서 제도는 기본적으로 유용성을 추구하는 방향으로 만들어지지만, 중요한 것은 대부분의 제도가 그 유용성만으로 설명되지는 않는다는 것이다. 예를 들면 결혼 제도는 성

1) 1세대 대안공간은 공식적 규정이 있는 것은 아니지만, 대체로 1999년 이후 설립된 대안공간 루프, 아트 스페이스 풀, 프로젝트 스페이스 사루비아 다방, 쌈지 스페이스, 인사미술공간 5곳을 가리킨다. 반이정, 『1999-2008 한국 1세대 대안공간 연구 - '종립적' 공간에서 '송배적' 공간까지』, 『왜 대안공간을 묻는가』, 미디어 버스, 2008, 8-33쪽.

2) Gilles Deleuze(ed.), *Instincts & Institutions*, Paris: Hachette, 1955.

욕이나 종족보존의 욕구라는 경향성과 관련이 있지만, 각 사회마다 다양한 형식과 제약을 두는 것은 제도에 의식(儀式)적 측면, 혹은 상징적 측면이 있기 때문이다. 다른 말로 하면 제도는 이념을 완전히 배제하는 것은 아니며 그에 따라 다른 형태를 띠기도 한다. 따라서 제도화된 대안공간이 초기의 이념을 고수하고 있지는 않지만, 제도화 되었다는 이유로 반드시 이념 자체를 상실했다고 할 수는 없다. 즉 달라진 미술 환경 안에서 새로운 이념을 추구하는 제도가 되는 것이 원칙적으로 불가능한 것은 아니라는 것이다.

물론 이런 일반적인 제도의 이념적 본성에 대한 긍정만으로 대안공간이 존립 근거를 얻는 것은 아니다. 우리가 물어야 하는 것은 이 제도화된 대안공간의 이념이 무엇이며, 그것이 달라진 미술 환경에 적합한가이다. 따라서 이 질문을 던지기 위해서는 먼저 1세대 대안공간이 시작된 90년대와 비교해서 오늘날의 미술 환경이 어떻게 다른지 파악해야 한다. 분명한 것은 오늘의 국공립 미술관, 사립 미술관, 상업화랑 모두 젊은 작가들을 배제하지 않는다는 것이다. 최근 대부분의 기관이 젊은 작가들을 선발하거나 지원하는 시스템을 갖추고 있고, 그들의 작품을 전시하는 것에 대해 큰 거부감이 없다. 오히려 젊은 작가들은 경직된 기관의 이미지에 신선함을 부여하는 요소로 간주되곤 한다. 이것은 물론 기관이 기성의 권위를 내려놓고 긴 안목으로 작가들을 지원한다는 긍정적 의미로 받아들일 수 있다. 그러나 비판적 관점에서 보자면, 기관들이 미술계 안에서 분화된 역할을 고민하기보다는 ‘트렌디’한 이미지를 구축하는 데 열을 올리고 있다고 할 수 있다. 예를 들어 공공 미술관이 신생공간을 중심으로 활동하는 젊은 작가들을 대거 수용했던 《서울 바벨》(서울시립미술관, 2016) 전시에서는 참여 작가 하나 하나를 적극적으로 지원하거나 기관이 보유한 전시의 인프라를 공유하려는 노력은 보이지 않았다. 미술관은 고래처럼 입을 벌리고 소규모 비영리 공간들이 생산한 결과물을 구분 없이 집어 삼켰다.

이 장면은 매우 상징적이었다. 신생공간이 작가들의 선별보다 폭넓은 기회의 제공에 초점을 맞춘 것은 (그것이 의식적이든 의식적이지 않았든 간에) 신자유주의의 무한경쟁의 논리에서 벗어나려는 시도였다. 반면 미술관이 신생공간의 작가들을 특정한 선별 없이 대규모로 수용하는 행위는 일견 신생공간의 논리를 공유하는 것처럼 보이지만 전혀 다른 효과를 낸다. 공공 미술관은 넓은 전시공

간을 보유하고, 소장품을 수집하고, 수많은 인력으로 구성된 관료적 체계를 이용해 운영하기 때문에 막대한 예산을 확보할 정당성을 얻는다. 즉, 모든 인프라가 갖춰져 있는 상황에서 새로운 콘텐츠 생산을 명목으로 막대한 예산을 배정받는데, 미술관은 그 콘텐츠 생산마저 소규모 비영리 공간들에게 그리 크지 않은 예산으로 하청을 맡긴 셈이다. 그리고 그런 공간들이 자생하고 지속되는 것에는 관심을 갖거나 개입하지 않고 자유경쟁을 통해 살아남도록 하는 하나의 경기장을 마련해준 셈이다. 실제로 이 전시를 전후로 적지 않은 신생공간들이 문을 닫았지만 미술관은 조금도 개의치 않았다. 이 상황은 신자유주의 체제에서 이루어지는 생산이나 무역과 놀랄만큼 닮아있다. 이는 소위 ‘낙수효과’를 내세워 특권적 조건 하에서 성장한 대기업들이 중소기업에 하청을 맡기면서 무한경쟁을 권장하되 수많은 중소기업이 문을 닫는 것을 방관하는 것과 유사하지 않은가? 혹은 극단적 보호무역을 통해 부를 축적한 강대국들이 개발도상국에는 자유무역주의를 강조하지만 결국 그들의 자유경쟁을 통해 이득을 얻는 것은 강대국인 상황과도 유사하지 않은가? 영리를 추구하지 않는 미술 공간들의 메커니즘을 경제적 메커니즘과 비교하는 것이 다소 멀리나갔다는 인상을 줄 수 있지만, 실제로 신자유주의는 경제적 영역에 국한되지 않는 전면적 삶의 논리로 자리잡아 가고 있다. 따라서 미술기관들이 엄격히 분화되지 않고 젊은 작가들을 적극적으로 수용하는 상황은 일견 유연한 기회의 제공으로 보일 수 있지만 결과적으로 소규모 비영리 공간들이 미술관의 손쉬운 콘텐츠 생산에 기여하게 되는 전형적인 신자유주의적 상황을 만들어낸다.

이렇게 분화되지 않은 신자유주의적 미술 제도 속에서 대안공간은 어떤 역할을 해야 할까? 우선 대안공간은 위와 같은 흐름에 역행하여 선별에 집중하고, 스스로를 균열로 만듦으로써 그런 미분화 상태에 저항할 수 있다. 현재 대안공간이라고 해서 신생공간들에 비해 특별히 나은 재정적 조건을 갖춘 것은 없지만, 대안공간에는 오랜 시간 누적된 비평적, 인력적 인프라가 있고, 소액 후원자들이 있으며, 다양한 아카이브를 보유하고 있다. 이런 인프라를 활용하여 선별의 근거들을 만들고 스스로 차이를 만들 때 신자유주의 시스템에 작게나마 저항할 수 있다.

둘째, 현재와 같은 미분화 상태에서는 대안공간이 이제 특정한 미술주체들, 예를 들면 ‘젊은 작가들’을 선별적으로 다루는 것은 큰 의미가 없다. 따라서 대안공간은 이제 특정 연령대나 경력의 작가보다는 작업의 성격에 따라 주목할 대상을 찾을 수 있는데, 예를 들면 그것은 자기 재현의 목소리를 갖지 못한 예술, 혹은 빠른 속도의 무차별적 경쟁 구도 안에서 쉽게 두드러지거나 제 목소리를 내지 못하는 작업들일 수 있다. 물론 그것은 단순히 뒤쳐진 예술이 아니라 선명한 서사를 갖지는 않았지만 목소리를 내려고 하는 작업들이다. 이는 무차별적 자유경쟁을 조장하는 기관들로부터 대안공간을 구분하는 것인 동시에 젊은 작가들이 활동할 수 있는 열린 장소가 되는 것을 표방한 신생공간으로부터도 대안공간을 구분하는 행위이다.

셋째, 대안공간이 미술제도의 내부에 있다면 제도의 모순을 지적하는 예술의 자기비판적 기능을 담당해야 한다. 미술제도에 대한 비판은 선택이 아니라 대안공간의 이념에서 간과할 수 없는 부분이며, 오랫동안 대안공간이 추구해온 역할이기도 하다.

넷째, 기관들이 분화되지 않는 것이 모든 것이 시장 논리에 따라 재편되는 신자유주의 환경 때문이라면, 그래서 이제는 자본주의의 바깥을 이야기하는 것이 불가능해졌다면, 대안공간은 이런 무차별적 자본의 논리 안에서 새로운 고용과 운영의 윤리를 제시해야 한다. 사실 이것은 안정적 자본을 확보하기 어려운 ‘비영리’ 공간들이 쉽게 표방하기 어려운 것이었으며, 실제로 여러 대안공간들이 영세함을 이유로 정당한 노동의 모델을 제시하지 못했다. 그리고 바로 그 부분이 많은 1세대 대안공간들의 치명적인 문제로 지적되어 왔다. 그런 비판들은 대안공간이 ‘이념적 공간’이라는 것을 염두에 둔 정당한 지적이다. 대안공간은 경제적 문제를 논외로 하거나 최소한만 유지하는 것이 아니라 미술계의 고용과 계약에 관한 이념적 모델을 제시해야 한다.

마지막으로 이 모든 것이 가능하기 위한 대전제는 대안공간들이 의존하고 있는 공공기금이 공간지원의 기준을 획일적인 양의 논리로 결정하지 않는 것이다. 대안공간이 어떤 이념으로, 어떤 내용의 작품들을 지원하고 있으며, 그들에게 어떤 비평적 관점을 제공하는가를 기준으로 평가한다면, 대안공간은 제도 안에서

도 이념적 지위를 유지할 수 있다. 1세대 대안공간들이 꿈꿨던 이념들이 더 이상 유효하지 않다 하더라도, 대안공간이라는 제도는 아직은 유효한 이념으로 기능할 수 있다고 본다.

발표 3

**지도에 없는 :
요즘 미술공간들의
몇 가지 경우**

윤율리
(아카이브 봄)

비영리
전시공간
다시보기

종종 ‘핫한’ 미술공간을 소개해 달라는 부탁을 받는다. 요즘은 도통 어디서 무슨 전시를 봐야할지 모르겠다는 사족과 함께, 그 질문의 뉘앙스가 마치 여행지 맛집을 검색하는 트립어드바이저 유저의 그것 같아서 보통은 질문하는 이도 나도 멧쩍게 웃게 된다. 취향 좋은 디지털 산보객들이 강박적으로 남의 이목이 덜한 새로운 맛집, 골목 카페를 찾아 헤매는 최근의 세태에 비추어, 물론 이것은 제법 납득할 만한 일인 것 같다.

흥미로운 미술공간을 찾는 질문의 발원지는 다양하다. 미술계의 작가, 큐레이터를 비롯해 학교에서 만나는 타과 학생들, 인접한 썬의 예술가들, 문화예술에 관심이 있거나 새 프로젝트에 영감이 필요한 기업 관계자들까지. 더러는 ‘기존의 미술공간’, 그러니까 트렌드를 빠르게 추적하려는 제도 기관이나 미술관일 때도 있다. 한 가지 공통점이라면 이러한 질문이 2015-2016년도를 즈음해 눈에 띄게 증가했으며, 지난 2-3년간 일종의 특이점을 거치며 당연하고 일반적인 것으로 성립하기 시작했다는 사실이다. 분명히 최근, 사람들은 재미있는 전시보다 재미있는 공간에 대해 더 많이 묻게 되었다. 도대체 무슨 일이 일어나고 있는 것인가?

이번 토론회 〈비영리 전시공간 다시보기〉에서 나는 다음의 다섯 가지 질문—① 우리는 무엇을 새로운 미술공간, 즉, 신생공간이라 부르고 있는지, ② 이들이 등장하게 된 배경은 무엇인지, ③ 현재 운영 중인 공간들의 현황은 어떤지, ④ 신생공간 전시의 기획적 특질은 무엇인지, ⑤ 이러한 새로운 미술공간들이 기존 대안공간/비영리공간과 어떻게 같거나 다른지를 검토함으로써 요즘 미술공간들의 몇 가지 경우를 주요한 사례로 공유하려 한다.

신생공간 이슈는 미술계의 특정 현장들에서 이미 몇 년간 반복되어 왔고, 평소 어떤 경로로 정보에 액세스하는지에 따라 이해의 편차가 매우 큰 주제다. 이 점은 이미 비슷한 내용을 다루었던 세미나, 토론회, 강의들에서 늘 문제가 되어 왔다. 기본적인 사전지식 없이 생산적인 논의를 기대하기 무척 어렵기에 이 지면을 빌어 발제문을 갈음할 수 있는 별도의 텍스트를 함께 첨부한다. 아래에 삼지처럼 삼입된 글은 지난 2016년 초, 막 태동하기 시작한 신생공간 이슈에 대해 정리한 것으로 한국예술종합학교 조형연구소의 의뢰를 받아 쓰여졌다. 당시 드라마 〈왕좌의

게임)에 과도하게 몰입해 있던 나는 글 말미에서 신생공간과 제도미술계의 긴장을 장벽The Wall과 킹스랜딩King's Landing의 관계에 비유했다. 그러나 대망의 마지막 시즌이 가까워진 웨스테로스 대륙은 야경대Nightwatch도 제국도, 찬란하게 빛나던 영웅들도 가문들도 모두 다 죽거나 멸망해 버린 끝에 오로지 살아남은 자들이 죽은자에 대해 싸우는 엉망진창이 되어버렸다. 이 텍스트를 오늘의 지면에 맞게 요약하고 있는 지금 다시금 눈길이 가는 지점이다.

곧 아트 스페이스 풀이 20주년을 맞는다. 씹지가 사라지고 루프가 이런저런 부침을 겪는 와중에도 풀은 '아트 스페이스'로 스스로를 갱신하며 여전히 현장을 지키는 중이다. 세기말의 짚내와 단내, 포스트 모더니즘이라는 마법의 문장이 그런지하게 뒤엉킨, 90년대는 누가 뭐래도 얼터너티브의 시대였다. 어찌면 그것은 자주화와 세계화, 민주주의와 시장주의의 기묘한 파열음 속에서 “데모 광주 자유 사랑 죽음...” 어느 것도 포기할 수 없는 몽상적인 인지부조화가 현실에 봉합되기 위한 이행기였는지도 모를 일이다. 비록 커트 코베인은 그에 한 발 앞서 권총 자살을 택했지만.

자기모순에 처한 얼터너티브와 지리멸렬한 포스트(혹은 인디)를 대신해 누군가 (분명 큰 고민 없이) '뉴'라는 접두를 붙였을 때 그것은 새로움에 대한 열망 이외에는 아무 것도 설명하지 못했다. 그러나 역설적으로 이러한 열망이야말로 밴드라는 강력한 이념 바깥에서 개인을 발명한 태도임을 기억한다면, 오늘날 대안공간이 대안을 폐기하고 공간space으로 돌아가는 것도, 새로운 미술공간을 그저 신생공간이라 부르는 것도 내게는 큰 위화감이 없다.

겨울이 오고 있다

들어가며

아직 여름이 다 저물지 않았을 무렵, 나는 페이스북에 짧은 텍스트를 업로드했다. 많은 이들이 신생공간이라는 불확실한 소문에 피로감을 느끼던 상

황 속에서 ‘하나의 유명이 미술을 배회하고 있다’란 거창한 제목을 단 이 텍스트는 뜻밖의 큰 호응을 얻었다. 묵혀 둔 히트텍을 꺼입어야 하는 날씨가 찾아온 지금 신생공간들에 대한 논의는 여전히 오리무중이다. 물론 몇 가지 눈에 띄는 움직임들이 가시화되었다. 신생공간 15곳이 주축이 되어 기획한 현대미술페어 굿-즈라든가, 서울시립미술관의 ‘2016 SeMA Blue’가 이들을 주인공으로 삼기로 결정되었다든가 하는. 그에 더해서 몇몇 트위터의 현자들이 이 젊은이들의 운명을 어떻게 예언했다는, 수취인불명의 소문들이 나타났다 사라지기를 반복했다. 이 글은 이런 배경 아래 지난 텍스트 더미—「하나의 유명이 미술을 배회하고 있다」의 빈 문맥을 보충하기 위해 쓰여지고 있다. 사건의 일지 위에 채워졌던 중요한 이슈들을 복기할 생각이므로 원문을 읽지 않았더라도 별 상관은 없다. 한 가지, 지난 텍스트와 관련해 다음을 언급해 두고 싶다. 유명은 실재와 부재라는 양자의 방식으로 현실에 영향을 미친다. 그들은 (실존의 여부와 무관히) 사라질 수 없고 언제든 되돌아revenant 오는 존재다.

유명들: 청년이라는 유명

도대체 신생공간이 문제시되기 시작한 때는 언제인가? 나는 «청춘과 잉여»(2014)를 하나의 도화선으로 지목했던 바 있다. 2014년 11월 커먼센터에서 진행된 이 전시는 한국미술의 ‘컨템퍼러리’에 대한 맵핑—(유능사의 표현을 빌리자면) ‘지도 그리기’를 제안했다. 그 첫 번째 지형도가 구축된 것으로 추정되는 90년대 이후의 상황으로부터 일정한 분기점을 만든 10명의 작가, 안규철, 박찬경, 정연두, 송상희, 박미나, 이완, 김영글, 백정기, 이상훈, 이자혜가 대상이 되었다. 표면적인 명분을 차치하면 전시는 놀랍게도 현대미술의 최전방에 별 관심이 없던 대중매체로부터 세대론에 대한 관심을 환기했는데, 여기엔 아마 ‘청춘’과 ‘잉여’를 대비시킨 타이틀의 키치함이라든가 다른 세대 작가군을 두 명씩 한 쌍으로 묶은 형식이 원인으로 작용했던 것 같다.

«청춘과 잉여»에 연계해 진행된 토크 프로그램이 작가/기획자가 참여하는 일반적인 대담 혹은 라운드 테이블이 아니라 청년 담론의 각축장이 된

것은 (비록 여전히 조금 당황스럽지만) 그런 점에서 납득이 가는 일이다. ‘안녕 2014, 2015 안녕?’이라고 이름 붙여진, 약간의 우울함과 기대, 비관과 낙관이 동시에 팽배했던 이 좌담회는 평론가 임근준의 사회 속에 “새로운 미술 공간”의 하나로 소개된 상봉동 교역소에서 진행되었다. 교역소 외에도 커먼센터와 시청각, 케이크갤러리, 반지하의 운영자가 소환되었고 비슷한 몇 개 공간의 이름이 이 자리에서 오르내렸다. 해를 넘겨 이들은 곧 신생(미술)공간이라는 좀 더 간편한 명칭으로 축약되기 시작한다.

한편, 이 연말 좌담회에서는 국립현대미술관에 청년관이라는 프로젝트 스페이스를 요구하자는 제안이 등장해 ‘청년관을 위한 예술행동’이 조직되었다. 청년관 이슈는 역설적으로 근래 청년이라는 세대 주체가 처한 아이러니한 입장, 즉, 젊은이들이 청년이라는 울무에 자발적으로 포획됨으로써 정치적 입장을 획득하는 등가교환의 방식을 그대로 재현하는 듯 했다. 청년관의 발의자가 청년인지 아닌지, 당사자성을 가진 작가인지 아닌지 하는 문제는 여기서 별로 중요한 것이 아니지만, 하필 ‘청년관’이라니 조금 민망하고 어색한 이름임에는 틀림없다. (‘청년’이란 자본의 진열장에 수집된 또 하나의 좋은 상품이 되고 만 걸까? 지난날 ‘공산주의’가 그랬던 것처럼.) 모임은 해가 바뀐 후에도 꾸준히 기자회견, 강연, 서명운동, 진정서 제출, 게릴라 전시 등을 진행했고, 행정적인 개혁과 기관 투명성 제고를 요구하며 전선을 확장했다. 상대적으로 지금은 운동의 동력이 거의 사라지고 말았는데, 정작 국립현대미술관이 관장 대리라는 제세동기로 연명하게 된 기묘한 상황에서 맞서 싸울 대상이 사라진 것이 한 가지 주요한 이유였을 것이다. 행동전략으로써 ‘청년관을 위한 예술행동’은 기관과 내부 관계자들을 접거의 대상, 계몽의 대상으로 설정한다. 급진성을 대비시킴으로써 구도가 선명해졌지만 다소 아쉬움이 남는 선택이다. 아무튼 이 이슈에 관심이 있는 분들은 아직 남아 있는 모임의 홈페이지(<http://savethemuseum.net>)나 페이스북 페이지(<http://facebook.com/savethemuseum>), 트위터 계정(@savethemuseum)을 참고하시기 바란다.

유명들: 신생공간이라는 유명

《청춘과 잉여》 이후 숨가쁘게 펼쳐진 일련의 상황은 2014년과 2015년 사이의 어떤 보형물이 신생공간 서사의 중요한 분기점인 듯한 착시를 준다. 이런 취지에서 쓰인 청년관 관련 프레시안 기고문을 잠시 인용한다.

“힌트는 서울 시내 안팎에 불꽃이 터져 나오듯 자리 잡은 신생공간에, 그리고 사회연결망서비스SNS를 통한 젊은 예술인들의 동시다발적인 교류와 활동에서 찾을 수 있다. (...) 지난해 말 한 토론회 자리에서 의견을 제기해 촉발된 ‘청년관을 위한 예술행동’은 청년 스스로가 ‘청년’이라는 이름을 부여하고 자신들의 목표와 행동 절차를 구체적으로 도모했다는 점에서 큰 관심을 끌었다. 의미 이전에 그것은 돌출된 행동이라는 점에서 일종의 현상이 분명했다. 미술계 파장 안에서 스스로를 청년이라 부르고 행동이라 주장하며 앞으로 해나갈 일을 점친다는 점에서 그것은 현재로써는 작아도 앞으로 커질 선언이기도 했다. (...) 그래서 무엇보다 서울 시내에 산재한, 이제 막 시작하는 ‘공간들’은 이들 젊은 미술가들의 생존, 다시 말해 존재의 필수불가결한 근거지가 된다.”¹⁾

이전의 텍스트에서 한 차례 밝혔듯 이 기고문은 내가 신생공간 서사에 대해 직접적으로 고민하게 된 중요한 계기가 되었다. 우선 ‘청년관을 위한 행동’이 “청년 스스로 청년이라는 이름을 부여한” 것이었다는 본문의 표현이 다소 거북스러운 입장에서 나는 청년이라는 단어가 너무 형편없이 너털너털해져 버렸음을 떠올렸고, 그 행위의 근거지가 “서울 시내에 산재한 이제 막 시작하는 공간들”이라는 결론에 이르러 비로소 ‘청년관’과 ‘신생공간’을 잇는 모종의 연결 고리가 만들어지는 장면에 묘한 위화감을 느끼고 말았다. 청년이라는 이름 붙이기에 대한 내 과민한 알레르기를 감안하더라도 후자의 연결 고리는 과연 타당한가? 2015년 10월, 30여 곳에 이르는 것으로 추산되는 신생공간 중 ‘청년관을 위한 행동’에 참여한 곳은 겨우 두 곳에 불과하다. 이것이 뜻하

1) http://pressian.com/news/article.html?no=128511&ref=nav_search

는 바는 분명하다. 2014년 미술계의 세대담론 안에서 ‘청년’의 위치에 섰던 최초의 성분과 그 이후에 드러난 실제의 국면 사이에 이상한 유격이 발생하고 말았다는 것. 신생공간의 출현은 이 상황을 지켜보고 있던 모두에게, 심지어 그들 자신에게도 다소 엉뚱한 돌발상황이었던 것은 아닐까?

미술계의 일이란 게 으레 그렇듯 ‘청년관을 위한 행동’ 내부에 축적된 동력은 대단히 제한적이었다. 반면 비록 대본 속의 주연은 아니었지만 신생공간이라는, 너무 한꺼번에 점멸해 하나의 실체로 오인된 새로운 가짜-주어는 자연스레 세대담론의 틀을 이어받는 뜻밖의 대역이 된다. 결과적으로 어느 쪽에도 손해는 아니었으니 이 애드리브는 곧 온건한 서사로 통합되었다. 비슷한 이질감은 몇몇 언론의 취재 방향에서도 체감된다. 예컨대 청년-신생공간-신드롬을 취재하고자 나를 찾았던 한겨레 기자는 자신이 세운 (주로 박근혜 정권의 정책적 무능함을 증명하는) 세대담론 가설의 정치적 증거들을 채집하는 데 정성을 기울였다. 젊은 미술인들의 낭만적인 할거를 흐뭇하게 지켜 볼 준비가 된, 80학번 탐정 같았던 그의 글은 청년, 삼포세대, 잉여 같은 고장난 어휘들의 스크래블로 채워졌다.²⁾

환경설정: 조건들

그렇다면 도시 곳곳에 산개해 숨어 있던 신생공간의 기원을 무엇으로부터 찾을 수 있을까? 신생공간의 분포와 현황을 최초로 조사하고 정리한 문서 「시각예술 관련 신생독립플랫폼」³⁾에 따르면 각 공간은 빠르게는 2007-2009년 사이 독자적인 모임의 형태를 갖췄고, 2010년 이후 일반화된 이른바 ‘셀프 브랜딩’의 조류에 적응하며 스스로를 구체적인 캐릭터로 조각해 왔다. 여기서 한 가지 중요한 사실은 이런 현상이 비단 미술계에 국한해 일어난 것이 아니라는 점이다. 이 시기-2000년대 중후반의 풍경을 조금 짚어 보면, 먼저 이제는 다소 지루한 얘기가 된 세계금융위기가 2008년을 전후

2) <http://hani.co.kr/arti/culture/music/698928.html>

3) 미술생산자모임 내 소모임 미술소비자모임(권기예, 박지혜, 이세준, 조혜진)에서 제작한 이 자료는 2015년 미생모 2차 토론회의 두 번째 파트 ‘전시환경과 조건’을 통해 발표되었다.

로 발발했다. 미디어 환경의 변화 속에 낯선 감각을 공유할 수 있는 기회가 늘어났고 블로그는 더없이 간단한 일이 되었다. 구글, 유튜브, 스마트폰 디바이스와 앱 스토어 생태계는 기존에 통용되던 퍼블리싱의 규칙을 형태와 속도, 양 측면에서 모두 바꾸어 놓는다. 현실의 거리에는 더복스⁴⁾나 유어마인드 같은 독립서점이 생겨났다.

다른 측면에서는 자금이 융통되기 시작했다. 이름은 달라도 내용은 같은 ‘공공’정책자금은 빠르게 변화하는 문화적 지형에 응답하거나 혹은 반대로 그것을 유도하며 운동에너지에 힘을 보태는 연료가 되었다. (이 시기의 제작 문화를 주제로 한 『공공 도큐먼트』⁵⁾ 같은 출판물이 시민문예기금 지원으로 탄생한다.) 국가가 ‘공공’가치를 수행하는 ‘시민’ 개인에게 천만 원 단위의 큰 돈을 지급한 당시 문화예술위원회의 지원제도는 상당히 파격적인 것이었다. 2000년대에 문화예술 뿐 아니라 IT 등 서비스 산업 전반에 지원된 공공기금—1인 기업과 각종 중소기업들에 대한 지원액의 규모는 어마어마한 것이었고, 이런 정책자금은 각 정권의 각종 지표를 세탁하는 기능을 동시에 수행했다.⁶⁾

미술이든 음악이든, 예술 분야에서 공통적으로 발생하는 수요—공급, 창작—소비 간의 불균형은 한국의 문화예술씬이 국가적인 필요(어쩌면 품위)를 충족시키기 위해 인공적으로 조성된 것이라는 점에서 연원한다. 엘리트 체육을 예로 들면 국가대표 A매치와 프로리그 경기 사이의 명암에서 이런 차이가 드러난다. 여러 면에서 국민적 자존감의 자양강장에 도움이 되었던 2002년 월드컵을 치르며 도마다 거대한 월드컵 스타디움을 지었지만, 정작 이런 어마어마한 인프라를 가진 K리그 경기에는 관중이 들지 않아 2층 응원석을 현수막으로 가려야 하는 아이러니한 상황이 발생하는 것이다. 말하자면 제도가 이 불균형을 더 이상 견뎌내지 못하고 무너져 내리기 시작한 것이 (혹은 이

4) 더복스의 구정연과 임경웅은 2010년 아트선재센터에서 독립해 더복소사이어티를 만든다.

5) 미디어버스 외, 『공공 도큐먼트 1』, 미디어버스, 2007.

6) 박근혜 정권에서는 이것을 간편만 바꿔 창조경제라 부르는데, 명목상 모델이 된 것은 아무래도 90년대 말 영국 노동당의 정책강령일테다. 지금에 이르러서는 사회 전반의 영역에서 이것이 타당한지, 실현 가능한지, 성과를 거두기는 했는지 등의 질문을 던지는 것이 사실상 무의미해졌다.

미 무너진 폐허임을 공인받은 것이) 2000년대 중후반의 상황이다.

미술과 인접한 (그래픽) 디자인계를 살펴보면 최근 업계를 주도하는 스튜디오들의 면면에서 전통적인 디자인 회사의 모습을 떠올리기란 쉽지 않다. 스펙터 프레스, 워크룸 프레스 등으로 대표되는 소규모 거점들에 더해, 고정된 팀의 형태를 갖추지 않은 경우를 포함하면 이 시류 속에서 영향을 주고받으며 성장한 디자이너들의 숫자는 훨씬 늘어날 것이다. 2000년대에 유학을 마치고 귀국한 70년대생 디자이너들에게는 이들을 흡수할 씬의 역량도, 개인으로서 가진 욕망의 방향도 모두 문제시되었는데, 관찰자로서 디자이너 김병조는 이런 표현을 쓰고 있다.

“한국 그래픽 디자인 시장의 관찰자로서 지난 10년은 무척 재미있었습니다. 경제적 기반이 무너진 시장에서 한국의 그래픽 디자이너들은 충분히 약진했습니다. 디자이너라는 작업의 활동 영역을 확장하고 방법론을 재정의해 시장을 재편하고, 많은 작품을 쏟아냈습니다. 기대감소의 시대에 디자이너들은 그 어느 때보다 활기찼습니다. (...) 단, 여기서 말하는 디자이너는 소규모 디자인 스튜디오와 젊은 프리랜서 디자이너입니다.”⁷⁾

건축의 경우에도 사정은 크게 다르지 않아, 젊은 건축가들의 ‘독립’ 스튜디오가 큰 규모의 먹거리 대신 주로 작은 주택의 설계와 시공, 리모델링, 지역재생사업 등에서 착실히 이력을 쌓아가기 시작했다.

산업과 분리되어 안전하게 고립된 미술은 이런 흐름에서 조금 더 끈질기게 보수성을 유지할 수 있었다. 그러나 얼마간의 시차를 두고 대안공간의 영향력이 사라진 빈 영토 위에 이질적인 뉴타입들이 출현하기 시작한다. 온라인 게임의 인스턴싱 개념을 통해 신생공간을 해석한 강정석의 표현처럼 “괜찮은 로고만 만들어두면 엉뚱한 곳에서 일을 벌여도 되”는, “뭔가 흥해보이는데에 수백 명이 필요하지 않은” 상황이 만들어진 것이다.⁸⁾ 이들은 온라인과

7) 2015년 7월, 계간 『그래픽』 34호

8) 강정석, 서울의 인스턴스 던전들, 『메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체』,

오프라인의 감각을 효과적으로 뒤섞어 작업실과 게스트하우스 따위의 임대 공간을 공유했고, 일시적인 오픈 스튜디오와 비정규 파티의 형식을 빌어 모이고 흩어지는 것에 익숙했다. 특히 정치적으로 보다 예민한 아티스트들의 활동은 두리반 이후 이중의 예술행동이 응집했던 2012 총파업을 거쳐 미술 생산자모임이 결성되는 계기가 된다. 온라인 상에서는 크리틱-칼 같은 비평 플랫폼이 태동했으며 2014년의 공장미술제 논쟁⁹⁾은 무르익은 분위기 속에서 아티스트피artist fee, 예술과 노동의 문제에 대한 논쟁의 불씨를 지폈다. 이 타임라인의 공란을 마저 써내려가는 것은 그리 어렵지 않을 것이다.

이렇게 정리해 보자. 《청춘과 잉여》와 연계 좌담회는 미술계 안팎의 세대담론을 가속화했고 그에 따라 ‘청년관을 위한 예술행동’이 생겨났으며, 지속의 동력을 모색하는 과정에서 우연한, 미필적 고의의 사고처럼 모처의 공간/네트워크들이 수면 위로 드러나게 되었다. ‘어느날 갑자기 신생공간이 출현했다’는 구전설화 같은 이야기는 도무지 신빙성이 없다. 무엇인가가 출현했다면 오히려 그것은 신생공간을 긴급히 호출해야 하는 어떤 다급한 욕망 혹은 요청이지 않았을까?

환경설정: 결과들

신생공간의 현재는 어떤 모습일까? 올해 초 개설된 SNS 계정 ‘엠티자(@herbererr)’에 따르면 2015년 10월을 기준으로 서울의 신생공간은 30-40여 곳에 이르는 것으로 집계된다. 하나하나를 들여다보면 나름의 개성을 발견할 수 있다. (“개성을 발견할 수 있다”고 쓰기에는 애초에 공통점이 없다는 게 문제이기도 하다.) 《청춘과 잉여》의 좌담회가 이루어졌던 상봉동 교역소는 《상태참조》(2014)에서처럼 여러 진폭의 작업/이벤트를 만연한 산문시처럼 늘어놓고 의도적으로 휘발시키는 것을 즐긴다. (레토릭이 아니고 정말 즐기는 것 같다.) 이태원 우사단로의 구탁소는 한 달에 한 번씩 서

미디어버스, 2015.

9) 공개토론회 ‘한국 미술계와 작가의 권익: 공장미술제 사례와 함께’(2014). 대안공간 루프에서 임근준의 사회로 진행되었다. 패널로 권혁빈, 김노암, 서진석, 홍태림이 참여했다.

로 다른 ‘직업 예술가’를 매칭하고, 구불구불한 창신동 언덕길에 고개를 내민 지금여기는 사진과 현대미술 사이에 끼인 사진가들의 작업을 이름처럼 진지하고 끈덕진 특유의 자세로 소개한다. (종종 그게 지나쳐 오프화통이 터질 때도 있다.) 청량엑스포는 아직 대중에게 다소 낯선 쿼어 문화를 전시의 주요 소재로 삼는 공간이다. 공간사일샵은 몇 년째 독자적인 레지던시 프로그램을 운영하며 ‘유서 깊은’ 아티스트 런 스페이스로서 문래동을 지키고 있다. 황학동의 케이크 갤러리나 지금은 대흥동으로 자리를 옮긴 기고자, 종로의 아카이브 붉은 작가보다는 기획자의 활동에 방점을 찍는 공간이다. 주로 작가들이 모여 작업/전시의 경계를 오가는 다른 신생공간들과 달리 (비록 그게 일시적인 역할일지라도) 디렉터, 큐레이터, 코디네이터, 디자이너 등이 나름의 체계를 갖추는 전통적인 방식을 선호한다. 2년이라는 운영 기간을 미리 명시한 공릉동 현대홈타운 내의 노토일렛은 정말 화장실이 없기 때문에 붙여진 이름이다. 합정지구, 그리고 정신과 시간의 방은 합정동 지근거리에서 마치 경쟁이라도 하듯 대척점에 선 회화의 양식을 자신들만의 속도로 회전시키고 있다. 반지하는 작가들이 선뜻 전시 형식으로 꺼내놓기 힘든 프로젝트나 포트폴리오용 작업을 베타 버전으로 실험하기 위해 만든 공간인데, 정말 창문으로 ‘침입’해야하는 괴이한 반지하 구조를 가지고 있다. 제법 스크롤의 압박을 느껴야하는 반지하 웹 아카이브를 두고, 농담 반 진담 반 ‘누구누구는 반지하 출신’이라는 말도 나돈다. 청계대림상가 곳곳에 자리를 튼 200/20, 300/20, 800/40은 각각 임차보증금과 월세의 액수에서 이름을 따왔다. 프랜차이즈처럼 동일한 아이덴티티를 공유하지만 내부 프로그램의 지향점은 저마다 다르다. 바로 옆 상가엔 을지로 일대를 같은 플랫폼으로 사용하는 또 다른 공간 개방회로가 있다. 디렉터의 네트워크를 십분 활용해 특유의 기획을 만들어 내는 통인동의 시청각은 전시와 함께 나름의 규칙을 가진 문서를 발행하고 저장한다. 그들의 활동 이면에 존재하는 그래픽 디자이너 김형재, 홍은주의 든든한 지원을 언급하지 않을 수 없을 것이다. 서른 곳이 넘는 공간을 모두 소개하려면 너무 긴 주례사가 될 것 같으니 여기에 대해서는 이만 적겠다.

「시각예술 관련 신생독립플랫폼」의 발표 시점을 기준으로 약 반 년간 신생 공간의 숫자는 거의 두 배 가까이 늘어났다. (물론 어떤 곳은 ‘발생’했고 어

편 곳은 ‘발견’됐다.) 이는 앞서 적은 마치 유명처럼, 신생공간이라는 범주가 최초로 대단히 작위적인 것이었음에도 현실에 작동하게 된 순간 생성된 원심력이라고 볼 수 있다. 가시적인 교류가 없던 운영주체들 역시 한 데 묶이며 서로 뒤섞이게 되었는데, 그 결과물 중 가장 돋보이는 것이 바로 굿-즈다. 현대미술페어 굿-즈는 반지하의 관리자 돈선필이 주변 작가들의 작업에 가벼운 물성을 부여해 판매하던 굿즈goods 프로젝트가 모티브가 되었다. 굿-즈는 2015년 초부터 비디오릴레이 탄산과 교역소, 반지하 등을 중심으로 논의되기 시작했고, 미술소비자모임 자료집을 통해 연결된 공간을 대상으로 기획이 커지면서 결국 15개의 신생공간과 개인 자격으로 참여하는 6명의 기획자가 각각 3명씩 참여작가를 추천하는 방식의 대형 기획이 되었다. (장르, 매체, 시각적 다양성을 고려해 기획팀이 직접 추가 작가를 섭외함으로써 굿-즈 참여작가는 총 80팀으로 확정된다.)

굿-즈가 준비된 1년 여의 시간은 이 행사가 도대체 무엇인지, 무엇을 위한 것인지, 굿-즈는 일반적인 용례의 굿즈goods와 무엇이 같고 또 다른지에 대한 긴 논쟁이 이어져 온 과정이었다. 홈페이지의 설명을 옮겨본다.

“굿-즈는 동시대 미술의 환경/조건에 대해 고민하는 시각예술작가들이 자신의 작업/‘굿-즈’, 소량제작된 에디션, 파생물 등을 직접 판매하는 행사입니다. 전시장에서만 볼 수 있었던 작품들, 장소 특정적 설치나 퍼포먼스처럼 형태가 없는 작업들, 기존의 아트페어가 다루지 않았던 젊은 작가들의 활동들을 가까이에서 지켜보고 구매할 수 있는 기회입니다. 굿-즈는 굿즈goods라는 본래의 단어가 지니고 있는 잠재력을 통해 현대미술이 봉착한 여러 문제들을 다른 측면에서 풀어볼 수 있을 것이라는 기대로 시작되었습니다. 그런 점에서 이 행사는 작품이 제작/유통되는 방식을 참여 작가 각각의 독자적인 형식으로 해석하고 제안하는 자리이며, 자신의 작업/‘굿-즈’에 대해 진지하게 고민한 결과를 능동적으로 선보이는 자리입니다. (...) 기존의 공산품이나 아트상품, 작품, 예술가들이 제시하는 ‘굿-즈’의 미묘한 차이를 비교하며 즐기고, 더 적극적인 방식으로 주위 작가들의 예술 활동에 동참하는 계기가 되길 바랍니다.”¹⁰⁾

행사명이면서 행사의 교환물을 동시에 지칭하는 굿-즈는 예술가의 작업 자체이거나 작업의 핵심 개념을 공유하는 파생물로 정의된다. 굿-즈 기획팀의 일원으로서 여기서는 약간의 유체이탈 화법이 필요한데, 굿-즈가 아트 상품이나 기능성 생활용품과 구별될 수 있다는 생각은 우리에게 꽤 중요했다. 상품을 만들어내는 예술가의 활동이 특별히 비난받을 이유는 없지만, 현대미술 이벤트에서 무언가를 접하며 그 작가가 예쁜 에코백을 만드는 사람이란 것 외에는 아무 것도 알 수 없다면, 그것은 판매자에게나 구매자에게나 피차 불행한 일일 것이다. 이것은 달리 말해, 굿-즈의 핵심이 ‘진짜 시장’을 펼쳐놓는 것이 아니라는 뜻이기도 하다. 굿-즈는 오히려 다분히 반시장적인 요소를 가지고 있지만 그럼에도 시장의 형식을 차용하는 기획에 가깝다.¹⁰⁾ 그런 점에서 굿-즈와 굿즈goods 사이에 존재하는 애매한 긴장은 이 행사를 규정하는 핵심적인 위트다. 왜 우리는 굿-즈를 쓸 때마다 꼬박꼬박 하이픈(-)을 새겨 가며 칼로리를 낭비하는가? 하이픈 다이어트라도 하자는 것인가? 뭐라고 써봐야 결국 듣는 이에겐 [구썬]인, 이것은 차이 différence에 대한 어떤 프랑스인의 유머를 연상시킨다.

마치며

구매자에게는 자기소유의 ‘벽’이, 판매자에게는 (투자)가치의 영속성에 대한 보증이 없는 오늘, 조건이 변화한 곳에서 다른 규격/표준이 상상되어야 하는 것은 당연하다. (게다가 점점 더 많은 작업들은 곤란하게도 벽이 아닌 외장하드나 바탕화면으로 옮겨져야 하는 상황이다.) 굿-즈를 만든 신생공간들의 상황 역시 비슷한 고민 위에 있다. 20세기의 전통에 복무하는 화이트큐브 전시와 달리, 미술을 위해 세팅되지 않은 임대 공간 속에 ‘쭈셔 넣어’지며 미술가의 형식은 자연스레 변화를 겪기 마련이다. 반대로 수용자의 경험도 변한다. 관객이 작업을 만나는 시간, 동선, 조명, 인터페이스가 변하고, 이 사소한 차이들은 전시라는 형식에 대한 근본적인 질문을 재고하게

10) <http://goods2015.com>

11) 결과적으로 굿-즈는 5일간 1억 6천 만원 가량의 매출을 올리며 상업적으로도 기대 이상의 성과를 거두었는데, 덕분에 굿-즈는 더욱 ‘시장의 가능성’이라는 측면에서 지지되거나 거부되었다.

한다. 신생공간이라는 이름이 완전히 투명해진 후에는 결국 이런 논의들이 남게 될 것이다.

앞선 참조점을 거울삼아 무언가를 유추해 볼 수 있을까? (신생공간의 미래는 얼음장벽에서 킹스랜딩을 지키는 윈터펠의 서자가 되는 것일까?)¹²⁾ 소수의 능력자들이 교수로 진화해 살아남은 디자인계의 갈라파고스는 아직 무언가의 모델이 되어 주기에는 역부족인 듯 보인다. 계간 그래픽에서 기획한 《XS: 영스튜디오 컬렉션》(2015)은 비슷한 입장에서 이들과 얽힌 후세대의 고민을 ‘XS(엑스스몰)’이라는 이름으로 엮어 냈다. (‘스몰’에 이은 ‘엑스스몰’들은 분명 신생공간의 또 다른 절단면이다.) 유럽의 상황은 어떨까? 무엇이든 가능할 것 같았던 혁명의 세기가 저물고, 한때 영광스러운 시절을 구가했던 작은 예술거점들은 대부분 와해되었다. 살아남은 독립서점이나 소규모 아트스페이스들은 지역의 풀뿌리 정치운동과 결합하거나 최소의 자본/조직력을 갖추기 위해 조합을 결성했다. 숙고가 필요한 지점이다.

이런저런 우려들이 꼬리를 물지만 사실 그런 걱정은 별로 새삼스러울 게 없다. 치솟는 월세를 근거로 신생공간의 미래를 비관하는 전망도 있지만, 오히려 새로운 미술공간들은 점점 늘어나고 그 의미는 확장될 것이다. 이제 예술가 스스로 예술을 책임져야 하는 시대이기 때문이다. 그러니 생산적인 논의가 되려면 기본소득이나 조합법에 대한 연구와 더불어 사회 안에서 예술의 가치¹³⁾를 어떻게 합의할 것인지, 예술의 경제적 토대를 만들기 위해 필요한 새로운 분배의 규칙은 무엇인지, 급진적인 고민이 이어져야 한다. 이것은 예술과 예술가가 함께 올라탈 수 있는 방주를 만드는 일이다. 상상력이 필요할 것이다.

12) HBO의 인기 드라마 <왕좌의 게임>의 배경이 되는 웨스테로스 대륙 북쪽에는 거대한 얼음 장벽이 세워져 있다. 이것은 북방의 아인들과 ‘인간이 아닌 자’들로부터 왕국을 지키기 위한 것이다. 장벽의 야경대(Nightwatch)가 되는 것은 통상 명예로운 일로 알려져 있지만, 사실 이들은 형을 면제 받은 죄수, 도망친 범죄자, 외국인, 상속에서 밀려난 서자들로 구성된다. 즉, 장벽은 법외지이자 호모 사케르를 위한 도피처다. 야경대가 얼어붙은 험지에서 싸우는 사이 수도(킹스랜딩)의 귀족들은 내전과 권력 다툼에 골몰하는데, 이렇듯 저렇듯, 킹스랜딩과 장벽은 기묘한 방식으로 공생하며 왕국을 지탱하는 셈이다.

13) ‘가격’이 아니라 ‘가치’대

우연과 필연의 교차점에서 동시에 깜빡이던 부표들. 그들은 이제 무엇이 될
까? 우선은 모처럼의 활기를 기쁜 마음으로 곱씹는다. 겨울이 오고 있
다.¹⁴⁾

14) <왕좌의 게임>의 일곱 귀족 가문 중 하나인 스타크의 가언家言. 겨울은 척박한 시련이지만 동시에 야생성을 내재한 변화의 계절이다. 북방 수호의 의무를 부과 받은 스타크의 직원들은 겨울을 통해 균형을 생산하고 중재한다.

발표 4

**대안공간과 새로운
정책대응 -
제도, 문화재단, 미래비전**

김종길
(경기문화재단)

비영리
전시공간
다시보기

1세대 대안공간의 탄생과 역할

그 첫 시작은 1998년 서울 강동구 암사동의 ‘쌈지아트스튜디오’였다. 경향신문 1998년 4월 17일 자에 “경영이윤 문화에 환원 ‘쌈지’”라는 기사가 실렸는데, 패션잡화업체 리더데코 천호균 대표를 인터뷰한 기사다. 기사에 《쌈지아트프로젝트》 내용이 눈에 띈다. “《쌈지아트프로젝트》를 추진 중이다. IMF로 빈사 상태에 놓인 전위예술작가들을 위한 후원사업. 도움이 필요한 유망작가 10명을 선정해 3백만~1천만 원의 작품제작비를 지급한다. 작업공간도 제공한다. 아트 프로젝트에 선정된 작가로 작업할 여건이 마땅치 않은 사람들을 위해 서울 암사동에 작업실을 만들었다.”고 밝히고 있는데, 7월 4일자 경향신문을 보면, “‘쌈지 아트’ 지원 미술인 선정, 1차 연도 16명…내년 5월 전시회”라는 기사가 보이고, 기사에서 《쌈지아트프로젝트》의 김홍희 디렉터는 “미래지향적인 전업 작가 중 실험성을 인정받고 있는 중진 작가와 재기발랄한 신진을 추렸다.”고 말하고 있다. 쌈지아트스튜디오는 1999년 암사동에서 신촌 홍대 근처로 옮겨 복합 문화공간 쌈지스페이스를 개관한다. 쌈지스페이스는 2009년 3월 30일 폐관 파티를 열어 문을 닫기 전까지 10년의 역사를 오롯이 한국 현대미술의 교두보 역할을 자임하며 여러 장르 간의 혼합과 공존의 카오스를 이끌었다. 쌈지스페이스는 “미술관·상업화랑·대안공간의 구분이 흐려지는 새로운 현상 속에서 기존의 대안공간은 자기 반복적 프로그램으로 명맥을 유지하기보다는 새로운 변화를 위한 방향 전환을 모색해야 될 때”라는 일종의 ‘폐관 선언문’을 발표하기도 했다.

쌈지아트스튜디오에서 쌈지스페이스로 개관해서 대안공간의 문화정치학을 천연덕스럽게 보여준 쌈지는 대안공간이 거침없이 수행해야 할 역할들의 전범을 제시했다. ‘양팡 테리블을 짊고 다듬는 아방가르드의 메카’라고 불리는 데는 그만한 이유가 있는 셈이다. 쌈지는 순수 미술은 물론 언더그라운드 음악, 무용, 독립 영화 등 각 분야의 실험적이고 진취적인 예술가들을 적극적으로 수용하고 지원했다.

쌈지아트스튜디오가 쌈지스페이스로 이전 준비 중일 때, 사실 대안공간의 간판을 가장 먼저 단 곳은 대안공간 루프였다. 1999년 2월 서울 홍대 앞 유흥가 상가건물 2층에 ‘루프(Loop)’라는 간판이 내걸렸다. 김은영·정수진 등 젊은 작가들이 이곳 198㎡(60평) 공간에서 데뷔전을 치렀다. 국내 대안공간(alternative space)

의 출발이었다. 루프의 서진석 디렉터는 “당시만 해도 얼마 되지 않던 미술관과 상업 화랑에서는 중진 이상 원로 작가 전시에만도 바빠 신진은 자신의 작품 발표 기회를 얻기 어려웠다”고 회고한다. 루프에 이어 대안공간 풀, 프로젝트 스페이스 사루비아 다방, 씬스페이스(이상 서울), 대안공간 섬(이상 부산, ‘섬’은 이후 ‘반디’로 개명됨) 등 대안공간의 대표 주자들이 속속 개관했다.¹⁾ 그리고 2000년에는 인사미술공간이 문을 열었고, 대안공간에 대한 정부의 지원도 시작되었다.

마치 기획이라도 한 듯이 1999년에 동시다발적으로 문을 연 대안공간들. 그들은 무엇을 추구했던 것일까? 우리는 그들의 창립 또는 개관선언문에서 그 시대 대안공간들이 사유했던 한국 미술계의 지형과 그들 고민의 중첩공간을 살펴볼 수 있을 것이다.

대안공간 루프는 **단일적 국제화에 대항하는 아시아의 대안적 미술 문화를 생산하고 정립하는 장으로서의 역할에 충실할** 것입니다. 더불어 **자본 중심 구조의 서구 주류 미술계에 반하는 아시아 현대미술의 새로운 미술 유통 플랫폼을 구축하여, 정직하고 활발한 미술 시장의 구축을 도모하려** 합니다.

- 대안공간 루프의 누리집에서(www.galleryloop.com)

대안공간 풀은 1999년 2월 미술인들이 공동 발의하여 설립된 국내에서 보기 드문 미술인들의 공동 운영 단체입니다. **미술에서의 대안적 실험과 비판 정신을 실천하는 노력**으로 풀은 지난 십 년간 175회의 전시와 36회의 교육 프로그램, 13권의 자체 출판물 및 저널 발행 사업을 운영하여 왔습니다.

- 아트 스페이스 풀의 누리집에서(www.altpool.org)

2000년 창의적 미술 ‘언어’의 생산자들을 위한 전시공간으로 출발한 인사미술 공간은, **특화된 아카이브와 지속적인 워크숍 기능을 기초로 작가들의 무제한적인 상상력을 프로덕션화 하는 시각예술의 R&D 및 다기능 복합지원센터**입니다.

- 한국문화예술위원회 누리집의 인사미술공간 소개글(www.arko.or.kr/operation/page5.jsp)

1) 대안공간 섬은 이동석, 김성연, 조선령, 이영준에 의해 1999년 9월 11일에 문을 열었다. 개관전인 《맥락과 징후》를 비롯해 《1+N》, 《백성준》, 《안재국》, 《박상호》, 《디지털 여관방》, 《김현식》, 《신무경》 등 주로 영상 설치 위주의 작가들의 전시를 기획하였으며 《도시-관점과 소통》이라는 타이틀로 건축가들에 의한 개념적인 설치전을 기획하기도 하였다.

1세대 대안공간들의 문화정치학은 공간의 창립 주체에 따라 각각 그 방향이 달랐다. ‘풀’이 포스트 민중미술의 가치를 은연중 내걸면서 공간정치학의 선명성을 부각했다면, 루프는 《무브 온 아시아전》을 기획해 온 역사에서 반추해 볼 수 있듯이 아시아 현대미술과 플랫폼 역할을 충실히 해왔다. 사루비아 다방은 아방가르드한 청년작가들의 실험적 전시기획을 자주 선보였고, 씬지는 시각예술을 중심에 두되 ‘무서운 아이들’의 히피적이고 아나키한 실험정신을 깊게 수용했다. 부산의 반디는 1984년의 사인화랑(四人畫廊)에서 시작된 형상미술의 지역적 미학운동을 계승하면서 대안공간 섬으로 재탄생했다. 반디가 사용했던 옛 목욕탕 건물은 그 자체로 지역 문화공간의 정치성을 대변한다.

이들 1세대 대안공간들의 문화정치학은 얼마 지나지 않아 2세대 대안공간들로 전유되었다. 안산의 ‘커뮤니티 스페이스 리트머스’는 안산시 원곡동의 ‘국경 없는 마을’에 들어서면서 다국적 이주노동자의 문제로 파고들었고, 안성의 ‘대안미술공간 소나무’는 자연미술의 미학을 확산시켰으며, 부천의 ‘아트포럼 리’는 행동주의 현장미술을, 그리고 의정부의 ‘문화살롱 공’은 경기 북부의 빈집과 수몰 지구, 분단 문제를 다뤘다.

1세대 대안공간을 준비했던 디렉터들이 서로를 부추기며 공간기획을 결의한 것도 아닐 터인데, 도대체 무엇이 그들로 하여금 바로 그 해에 영리적 공간도 아니고 그렇다고 순수한 비영리 공간도 아닌 제3의 대안적 공간을 창조하게 했을까? 그리고 그들이 각자 1년 전부터 아니면 수년 전부터 사유하고 준비했던 대안공간의 ‘대안성’은 또 무엇이었을까?

물론 우리는 1997년의 IMF 구제금융과 그에 따른 환율상승으로 급거 귀국할 수밖에 없었던 유학과 예술가들을 쉽게 떠올릴 수 있을 것이고, 그런 그들이 활동하기에는 한국의 전시공간 시스템이 매우 단순했다는 것을 또한 고려할 수 있을 것이다. 그러니까 당시의 전시공간은 유료 대관화랑과 갤러리가 대부분이었고 그나마 돈 들이지 않고 전시할 수 있는 공간은 미술관이 전부였다. 그러나 미술관 전시는 기획 초대를 받지 않는 이상 작가들이 자유롭게 전시할 수 있는 공간이 아니었다.

구제금융을 지원 받는 상황에서 기업의 구조조정이 본격화하자, 파산과 도산이

난무했던 1998년의 상황은 역설적으로 예술가들이 파고들 수 있는 사회적 균열이 그만큼 컸다. 경제적 파산과 붕괴가 가져온 사회적 혼란과 파장은 지금 우리가 생각하는 것보다 매우 컸던 반면, 애당초 경제적 가난을 삶의 한 축으로 가져갈 수 있다는 ‘자발적 가난에의 힘’이 예술가들을 튀어 오르게 하는 반대급부였다. 대안공간을 기획하고 있던 이들은 아마도 거의 동시에 그 지점에서 자신들을 노출했다고 볼 수 있다.

자, 그런데 매우 흥미로운 점은 그렇게 등장한 대안공간의 설립 취지가 모두 각자의 운영철학에 기반을 두고 있다는 것이다. 그리고 그들이 공표하고 실천한 바로 그 설립 취지와 운영철학이 한국의 현대미술 현장을 새롭게 재편하면서 공간의 예술정치학을 드러내기 시작했다는 점이다. 국내 주요 상업갤러리나 화랑이 그들의 선호도를 아트마켓에 적용해서 전속 개념의 작가 풀을 형성하는 것과는 완전히 차원이 다른 정치학이었다. 국립현대미술관이나 지역의 공립미술관들조차 ‘국립성(중앙정부)’의 정체성, ‘공립성(지방정부)’의 정체성을 확보하고 있지 못한 상황에서 대안공간의 공간정치학은 미술계의 판도를 다양한 각도에서 읽게 하는 좋은 밑그림이기도 했다. 그런 맥락에서 한국 미술계는 대안공간을 ‘신형 엔진’이라고 부르기도 했다.

새로운 작가를 발굴하여 미술계에 신선한 흐름을 제공했고, 이에 따라 경직된 한국 미술의 경향을 다채롭게 꾸몄으며, 현대미술이란 무엇이며 미술과 현실의 관계는 어떠한지 하는지 등등, 새로운 쟁점과 문제를 부각시켰다. 이런 까닭에 대안공간을 두고 우리 미술계를 움직이는 ‘신형 엔진’이라고 불러도 과언은 아닐 것이다.²⁾

대안공간, 한국 현대미술의 아지트

20세기 초반의 혁명가들에게 아지트(agit)는 지하운동을 위한 비밀 장소였다. 러시아어 아지트퐁크트(agitpunkt)에서 시작된 이 말은 원래 ‘선동본부’의 의미였으나, 이동본부, 지하본부, 비밀본부의 뜻으로 사용되었고 시간이 흐르면서 점차 실험적이고 전위적인 예술가들의 작업실을 상징하는 말로 바뀌었다. 물론

2) (사)문화사회연구소, 한국문화예술위원회, 『한국의 대안공간 실태연구』, 2007.

대중적으로는 ‘누군가에게 특별하고 비밀스러운 공간’이라는 뜻으로 사용되기도 하지만 말이다.

아지트가 쉽게 장소화할 수 없었던 것은 그곳이 누구에게나 열려있는 공간이 아닐뿐더러 자주 이곳저곳으로 옮겨 다녀야 했기 때문이다. 혁명가들에게 아지트는 그들 외에는 결코 누군가가 알아서는 안 될 공간이었다. 만약 발각이라도 되는 날에는 쥐도 새도 모르게 공간을 폐쇄해야 했다. 그러므로 그들조차 아지트를 장소화하는 계획을 세울 수 없었다. 그곳은 그들 스스로가 의도적으로 입틀어막는 관념이어야만 했다. 그들은 ‘숨 쉬는 현실’을 위해 싸우는 혁명가들이었으므로, 그때의 혁명가들에게 아지트는 마지막 보루였다. 그러니 그들의 아지트는 또 얼마나 정치미학적인 공간인가!

1세대 대안공간들은 20세기 말 한국 현대미술의 아지트로 탄생했다고 볼 수 있다. 신자유주의와 초자본주의 사회로 이행하고 있었던 한국의 현실에서 1997년의 IMF 구제금융은 이미 아지트의 탄생을 예고하고 있었다. 자본의 그물망으로부터 미학적 자유를 획득하면서 동시에 자본의 시장 미술을 타격할 수 있는 섬(보루)이 필요했으니까. 비영리 공간이나, 영리 공간이나의 선택적 목적성이 대안공간으로서의 아지트 정치성을 판단하는 기준이 될 수는 없을 것이다. 대안공간들은 비영리를 위해 영리를 추구하기도 했고 영리를 위해 기꺼이(돈이 되는) 아트프로젝트를 기획하고 여러 사람과 관계를 맺었다.³⁾ 비영리와 영리를 줄타기하는 모험을 감행했던 것은 그들의 섬이 자본주의라는 바다 위에 떠 있었기 때문이었다. 그렇다고 그들의 영리가 ‘상업’을 전제하는 것은 아니었다. 비영리와 영리의 문제보다 대안공간들이 고민했던 것은 그들이 탄생했던 순간의 문제 의식에 있었다. 1999년이 지나자 곧장 21세기가 펼쳐졌고 한국미술은 급격한 디지털 미디어 환경 속으로 빨려 들어갔다. 대안공간은 세계미술과 한국미술의 시차를 구분하지 않으면서 새로운 미술의 공론장이 되어야 했다. 대안공간 풀의 창립을 주도했던 이영옥은 『황해문화』 2000년 봄호에서 대안공간을 추동시킨

3) 21세기 초반 한국미술은 다양한 공공미술 프로젝트로 장이 확대되었다. 정부가 주도한 공공미술 프로젝트는 전국적으로 펼쳐졌고 이 프로젝트들의 대부분은 대안공간들과 연계된 기획자들에 의해 수행된 경우가 많았다. 그러나 이런 프로젝트들이 돈이 되는 것은 아니었다.

힘을 파악하면서 그들의 문제의식이 무엇인지 구체적으로 살피고 있다.⁴⁾ 그는 “미술계는 지난 10여 년 동안 양적 성장에도 불구하고 매우 심각한 정체성의 혼돈에 시달려 왔다. 정체성을 혼동케 한 요인으로는 여러 가지를 들 수 있다. 물론 크게 본다면 이 요인들이란 지난 10여 년간 문화계 전반의 지형을 흔들었던 그 요인들과 다를 것이 없다. 수없이 반복해서 언급된 요인들, 정보화와 더불어 뉴미디어가 출현함으로써 초래된 문화환경의 변화를, 그리고 ‘세계화-지역화 glocalization’가 초래한 압력들과 가능성들, 냉전의 해체로 생겨난 이데올로기 해체 현상들, 소비사회화와 대중문화의 급격한 성장으로 인한 일상문화의 변화 등이 그것이다.”라고 말하면서 이러한 변화의 요인들은 미술계에서 다음과 같은 메커니즘으로 통합되어 작동되고 있다고 주장한다.

- ① 대학권력+공모전+일부 부유층 대상 화랑으로 구성된 순환적이고 폐쇄적인 식민지적 유사 아카데미 체제의 성격을 띠고 있던 미술문화가,
- ② 비엔날레와 같은 대형 국제전+큐레이터들의 역할 부상과 병행한 다양한 기획전+재벌과 기업 중심의 미술 시장을 중심으로 진행되는 상대적으로 개방적이며 소비사회에 상응하는 미술문화 체제로 변화하는 것이 그것이다.

그가 이러한 현상을 통해서 20세기 초 식민지적 근대화와 더불어 시작된 우리의 서구적 미술문화 체계가 이제는 완전히 다른 전환기로 이행하고 있다고 파악했다. 사실 한국사회에서 대안공간의 탄생은 매우 이례적인 문제로 볼 수 있는 문제겠지만, 이미 서양에서는 우리보다 훨씬 먼저 시작되었다. 우리와 많은 부분에서 유사하긴 하지만, 서구의 대안공간은 대체로 미술관이나 상업화랑에서 받아들여지지 않는 실험적 미술이나 유색인들의 미술 그리고 퍼포먼스나 개념미술, 비디오 작업 등을 수용하는 장소들이었다. 그리고 그 공간들은 대개 문화재단이나 지자체 그리고 예술기금에서 재정지원을 받아 공간을 유지하며, 대체로 새로운 작가들이 주류 화랑들로 진입하는 통로로서의 기능을 했다. 그러나 1999년에 탄생한 우리의 대안공간들은 그런 정체성이 명확하게 드러났다고 보기는 어렵다. 대안공간들은 오랜 준비과정을 거치지 않았을 뿐더러 그 등장이

4) 이영욱, 「대안공간: 그 가능성」, 『황해문화』, 2000년 봄호, 486~490쪽 참조.

갑작스럽기까지 했기 때문이다. 그래서 가장 먼저 대두된 문제가 운영비와 재정 지원이었다. 새로운 시각예술의 아지트였으나 그들은 그곳이 비밀분부이기를 원치 않았다. 대안공간은 그들이 추구하는 각기 서로 다른 공간의 미학적 정치성을 확산하면서 새로운 예술을 펼치고자 했던 것이 탄생의 명분이기도 했으니까. 그리고 그런 대안 정신은 ‘터부의식’으로 비판 받기도 했으나 생각보다 명확하게 자신들의 정체성을 드러내면서 한국미술의 중심을 뒤흔들기 시작했다.

제도

1998년으로부터 20년이 지났다. 그 20년 동안 대안공간은 제도화되지 못했다. 제도화되는 것을 의도적으로 회피하거나, 그들이 제도화를 수행하기 위해서 노력하는 것 따위가 의문스러운 것일 수 있다. 제도화를 회피한다고 해서 그리 되지 않는다고 볼 수도 없고, 제도권이 되기 위해 안간힘을 쓰는 것이 그들의 목적도 아니기 때문이다. 문제는 사실 그들이 아니라 우리 사회의 인식일 것이다. 대안공간이 탄생한 지 20년 동안 우리 사회는 그들이 설 자리를 충분히 마련하지 못했기 때문이다. 1세대에서 2세대, 3세대, 그리고 신생공간의 탄생에 이르기까지 미술관과 갤러리(화랑)의 역할과 다른 제3의 공간지대가 있어왔고, 그들의 역할과 활동이 우리 미술세계에서 선명한 위치를 가지고 있었음에도 불구하고 지원정책을 부재했다. 우리 사회가 그들을 마치 무인도와 같은 섬으로 밀어내고 있는 것은 아닌지 자문할 필요가 있을 것이다. 그런 맥락에서 그들이 그들의 설립목적을 유지하면서 제 역할을 할 수 있는 제도적 장치를 고민할 때가 되었다. 예컨대 ‘대안학교’처럼 말이다.

정책제안 ① : “대안공간진흥법”이 필요하다!

‘대안공간진흥법’(가칭)은 대안학교와 관련된 법안을 참조할 수 있다. 우리나라는 초·중등교육법 제60조 3항에 대안학교법을 두고 있기는 하다.

제60조의3(대안학교) ① 학업을 중단하거나 개인적 특성에 맞는 교육을 받으려는 학생을 대상으로 현장 실습 등 체험 위주의 교육, 인성 위주의 교육 또는 개인의 소질·적성 개발 위주의 교육 등 다양한 교육을 하는 학교로서 각종 학교에 해당하는 학교(이하 “대안학교”라 한다)에 대하여는 제21조 제1항, 제

23조 제2항·제3항, 제24조부터 제26조까지, 제29조 및 제30조의4부터 제30조의7까지를 적용하지 아니한다.

② 대안학교는 초등학교·중학교·고등학교의 과정을 통합하여 운영할 수 있다.

③ 대안학교의 설립기준, 교육과정, 수업연한, 학력인정, 그 밖에 설립·운영에 필요한 사항은 대통령령으로 정한다.

[전문개정 2012.3.21.]

우리나라보다 앞서 학교를 가지 않는 아이 즉 ‘부등교(不登校)’ 학생 문제를 심각하게 겪어온 일본은 지난 2016년 12월 ‘의무교육단계에서 보통교육에 상당하는 교육기회의 확보 등에 관한 법률(이하 ‘교육기회확보법’)'을 제정했다. 일본의 공교육을 전제로 한 법의 하위항목으로서 대안학교를 두지 않고, 동등한 위치에 대안학교 지원법을 둔 것이다.

그런데 초·중등 교육법에 대안학교법이 있다고 하더라도 인가와 비인가에 따라 격차가 심하고 국가로부터 지원을 받을 수 있는 한계는 명확하다. 인가학교는 특성화학교와 위탁형 대안학교밖에 없다. 2017년 현재 특성화학교는 71개이다. 전국 300여개의 대안학교는 사실 비인가 형태로 운영 중이다. 많은 대안학교가 비인가 형태를 고집하는 이유는 대안학교만의 특성이라고 할 수 있는 다양한 경험, 실험적인 교육이 가능하기 때문이다. 그들이 원하는 것은 인가가 아니다. 자유롭게 등록하고, 제도화된 교육을 넘어 교육혁신을 위한 새로운 모델을 구축하고자 하는 것이다. 2017년, 대안교육도 20여년 만에 대안교육진흥법에 발의된 바 있다.

대안교육진흥법안 대표발의(김병욱 의원) / 2017년

대안교육진흥법은 대안교육의 진흥에 관한 국가 및 지방자치단체의 책무를 규정하고 대안교육기관에 대한 지원 근거를 마련함으로써 학교 밖 청소년들도 능력과 적성에 따라 평등하게 교육받을 권리를 보장하고자 제안되었고, 주요내용으로는 대안교육기관을 설립하려는 자는 교육감에게 등록하고 교육감은 대안교육기관 설립운영위원회 심의를 거쳐 등록 여부를 결정하며, 대안교육기관에 재학 중인 의무교육의 대상자에 대해서는 취학 의무를 유예할 수 있도록 하였고 국가와 지방자치단체는 학생의 교육기회 보장과 대안교육기관의 내실있는 운영을 위하여 필요한 경비 등을 지원할 수 있도록 하였다. 김병욱의원은 “대안교육은 제도화된 교육을 넘어 교육혁신을 위한 새로운 모델로 주목받고 있으며 학교 밖 청소년들에게 교육의 기회를 제공하여 교육기본권을 보장하는 것은 헌법이 보장한 교육에 대한 국가의 책무이기에 대안교육진흥법을 발의하게 되었다”라고 입법 취지를 설명했다.

대안공간진흥법은 ‘박물관 및 미술관 진흥법’처럼 독자적인 진흥법으로 제정되어야 한다. 뮤지엄정책과 대안공간정책은 엄연히 다른 것이어서, 지원정책도 완전히 다른 맥락에서 고민해야 하는 것이다. 초·중등 교육법의 일부로 대안학교법이 있음에도 대안교육진흥법안을 별도로 발의해서 대안교육이 지향하고자 하는 교육철학을 수행하려하듯이, ‘박물관 및 미술관 진흥법’과 구별되는 대안공간진흥법을 고민해야할 시점이다.

문화재단

현재 대안공간은 전국에 분포되어 있으나 그 현황의 전모를 파악하기란 쉽지 않다. 1999년부터 2004년까지 설립된 대안공간은 대안공간 ‘루프’, 대안공간 ‘풀’, ‘프로젝트 스페이스 사루비아다방’(이상 서울, 1999), ‘쌈지스페이스’(서울, 2000), 그리고 2002년에는 대안공간 ‘반디’(부산), ‘스페이스 빔’(인천), 대안미술공간 ‘소나무’(안성), ‘갤러리 팩토리’(서울), ‘보충대리공간 스톤엔워터’(안양), 2003년에 ‘갤러리 정미소’(서울), ‘아트포럼 리’(부천), 2004년에 ‘스페이스 셀’(서울), ‘네트워크 스페이스 팀 프리뷰’(서울), ‘아트스페이스 휴’(서울)가 문을 열었다. 각 대안공간에 표기한 지역은 설립 당시 소재지를 따른다. 참고로 2005년에 ‘대안공간 눈’(수원), ‘대안공간 미끌’(서울)이 탄생했고, 2006년에는 부산에서 ‘오픈스페이스 배’가 출범했다.

뒤늦게 경기도 의정부에 아지트를 차린 ‘문화살롱 공’(2008)이 “비주류 미술과 제3시각 예술을 표방하는 작가들을 소개 발굴하는 마이너 언저리 예술공간”이라고 주장하고 있으나, 대체로 1999년부터 2006년 사이에 탄생한 대안공간들이 그런 시각예술 중심의 실험적 공간을 내세웠다. 1999~2002년에 탄생한 대안공간들이 1세대라면, 2003~2006년에 등장한 대안공간들을 2세대라고 할 수 있다. 1세대와 2세대는 대체로 실험적인 시각예술 전시기획과 프로젝트를 보여 주었다. 그 이후 등장한 3세대 대안공간들의 특징은 시각예술에 한정하지 않을 뿐더러 비대중적인 실험성보다는 문화기획에 가까운 의제발굴과 프로젝트 수행, 그리고 대안공간들이 위치한 지역의 지역학을 예술사회학이나 예술지리학적 관점에서 풀어나갔다. ‘문화살롱 공’이 예술공간 밖에서 수행했던 《포천도롱이집 이주프로젝트》나, 전남 순천의 ‘예술공간 돈키호테’의 활동이 두드러진다.

(사)비영리전시공간협의회(이하 ‘협의회’)가 2005년 11월 2일 설립되었고, 문화체육관광부 소관의 사단법인이긴 하나, 그 이후로 탄생한 대안공간들, 신생공간들은 협의회에 소속되지 않고 활동하는 경우가 더 많다. 협의회의 주요사업은 1)전시 및 작가지원 프로그램을 통한 예술창작 증진 활동, 2)아카데미 및 워크숍, 출판 등의 학술사업, 3)지역문화활성화를 통한 예술향수권 확대, 4)대안공간 활동의 자료 및 지표화와 정책연구 등이다. 대안공간들이 지향하는 철학은 서로 다르나, 협의회 내에서 활동의 공통분모를 찾아낸 것인데, 이 공통분모에서 볼 수 있듯이 이들의 활동은 지역에 기반한 ‘지역문화활성화’가 매우 중요한 사업목표임을 알 수 있다. 실제로 많은 지역의 대안공간들은 ‘지역’ 혹은 ‘지역성’이라는 화두를 그들의 예술기획(또는 문화기획) 프로젝트에 녹여 넣는다.

그런 의미에서 지역 대안공간의 역할은 지역의 문화재단들이 추구하는 비전과 크게 다르지 않다. 그렇다면 대안공간(지원)정책은 국가 단위의 정책으로서만이 아니라, 지역 문화재단들과 함께 고민하면서 정책적 대응을 마련할 필요가 있을 것이다. 특히 2014년 제정된 지역문화진흥법 내에서 대안공간의 역할 모색을 찾는 것은 어렵지 않을 것이다.

정책제안 ② : 대안공간과 (지역)문화재단의 정책공조가 필요하다

새로운 신진작가들을 위한 예술기획, 지역 공동체를 위한 문화기획, 레지던스를 위한 국내외 교류기획, 지역 문화기획자(혹은 예술기획자)를 위한 전문인력 양성 프로그램 기획, 메이커스 기반의 예술 융합 프로젝트 기획, 지역 작가 작업실을 네트워크 하는 오픈스튜디오 기획 등 지역의 대안공간들의 기획과 정책적으로 공조할 수 있는 사업들은 의외로 많다.

지역의 문화재단들과 대안공간이 정책공조를 할 수 있는 구체적인 토대가 마련된다면 그들이 공동으로 수행할 수 있는 사업들의 내용과 성과는 매우 유의미할 것이다. 정책의 평등성과 공정성이라는 미명하에 ‘공모사업’만을 고집하는 행태는 미래지향적이지 못하다. 예술의 수월성과 문화적 고양에 따른 문화시민의 탄생은 21세기 문화정책이 추구하는 가장 핵심적인 키워드이다. 대안공간과 문화재단들이 머리를 맞대고 그들이 수행해 온 사업들, 그들이 가고자 하는 미래를 공유하기 시작한다면, 새로운 문화비전은 어렵지 않을 것이다.

미래비전

대안공간은 20여 년 동안 숨 가쁘게 달려 온 듯하다. 충분한 지원정책이 없었기 때문에 자생, 자립, 자활의 구조를 견디지 못해 폐관한 곳들도 적지 않고, 전시 외에는 다른 역할을 모색하기가 쉽지 않은 것도 사실이어서, 그들이 처음 내세운 철학과 활동 목표를 무색케 하는 경우도 허다하다. 그럼에도 그들이 우리 사회에서 수행한 수많은 활동들은 미술계의 자장을 확장하고 변화시키는 작은 원동력이었다.

대안공간은 이제 20년 이후를 상상하는 미래비전을 스스로 고민해야 한다. 함께 연대하고, 그 연대의 과정에서 깊은 고민들을 외연화 하면서 대화를 쉬지 않아야 하고, 또한 그 대화에서 촉발된 의제들을 담아낼 수 있는 새로운 대안공간 정책을 수립해야 한다. 대안공간의 미래를 위한 사회적 의제는 다른 누가 아니라, 그들 스스로의 문제이기 때문이다.

대안공간들이 미술관의 비영리적 공간성이나 갤러리의 영리적 공간성의 한계를 ‘괄호치기’로 정리하면서 새로운 공간의 정치학을 들고 나온 이유는 20세기 후반부터 미술계에 등장한 포스트 신세대들의 활동과 그들이 미학적 사유로 창조해 낸 한국적 현실이 한 이유였다. 그런데 그 신세대들의 후예들도 그때와 마찬가지로 지금 여기의 현실을 쉽 없이 물으면서 나아가고 있다. 아마도 신생공간의 탄생은 1세대 대안공간의 출현과 다르지 않은 질문을 가지고 있었을 것이다.

정책제안 ③ : 대안공간의 미래비전 수립이 필요하다!

‘상상의 대안공간’을 위한 1세대~3세대, 신생공간들의 대화와 토론이 시작되어야 한다. 대안공간이 우리 사회에서 ‘대안’으로서의 위치를 미학적으로 사유하면서, 구체적 예술현장의 사건을 기획하기 위해서는 그들이 수행해 왔던 많은 기획들을 재사유하면서 공유하고 성찰하는 기획을 가질 필요가 있다.

그러나 그 대화는, 그 토론은 대안공간 내부에만 머물러서는 안 된다. 정부와 지역의 문화재단들, 예술가들, 큐레이터들, 평론가들, 관객들을 그 대화의 공간

에 초대해야 한다. 더 넓은 연대도 필요할 것이다. 예컨대 아시아의 대안공간들을 초대하는 것도 생각해 볼 수 있다. 그들도 우리와 다르지 않은 고민들을 하고 있을 것이 분명하기 때문이다.

- 대안공간은 무엇인가?
- 왜 대안공간진흥법이 필요한가?
- 대안공간의 ‘대안’은 유효한가?
- 대안과 예술의 교집합은 무엇인가?
- 예술은 대안을 원하나?
- 대안과 공간은 어떻게 가로 지르나?
- 대안공간이 생존하는 방식은?

- 대안공간의 아트/아나키즘과 국가(주의)
- 대안공간의 안팎에서 생활예술
- 신생공간의 대안, 공간의 신생
- 인터로컬의 공간 정치학
- 문화민주주의를 경계하는 대안공간
- 까다로운 수월성
- 가이드 민주주의와 대안공간
- 시민성과 관객성
- 대안을 위한 진흥법

비영리 전시공간 지원정책 토론회

라운드테이블

**비영리 전시공간이
나아가야 할 방향과
지원정책**

비영리
전시공간
다시보기

이 제(합정지구),
김연주(문화공간 양),
서진옥(창작문화공간 여인숙),
황이람(소소룸)

라운드테이블 비영리 전시공간이 나아가야 할 방향과 지원정책

MEMO

비영리 전시공간 지원정책 토론회 비영리 전시공간 다시보기

MEMO

라운드테이블 비영리 전시공간이 나아가야 할 방향과 지원정책

MEMO

비영리 전시공간 지원정책 토론회 비영리 전시공간 다시보기

MEMO