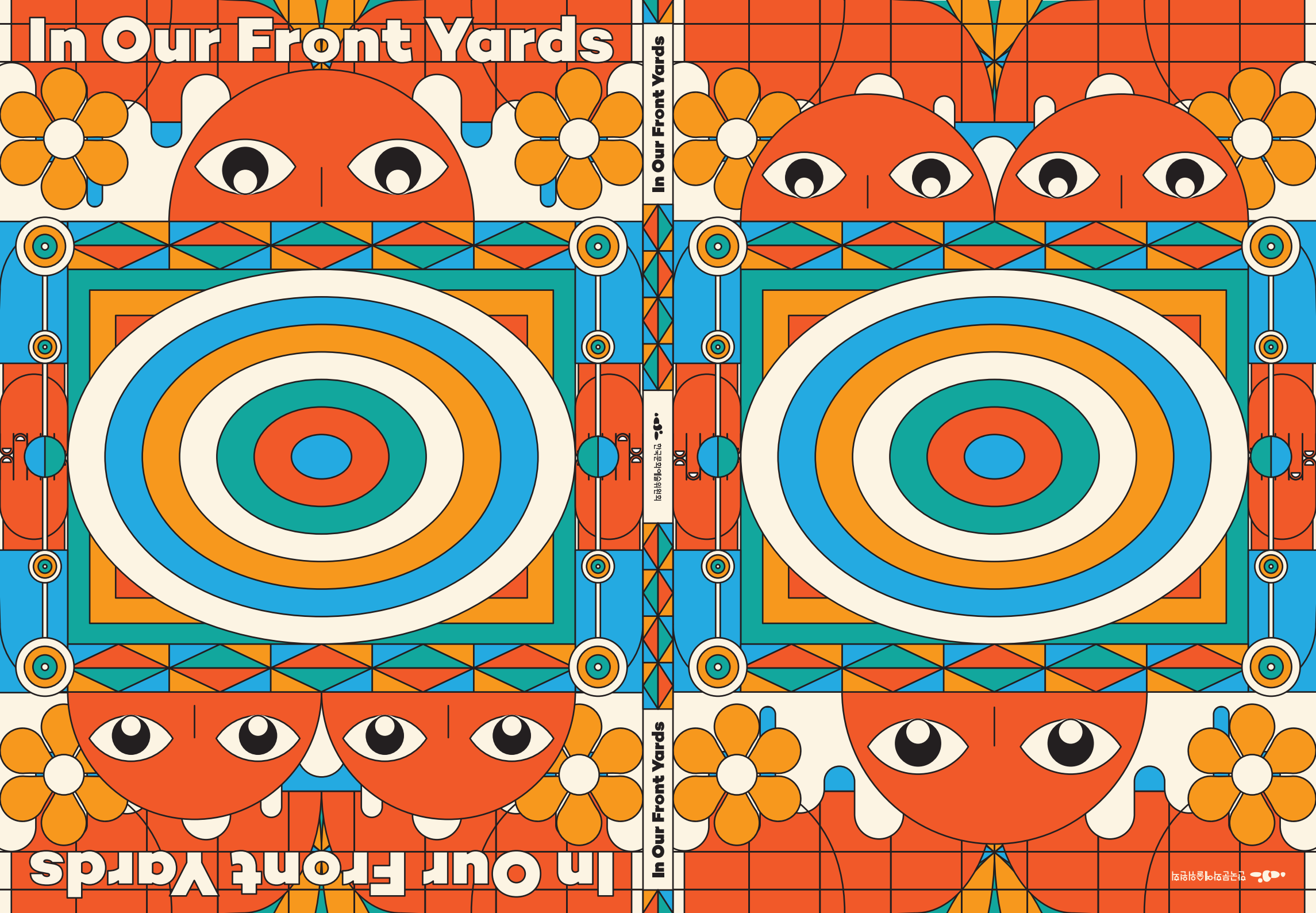
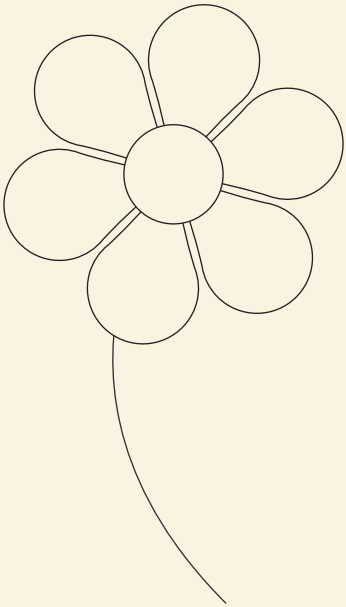

In Our Front Yards
In Our Front Yards
In Our Front Yards
In Our Front Yards



목차

04p
서문

06p
워킹그룹 개요

16p
우리 앞에 놓인 것들_
In Our Front Yards

96p
부록

목차

04p
서문

06p
워킹그룹 개요

16p
우리 앞에 놓인 것들_
In Our Front Yards

96p
부록

서문

백지에서 시작

최근 많은 곳에서 제시되는 주요 문화예술계의 담론들을 굳어진 빙산氷山에 비춰본다면, 저희는 곁에서 쉼 없이 흐르며 빙산을 형성하고 움직이게 하는 '해류'의 실체를 확인하고 싶었습니다.

아르코는 빙산이 처음으로 만들어지는 시대를 상상하며 약 6만 7천여 명의 예술인 및 관계자의 모집단을 확정하고, 이들의 과거와 현재, 그리고 미래에 대한 수요를 조사하는 작업을 추진하게 되었습니다. 말 그대로 백지(혹은 태초)에서 부터 시작하자는 마음이었습니다.

그 결과, 약 5천 6백여 명의 예술인과 관계자의 응답이 들어와 예술계의 다양한 흐름과 의견을 확인할 수 있었습니다.(이에 대한 자세한 내용은 아르코 홈페이지를 통해 공개된 <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 연구조사>(2021) 보고서에서 확인할 수 있습니다.)

그리고 이 의견들이 형성하는 공통된 의견과 관심사를 나열하여 묶어보니 몇 가지 우리들의 앞에 놓인 주제들을 확인할 수 있었습니다.

이 주제들은 유동적이면서도 각기 다른 표현으로 제시되기도 하였고, 또 어떤 주제들은 아직 명확히 굳어지지 않은 형태이기도 하였습니다. 그럼에도 우리는 이것들을 몇 가지 단어로 규정하고, 이에 대해 보다 심도 깊은 관찰을 해보기로 했습니다.

앞으로 나오는 내용들은 이러한 과정에서 진행된 워킹그룹에서 정리된 이야기들입니다. 워킹그룹이란 표현이 특별한 목적을 두고 함께 나아가는 모임을 말하는 것이라면, 결론보단 세밀한 관찰이 그 목적이라고 해야 할 것입니다.

예술은 새로움의 앞에서도 여전히 변하지 않는 소중한 가치들을 사수하는 사명을 가지고 있습니다. 아르코는 일련의 관찰을 통해 새로운 예술지원 방향을 설정하는 데에만 그치지 않고, 태고 때부터 흐르던 예술의 고유한 가치를 더욱 비추고 드러내는 데에 앞장서겠습니다.

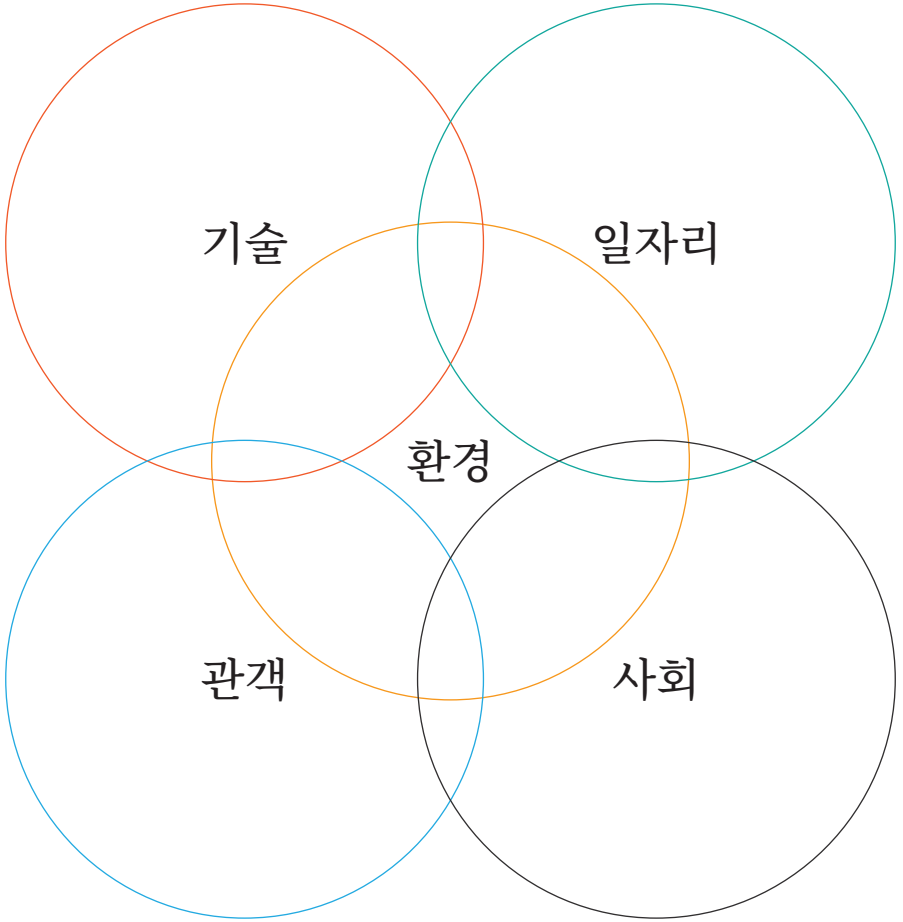
이 책을 읽는 여러분의 많은 관심과 도움을 바랍니다.

워킹그룹 개요

Working Group



온라인·모바일 설문조사 결과 분석을 바탕으로 다음과 같은 주요 키워드를 도출하여 논의를 진행하였습니다.



그리고 각각의 키워드는 다음과 같이 논의되었습니다.

(모든 논의는 방역지침을 준수하여 진행되었습니다.)

기술

2021.09.03. 아르코미술관

참여자 **전강희** (모더레이터), **김덕희** (서울예술단 공연기획팀장), **김성환** (사운드디자이너), **신보슬** (토탈미술관 책임큐레이터), **이희진** (프로듀서그룹 도트 크리에이티브 프로듀서), 김○○ (시각예술 작가, 서면 참여)

일자리

2021.09.10. 아르코미술관

참여자 **전강희** (모더레이터), **김수희** (극단 미인 대표), **맹지영** (독립기획자, WESS 공동운영), **백교희** (독립기획자), **백향민** (클래식 아츠 대표), **고강민** (극공작소 마방진 대표)

환경 1차
2021.09.16. Zoom(비대면)
참여자 **전강희** (모더레이터), **박지선** (프로듀서그룹 도트 크리에이티브 프로듀서), **백효진** ((재)마포문화재단 공연전시팀 과장), **진나래** (프리랜서 작가), **한윤미** (바람컴퍼니 연출)

환경 2차
2021.09.30. 아르코미술관
참여자 **전강희** (모더레이터), **김혜림** (무대 디자이너), **박지선** (프로듀서그룹 도트 크리에이티브 프로듀서), **최상호** (부산현대미술관 학예연구사), **한윤미** (바람컴퍼니 연출)

관객 1차
2021.10.01. Zoom(비대면)
참여자 **전강희** (모더레이터), **고강민** (극공작소 마방진 대표), **김유철** (우란문화재단 PD), **김지연** (d/p 디렉터), **이길준** (브러쉬씨어터 대표), **최봉민** (프로듀서그룹 도트 프로듀서)

관객 2차
2021.10.13. 아르코미술관
참여자 **전강희** (모더레이터), **고강민** (극공작소 마방진 대표), **김유철** (우란문화재단 PD), **김지연** (d/p 디렉터), **이길준** (브러쉬씨어터 대표), **장래주** (국립현대미술관 문화재단 팀장), **최봉민** (프로듀서그룹 도트 프로듀서)

사회 1차
2021.10.09. Zoom(비대면)
참여자 **전강희** (모더레이터), **강민형** (바림 대표), **김은주** (거제 로컬디자인 섬도 대표), **박은선** (리슨투더시티 대표), **이진엽** (코끼리들이웃는다 대표), **홍은지** (신촌문화발전소 운영총괄)

사회 2차
2021.10.13. 아르코미술관
참여자 **전강희** (모더레이터), **나희경** (페미씨어터 & 플레이포라이프), **유희정** (성북문화재단 대리), **신원정** (다이애나밴드), **홍은지** (신촌문화발전소 운영총괄)

기술 사전질문

Q1. 로우테크부터 하이테크까지 다양한 기술의 종류/범위/층위/관점 등이 있는데, 현재 예술계에서 나타나는/이루어지고 있는/필요로 하는 '기술'이란 무엇일까요?

Q2. 예술(인)이 기술(자)와 '잘' 만나기 위해서는 어떤 측면/관점/시각에서의 경로/제반사항이 필요할까요?

Q3. 창·제작 및 작품 발표 외에도 Pre-production과 Post-production 과정 사이에서 '기술'은 어떻게 연결/결합/활용될 수 있을까요?

Q4. '나'의 작품을 관객들에게 더 가까이 가닿게 하거나 '나'의 예술을 확산·확장하는데 있어 '기술'은 어떻게 연결/결합/활용 될 수 있을까요?

일자리 사전질문

Q1. '예술-일자리'라는 단어를 보았을 때 어떤 생각이 들었나요?
- (부연질문) 노동의 관점에서 예술창작을 생각했을 때, 현재 예술일자리 정책에서 부재한 것은 무엇이라고 생각하시나요?

Q2. (예술가의 경험과 경력을 축적할 수 있는) 예술인 경력아카이빙 플랫폼을 공공에서 구축한다면 어떤 기능을 갖추거나 어떤 역할을 해야할까요?

- (부연설명) 예술인 경력아카이빙 플랫폼은 예술가의 활동이력을 일종의 개방된 데이터베이스(DB)처럼 축적하고 접근가능하도록 개방함으로써, 예술계 내뿐만 아니라 비예술계에서도 예술가들과의 협업을 원할 때 쉽게 연결될 수 있도록 인적 네트워크망을 형성한다는 취지에서 구상하게 되었습니다.

- (부연질문) 예술가들의 일하는 방식(유연성과 자율성)을 고려하였을 때, 예술가들이 예술 일거리를 원활하게 찾을 수 있도록, 혹은 협업자로 참여하거나 협업자를 구하는 과정이 원활하게 이루어지기 위해서는 어떤 제반사항이나 환경, 조건이 필요할까요?

Q3. 프로젝트 제작비 중심으로 지원되는 현재의 창작지원 방식에서, 예술가의 노동에 대한 대가(인건비, 사례비 등)가 포함될 수 있는 방법은 무엇일까요?

Q4. 양질의 일자리이자 지속가능한 직업으로서 '예술가'가 되기 위해서는 무엇이 필요할까요?

환경 사전질문

Q1. '환경'을 소재로 예술활동/작업을 한다는 것은 '나'에게 어떤 의미를 가지나요?

Q2. 기후변화를 비롯한 '환경'과 관련된 문제들이 '나'의 예술활동/예술작품/예술세계/작업에 미치는 영향이 있나요? 혹은 '나'가 개인적인 차원에서 경험한 '변화'가 있을까요?

Q3. 기후변화나 동물권, 생태 등 '환경'과 관련된 리서치를 한다면 어떤 영역을 탐색할 수 있을까요? 리서치의 예술적 결과물은 어떤 형태가 가능할까요?

Q4. 기후변화나 동물권, 생태 등 '환경'과 관련하여 작업 현장에서 새롭게 등장하는 (예술가 및 예술지원 공공기관의) 역할이 있을까요? 있다면 무엇이 될까요? 무엇이라고 생각하시나요?

Q5. 예술활동/작업을 하는 과정에서 불필요한 자원낭비와 쓰레기 등을 줄일 수 있는 방법은 무엇일까요? 우리의 창작과정/작업과정은 '친환경'적일 수 있을까요?

관객 사전질문

Q1. 관객/관람객은 누구인가요? 시장의 의미는 무엇일까요?

Q2. 체험·경험·교감의 의미는 무엇일까요?

Q3. 예술가와 관객/관람객이 만나기 위해서는 어떤 정책이 필요할까요?

Q4. 관객/관람객에게 더 가까이 다가가는 비법이 있다면?

사회 사전질문

Q1. 공공지원사업(공공예술, 창작지원 등)에 참여한 경험이 있나요? 참여 경험이 있다면 '나'의 작업 방향과 지원사업이 불화(사업의 목적, 운영방식과 나의 프로젝트가 충돌한 경험 등)하지는 않았나요? 경험이 없으시다면, '나'의 예술작업 · 활동으로 공공지원사업에 신청하려 했을 때 어떤 애로사항들이 있었나요?

Q2. 다양한 사회 이슈들에 대해 단시간 동안 소재주의적으로 접근하는 예술가들이 많다고 생각하시나요? 이들이 이러한 선택을 하게 되는 데에는 어떤 이유가 있다고 생각하시나요?

Q3. 예술가의 역할과 활동가의 역할에는 경계가 있다고 생각하시나요?

Q4. 사회 참여에 능동적인 예술가들이 많아진다면 우리 사회의 다양성 확보에도 도움이 될 것이라고 보시나요?

Q5. 사회 참여적인 예술과 공공예술(또는 커뮤니티 아트)의 접점이 확대될 필요가 있을까요?

Q6. 사회 구성원으로서 예술가의 역할은 무엇이라고 생각하시나요?


우리 앞에 놓인 것들
In Our Front Yards

기술

예술에서 나타나는 '기술'

김덕희 최근에는 기술변화가 너무 빠르게 진행되고 있다. 그로 인해 정책적인 이해도가 채 만들어지지 않은 상황에서 정책이 수립되어 탑다운으로 떨어지고 있고, 따라서 국공립 단체에서도 혼선이 많이 발생하는 상황이다. 예술가들은 기술에 대한 본능적인 거부감들도 굉장히 많은 반면, 워낙 피해갈 수 없는 숙명 같은 상황이라 관심을 갖게 되는 경향이 있다.

공연 예술에서 기술이 최근에 급속도로 대두될 수밖에 없었던 이유는 코로나 이후, 공연 영상화를 갑자기 해야만 하는 상황이 되었기 때문이다. 실제로 지원 사업 예산도 늘어나면서 너도나도 영상 사업으로 넘어가게 되었다. 이에 따라 영상 기술의 문제가 새롭게 대두되었다기보다는 어떤 플랫폼에서 송출할 것인가의 문제, 법적인 요소들이 풀어야할 숙제가 되고 있다. 그런데 여기서 주목할 점은 영상화의 퀄리티를 무엇으로 해석해야 하는가이다. 지금까지의 영상은 아카이빙을 위해서 만드는 수준이었다면, 이제는 공연을 촬영하는 기법 혹은 편집에 대해서 고민해야 한다. 이 부분에서 퀄리티가 올라간다면 하나의 영역으로 자리 잡게 되지 않을까? 그런데 이런 고민이 무르익기도 전에 AR, VR, 메타버스 같은 이야기들이 튀어나오고 있다. 예술과 기술이 결합되는 것에 있어서 쟁점을 어디에 두고 논의해야 하는지가 문제이다. 공연 예술에서의 메타버스라는 개념이 어느 정도 받아들여지고 있는지, 현장의 속도가 어떻게 흐르고 있는지 살피고, 기술이라는 것을 어떤 관점에서 바라볼 것인가에 대한 합의, 정의, 노력 이런 과정들이 필요하다.

신보슬 2003년에 미디어 아트 이론가인 레프 마노비치(Lev Manovich)가 서울을 방문한 적이 있다. 그때 어떤 기업의 부스를 1시간 반 정도 함께 돌아보는 시간이 있었는데 그는 한국에서 미디어 아트를 한다는 것이 쉽지 않겠다는 말을 했다. 기술을 이용해서 아트를 한다는 것은 그것에 대해서 오랫동안 생각할 시간을 들여야 하는 일이기도 한데 한국에서는 기술의 변화가 너무 빠르기 때문이다. 한 작가가 어떤 기술을 이용해 작업을 만들었다면, 그와 동시에 다른 기술이 또 등장한다. 새로운 기술을 소화하기에 바빠 철학적인 깊이를 더하기가 쉽지 않다. 작품 안에서 이 지점에 대한 균형 잡기가 어렵다.

최근 미술 분야에서는 온라인 전시가 가장 한한 이슈였다. 개별 전시 보다는 아트페어에서 먼저 이뤄진, 펜데믹 상황에서의 행사개최라는 급박한 상황을

고려한 시도였다. 그런데 이제는 모두가 온라인화를 하기 위해 360도 촬영을 하고 있다. 그걸 어떤 식으로 온라인에서 구현하고 지속하게 하느냐가 이제 미술에서는 중요한 사항인데, 그것이 개별 창작자가 아닌 인프라에 영향을 받는 사안이 될 수 있다. 브라우저가 업데이트된다거나 기술이 그 다음 단계로 넘어갔을 때 온라인화 해놓은 것을 다시 마이그레이션하는 것은 보통의 이슈가 아니기 때문이다. 메타버스 관련해서도 마찬가지인데, 나중에 대기업의 플랫폼들만 살아남는다면 나머지 플랫폼에서의 예술적 시도들은 어떻게 남게 될 것인가? 자본 앞에서 예술가는 콘텐츠 제공자들로 전락해버리는 것은 아닌가 하는 우려도 있다.

이희진 아트앤테크라고 했을 때 '테크'의 범위가 너무나 넓다. 하나의 국가 정책 사업이 되면서 예술가에게 돈을 줄 테니 뭘 하나 만들어 봐라는 식으로 제안되면, 예술가들은 이에 대해 너무 스터디가 안 되어 있는 상태에서 무언가를 하게 된다. 정책을 만들어가려면 사실 이 과정이 촘촘하게 설계되어야 한다고 생각한다. 많은 예술가들이 이에 대해 관심은 있지만 막연하기만 하다. 예술가들은 기술자들을 만나서 이야기를 나눌 기회가 사실상 거의 없다. 이런 스터디 과정을 거치고, 인큐베이팅, 창작과정으로 넘어가야 하는데 지금의 정책은 지원금을 지원하고 결과를 빨리 거두어야 하는 구조다. 지원사업이 원하는 결과치와 예술 현장에서 예술가가 소화 가능한 정도에 괴리가 있는 것이다. 기술융합 분야는 장시간에 걸쳐야 성과를 낼 수 있는 영역이라고 생각한다.

극장으로 봤을 때는 기술융합이 공연 예술에 긍정적인 영향을 미칠 수 있다고도 본다. 지금의 공연은 극장 중심의 제작 시스템으로 운영이 되고 있다. 그러나 기술사용을 통해 탈중앙화, 탈위계화에 도움이 될 수 있다고 생각한다. 그렇게 된다면 신진 아티스트들이 다양한 실험을 해 볼 수 있을 것이다. 또한, 관객에게 새로운 경험을 제공하면서 그들을 극장이라는 물리적인 공간으로 다시 나오게 하는 하나의 플랫폼을 제공할 수 있다고 본다.

그리고 사실 조그마한 아이디어에서 출발했거나 눈에 드러나지 않는 기술도 있다. 기술이 얼마나 드러나느냐보다 이 기술이 작업에 어떤 방식으로 도움이 되느냐가 중요한데, 예를 들어 어플리케이션을 활용하거나 GPS를 이용했을 때에는 기술 적용으로 보지 않는 시선도 있다. 이것은 예술가들도 마찬가지로 가지고 있는 시각이다. 기술을 무엇으로 보는지 이야기가 좀 더 이루어지면 좋겠다. 당장 프로그램을 다양하게 구성하기 힘들다면, 기술에 대한 정의들을 좀 더 넓은 맥락에서 설명해 줄 필요가 있다고 생각한다.

예술과 기술의 만남

사회자 예술이 기술과 잘 만나려면, 다른 말로 하자면 예술가가 기술자와 잘 만나려면 어떤 식의 접근이 필요할까?

김덕희 국가의 예산이 기술융합으로 많이 쏠리게 되면, 예술가들은 기술융합 활동을 해야 한다는 압박을 받기도 한다. 따라서 예술가가 어떤 기술을 선택할 것인지 정확한 니즈를 스스로 따져야 한다. 원하는 기술이 생각보다 난이도가 높지 않은 것일 수도 있다. 결국 예술에서의 기술이라는 것은 있는 기술을 어떻게 활용하는 것인가의 문제지 새로운 걸 발명하는 것에 대한 부분은 아니기 때문이다. 그래서 왜 자신의 작업에 기술을 도입하려고 하는지에 대한 확실한 이유가 있어야 하며, 그래야만 예술가 스스로가 좀 더 선명하고 뚜렷한 길을 찾아갈 수 있다고 생각한다. 그리고 기술에 대한 이런 예술가의 태도 이외에도 기관 차원에서 어떤 기술들을 개발하고 있는지, 현장에 적극적으로 공유할 필요가 있다. 타 부처나 기관에서는 무대 기술과 같은 분야에 많은 예산을 투자했다. 드론을 예로 들 수 있다. 그런데 예술 현장에서는 이런 기술이 사용되지도 않고, 개발되었다는 사실조차도 모르고 있다.

이희진 그런 예산들은 사실 예술가들이 가져가는 것이 아니라 산학협력단이나 기술 관련 학교, 예술학교가 대부분 가져간다.

김덕희 그러다 보니 예술과 기술의 결합을 보여주는 작품들에서 무엇을 개발했는지만을 보여주는 결과물들이 나오기도 한다. 예술적 완성도가 없는 결과물을 통해서 관객이 무엇을 경험할 수 있겠는가? 이처럼 기술을 먼저 개발하고 거기에 작품을 매칭하는 게 아니라, 기획 단계부터 기술 개발과 작품의 결과물이 함께 가야한다고 생각한다. 기술을 엄청 많이 사용했는데 무대 위에서 하나도 안 쓴 것처럼 보여주는 게 가장 아름다운 예술이라고 생각한다. 그러나 민간단체의 경우 지원금 3~5천 사이의 금액으로 이런 프로젝트를 진행하는 것은 현실적으로 쉽지 않다. 예를 들어 볼류매트릭 캡쳐를 1분만 적용해도 2~3천만원의 비용이 발생하는 상황에서 예술가는 쉽게 그 기술을 사용할 수 없는 것이다. 따라서 각 단체들이 하고자 하는 바를 테스트해 볼 수 있는 기술랩(lab)이 필요하다. 단발성 프로젝트들을 따로 진행하는 것이 아니라, 이 결과들을 함께 공유할 수 있는 랩이 필요하다는 말은 이미 많이 나오고 있다. 그렇다면 동시에 랩을 어디에 둘 것인지에 대해서도 고민해야

한다. 공공기관에만 둘 것이 아니라 민간단체에서도 실험해 볼 수 있는 랩들이 있어야 한다. 기술과 예술 관련 지원 정책은 예술을 중심으로 출발하면서 기술이 처음부터 파트너로서 들어갈 수 있는 구조로 설계된다면 의미 있는 결과물로 이어질 수 있지 않을까?

이희진 그러나 랩을 설계하는 단계에서도 아티스트들의 경험이 굉장히 다를 수밖에 없다. 이미 이런 작업들이 너무 능숙해서 전문가와 같이 작업을 할 수 있는 분들이 있는가 하면 정말 난 이거 아무 것도 모르겠다 라는 사람들이 있을 것이기 때문이다. 그렇다면 이걸 어떻게 운영을 할 것이냐에 대한 고민도 분명히 필요할 거라고 보인다. 그러니까 기술을 대하는 아티스트들의 관심도도 중요하겠지만 그리고 얼마나 적합한 작업인가도 굉장히 중요하겠지만 필요에 따라 층위를 좀 다양하게 나눠야 한다고 생각한다.

신보슬 예술가가 기술을 다 알아야 한다고 생각하지 않는다. 코딩을 배우러 다니는 사람들이 있는데, 그 열정을 그림을 그리는 것에 집중하는 것이 좋을 것 같다. 오히려 코딩을 할 줄 아는 사람이 있는 공간에 있는 것이 더 효율적일 것 같다. 궁금한 것이 있으면 찾아가서 물어볼 사람들이 있는 공간, 놀이터 같은 공간, 아트앤테크 사업에서 진행했던 것들도 설명해 줄 수 있는 사람이 있는 공간이라면 더 좋겠다. 그리고 이런 것들을 설명하고 코디네이팅할 수 있는 매니징 그룹이 아르코 내에도 필요할 것 같다. 랩이 필요하지만, 건물에 장비만 두고 자물쇠를 채워놓는 일이 발생할 수도 있다. 기관 내에서 사람이 움직여야 하는데 조직이 움직이는 구조일 때 생기는 문제기도 하다. 죽어있는 공간이 될 바에는 차라리 카페나 클럽 같은 분위기가 더 좋을지도 모른다. 작가도 있고, 기술자고 있고, 모여서 그냥 앉아서 커피도 마시고 이야기도 나누고 각자 일도 할 수 있는 분위기의 공간이 필요하다. 지금처럼 예술가가 기획자도 되고, 기술자도 되면서 하는 일이 많아지다 보면 작업의 퀄리티가 떨어지는 악순환이 계속될 수밖에 없다. 따라서 예술과 기술이 자연스럽게 만날 수 있는 자리가 필요하다. 그래서 뭔가 제약을 두지 않고 그냥 놀 수 있는, 나는 그냥 '놀이터'라고 부르는데 그런 부분들이 파일럿처럼 시도되면 어떨까라는 생각을 한 적이 있다.

이희진 예술과 기술이 사용하는 언어가 달라서, 그 간격을 메울 사람이 필요하다. 서로가 같은 얘기를 하면서도 다른 방식으로 받아들인다. 이런 지점들을 적극적으로 설명하면서 소통창구가 되어줄 퍼실리테이터나 코디네이터를 해 줄 수 있는 사람들을 찾아야 한다. 매개자의 역할을 할 수 있도록 프로그램을 만들고 발전시키는 단계들을 꼼꼼하게 설계해야 할 것 같다.

신보슬 미술 쪽에서는 보통 페스티벌 같은 큰 단위 행사를 진행할 때면 10~20명으로 구성된 각 분야의 전문가 코어그룹을 만든다. 나의 전공이 미디어 아트이지만 사회적인 주제를 다룰 때에는 다른 분야의 전문가들이 필요하다. 유연하게 일을 처리할 수 있는 현장의 전문가들로 풀을 구성하는 것이 중요하다.

예술과 기술의 매개자, 중재자

김덕희 결국은 예술계에서도 기획자의 역할이 성장하면서 판이 달라지듯이 이 영역에서도 이런 매개자로서 기술과 예술을 이어주는 코디네이터들이 굉장히 중요하다. 그러나 이러한 사람들이 현실적으로 많이 없는 상황이다. 예를 들면 우리도 지금 메타버스 관련된 사업을 진행하고 있는데, 이 과정에서 한 스튜디오와 협력 작업을 하고 있다. 이 스튜디오는 VR기반의 여러가지 콘텐츠를 하는 그룹인데도 공연예술에 대한 이해도가 매우 높았다. 우리가 어떤 것을 하고 싶다는 이야기를 했을 때 거기에 대해 어느 부분은 기술적으로 가능하고, 어느 부분은 안 되고를 설명을 해주면서 이런 플랫폼을 사용하면 좋을 것 같다는 식의 다양한 조언까지 받을 수 있었던 상황이었다. 이처럼 기술과 예술 분야 양 쪽의 이해도가 있는 그런 매개자, 기술 그룹의 매개자들이 사실 굉장히 중요하다. 그리고 그 매개자들이 인적 네트워크의 중심축이 되어서 연결을 돕는다면, 예술가들에게 큰 도움이 될 것이다.

이희진 이상적이긴 하지만 이런 것을 수행할 수 있는 사람이 별로 없는 것이 현실이다. 그리고 이런 풀을 어떻게 구성할 것인지 못지않게 이런 구성을 제도적인 차원에서 진행하는 것이 맞는지 아직 확신이 서지 않는다. 자발적인 프로듀싱 과정으로 이어지는 방법은 없을까?

신보슬 어쩌면 공모가 쉬운 방법일 수도 있겠다. 아트앤테크 공모에는 창작자 섹터만 있는데, 아까 언급된 것처럼 '놀이터'와 같은 특정한 공간을 제시하고 그 공간의 운영방안을 기획공모를 통해 만들 수도 있을 것이다. 그다음에 전문가 그룹을 붙이는 것이다. 생각보다 많은 기획이 순간적으로 나올 수 있을 것 같다. 물론 아르코 안에서도 상주해야 하는 전문성을 가진 분들은 있어야 한다.

이희진 첨언을 하자면, 공모의 수요자가 누구인가에 고민해 봐야한다. 올해 삼일로창고극장에서 아트앤테크 프로그램을 만들었을 때 매개자 역할을 할 수 있는 기획자나 드라마터그들도 지원하기를 바랐지만 극소수에 그쳤다. 그리고 기술자들은 이런

사업에 그다지 관심이 많지 않다. 이분들은 보통의 경우, 예술보다는 자신이 정확하게 가져갈 수 있는 것에 더 관심이 많다. 그래서 기술자들은 산업이나 게임 쪽으로 넘어가고 있다. 아르코가 이런 부분에 유의하여 프로그램을 만들어야 할 것이다. 공간 위탁도 어떤 운영체를 선정할 것이지 고심해야 한다. 그리고 아르코 기관 내에 전문가 그룹이 있어서 사업 설계 초기부터 중간 체크까지 담당하는 역할도 해야할 것이다.

김덕희 이러한 예술과 기술의 협력 부분이 협업이냐 하청이냐의 문제로 이어지기도 한다. 음악하는 사람들 중에서도 협업으로 시작했지만 하청이 되는 경우가 많다고 한다. 기술도 마찬가지일 것이다. 자신이 만들어 놓은 결과물이 자신 소유가 아닌 경우가 생기는 것이다. 평등한 관계가 유지되는 환경이 필요하다. 이를 위해선 앞서 말한 놀이터와 같은 중재 공간, 중재자가 역할을 할 수 있을 것이다. 어쨌든 기술과 예술이 함께 가야 한다면, 서로가 관심을 가질 수 있도록 배려가 있어야 한다.

예술과 기술의 구분선

김성환 기술진에 대한 인식이나 대우가 국내에서는 너무 미약하다. 전시할 때 보면 작가보다 테크니션들이 더 자주 움직이는 경우가 많다. 하지만 크레딧에 올라가지 않거나, 다음 전시엔 작가만 참석하는 경우도 많다. 외국 작가들을 보면 테크니션 피도 별도로 요구하고 크레딧 표기 확인도 정확하게 해준다. 그런데 국내의 경우 영상 작업만 봐도 엔딩에 작가 이름 하나만 들어가는 경우가 많다. 작가가 비용을 지불했기 때문에 자신의 작품이라고 말하는 경우도 있다. 그런데 기술이 접목되는 작업들은 기존 장르와는 다르다. 고전적인 예술가에 대한 개념을 버리고 싶지 않아서 이렇게 되는 것은 아닌가 하는 생각도 든다.

김덕희 이 문제는 점점 더 어려워지고 있다. 공연을 영상화할 때에는 주로 영상업체와 계약을 한다. 그럼 그 업체에서 촬영과 편집을 모두 맡아서 한다. 결과적으로 영상에는 촬영과 편집을 한 사람의 시선이 반영되었지만, 편집물에 대한 저작권이 업체에게 없는 경우가 대부분이다. 이들을 용역의 대상으로 볼 것인지, 지금까지는 예술가로 인정해주지 않았지만, 예술의 영역을 담당하는 사람으로 볼 것인지 지속적인 고민이 필요하다.

이희진 장르를 정확하게 구분하다 보면, 특히나 아트앤테크에서는 누가 주도권을 갖느냐의 문제로 귀결될 수도 있다. 그렇기 때문에 어떻게 협업이 이루어지는가에 주목해야 한다는 생각이 든다.

김덕희 그 경계가 흐려지는 것 같기는 하다. 예를 들어 서울예술단에서 작년에 코로나 때문에 사업을 못하면서 웹 뮤지컬 지원 사업을 했다. 보통 뮤지컬을 만들면 무대 위에 올라가는 걸 목표로 만드는데, 웹 뮤지컬은 아예 산출물의 목표가 웹에서 끝나는 것이다. 10분 내외의 숏폼을 만든다. 작업이 퀄리티도 좋았고 호응도 좋았다. 그런데 웹 뮤지컬은 보편적인 형식이 아니다보니 크레딧이 뮤지컬 연출인지 영화감독인지 모호해졌다. 앞으로 공연장에 오지 않고 온라인상에서 벌어지는 형태의 퍼포먼스들이 많이 생겨 갈 텐데, 이 경우에 기술적 테크닉을 알고 있는 어떤 전문가가 오히려 기존의 연출 역할을 대치해 버리는 가능성도 점점 더 높아질 것 같다. 물론 아직까지는 익숙하지 않고 거부감들이 있다. 하지만 점차 그 역할들에 대해서 진지하게 고민을 해야 될 시점들이 올 때가 있을 것이다.

기술에 대한 거부감도 많이 있지만 결국 기술들이 예술의 도구로 사용되면서 예술의 영역을 확장해 줄 수 있을 거라고 많이들 생각하는 것 같다. 앞서 말한 대로 웹뮤지컬과 같은 다른 형식들이 나오고 있다. 게임도 예술의 영역이라고 말하기 시작한 것처럼. 그럼 현장은, 그리고 정책은 이를 어떻게 해석할 것이냐 고민해야한다. 예술 영역을 열어둘 것인가, 닫는 방식을 택할 것인가? 이 지점에서 관객에 대해서 언급하고 싶다. 요즘 관객들은 점점 더 능동적인 참여 관객으로 변하고 있는 것 같다. 그렇다면 결국 지금까지의 극장 중심의 공연이 다른 예술 형식을 갖추게 될 것이다. 이런 변화들을 어떻게 담아낼 것인가? 아마도 이 변화 과정에서 기술 결합은 아주 중요한 역할을 할 것이다. 이런 새로운 시도들에도 지원 체계가 열려있어야 한다. 생태계가 확장되고 예술의 개념이 확장되고 형식이 변화하는 과정이 뒤따르지 않을까 싶다. 이런 정책 설계가 필요하다고 생각한다.

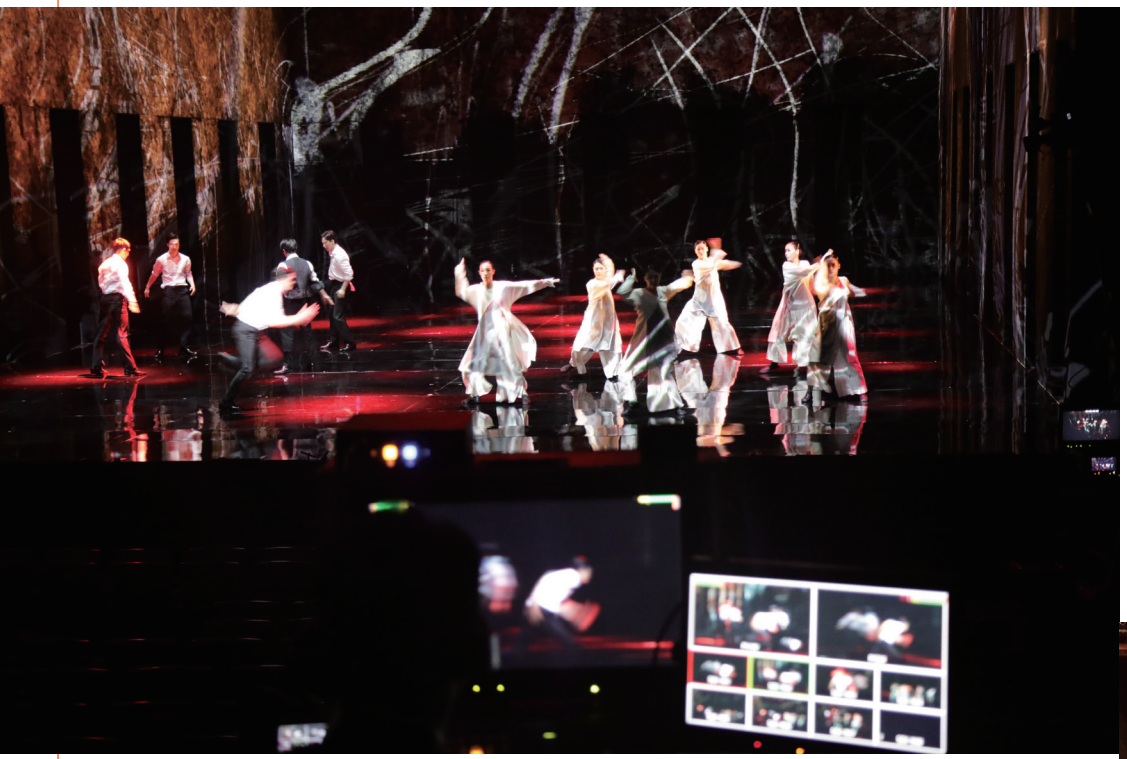


관객과의 새로운 접점

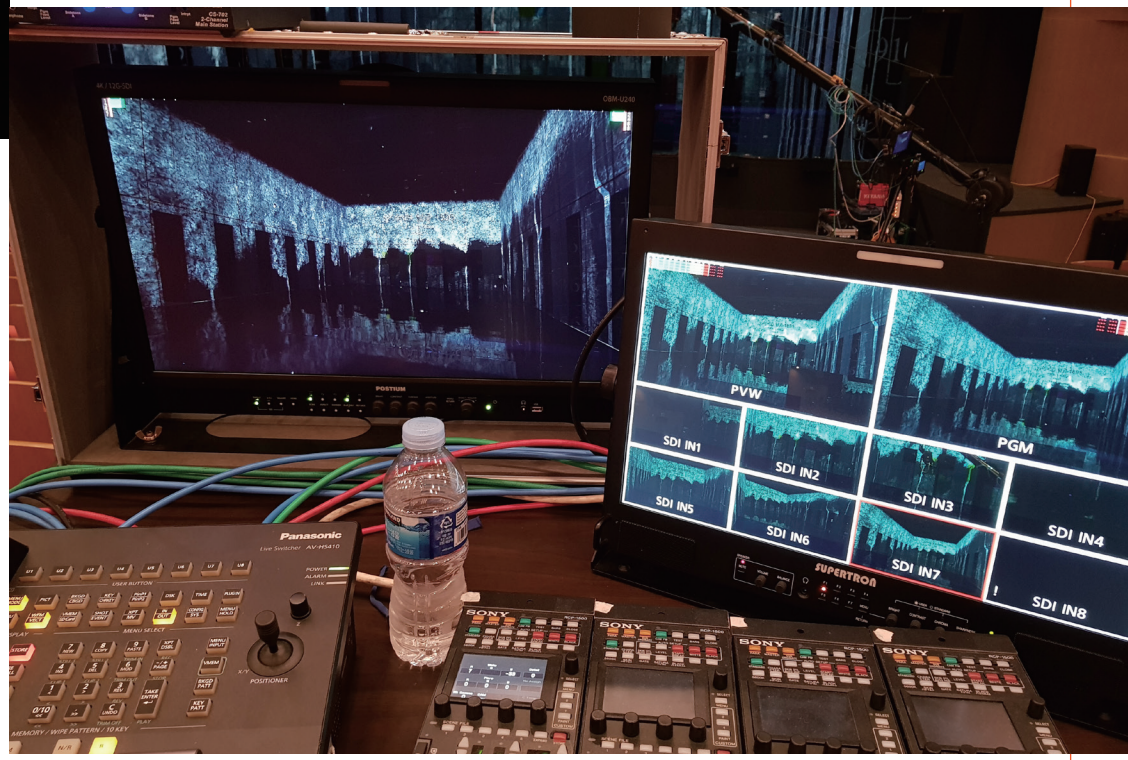
김성환 사운드 디자이너이기 때문에 제작자의 자리보다는 제작자와 관객의 사이에서 공연을 생각한다. 다양한 사람들이 각자 생각할 것들이 있는 작품이 재미있고 좋은 작품이라고 본다. 그렇게 하기 위해서는 각자의 경험에 접속할 수 있는 지점을 공연이 만들어 주어야 한다고 생각한다. 그런데 VR이나 로봇은 아직 보편화된 기술이 아니다 보니 개인의 경험과 연결되는 지점이 없다. 예전에는 스피커를 통해서 음향을 듣는 것도 신기술이었을 것이다. 그런데 시간이 지나 모두가 경험이 쌓여 있기 때문에, 이를 이용해 어렵거나 추상적인 작품들을 선보여도 쉽게 받아들이는 경향이 있다. 어떤 기술이 쌓여 문화로 축적되기도 전에 기술을 작업에 이용하다 보니 관객이 재미를 느낄 구석이 없을 수 있다. 작업에 어떤 새로운 기술을 쓰고자 한다면 이와 관련된 경험의 구조를 만들어 줄 필요가 있다. 그렇다면 사람들이 조금 더 공감할 수 있지 않을까 생각한다.

김덕희 기술이 매개물로서 활용될 수 있을 것 같다. 예를 들어, 메타버스 내에서 가상의 극장을 만들고, 실제 공연에서 만들었던 세트들을 그곳에 다시 세우고, 등장인물들이 입었던 의상을 입은 아바타들이 놀게 한다면. 그리고 공연에서 다 전하지 못했던 이야기들을 관개들과 나눌 수 있다면, 결국 관객을 다시 극장으로 돌아오게 하는 통로로서 메타버스를 이용할 수 있을 것이다.

신보슬 미술관도 그런 사례가 있다. 윤정미 작가님과 전시를 제페토에서 먼저 오픈하고 이후 오프라인 전시를 진행한 적이 있다. 당시 제페토 방문자가 2,500명에 달했다. 물론 이들이 예술작품을 감상하겠다는 의지를 갖고 방문한 것은 아니었지만, 이후 실제 미술관 방문자 수가 늘어났다. 새로운 관객을 개발할 수 있다는 점에서 확장성이 있다.



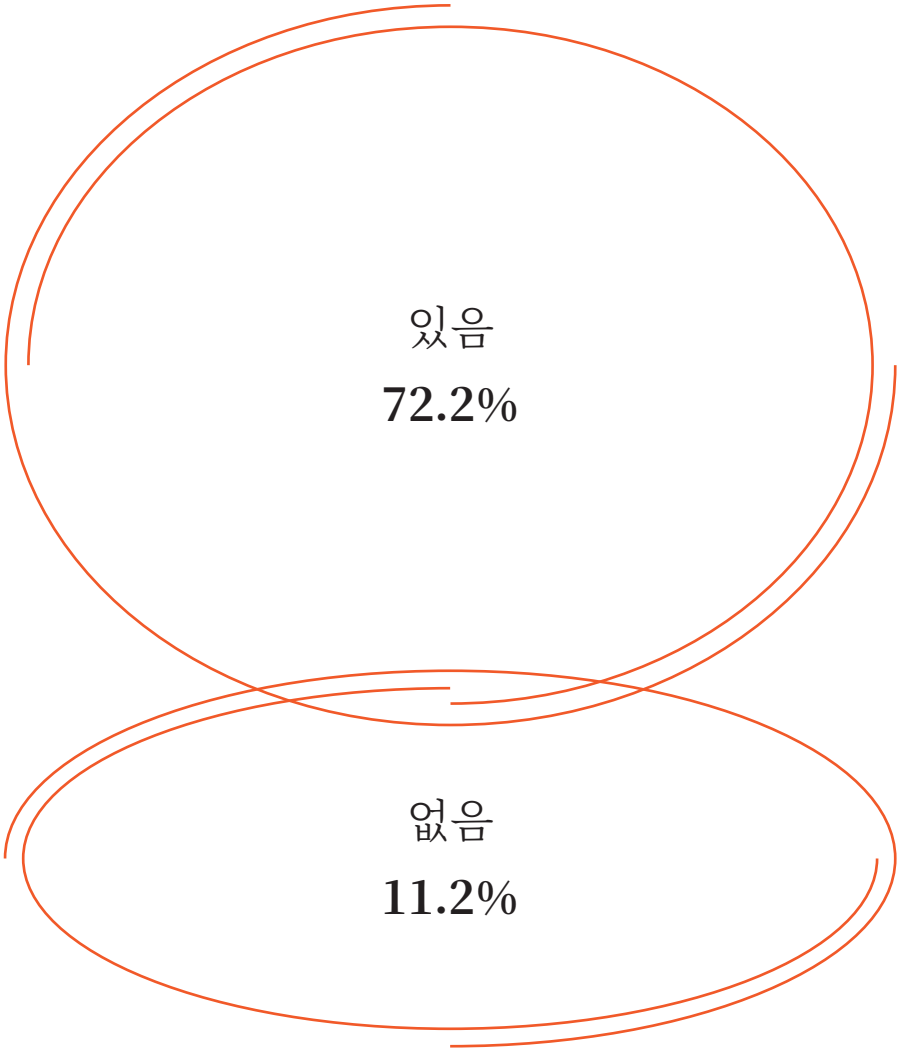
ⓒ서울예술단, 공연 영상화 제작 현장 및 웹뮤지컬 창작콘텐츠 공모전



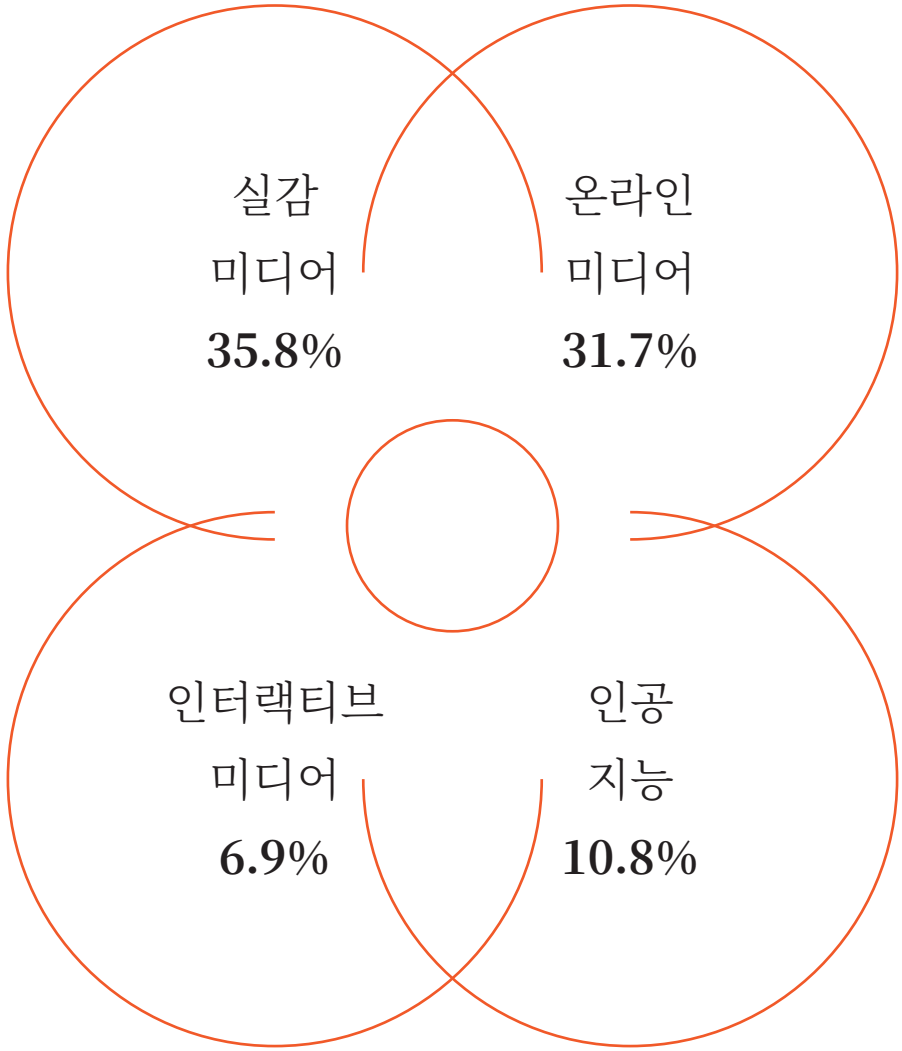
In Front of Ours_경향 1)

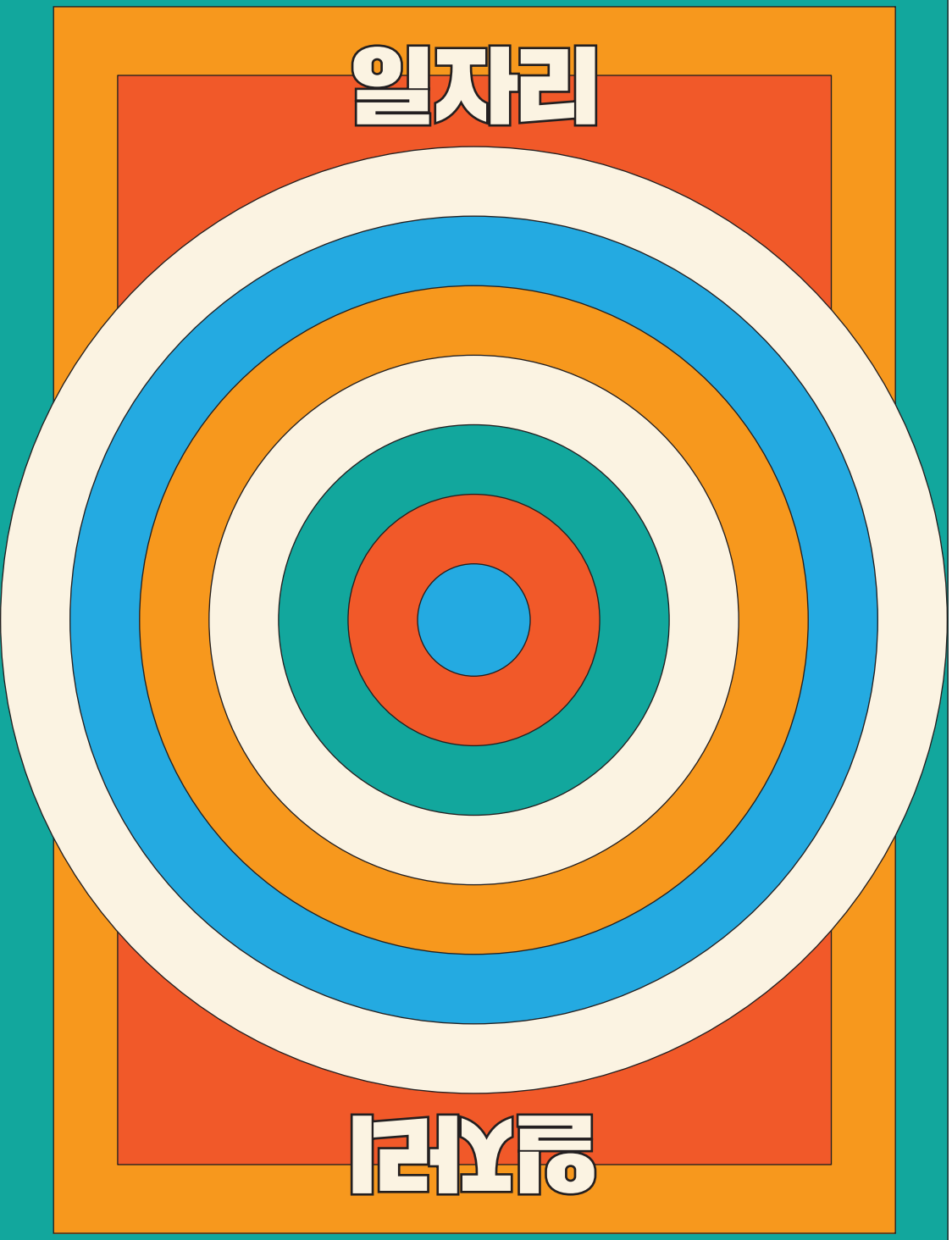
1) <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 조사 연구>(2021, 한국문화예술위원회)

향후 기술융합 예술활동 참여 의향



기술융합 예술활동 시 관심 있는 기술종류





노동으로서의 예술

사회자 ‘일자리’라는 말을 예술 영역에서 사용하는 것이 낯설다. 예술 영역에서 노동이라는 말도 최근에서야 자주 쓰는 용어가 되었다. 일자리는 이보다 더 구체적인 단어인데, 처음 이 말을 들었을 때 어떤 생각이 들었는가?

백교희 일자리라는 말은 시장에 대한 고민을 함께 하게 한다. 시장이 있어야 일자리가 있기 때문이다. 창작지원 제도가 충분하다는 의미는 아니지만, 정책 자체가 공급 위주로만 펼쳐지고 있는 것은 아닌가 하는 생각을 했다. 시장 규모에 비해서 창작을 하는 사람이 사실 굉장히 많고 그만큼의 공급을 감당할 수 있는 수요가 있는가, 이 일자리가 양질의 일자리가 될 수 있을까, 이런 일자리가 있다면 시장의 규모는 어느 정도일까에 대해서 고민하게 되었다.

김수희 공연을 만들 때, 본인이 하는 예술창작 활동을 통해서 발생하는 모든 창작물이 노동의 결과이고, 그게 일의 과정이고, 거기가 내 일자리라고 생각하는 창작자가 많지 않다. 노동과 예술이 다른 차원의 것이라고 생각한다. 노동과 예술의 관계를 다루는 <내 일의 내일, 내일의 내 일>이라는 공연을 만들면서 팀 내부에서 연습실과 공연장에서 자신이 하는 일이 예술 창작 활동이고, 생계를 유지하는 일이라는 인식을 나누는 것이 중요했다. 이런 것이 직업이지 않은가. 일터에서 일에 합당한 인건비가 나와야 한다는 인식이 먼저 선행되어야 한다.

맹지영 예술가라는 게 사실은 직업이다. 미술 분야의 예술 생태계는 유기적으로 엮여서 돌아가 예술가가 작품을 판매하고 그것으로 수익을 내는 구조여야 하는데 시장이 활발하지 않기 때문에 소수의 작가만이 이런 구조 안에 있다. 이게 본질인데 지원제도가 이런 본질적인 행위를 하는데 어떤 식으로 도움을 주고 있는지를 살펴볼 필요가 있다. 이런 면에서 작가가 자신의 작업에 집중할 수 있게 해주는 제도로 작업실 임대료 지원, 전속 작가 계약제를 지원하는 제도, 예술인복지재단의 보험 정책들이 중요한 제도라고 생각한다.

고강민 일자리를 언급하는 것이 단기 프로젝트 이내에서인지, 안정적인 일자리를 말하는 것인지 기준이 모호하다는 생각을 했다. 그럼에도 후자에 더 집중해서 논의를 하고자하는 의도로 받아들였다. 인력지원 관련 정책들이 있는데, 이것이 예술 지원 정책인지, 복지 정책인지 혼재되어 있는 경우가 많다. 이를 좀 더 세밀하게 설계해

야 하지 않을까 싶다. 사용하는 용어도 이에 맞게 정리하고, 정책의 성격도 좀 더 정확하게 규정해야 한다. 예술가의 생계가 어려우니 일자리를 지원해야 한다는 식의 논리는 설득력이 떨어진다.

백향민 나는 직접 일자리 지원 정책 비중을 계속 키우는 게 과연 옳은 일인지 의문이 든다. 현실과 맞지 않는 거리감이 있다. 나 역시 연수 단원 인력지원 사업을 받아서 단체를 운영하고 있고, 이전에는 한 단체에서 연수단원으로 있으면서 혜택을 받기도 했다. 주변에는 일자리 지원 사업을 하다가 전문성을 기르기 위해 필요한 공부에 매진할 시기를 놓치는 사람들도 보인다. 창작 활동에 전념할 수 있는 구조가 아니다. 아무래도 단체들이 사정상, 개인의 역량보다는 단체의 역량을 키우는 것에 우선순위를 두다 보니 발생할 수밖에 없는 일이기도 하다. 그러나 우선은 문화예술 시장 자체가 너무 좁다. 기업과의 협업 같은 사업들이 많아져서, 예술가가 자생할 수 있는 환경이 만들어질 수 있으면 좋겠는데, 이 부분이 가장 아쉽다.

김수희 현재 많은 사업이 단기로 진행된다. 고용보험 지급 때문에 5개월을 기준으로 진행되는 것으로 알고 있다. 인력 지원 사업도 마찬가지다. 일자리라는 건 최소한 여름 바캉스, 겨울 바캉스를 계획할 수 있는 그런 정도의 기간과 수입이 보장되어야 한다. 쉬는 기간과 공부할 수 있는 기간도 있어야 한다. 이 시간 역시 다음 작업을 위한 준비 기간이기도 하다. 이번에 예술과 복지에 대해서 공부를 하면서 프랑스의 기본 소득과 기여 소득에 대해서 알게 되었다. 예술가가 예술활동을 하고 있으면 이것 역시 일을 하고 있다는 개념이다. 그래서 이 활동이 증명되면 이 사람은 사회 안에서 자신의 역할을 다하면서 기여를 했기 때문에, 이 수입을 기본소득으로 보거나, 기여한 부분에 대해서 기여 소득을 주는 개념이다. 우리 현장에도 이런 제도가 필요하지 않을까?

백교희 기업과의 협업에 대해서 조금 더 얘기해보고 싶다. 이런 부분이 기부의 형식에서 이제는 좀 더 영민한 활동으로 넘어가고 있는 것 같다. 그렇다면 예술 시장은 이런 경향성에 민첩하게 부응하며 대화할 수 있는 준비가 되어 있는가? 예술경영지원센터의 창업이나 예술인복지재단에서 하는 파견지원사업처럼 취지가 좋은 사업들도 많이 있지만, 초기와 달리 이 사업에 참여하는 기업들은 현재는 대부분 공공성을 가진 단체들이고, 일반적인 민간 기업이 참여하는 모습을 거의 볼 수 없어졌다. 예술가와 기업 사이에서 소통을 쉽게 할 수 있도록 도와줄 수 있는 매개자 그룹이 필요하지 않을까. 이 그룹 없이 사업들이 커지면서 수요 없는 판이 계속 커지고 있는 것은 아닌지 의문이 든다. 현재의 제도가 만들어질 때 어떤 근거와 합의를 가지고 만들었는가를 생각해 본다면, 우선 이 분야를 키우는 데에 급급해 예술학교를 만들고, 1년의 수

만 명이 예술가가 배출되니 이들의 일자리를 책임지기 위해 여러 제도가 계속 이어지면서 이제는 감당할 수 없는 수준에 이른 것은 아닌가 하는 생각도 든다.

경력 아카이브 플랫폼

사회자 예술의 가치를 더 알리기 위한 수단으로서, 혹은 매개자의 역할을 하는 기능적인 수단으로서 경력 아카이브 플랫폼이 있다면 도움이 될 수 있을까?

백교희 이런 플랫폼을 여러 해 동안 준비하다 최종 단계에서 그만둔 지인이 있다. 시장이 없기 때문에 그만두게 된 것이다. 투자를 해줄 수 있는 민간 영역과 예술 영역이 서로의 니즈가 분명해야하고, 각자가 이를 통해 얻을 수 있는 것이 있어야 한다. 그런데 예술계가 민간 영역에 줄 수 있는 것은 이름값 혹은 예술적 영감 정도이지 않을까? 한국콘텐츠진흥원에서 다루는 영역이 아닌 순수 창작 분야에서 이 플랫폼을 만들었을 때, 누가 활용할 수 있을까? 이 안에서만 활용되고 끝나지는 않을까? 그래서 콘텐츠에 대한 지원을 확대하는 방안을 모색하면 좋을 것 같다. 한 플랫폼이 모든 것을 커버하지 말고, 장르별로 소소하게 만든 후, 이것들이 장르 경계 없이 콘텐츠를 중심으로 자유롭게 재구성되는 방안이 현실적이지 않을까 생각하게 되었다.

고강민 연출가들에게 이런 플랫폼은 도움이 될 것 같다. 극단에서 자체적으로 시도해 본 적이 있었는데, 경제적인 측면에서 감당하기 힘든 지점이 있었다. 공공에서 만들어 준다면 잘 활용할 수 있을 것 같다.

김수희 플랫폼에 연출가로서 섭외하고 싶은 분들에게 DM을 발송할 수 있는 기능이 있으면 좋겠다. 그리고 가능하다면 DM 발생 시 혐오 표현이 되는 언어들은 필터링 되는 장치가 있어야 할 것 같다. 제작 규모나 페이 등을 표기할 수 있도록 체크리스트 또한 장착되어 있으면 유용할 것 같다.

백향민 이런 플랫폼이 없는 것은 아니다. 음악하는 사람들의 경우는 연주자들이 많다 보니, 단기 구인구직할 수 있는 플랫폼이 있다. 그런데 경쟁이 치열해지다 보면 임금의 하향평준화가 생긴다. 최저시급에 못 미치는 임금 상황이 발생할 수도 있다. 예술가가 연습을 위해 개인적으로 투자하는 시간이 전혀 노동으로 환산되지 않는 상황이 발생한다.

맹지영 그런데 그 경력을 객관적으로 누가 판단할 수 있는지 의문이 든다. 미술 분야는 현

장이라고 불릴 수 있는 부분이 여러 갈래로 구분되어 있다. 경력 기준을 어떻게 정할 수 있을지 의문이다. 공식화할 수 있는 장치들이 있는지 궁금하다. 예를 들어, 해외 미술관에서, 국내의 국립현대미술관 같은 곳에서, 개인 갤러리에서, 자기 작업실에서 하는 전시들이 있다고 할 때, 규모와 의미가 다른 전시들을 어떤 기준으로 평가하고 그 기준을 제시할 수 있는가? 많은 질문이 생긴다.

백교희 플랫폼이 만들어졌을 때는 누군가 임금을 제시하고, 누군가는 선택당해야 하는 상황이 발생한다. 이처럼 일자리와 노동에 관해 이야기를 나누다 보면 제도적 기준으로 삼는 것은 항상 임금 노동이다. 그런데 예술가들에게 더 익숙한 노동 현장은 프리랜서 형식의 노동이다. 이를 임금 노동으로 이야기할 수 있을까? 예술은 사실 가장 유연하고 자유로울 수 있는 노동 형태이지 않나? 이 노동을 가치로 환산할 때, 시급으로 계산할 것인지, 결과물로 계산할 것인지에 대한 논의가 나올 수밖에 없다. 시급에 맞춰서 페이를 지급할 수 있는 예술 활동은 많지 않다. 결과물로 예술의 가치를 결정한다면 예술 권력이 작용할 수도 있다. 이제 임금 노동의 틀을 벗어나서 예술의 가치를 생각해야 하지 않을까?

고강민 초기 단계에서 너무 많은 욕심을 내지 않는 것이 좋지 않을까? 포트폴리오를 자유롭게 업로드할 수 있는 공간이면 좋겠다. 처음부터 거창하게 만들지 말고 단순한 기능을 수월하게 사용할 수 있는 플랫폼을 먼저 구축하고, 그 이후에 추가적 기능이 보완되는 것이 좋겠다.

노동의 대가

사회자 제작비 중심으로 지원되는 현재의 창작 지원 방식에서 예술가의 노동에 대한 대가가 포함될 수 있는 방법에 관해 이야기 나누어 보자.

백교희 축제 만드는 일을 주로 하고 있는데, 기획자들이 쏟는 시간, 노력, 관심이 금전적, 사회적, 예술적으로 보상이 충분한가에 대해서 팀원들과 이야기 나눈 적이 있다. 서울프린지네트워크도 2명이 인건비 지원을 받고 있다. 그리고 나머지 스태프들도 이와 동일한 임금을 받는다. 이 금액의 기준은 공공에서 정한 최저 임금 기준으로 환산된 액수이다. 작품을 만들고, 무대에 올리고, 축제를 만드는 일의 대가를 최저시급을 기준으로 정하는 것이 맞는가? 우리의 일을 임금 노동의 틀 안에서만 생각하는 것이 맞는가?와 같은 고민들을 팀원끼리 나누고 있다.

고강민 인건비를 지원하는 사업과 창작지원을 분리하여 논의되어야 한다고 생각한다. 문화예술 창작지원 사업의 지원금은 시드 머니가 되어야 한다. 관객을 통해서 수익이 창출되고 그것으로 충분한 사례를 할 수 있는 구조로 가야 한다고 본다. 내가 속한 극단도 전문 인력 사업, 연수 단원 사업 등을 하고 있다. 그런데 이런 인력지원들이 단기로 끝난다는 것이 문제다. 제작, 기획팀이 7-8명이 있는데 중간에 중단되어야 할 때 난감함이 있다. 정책 관련해서는 창작지원과 인력지원이 동일 선상에서 이야기될 수 없다는 점을 말하고 싶다.

김수희 고강민 대표님의 의견에 말을 좀 더 보태자면, 창작지원금이 두 트랙으로 진행되면 좋겠다. 제작비와 기본적인 인건비 지원이 따로 진행될 필요가 있다. 지원 제도에서 항목별로 세세한 인건비가 책정되는 연구를 좀 더 하고, 투 트랙 지원이 가능하도록 차차 개선해 나가길 희망한다.

고강민 분리가 필요한 이유는 문예진흥기금 규모의 한계가 있는 상황에서, 이 안에서 예술가의 기본소득을 같이 이야기하게 된다면 창작지원금이 더욱 낮아지게 되는 구조가 되기 때문이다. 기본소득이나 기여소득은 국가적 차원에서 복지의 영역에서 이야기를 나누는 것이 바람직할 것 같다.

맹지영 시각예술 분야에서 아티스트피 관련 이야기가 지속 되고 있다. 정확히 어느 단계까지 와있는지 잘 알지는 못하지만, 기관별로 나름의 기준이 생긴 것 같다. 그런데 이도 역시 좀 더 세밀한 기준이 필요하다. 신작일 경우, 구작일 경우, 대여비를 산출하는 방식, 공공기관과 상업 기관에서 진행하는 방식이 차별화되어야 한다. 이런 지점이 아직 일괄적으로 정리되지 않아서 여전히 논의 중이다.

백향민 예술을 임금 노동의 틀로만 보게 되는 이유는 이를 떠나면 예술의 가치를 인정받는 방법이 없어서인 것 같다. 예술에 대한 가치 판단은 여전히 주관적인 관점에서 이루어지는 경향이 있는데, 한국문화예술위원회의 지원 사업에서부터 창작 활동을 위한 연구나 연습도 노동의 대가로 인정하는 장치들을 마련해 주기를 바란다.

사회자 그렇다면 공공에서 예술가의 활동비나 기본소득을 보장할 수 있는 방법은 무엇일까?

맹지영 지원 제도에 능숙한 사람들만 계속 지원받을 수 있는 구조로 자꾸 바뀌어 가고 있는 것은 아닌가 싶다. 한편으로는 좋은 작품을 보는 기회를 만들고 더 나은 예술 생태계를 만들기 보다는 이런 일에 능숙한 사무 인력들을 만들어내게 된 것은 아닌가 하는 생각이다.

백향민 한 단체가 지원신청을 할 수 있는 횟수를 제한하는 것도 좋지 않은 방법이라고 생각한다. 결국, 단체의 누군가가 다른 사업자를 내는 식이 된다. 심사위원이 보아야 하는 서류만 많아지는 것은 아닌가? 심사위원들이 이것을 꼼꼼하게 볼 수 있는 시간이 될지 의문이다. 명의만 바꾸거나 명의만 빌려주는 것 같은 사례들이 등장할 수밖에 없는 구조이다.

백교희 서울시 청년예술단 사업 초기 기획단계에 서울프린지네트워크가 참여했다. 당시가 기억나는데, 청년 예술가들이 기본소득을 받고 예술 활동을 할 수 있도록 만든 사업이었다. 서울시와 기적적인 합의가 있었지만, 마지막까지 행정 영역에서 넘지 못한 것이 바로 활동 증명이었다. 최소한의 증빙 절차를 만들었지만 많은 오류가 있었고, 결국 서울시가 행정적으로 감당하지 못하여 서울문화재단으로 이관되었다. 그 이후 지역형 청년예술단, 사업형 청년예술단 두 가지로 나누어서 진행되다가 작년부터는 지역형 청년예술단 사업만 남은 것으로 알고 있다. 지역형 청년예술단은 예술인복지재단 파견사업과 비슷한 구조로 흘러가고 있는 것 같다. 이제 창작지원 중심이거나 기본 소득을 의도로 지원하는 제도는 없다고 할 수 있다. 행정에서 이 활동들을 어떻게 인정해 줄 것인가가 이때도 문제였다.

지속가능한 양질의 일자리

사회자 양질의 일자리가 지속 가능한 직업으로 이어지기 위해서 무엇이 있어야 할까?

맹지영 좋은 작품이라는 것을 판단하는 것은 복합적인 일이다. 여러 평론가, 기획자, 관객이 있어야 하는데 지원 제도는 작가 위주로 되어 있다. 그래서 평가의 층위가 너무 얇은 것은 아닌가 한다. 작가들은 많이 배출이 되는데, 같이 성장할 수 있는 기획자와 같은 매개자 그룹에 대한 지원이 상대적으로 부족하다. 예술 생태계를 조금 더 풍성하게 만들어주고 좋은 작업을 해줄 동료 그룹이 더 두터워져야 한다. 그랬을 때 이런 증빙 없이 작품만으로 평가받는 환경이 조성될 확률이 더 커질 것이다.

김수희 레지던시 환경을 공연예술가들에게 제공하는 공연장들이 몇몇 생기면서 나에게 정산을 하지 않아도 된다는 감각이 처음 생긴 것 같다. 2년, 3년 연속 지원이 생기면서 어떤 단편적인 결과물이 아닌 과정을 살펴주는 제도도 좋은 현상이라고 생각한다. 신생 단체들에게 진입 장벽을 낮춰주는 장치 또한 바람직하다고 생각한다. 경력이 어느 정도 되면 지금 하던 것보다 더 큰 작업이 하고 싶어지는데 금액을 획일화하여 지원하지 않는 것도 좋은 일이라고 생각한다. 나는 내가 지금 하는 일을 언제까지 할 수 있을지, 지속가능한 일인지 양질의 일인지 확신할 수 없지만, 지금 이미 일을 하고 있는 것은 분명하다.

고강민 다양한 지원 정책들이 나오는 것은 좋은 현상이라고 생각한다. 양질의 일자리를 위해서는 양질의 지원 정책이 나와야 하는데 한정된 자원을 쪼개기만 한다는 느낌도 든다. 제도들이 너무 빨리 바뀌는 것도 실무를 보는 위치의 사람에게는 불안한 마음이 들게 한다. 그리고 바뀐 정책들이 몇 년 뒤에 다시 원점으로 돌아오는 경우를 여러 번 봐왔는데, 이런 반복을 하지 않았으면 좋겠다. 핵심이 되는 목표를 정하고 충실하게 정책을 만들어 나갔으면 한다.

백향민 지금은 양질의 일자리 대신에 취업률 높이듯 수치만 늘리는 것은 아닌가라는 생각이 들 때도 있다. 숫자만 늘게 되면 개개인의 양질의 일자리는 떨어질 수밖에 없기 때문에 이런 부분들이 개선되면 좋겠다. 또한, 사업들이 후년까지 연속될 수 있도록 기회를 늘리는 것도 필요할 것 같다.

김수희 상주 단체나 올해의 레퍼토리 같은 지금 있는 사업들이 없어지지 않으면 좋겠다. 여러 단체가 다음 해를 계획할 때 기존 사업 구조를 보면서 고민을 많이 한다.

맹지영 예술가가 온전하게 작품에 집중해서 작업할 수 있는 환경을 만드는 것이 가장 중요하다. 제도가 모든 것을 할 수 없기도 하다. 자연스럽게 두어야 하는 부분도 있을 것이다. 놓치지 않아야 하는 큰 목표가 무엇인지를 항상 염두에 두고 정책이 만들어지면 좋을 것 같다.

백교희 사회가 잘 보지 못하는 부분을 가시화하는 것이 예술이라는 말을 많이 한다. 그런데 예술 제도나 정책은 사회가 원하는 공공의 방향을 너무 잘 따라가고 있는 것은 아닌가 생각이 든다. 기본소득이나 기여소득 부분도 예술계에 어떻게 적용해 나갈 수 있을 것인지, 예술계에 정말 필요한 소득 구조는 무엇인지 먼저 논의해 보는 기회가 있으면 좋을 것 같다.

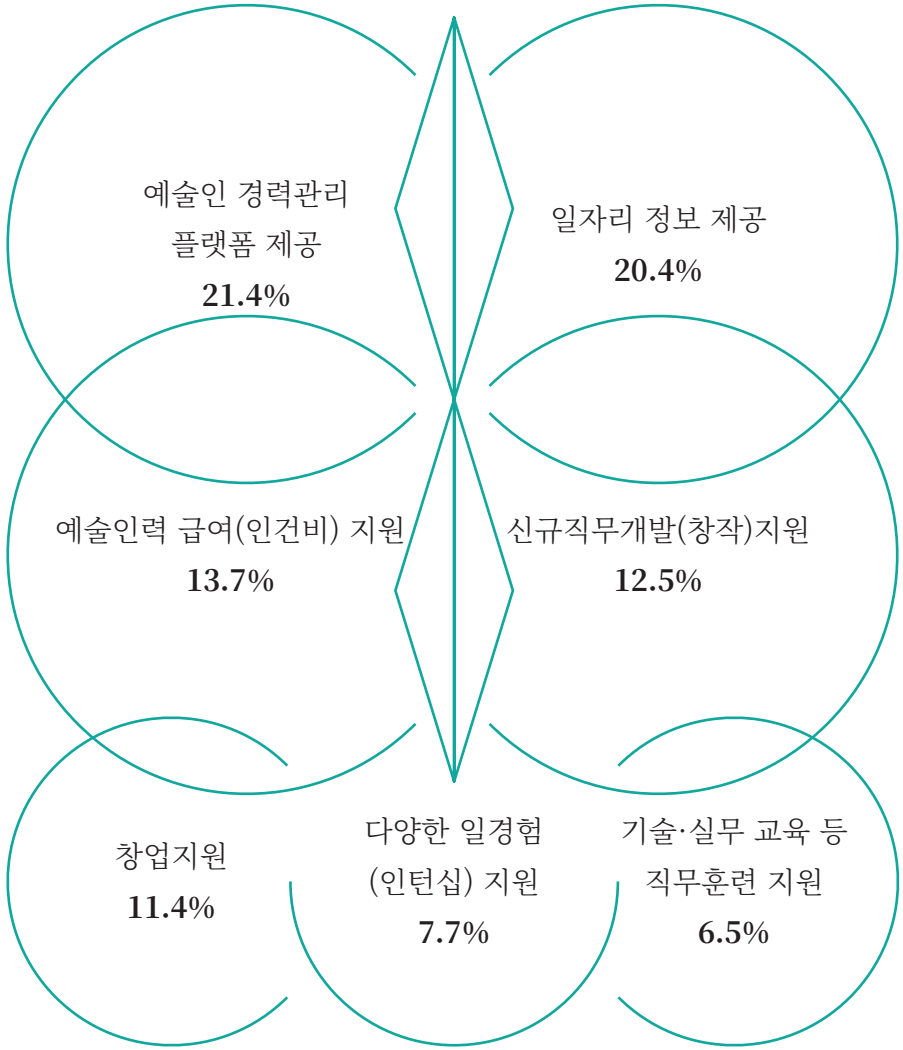
In Front of Ours_경향 2)

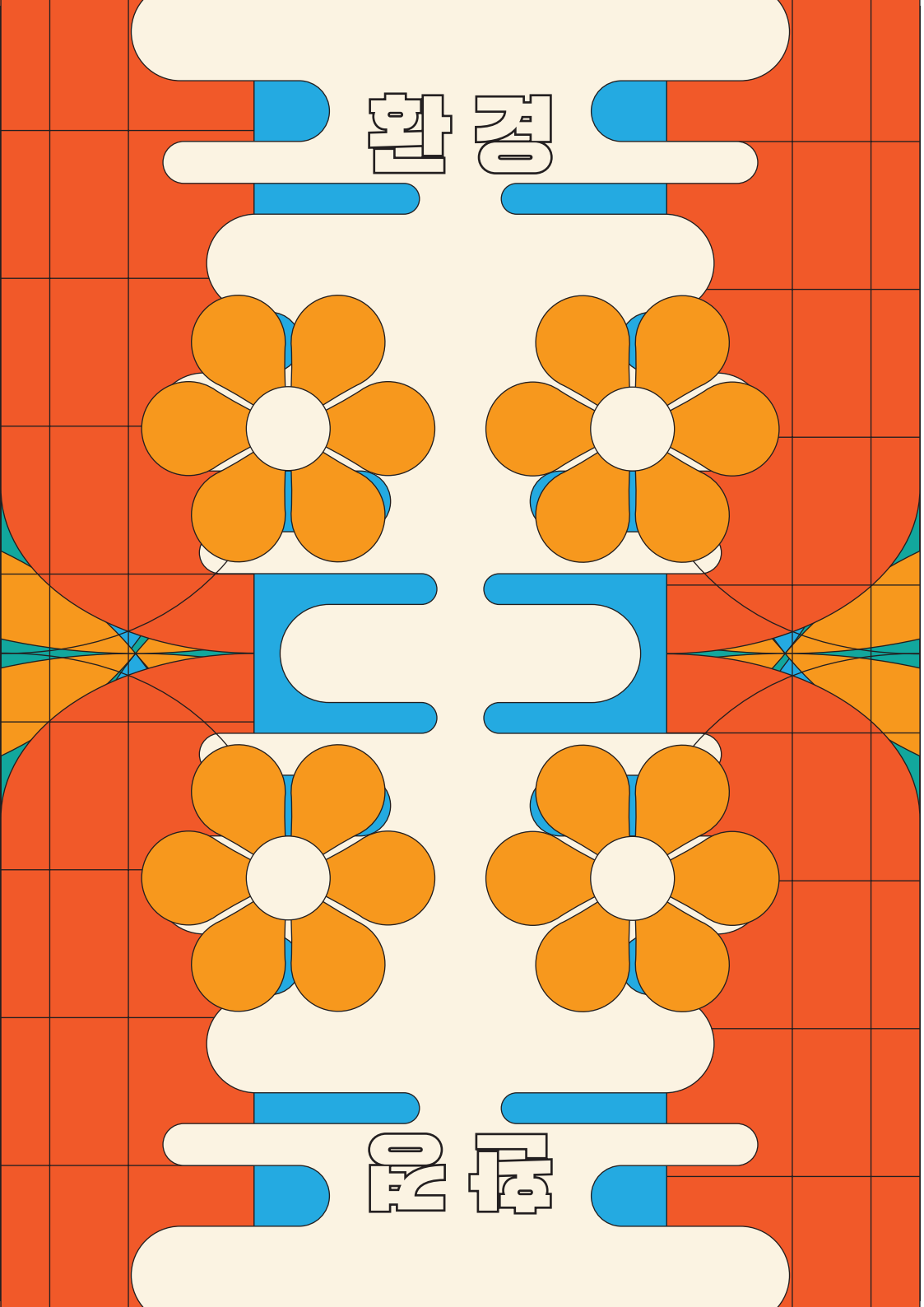
2) <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 조사 연구>(2021, 한국문화예술위원회)

예술계 일자리에 관한 애로사항

- 예술활동(근로·노무·창작 등)으로 인한 소득이 낮음 **46.0%**
- 정기적이고 안정적인 소득을 얻기가 어려움 **31.1%**
- 예술작품 및 예술의 가치에 대한 사회적 지불 비용의 낮음 **8.1%**
- 유통 판로 부족으로 인한 예술작품의 경제적 부가가치 창출 어려움 **4.4%**
- 예술가·예술단체의 활동이력·경력 관리의 어려움으로 인한 낮은 보수액 책정 **3.2%**

예술계 일자리 확대를 위한 지원 수요





환경을 소재로 한 예술 활동

1차

사회자 현재 기후변화와 관련하여 참여자들 각자가 주로 활동했거나 활동하고 있는 내용들을 소개해주기 바란다.

한윤미 <고기, 돼지>라고 하는 돼지가 고기가 되기까지의 과정, 공장식 축산업을 거리에 드러내는 작업을 했었다. 기후 변화에 크게 영향을 미치는 것이 공장식 축산업이라는 사실은 그 공연을 준비하는 과정에서 그리고 그 이후에 조금 더 잘 알게 되었다. 그래서 기후 위기와 관련하여 책 모임과 스터디를 진행하고 있고 기회가 닿을 때는 글을 쓰고 있다. 같이 고민하고 공감하는 동료들을 만들려고 노력하고 있다. 그리고 바람컴퍼니 인스타그램에서는 비건 식당과 카페 그리고 비건 옵션이 가능한 곳들을 소개하고 있다. 주로 거리에서 작업을 하다 보니 거리예술 축제들이 계속 이상 기후나 태풍, 감염병 같은 이유로 취소가 되는 상황들을 겪으며 기후 위기를 더욱 체감하고 있다. 팀에서는 특히 동물과 관련된 리서치 작업을 진행하고 있고, 인간 동물과 비인간 동물, 그 사이를 탐구하는 작업을 진행하고 있다.

백효진 문화재단에서 공연 관련 업무를 주로 해오다 보니 '환경(기후변화)'이라는 내용과 직접적으로 연결되어 업무를 할 기회는 별로 없었다. 그러다 새로 부임하신 대표님께서 환경에 대한 관심과 애정으로 <제로웨이스트 업사이클 디자인 공모전>이라는 프로젝트를 추진하고자 하셨고 내가 그 프로젝트팀을 겸직으로 맡게 되며 환경을 소재로 한 업무를 시작하게 되었다. 이 프로젝트는 일상생활에서 무수히 생겨나고 버려지는 쓰레기를 '쓰레기'로 배출하는 것이 아니라 실생활에서 다시 한 번 유용하게 사용할 수 있는 제품으로 업사이클링 해보자라는 취지를 가지고 진행되었다. 재사용 제품이라 하더라도 기능적인 부분과 디자인적인 부분 모두 놓칠 수 없는 부분이기에 이런 요소들을 잘 캐치하고 판단해 줄 수 있는 지역 소재의 국내 최고의 미술대학인 '홍익대학교 미술대학'과 협력하여 공모전을 추진하였고, 5월부터 7월까지 접수를 통해 총 90여건의 작품이 출품되었다. 신청서와 함께 시제품 샘플도 제출을 받았는데 막상 샘플들이 하나 둘 도착할 때마다 새로운 '문제

점’에 직면하게 되었다. 바로 쌓여가는 택배박스와 포장재들이었는데 환경 되살림을 위해 자원 재활용을 해보자는 취지로 추진한 프로젝트에서 새로운 쓰레기를 배출하게 된 것이다. 방문 접수도 함께 진행하기는 하였지만 코로나19로 인한 대면의 어려움과 포항, 속초, 부산, 울릉도 등 전국 각지에서 참여하다 보니 택배 발송은 필수불가결한 선택일수 밖에 없었다. 그래서 생각해 낸 방법으로 심사를 위한 시제품 샘플 전시 셋팅에 작품이 포장되어 온 택배박스를 그대로 활용하였고, 차후 미선정작 반환 때 그 박스에 그대로 담아 발송하여 해당 프로젝트로 인한 쓰레기 배출을 제로화함으로써 공모전의 취지에 조금이나마 역할을 하게 되었고 심사도 잘 마무리 할 수 있었다.





ⓒ마포문화재단, 제로웨이스트 업사이클 디자인 공모전

박지선 작년부터 기후변화 레지던스를 예술가들과 함께 진행을 했고, 올해 두 번째로 진행을 하고 있다. 레지던스는 화천의 텃밭과 공동으로 진행을 하고 있다. 올해도 7월부터 시작했다. 올해는 일곱 분이 참여를 하시는데 연극, 거리예술, 무용, 그림책, 영화, 시각 예술분야의 작가와 한분의 액티비스트 리서처로 구성되어 있다. 이 레지던시의 가장 큰 특징은 ‘주제 중심’이라는 것이다. 기후 변화라는 공통의 주제를 가지고 있다. 두 번째 특징은 서로가 서로에게 충분히 영감을 주고받고 그 안에서 강요되어지지 않은 자연스러운 협업들이 일어난다는 것이다. 프로그램은 공통 워크숍과 개별 리서치로 나눠져 진행하고 있다. 우리는 기후 변화가 기후적 관

점뿐만 아니라, 우리 삶 전체와 연계되어있다고 생각한다. 먹거리와 소비 등 삶의 모든 문제와 더불어, 기후변화의 문제는 불평등하게 위기를 맞기 때문에, 난민, 장애, 경제적 불평등에 놓여 있는 모든 사람들의 인권적 관점에서도 바라보아야 한다고 생각한다. 예술가들은 동시대 이슈들에 민감하고 그 문제들을 작업으로 다루고 있기 때문에, 기후변화도 큰 범주 내에서 예술가가 더 깊게 그리고 공감을 이끌어 내며 이야기 할 수 있을 거라 생각한다. 올해는 기후변화를 기후 정의적 관점, 사회학적 관점 등 다양한 관점에서 바라볼 필요가 있다고 생각해서, 공통 워크숍에서 기후학자, 생태학자, 인권학자, 미학자, 채식의사 등 다양한 강의를 구성해서 함께 리서치를 진행했다. 참여 작가들은 각자 리서치를 하면서 다양하고 많은 레퍼런스를 공유한다. 7명의 참여 작가는 각자 자신의 주제를 선택 해 자신의 작업과 연계하여 온라인 토론을 진행한다. 대안적 삶과 관련된 한국과 해외의 공동체 사례들을 살피며 실천을 논의하기도 했고, 예술이 도구적 수단을 넘어서 예술가만이 할 수 있는 소통 방법론이 무엇이 있을까에 대한 논의를 하기도 했다. 공통 워크숍은 강연 외에도 야간 산행, 협업의 가능성을 찾기 위한 공동 낭독과 공동 그리기 등을 하기도 했다. 이런 과정들을 거쳐 각자의 작업들이 이루어지고 서로 만나기도 한다.

진나래 나는 내가 여성으로서 주체성이 말살되는 경험, 누군가의 자유에 내가 휘둘리는 경험을 해왔던 것들에서부터 시작했었다. 그런데 그게 생각을 하다 보니 사실 나도 그런 것을 행하는 존재이고, 그러니까 어떤 생각의 중심이 나 말고 다른 존재들에게 넘어가게 되는 것을 지나게 되면서 그것이 비인간에까지 점점 확장이 됐던 것이다. 그러면서 법정극이랑 법안 제안 워크숍 이런 것들을 하기 시작을 했다. 그것은 인간들이 다른 존재들하고 관계 맺기 하는 방식이, 그 폭력성이 사실 법을 통해서 굉장히 많이 잘 드러나기 때문이다. 그래서 이 활동을 하면서 아무래도 내가 그동안 생각해 보지 못했던 어떤 다른 존재 입장이라는 것에 대해서도 생각을 해보게 되니 나도 조금씩 변하게 되었다. 또한 예전부터 미술 전시를 하면 버려지는 것들에 대한 안타까움이 매우 컸다. 그래서 지금도 좀 덜 생산하고, 적게 생산해도 그것이 더 오래 갈 수 있는 전시가 되었으면 좋겠다는 생각을 하게 되었다. 그리고 이것은 지역에 대한 생각으로 확장되어 나중에는 내 집, 내 주변에 텃밭을 내가 일구면서 거기서 난 것으로 먹고 살았으면 좋겠다라는 생각에 최근엔 농사를 배우기 시작 했다. 그렇게 나는 조금씩 이동이 되어 갔던 것 같다.

새로운 형식의 탐구와 결과물

사회자 기후변화나 동물권, 생태 등 환경과 관련된 리서치를 한다면 어떤 영역을 탐색할 수 있을까? 리서치의 예술적 결과물은 어떤 형태가 가능할까?

박지선 리서치를 하면 할수록 특히 자본주의 시스템 안에서의 모든 것들이 다 기후 변화와 관계가 되어 있어서 기후 변화를 대주제로 두고 모든 걸 얘기할 수 있다라는 생각이 든다. 과학자들이 이야기하고 경고하고 있는 기후 변화의 문제가 개인의 삶과는 조금 떨어진 곳에 막연하게 놓여있다면, 그걸 개인의 삶의 레벨로 끌어내려서 공감할 수 있는 계기를 찾아야 되는데 그것은 무수히 많다고 생각한다. 기후 변화를 다각도로 접근을 하면서 바라본다면, 사실 우리가 거대 담론만을 얘기하는 것이 아니라 내 삶을 구성하고 있는 모든 면들과 사회 안에서의 관계, 시스템 등 모든 것을 이야기 하고 있기 때문에 그 영역은 매우 넓다.

현대 예술에서 예술의 결과물은 굉장히 다양하다. 그것이 그냥 결과 중심의 어떤 무대 예술로서만 보여주는 것이 아니라 과정을 보여주는 방식도 있다. 한윤미 작가님이 활동하고 계시는 거리예술도 과거에 비해서 굉장히 다양한 방식으로 활동이 이루어지고 있다. 사실 예술의 결과물은 여러 가지로 가능한데 기후 변화를 다룰 때, 생각의 전환, 삶의 방식의 전환을 이야기해야 하기 때문에 이런 것을 주장할 때 예술이 어떻게 접근할 수 있을지 고민해야 한다. 예술가들은 예술가와 활동가의 사이에서 고민을 하는 경우가 많은데, 사실 예술가는 예술의 언어로 같은 이야기를 하는 활동가라고 할 수 있을 것이다. 예술가로서 활동가가 할 수 없는 다른 접근법이 있다. 예술가들은 정말 과학자와는 다른 시나리오를 만들 수 있다. 그게 예술이 할 수 있는 유일한 힘이라고 생각을 하고 그렇기 때문에 어떤 형태도 가능하다고 생각 한다.

진나래 가능할지는 모르겠는데 예술가가 하는 활동들에서 이렇게 하면 환경에 어떤 영향을 얼마만큼 끼치는지 이런 것들을 좀 수치화를 해보면 좋을 것 같다. 그리고 이것을 실제로 적용해보고 서로 비교해보는 방식도 재밌을 것 같다.

한윤미 미술 재료에 동물성 재료가 들어가는지 혹은 동물을 착취해서 얻어지는지 이런 것들에 대한 리서치[3]를 사전에 진행하신 분들이 있는데 그런 자료가 도움이 됐다. 환경에 대한 리서치는 그 범주가 매우 넓고 리서치는 다양하게 진행할 수 있다. 리서치의 예술적 결과물과 관련해서는 예술적인 것에 대한 집착을 버리면 예술적이 되지 않을까 생각한다. 리서치 자료를 예술적으로 만들려는 과정에서 탈락하는 정보들이 많이 있다. 그런데 그 탈락되는 정보들이 사람들에게 더 와 닿거나 직접적으로 느끼게 만들 수도 있다. 우리는 내가 되어보지 않았던 비인간 존재의 입장을 생각해보고 관심을 가져야 한다. 물론 이를 전달해야 하는 대상은 관객이고 사람이니 그들을 움직이게 만드는 방법도 고민해야 한다. 리서치를 보기 좋게 만들기보다는 다양한 시도들이 이뤄질 수 있게 만드는 게 중요하고, 그것이 잘 전달되고 공유될 수 있도록 만드는 더욱 중요한 일인 것 같다.

3) 제로의 예술 <비거니즘 전시 매뉴얼 Ver.1> https://wiki.0makes0.com/book/

백효진 내가 소속된 '재단'은 활동가 개개인의 관점이 아닌 지역적인 관점에서 사업을 진행하다 보니 아무래도 지역(마포)의 생태자원에 대한 관심이 우선되어야 하는 부분이 있다. 재단은 올해 한강 마포대교 하류쪽에 위치한 고립된 섬인 '밤섬'을 주인공으로 한 '밤섬 프로젝트'를 추진하며 밤섬의 역사적 가치 및 보존 가치 확산을 위한 다양한 프로그램들을 진행하고 있다. <밤섬 생태-역사적 보존가치 확산을 위한 토론회>와 문화예술로 바라보는 마포 밤섬의 가치와 미래의 밤섬을 부제로 하는 <밤섬:기억X상상> 웨비나를 개최하여 밤섬을 주제로 활동해 온 예술가 3인과 밤섬에 대해 공부하고 관련한 활동들을 진행하고 있는 학생들이 함께 의견을 나누는 자리를 마련하였다. 또 올해로 6회째를 맞이한 <마포 M 클래식 축제>에서는 'Green with Classic!' 이라는 슬로건 아래 점점 사라져가는 사계절의 모습을 영상에 담는 <마포 사계> 프로그램을 진행하고 있고, 대한민국 제1호 화력발전소인 마포 당인리발전소가 친환경 프로젝트의 일환으로 지하화된 자리에 공원으로 탄생한 마포새빛문화숲에서 친환경 패션클래식 무대를 선보였다. 또, 여러 프로그램 중간중간 아티스트들이 전하는 환경보호 메시지를 통해 환경과 문화 콘텐츠가 선순환되는 연결고리를 찾는 등 다양한 시도를 하고 있다.

공공의 역할

박지선 요즘 개인적으로 관련 사례를 리서치 하고 있는데, 영국 사례부터 진행하고 있다. 내 기억에 2006년 영국문화원과 작업할 때, 주요 아젠다 중 하나가 기후 변화였다. 지금부터 한참 전이다. 이미 2000년대 중반부터 관련 작업을 해왔기 때문에 쌓여진 자료들이 굉장히 많다. 영국은 공공기관이나 극장들이 기후변화를 단순하게 소재나 주제로만 다루는 것이 아니라 탄소중립의 목표를 가지고 극장과 생태계 전체의 전환을 다루고 있다. 이들은 예술 생태계에서 어떻게 탄소 중립을 만들어

갈 것인지에 대해 선언을 하며 실천을 만들어 나간다. 그리고 실천을 함께 만들어 나갈 수 있는 컨설팅 민간 조직들이 있다. 영국뿐만이 아니라 캐나다도 마찬가지고 이런 작업, 이런 활동이 많아진 국가에는 민간의 컨설팅 기반 단체 또는 기관들이 있는데 영국의 줄리스바이시클(Julie's Bicycle)이 가장 많이 알려져 있고, 영국을 넘어 전 세계적으로 활동 중이다. 줄리스바이시클은 문화예술을 통해 기후와 생태 위기에 대처하는 활동을 하는 것을 단체의 미션으로 삼고 있다. 여러 지원 프로그램과 함께 탄소 발자국을 계산할 수 있는 도구를 제공하고 있으며, 친환경 예술단체와 기관에 상을 만들어 어워드를 주기도 하고, 친환경 극장과 단체들에게 그린 인증을 통해 등급을 부여한다. 국립극장, 로얄씨어터 컴퍼니, 축제 그리고 예술단체들의 사례를 보면 기후변화와 환경의 문제를 결코 소재화하는 것에 그치지 않고 있음을 볼 수 있다. 매우 중요한 지점이다. 그들이 탄소중립을 위한 선언을 하고 실천 활동을 만들어 낼 때 첫 번째 질문은 "왜?" 이다. "왜 극장이, 왜 축제가 탄소 중립을 다루어야 하는가?" 런던의 로열씨어터 컴퍼니의 디렉터가 이야기한 내용이 마음에 와 닿았다. 막연한 미래를 위해서, 지구를 구하기 위해서가 아닌, 바로 미래의 작가와 예술가들 위한 행동이다. 예술가로서, 행정가로서, 기획자로서 미래의 극장, 갤러리를 미래의 예술가들이 사용할 수 있게 하기 위해, 우리가 기후위기에 대응하며 탄소 중립의 실천을 만들어야 한다는 것은 명확한 선언이다.

극장을 운영하는데 있어서도 탄소 중립을 실천하기 위해 극장의 시스템을 어떻게 전환할 것인가, 전기는 어떻게 해야 되고, 물은 어떻게 해야 되고, 그 다음에 인쇄물은 어떻게 만들어야 되고, 이런 식으로 건물 시스템과 운영부터 제작과 홍보까지 모든 전환에 대한 계획을 세우고 이것들을 모든 스텝들이 공유하고 함께 매뉴얼을 만드는 식의 작업을 한다. 따라서 예술가가 어떤 주제로 작업을 하더라도 결국 환경을 고민하면서 탄소 중립을 위해서 친환경적으로 작업을 하게 되는 것이다. 그래서 아르코나 다른 공공기관들이 기후변화라는 큰 이슈를 자꾸 소재로만 소비하려고 하지 말고, 작품 창작 중심으로만 기금을 주는 방식이 아니라 예술생태계적 관점에서 전방위적으로 고민해야 하는 것에 대한 질문을 던지고 담론을 이끌어 주는 것이 중요하다고 생각한다. 또한 예술계에 영국의 줄리스바이시클 같은 민간단체들이 만들어지는 것이 필요하지만, 아직은 부족하니 환경 전문단체와 예술 단체들의 협력 구조로 컨설팅 그룹들이 만들어질 수도 있을 것이다. 그리고 공공은 이런 협력들이 만들어지고, 확장될 수 있도록 지원하는 것이 필요할 것 같다.

백효진 재단의 경우 공연장, 스포츠센터 등을 운영하다 보니 시설적인 면에서 조금씩 변화를 이뤄가고 있다. 예를 들면 공연장 및 관련시설의 전기시스템을 모두 LED 전구 혹은 LED 조명기 등으로 교체하고 태양열 패널을 설치하여 기본 에너지 사용 절감 등에 활용하고 있다. 또, 사업 운영적인 측면에서는 공연진행에 필요한 무대 세트 등을 최소화하거나 가능한 것들은 재사용하고, 공연 홍보물 제작시에도 기존에는 좀 더 눈에 띄고 고급스러워 보일 수 있도록 종이 코팅 등 가공을 했다면 지금은 보다 친환경적인 관점에 초점을 맞춰 2차 가공을 지양하고 제작부수도 최소화하고 있다. 나아가서는 1회성 소비재 배출을 하지 않는 것을 목표로 웹 홍보물이나 웹 티켓, 웹 프로그램 북을 제작하는 것으로 방향성을 잡고 있다. 이에 더불어 공연에 참여하는 아티스트나 관객들도 환경보호를 위한 활동에 자연스럽게 동참할 수 있는 방식을 계속 고민하고 있는 단계이다.

한윤미 창작과 실연을 하면서 탄소 중립과 관련된 내용을 개인이나 단체들이 다 확인하면서 활동하는 것은 매우 어렵다. 인상적인 사례를 공유하고 싶다. 얼마 전에 프린지 페스티벌에서 공연할 때 프린지가 에코 프린지 홍보물 가이드라는 걸 사전에 배포했다. '이렇게 해라'가 아니라 '이런 방법이 있다. 우리가 찾아봤는데 이런 용지를 쓸 수 있고 이렇게 접근할 수 있다' 라는 것들을 제공했고, 나는 그런 것들이 공공에서 해야 하는 방식이라고 생각한다. 법이나 체제가 바뀌면 그 안에서 자연스러운 흐름이 생길 수 있는 것들이 분명 존재한다. 2008년에 환경부에서 저탄소형 녹색행사 가이드라인이라는 것을 발행했었다. 거기엔 온실가스 계산기와 같은 어려운 수식과 함께 행사를 할 때 몇 천 명이 어떤 교통수단을 이용해서 어떻게 오면 배출량이 얼마나 되는가 등이 담겨있다. (그 수식만으로 개인과 단체들이 배출량을 계산하기는 거의 불가능하다) 온실가스 배출량을 계산하는 것은 공공에서 할 수 있는 일이고, 그런 제반 사항들을 만들어주는 것이 중요하다. 그리고 그것들을 무조건 하라고 강요하는 게 지금 중요한 것은 아닌 것 같다. 현실적으로 불가능한 것들도 많다. 할 수 있는 만큼, 원하는 만큼의 선택권을 줄 수 있다는 것이 중요하다. 그러면 작업하는 예술가들도 답답함이 좀 줄어들 것 같다.

박지선 에딘버러 페스티벌은 정말 세세한 가이드를 제시하고 있다. 예술 단체가 에딘버러까지 이동하는 과정, 한 달 동안의 공연 과정, 공연 후 집으로 돌아갈 때까지 모든 과정에 대한 모든 가능한 친환경적인 실천들을 세세하게 가이드를 만들어 공유하고 있다. 가이드를 읽어보면 다 너무 당연하게 생각될 수도 있지만, 가이드로 있느냐 없느냐의 차이는 크다. 친환경, 지속가능 가이드를 리서치하면서 KTS(Korea Theatre Standards)가 떠올랐다. 그런 자치 규약도 보면서 일반적인 이야기라고 쉽게 생각할 수 있다. 하지만 우리가 예민하게 인식하고 지키지 못하기 때문에 규약으로 만들어 내는 것이다.

친환경적 제작을 위해 세트를 무조건 제작하지 않아야 한다고 주장하는 것은 중요하지 않다고 생각한다. 에딘버러 페스티벌 가이드의 내용들을 보면 웬만하면 무대 세트를 줄이고, 필요한 것이 있을 때는 무조건 새로 만드는 것이 아니라 버려진 것들을 활용한다든지 여러 가지 방법들을 고안하라고 말하고 있다. 그러면서도 또 한편에서는 그것이 예술가의 작업에 있어서 중요하게 생각하는 예술적 미학에 반하지 않아야 한다는 점을 함께 이야기 한다. 예술작업을 통해 사람들에게 가까이 가고 소통하고 변화를 만들어 가는데 있어 예술가의 예술 언어는 중요하다. 따라서 균형을 맞추면서 모든 스태프들과 지향과 태도를 공유하고 한 방향으로 가기 위해 방법을 찾아 나가는 것은 중요하다.

진나래 전시를 할 때 소요되는 굉장히 다양한 것, 액자나 테이블, 의자 등 그런 것들을 조금 가변적으로 디자인이 조금씩 바뀔 수 있는 유닛형의 것으로 만들어보면 어떨까 하는 생각도 해보았다. 업계 특성상 같은 것을 계속 쓸 수도 없고, 미적인 것에도 민감하기 때문에 저 테이블은 또 쓰고 싶지 않다라는 생각도 들게 되기도 한다. 그런데 그런 것들을 약간 변형하면 또 다르게 전환이 되기도 하는 그런 디자인의 테이블이라든가 의자같은 것들이 기관에 구비가 되어 있어도 좋겠다라는 생각을 했다.

한윤미 다른 얘기일 수도 있는데, 환경과 관련된 예산을 별도로 배정해주면 좋겠다. 사실 예산의 문제가 매우 크다. 예를 들어 우리 팀이 비닐을 사용했던 건 한정된 가격으로 적절한 표현을 하기 위해 찾았던 재료가 비닐이었기 때문이다. 어떤 것을 재사용을 한다는 것은 쉽게 새 제품을 구매하여 택배로 받는 것과는 달리 시간과 노력, 인력이 투입되는 일이다. 그러면 결국 그 커뮤니티 내에서 누군가에게 일이 추가로 부과가 되는 상황이다. 때문에 이와 관련된 예산은 별도로 편성해 놓았으면 좋겠다는 생각을 한다. 그리고 공공의 자금을 통한 사업들은 사전에 성희롱 예방 교육, 성인지 감수성 교육 등을 무조건 수료하는 문화가 조금씩 정착되고 있는데, 그것처럼 사전에 환경과 관련된 것을 고려하며 작업을 시작해야 된다고 생각한다.

환경 관련 가이드라인이 작업 후에 나오면 안 된다. 또한 공연에 사용된 대소도구들은 일반적으로 처리하기 굉장히 힘든 경우가 많다. 폐기가 아닌 재사용이 가능하도록 민간이 아닌, 공공에서 운영하는 창고 같은 것이 있었으면 좋겠다.

박지선 인력 지원도 필요하다. 점점 매개 인력들이 많이 필요한 것 같다. 민간의 대부분의 예술단체들은 열악한 환경 속에서 전담 기획자가 없는 경우도 많다. 이런 상황에서 환경 전문가까지 같이 일하기는 쉽지 않다. 창작 과정에서 친환경과 관련한 조언을 하고 여러 방안을 제시할 수 있는 전문가들이 필요하다. 이러한 전문가들은 공공의 지원을 통해 성장하거나 예술계로 진입할 수 있을 것이다. 이러한 인력들이 민간 예술단체와 연결되었을 때 예술계 내의 전반적인 인식의 변화와 실천이 만들어 질 수 있을 것이다.

환경을 소재로 한 예술 활동

2차

최상호 <지속 가능한 미술관: 미술과 환경>이라는 전시를 2021년 5월 4일부터 9월 22일까지 진행했다. 전시는 환경 문제에 대한 의식이 증대되는 시대에 자원 집약적인 전시와 그러한 전시를 가능케 하는 미술관 제도에 대해 아무런 언급이 없다는 관찰에서 시작한다. 전시는 이미 다양한 분야에서 환경 문제에 대한 적극적이고 긍정적인 실천 방안을 실행하고 있음에도 불구하고 문화 예술 분야에서는 이러한 시도가 부족했음을 인식하고, 분야의 특수성에 적합한 현실적 실천 방안 도출에 초점을 맞추고자 기획되었다.

김혜림 최근에 했었던 내 개인 작업은 무대를 디자인하고 세트를 짓는 것이 아니라 에어비앤비를 통해 공간을 빌려 실제 존재하는 호스트의 공간에서 체험형 공연을 진행했었다. 대부분의 공연이 빈무대가 콘셉트가 아니라면 최소한의 구조물이 당연히 나오게 되어있다. 이것들은 짐이 되어 창고에 쌓이거나 폐기물이 되어 버려진다. 폐기 할 경우 환경 쓰레기가 되는 것은 당연하고 폐기비용도 발생한다. 재공연이 불투명한 상태라면 무대세트를 보관하는 것은 오히려 보관비용이 더 많이 발생할 수도 있다. 몇 해 전, 재활용품을 활용해서 무대를 디자인 한 적이 있었다. 그때 많은 양의 페트병을 구할 수가 없어 재활용 센터의 후원을 받았는데, 좋은 취지에 승락한 센터 측에서는 쓰레기로 들어온 페트병을 깨끗하게 세척해야 할 때 인력의 품이 크게 발생하여, 재활용품을 준 게 아니고 새로운 용품을 사서 후원해 주었던 아이러니한 상황이 있었다.



ⓒ부산현대미술관, <지속 가능한 미술관: 미술과 환경>
(사진촬영 : 스튜디오 정비소)

환경 가이드

박지선 리서치를 하다 보니 유럽에는 그린 오피서(Green Officer) 라고 하는 사람들을 단체에서 고용하기 시작하고 있는 것을 볼 수 있다. 그 사람은 풀타임으로 조직에서 일하면서 계속해서 환경에 대한 정보나 지식들을 취합하고 단체가 계속 전환할 수 있고 시도할 수 있는 것들을 제공해 주는 역할을 한다.

최상호 전시를 준비하면서 다양한 분야의 전문가 의견을 청취하려고 했지만 여러모로 쉽지 않았다. 이번 전시에서 몇몇 실천의 결과를 수치화 하기는 했지만, 이 수치가 얼마나 유의미한 수치인지, 추후 어떻게 활용될 수 있는 지는 전문가와의 협업과 그들의 도움을 통해 더 발전시킬 수 있지 않을까 생각한다.

박지선 데이터가 정확히 나와서 공유되어졌을 때 사람들은 그 효과에 대해 훨씬 직접적이고 설득력있게 받아들이게 된다. 하지만 데이터를 만드는 것을 단체가 자체적으로 하기가 너무 어려우니 민간의 전문가가 필요하다고 말씀드렸는데, 영국 국립극장은 구체적인 데이터와 목표를 가지고 이야기한다. 쓰레기는 현재 상업용 쓰레기의 67%가 재활용되고 있다고 하며, 2022년까지는 75%를 목표로 삼고 있다. 그리고 재사용 가능한 새로운 컵을 사용함으로 3개월 동안 20만개가 넘는 일회용 플라스틱 컵을 절약했다고 하고, 6개월 동안 커피 5톤을 수거해서 연탄 4200장을 만들었다고 한다. 이런 식으로 극장 안에서 이뤄지는 환경적인 노력들이 실제로 어떻게 다른 생산성을 만들어 내는지 또는 목표치에 얼마나 도달하고 있는지를 데이터로 모두 보여주고 있다. 영국은 이런 방식이 가능한 것이 지난번에 얘기했던 줄리스바이시클 같은 환경 지원 단체가 있어 협력을 통해 어느정도 역할을 해주고 있기 때문이다. 이미 한 십여 년 경험을 쌓아오면서 매뉴얼들도 만들고 여러 기관들이 협력하면서 정보를 제공하기 때문에 민간의 극장들도 전환에 대한 실천을 할 수 있다. 이들은 꽤 오랫 동안 이러한 협력구조를 만들며 가이드를 만들고 생태계를 변화시키고 있다. 중요한 것은 시간이다. 현재 갑작스럽게 기후변화와 탄소 중립에 대한 이야기가 퍼져 나가고 있다. 그만큼 급박한 문제이고 우리모두 뛰어 들어가야 함에는 틀림이 없다. 하지만, 매뉴얼과 같은 것도, 지금 당장 뭘 많이 만들어서 뿌려야지 하는 방식보다는 차근차근 지금부터 3년, 5년 이런 장기적인 계획들 안에서 지금 이 논의들이 진행되어야 한다고 생각한다. 2025년, 2030년 2035년, 이렇게 해서 우리 예술계에서 우리가 2040년까지 탄소 중립하겠다 이런 계획을 세울 필요가 있다. 얼마 전에 수원의 카톨릭 교구에서 독립적으로 국가보다 10년 당겨서 2040년까지 탄소중립을 하겠다라고 선언했다. 이러한 계획과 선언이 필요하다. 하지만 그것도 사실 혼자서 주장하면 안 될 것 같고 계속 예술계에 담론으로 만들어 주면서 나아가야 할 것이다.

최상호 외국의 여러 사례와 그들이 실천하고 있는 실행 가능한 지침 등을 참고해도 좋을 것이다. 이 지침들의 공통적 특징은 매우 실천적이며, 실질적이라는 것이다. 또, 수치나 객관적인 자료를 통해 그 근거와 장점을 충분히 설명해 준다는 점도 언급할만하다. 예를 들어 전구를 LED 전구로 교체하면 얼마만큼의 에너지 절감 효과가 있고 궁극적으로 유지, 보수, 관리의 부담도 줄어든다는 점을 수치를 통해 설득력 있게 알려주기 때문에 강제성이 없는 지침임에도 불구하고 실천해 봄직 하다는 것이다.

김혜림 극장은 무대세트의 안정성을 우선시하기 때문에 무대 재료 선택에 큰 제약이 있다. 견고한 세트제작은 물론이고 방염처리가 아주 중요하다. 방염처리가 가능하고 안전한, 다루기 용이한 재료로 보통 목재나 철재를 많이 쓴다. 극장을 벗어나게 되면 재료의 선택의 폭은 넓어지긴하나, 세트의 이동성, 재사용, 재활용, 폐기여부를 고려하게 된다. 사실 극장안팎의 환경과 텍스트에 맞게 디자인된 세트를 다른 공연에 재사용한다는 것은 대소도구가 아닌 이상 조금은 어렵다고 생각한다. 그래서 공연 프로덕션이 환경에 대해 어떤 가치를 두느냐에 따라 디자인의 뱡향성도 달라 질 수 있다.

최상호 작품의 생애주기 중 전시는 일부에 불과하다. 전시에서 어떻게 보여지는지도 물론 중요하지만 작품이 어떻게 만들어지고 어떻게 관리되고 궁극적으로 어떻게 폐기 (혹은 소장)될지도 생각해보아야 할 것이다.

관객의 반응

박지선 공연에서는 관객이 매우 중요하다. 해외의 데이터를 보면 프로덕션에서 발행하는 탄소 발자국 중 70% 이상이 관객이 이동하는데 발생하는 탄소 발자국이라고 한다. 매뉴얼에는 관객에 대한 안내들도 매우 자세히 안내되어있다. 예술단체의 친환경적인 실천을 관객에게 공유하면서 관객에게 또한 실천할 수 있는 것들을 제안하면서 유대감을 만들어 낼 수 있다. 대중교통 이동 또는 카풀을 제안할 수 있다. 또한 텀블러를 가져 오게 안내 할 수도 있다.

최상호 <지속가능한 미술관> 전시 시, 전시장 분위기가 일반 전시와 느낌이 많이 달라 당황하는 관객들도 있었지만 취지를 설명하고 양해를 구하는 과정에서 다양한 의견을 들을 수 있었다. 공감하는 관객도 있었고 새로운 제안을 해 주는 관객도 있었다. 지속 가능한 미술관을 만들기 위해서는 미술관 내부 뿐만 아니라 관객의 적극적인 참여도 매우 중요하다고 생각한다.

한윤미 공연에서는 즉각적인 반응들이 있었다. <고기, 돼지> 수원 공연의 경우에는 어린 아이와 어른들이 함께 공연을 관람했다. 이동형 관객참여형 공연으로 연령대가 다양한 관객들이 비닐로 만들어진 작은 돼지를 공연의 처음부터 끝까지 함께 움직인다. 공연의 마지막에 구제역이 발생하여 그 작은 돼지를 포함한 모든 돼지들을 예방적 살처분하는 장면이 있었다. 함께 한 돼지가 떨어지는 모습을 보며 마음 아파우는 아이들도 있었다. 이후에 공연에 참여했던 관객이 얼마간 돼지를 먹지 않았다는 이야기를 전해 듣기도 하였다. 단순히 고기가 아닌 돼지라는 생명에 대해 같이 생각해 볼 수 있었다.



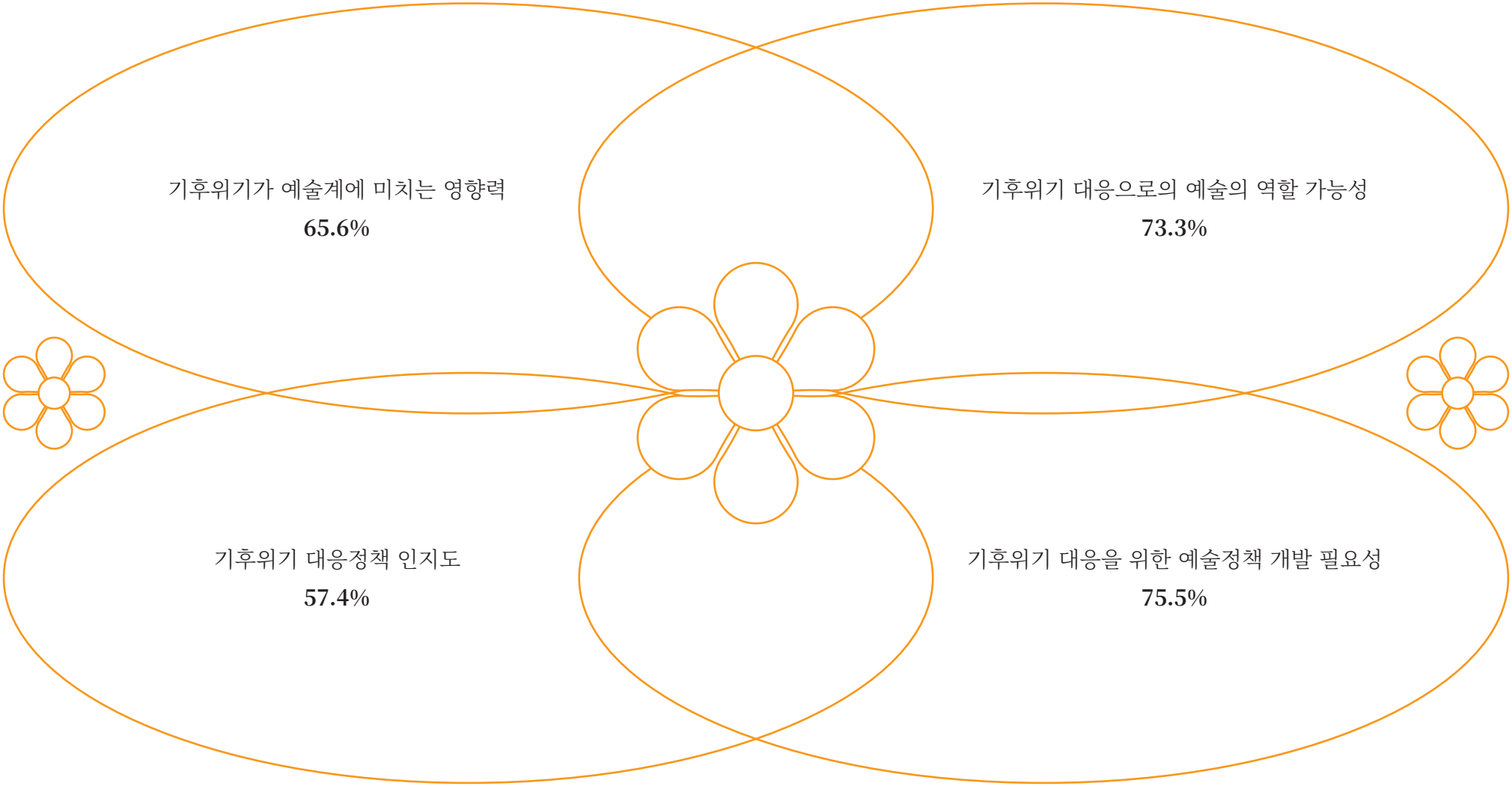
ⓒ바람컴퍼니, 서울거리예술축제 <고기. 돼지>

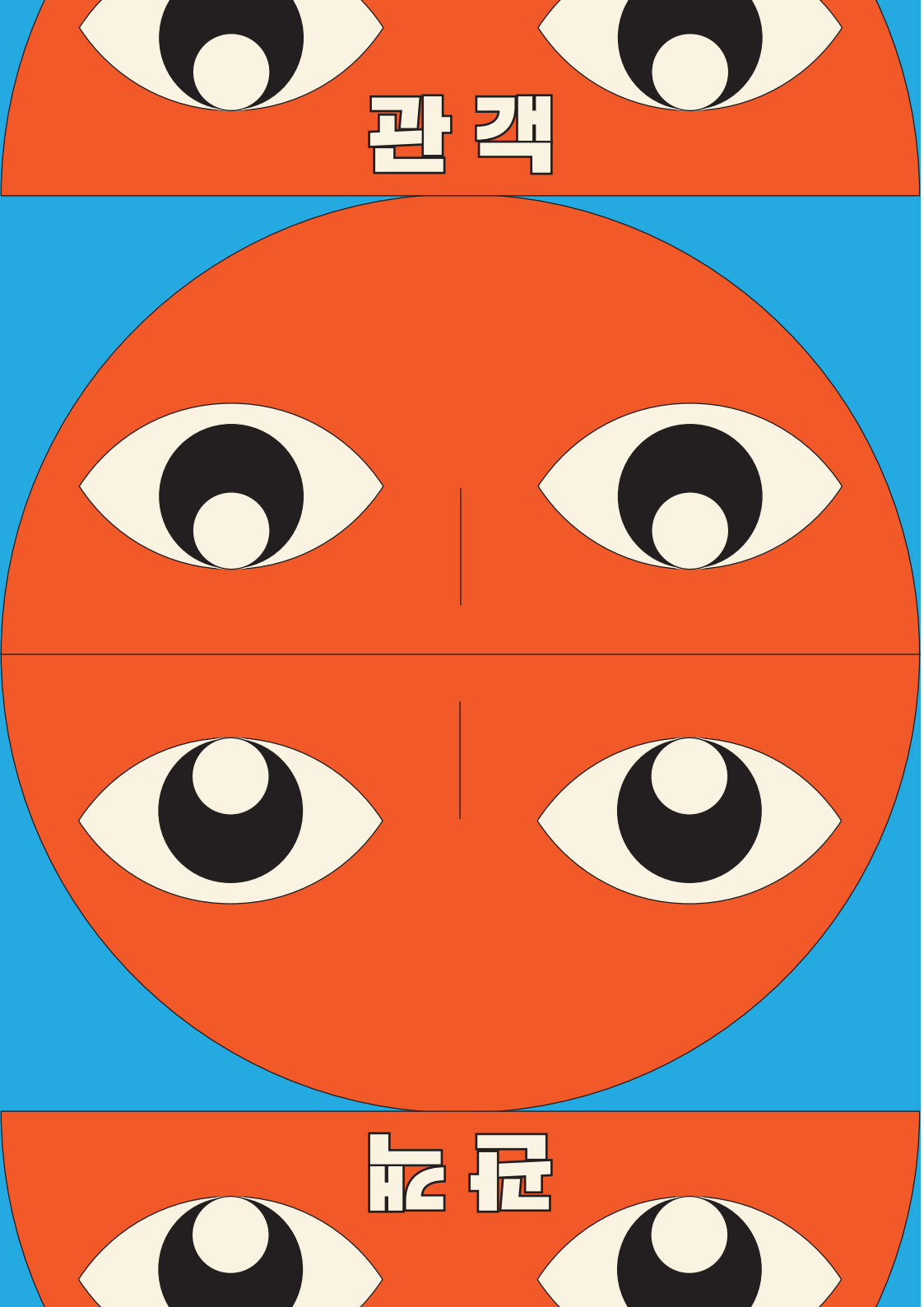


In Front of Ours_경향 4)

4) <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 조사 연구>(2021, 한국문화예술위원회)

기후위기와 예술정책에 대한 인식 정도





관객은 누구인가

1차

최봉민 처음에 축제로 활동을 시작했었고, 그 이후에 거리 예술과 서커스 작업들을 하다 보니까 관객을 배제하고 생각한 경우가 많지 않았던 것 같다. 명확하게 작품의 한 요소로서 들어가 있는 참여형의 관객들이 있고, 그들을 무대 요소로 또 바라보는 관람형 관객이 존재했었던 것 같다. 그래서 일반적으로 공연장에서 공연을 보는 관객하고는 또 다른 형태의 관객들이 있지 않았나 생각을 하게 됐고 결국은 관객이라는 사람들이 개별의 사람들이기도 하지만 어쩌면 또 다른 협력자이고 조력자일 수도 있다는 생각을 했다.

고강민 일단 관객을 조금 분류를 해보자면, 대학로를 기준으로 데이트를 하러 와 대학로의 오픈런 연극들을 가볍게 볼 수 있는 관객들이 있을 것이다. 그리고 대학로에 이른바 순수 연극이라고 하는 공연들을 찾아보는 연극 관계자들, 배우들, 평론가들과 같은 분들도 하나의 또 관객이라고 할 수 있겠다. 그리고 이른바 상업 연극, 상업 뮤지컬계에서 소극장에서 하는 그런 작품들은 소위 말하는 매니아 관객들이 많이 찾아온다. 이런 매니아 관객들은 공연을 한 번씩 보는 게 아니라 같은 공연을 여러 번 챙겨보는 관객들이다. 또 대학로를 벗어나 좋은 작품이 있으면 1년에 한두 번씩 아니면 두 세 번씩 뮤지컬이든 연극이든 보는 그런 일반 관객들이 있다. 내가 보기에는 크게 나누면 이렇게 네 가지 분류로 나눌 수 있을 것이다. 극단 마방진 같은 경우는 창단해서 계속 공적 자금에 의존이 많이 돼 있고, 그래서 지원금 위주로 순수 연극 관계자들이 많이 오는 작품들을 계속 해왔다. 그러다 보니까 정말 이렇게는 유지가 될 수가 없는 것이다. 더 이상 이렇게 하는 게 과연 맞는 것일까? 이게 우리끼리 그냥 좋아서 하는 게 아닌데, 당연히 관객이 있어야 공연이 완성이 되는 것인데 이렇게 가서는 위험하다라는 생각을 했다. 그래서 지금은 굉장히 적극적으로 그 범위를 넓혀가고 있다. 왜냐하면 우리도 마찬가지로 관객들을 계속 개발을 해야 되기 때문이다. 그래서 예를 들어서 매니아들을 대상으로 하는 장기 공연들도 계속하는 시도를 하고 있고, 그리고 가족 단위의 관객들이 볼 수 있는 뮤지컬들도 계속 시도를 하고 있다. 또 어린이를 대상으로 하는 공연들도 계속

해서 개발을 하며 공연을 할 예정이고, 오픈런 공연도 사실 지금 시작을 못했다 뿐이지 몇 년 전부터 계속 준비는 하고 있다. 그래서 개인적으로는 이런 관객들이 다 똑같은 관객인 것이고, 공연을 만드는데 하나의 굉장히 중요한 요소로 작용 되는 분야이기 때문에 우리는 '이' 관객들만을 위해서 공연을 만들 거야 이런 게 아니라, 다양한 관객들에게 맞춰서 다양한 작업들을 계속 진행 하고 있다. 작업을 계속 하다 보면 우리가 뮤지컬도 하고 이른바 상업 연극도 해서 저희한테 안 좋은 얘기를 하시는 분들이 꽤 있다. 그리고 여러 번 공연을 관람해서 회전문 관객이라고도 불리는 매니아 관객들도 안 좋게 보는 분들이 있다. 그런데 나는 좀 다르게 생각한다. 가령 축구를 좋아하는 사람들이 영국까지 가서 축구를 보기도 하고, 어떤 사람은 바둑을 좋아해서 밤새도록 바둑을 두기도 한다. 그런데 그런 사람들, 그러니까 매니아 관객들도 다 마찬가지라고 생각을 한다. 그래서 굳이 우리는 옳고 그름, 그런 것을 구분하지 않고 관객들이 있는 곳이라면 계속해서 작품 만들 생각을 하고 있고, 그렇게 가고 있는 과정이라고 생각한다.

이길준 민간단체를 운영하다보니 아무래도 지원금에 대한 의존율이나 자생력과 같은 키워드가 매우 중요한 부분인 것 같다. 사실 우리가 조금 변화하게 된 계기는 코로나19였다. 2017년도에 처음 공연을 만들었을 때, 아무래도 지원금에 의존율이 굉장히 높았을 때는 솔직히 공연관계자나 평론가분들에 대한 집중도가 좀 높았다. 그리고 시간이 흐른 뒤엔 그 작품들을 B2B 방향으로 지역에 판매하는 것, 그리고 해외 플랫폼을 통해 아트 디렉터한테 판매하는 것에 집중했다. 즉 처음에는 평론가들이 좋아하는 작품이 뭘까, 그 다음에는 아트 디렉터들이 좋아하는 작품이 뭘까, 그렇게 조금은 전략적으로 생각할 수밖에 없었다. 그러나 코로나19 이후에는 해외에서도. 국내에서도 언제 공연이 거절이 될지 모르는 상황에서 관객을 바라보는 시각이 달라졌다. 직접 마케팅을 수행하면서 시장이 보이기 시작했다. 어느 정도 가격을 지불할 수 있는 관객들이 얼마 정도 들어야지 손익분기점이 맞춰지겠다, 이런 식으로 숫자적으로 집중하게 되는 것 같다. 그래서 최근엔 '고객의 니즈' 이런 단어들도 쓰게 되는 것 같다.

김지연 내가 시각 예술계의 모든 사람을 대변할 수는 없지만, 창작자는 소위 말하는 관객층에 대해 관심이 별로 없는 편이라는 생각이 든다. 현대미술이 불친절하다고들 말하지만, 그 부분에 대해서 실제 창작자들이 크게 문제의식을 가지고 있을까. 작품 안에서 관객의 이해도를 높일 수 있는 방법을 찾는 경우는 별로 없다. 전시를 왜 하는 것일까 생각해본 일이 있다. 개인전이라면, 작업실에서만 보던 작품을 전시장에 제대로 걸어 놓고 살펴보면서 이후의 작업 방향을 찾기 위해 전시를 하는

느낌도 있다. 창작자에게 가장 중요한 관객은 작가 자신인 것 같다. 만약에 전시장에서 내 작업에 대해서 코멘트를 해 줄 수 있는 전문가를 만나면 좋고, 혹시 일반 관람객들 중에 또 흥미로운 피드백을 주는 사람을 만나면 너무 좋고, 관객이 많이 오고 좋아해주면 너무너무 행복하지만, 그건 결과적인 것일 뿐, 그렇다고 특별히 관객을 의식하면서 어떤 노력을 하지는 않는다는 생각을 한다. 큐레이터도 별반 다르지 않다. 현장에서 일을 할 때 생각하는 관객도 약간 작가랑 비슷하게 생각하는 경향이 있다. 이걸 누구에게 어떻게 어떤 방식으로 보여줄 것인가에 대한 관심은 없는 편이다. 문제는 지자체 예산을 쓰면서 큰 규모로 해야 하는 행사, 지표로서 관객 수가 잡혀야 할 때다. 그럴 경우에는 불특정 다수, 특히 가족 단위 관람객들이 많이 올 수 있도록 하기 위한 홍보 전략을 수립해야 한다. 시각 예술 쪽에서 관객의 숫자가 중요한 전시는 확실히 블록버스터 전시 쪽이다. 그런 전시는 입장 수익이 중요하기 때문이다. 공공기관은 계속 세금을 쓰는 곳이니까 세금을 잘 썼다는 것을 증명하기 위해서는 정량적 평가로서 관객의 숫자가 중요하게 여겨진다는 생각이 드는데, 코로나 이후로는 이런 숫자들의 의미가 좀 퇴색된 감이 있다.

미술계는 어떤 관객들에게 다가가기 위한 홍보 전략에 별 관심이 없었는데, 요새는 실효성과 무관하게라도 '홍보 전략'을 생각하긴 한다. 기금 지원할 때 기획안에 반드시 홍보 전략이 들어가게 돼 있지 않은가? 실제로 하든 안 하든 다들 홍보 전략을 작성해야 되는 상황이 됐고 그걸 위해서 모두들 SNS를 열어야만 하는 상황이다. 창작자가 창작자이자 홍보맨으로서 두 개의 역할을 다 해야 하는 시대가 된 것 같다. 이런 면에 장점도 있긴 한 것이, 이런 상황이 작가들을 조금은, 그러니까 미술계 안에서 밖으로 끄집어내는 역할을 하고 있는 것 같기는 하다. 그래서 이걸 보여줄 사람들, 보는 사람들을 의식하는 훈련을 하는 것 같다. 자기가 지금 하고 있는 활동을 어쨌든 외부로 노출해야 하니까. 그게 개인의 취향이 됐든 아니면 기금의 조건 때문에 SNS에 업로드를 하든 그런 외부를 의식하는 훈련들을 좀 하고 있는 추세인 것 같다.

미술계에서 관객의 중요성을 인식시켰던 곳이 대림미술관일 것이다. 대림미술관이 주로 사진과 디자인 쪽을 많이 전시를 했었는데 딱히 블록버스터 전시라고 말하기는 어려워 보이지만 그래도 약간 블록버스터적인 성격을 가진 전시들을 많이 했다. 전시를 할 때 관객층을 분석하고 타깃을 어떻게 잡을 것인지에 대한 분석을 굉장히 꼼꼼히 해서 홍보 전략을 짰다는 얘기를 들었다. 굉장히 많은 관람객들 특히 입소문을 빨리 낼 수 있는 젊은 층의 관람객들이 굉장히 많이 다녀갔다. 그게 이슈가 되면서 공공기관들도 굉장히 활발하게 홍보를 하기 시작했다. 과거에 관객들을 끌어들이기 위해서 했던, 공공기관스럽고, 진짜 관객을 위해서 하는지 의무로 하는지 알 수 없는 그런 홍보가 아니라, 다양한 전략들을 많이 쓰기 시작

했다. 그걸 긍정적으로 평가하냐 부정적으로 평가하느냐는 또 다른 이야기겠지만, 달라진 것 같다. 젊은층이 전시장을 많이 찾는다. 국립현대미술관 서울관 같은 경우는 거의 포토존이 됐었다. 전시를 보는 문화가 젊은층 사이에 확산된 느낌이 있다. 그런 흐름 덕분인지 지금 제가 운영하는 공간처럼 인스타그램 하나밖에 없는 곳에도, 어디서 정보를 알고 오는지 알 수 없는 사람들이 찾아온다. 그런데 그런 관객들은 우리가 관객을 끌어들이기 위해 노력하는 것과 무관하게 움직인다는 생각도 든다. 어떤 공간들이 갖고 있는 이미지를 추적, 찾아가는 능동적 관객층이 생긴 것 아닐까. 을지로 쪽에 굉장히 작은 전시 공간을 다니는 사람들이나, 우리 공간에 오는 사람들이나 비슷한 태도가 있는 것 같다. 그런데 그렇다고 또 실제 그런 관객들이 더 많이 찾아오도록 하기 위해서 특별한 노력을 하느냐 생각해보면, 별로 그렇지 않다.

관객의 개발

고강민 민간단체 입장에서 우리가 어떻게 운영이 되면서 어떻게 작품을 선정하고 관객을 만나는지 설명을 드리는 게 이번 취지에 맞을 것 같다. 우리는 특별한 관객층을 공략하기 위해서 작품을 만들거나 그러진 않는다. 우리는 한 70명 정도의 단원이 있고, 작가 겸 연출가들이 11명이 있는데 이들의 관심사들이 다 다르다. 어떤 작가는 정말 어린이 공연이나 청소년 공연 그런 쪽에 관심에 꽂혀 있고, 또 어떤 연출가는 또 다른, 다 저마다 다른 개성이 있고 관심사가 다르다. 최종적인 작품의 선정은 대표이자 프로듀서인 내가 주로 한다. 이 작품은 이런 관객들과 만나는게 좋겠다 싶어서 그에 맞는 방식으로 공연을 제작하는 것이다. 이처럼 처음에 작품의 발상은 다 개개인의 연출가들, 작가들이 시작을 해서 한다는 점이 좀 다를 것 같다. 그리고 기본적으로 작가들이든 연출가이든 어떤 작품을 하고 싶다, 어떤 이야기를 하고 싶다라고 생각하는데 이것은 기본적으로 관객에게 그 얘기를 해주고 싶다는 희망이 깔려 있다고 생각을 한다. 그래서 본인들은 관객에 별로 관심이 없다고 얘기를 하지만, 기본적으로 얘기를 하고 싶고 작품을 하고 싶다는 것은 관객들한테 하는 것이기 때문에 그게 관객이 많거나 적거나 이런 거랑은 다른 문제지만 나 같이 프로듀서는 그게 정말 그에 맞는 관객들과 만날 수 있는 그런 자리를 만들어주고 이런 식으로 우리는 계속 작업을 한다. 우리가 생각하는 관객들도 어떤 관객을 위해서 꼭 한다는 게 아니라, 이 작품에 맞고 우리가 하고 싶은 얘기를 같이 할 수 있는, 그래서 공연을 완성할 수 있는 그런 대상으로서 관객을 그렇게 생각하고 있다고 말씀드리고 싶다.

이길준 우리가 원래 어린이만을 위한 공연을 하려고 하진 않았다. 처음에 슬로건도 '당신 안에 있는 어린아이의 감성을 깨워라'라는 메시지였다. 그러면서 조금 전략적으로 해외에 가서 많은 것을 배우고 싶었다. 그런데 해외에서 활동을 하기에는 공연에서 언어 이외에 다른 것들을 많이 활용해야 되고, 상상력을 자극시키는 뭔가 다른 스토리텔링 방식이 있어야 되는데 그런 걸 활용하기에 어린이 공연이 좋았다. 그리고 개인적으로는 공연을 봐도 심플하고 직관적인 것들을 많이 좋아했던 것 같다. 그러면서 어린이 공연을 시작하게 되었는데 사실 어린이 공연은 다른 연극 장르에 비해서 별도의 시장이 있고, 관객 개발도 좀 되어 있고, 입소문이 굉장히 빠른 부분이 있는 것 같다. 소위 인플루언서라고 하는, 좋은 것을 빨리 캐치하고 공유하는 것을 좋아하시는 어머니 분들이 많이 주목을 해주시는 것 같다. 그래서 그런 분들이 좋아하는 분위기와 콘셉트가 무엇일지 계속해서 고민을 하게 되는 것 같다.

최봉민 계속 말씀들을 들으면서 결국은 공연 예술도 브랜드가 돼야 되는 상황이라는 생각이 들었다. 나도 공연을 소개하는 관객으로서 브러쉬 시어터 작품이나 마방진 작품의 신작이 나온다고 하면 당연히 믿고 가서 보겠다. 보고 나서의 평가는 사실은 관객의 몫이면서 그것들에 대한 피드백들이 단체에게 갈 수도 있겠지만, 일단은 아티스트나 단체들이 브랜드가 되고 그것들이 결국은 관객들이 믿고 선택할 수 있는 또 다른 구조를 만들어 주시는 것이라고 생각한다. 결국은 관객 개발을 하는데 있어서 가장 베이스로 깔고 가야 되는 건 단체의 역량과 작품의 퀄리티 등이 기반돼야지만 관객 개발도 같이 이루어질 수 있는 부분이 되지 않을까라는 생각이 들었다. 거리 예술에도 일부 공연들은 티켓을 파는 공연들도 있다. 하지만 대다수의 공연들은 정말 불특정 다수들을 대상으로 하는데, 공공지원금을 받아서 작품을 올리거나 축제에 초청되어 공연을 올린다. 축제 관객들이다 보니까 사실상 관객의 타겟을 설정할 수 없지만 그것들을 홍보하고 마케팅을 하는 것도 사실은 축제의 몫으로 떠넘겨지는 경우들도 있다. 단체에게 잘 만든 공연들이 있어야지만 결국은 관객 개발로까지도 연결되어지고, 그것들이 시장으로의 형성도 가능한 부분들인 것 같다.

김지연 시각 예술 쪽에서의 관객 개발이나 관객 서비스는 창작자의 몫이 아니다. 기획자나 홍보하는 사람들이 하는 것 같다. 아무리 난해한 내용이라도 다양한 관객이 이해할 수 있도록, 관심을 가질 수 있도록 설명해내야 한다. 이건 작가 손을 떠난 뒤의 이야기다. 국립현대미술관이나 국립중앙박물관 같은 곳에 가면 유치원 어린이들이 선생님들을 따라와서 귀에다가 헤드폰 하나씩 끼고 그걸 듣고 있다. 어렸을

때부터 문화예술을 즐기는 훈련이 돼야 이후에 좋은 관객으로 성장할 수 있다. 최근엔 젊은 컬렉터들이 생겨나고 있는 추세이다. 기획자들도 실제 전시를 기획할 때 작가의 말을 한 번 번역을 해서, 소위 말하는 개념어들을 쉬운 언어로 풀어서 잘 전달될 수 있도록 정리하는 작업들을 하기도 한다. 그런 노력들 덕분에 조금 관객 개발이 더 됐지 않았나 하는 생각을 한다.

고강민 일단 관객을 만나는 가장 접점에 있는 사람은 기획자라기보다는 홍보 담당자이다. 그래서 우리야 기획이 홍보도 하고 기획도 하고 마케팅도 하고 다 하지만 사실 조금만 더 규모가 있어지면 홍보 담당자가 따로 있어야 하고 마케팅 담당자, 제작 담당자가 따로 있어야 한다. 어쨌든 이게 너무 뭉뚱그려 있고 그리고 내가 아는 게 다는 아니겠지만 대부분 연극 관련된 기획자분들이 홍보가 베이스인 분들이 아니다. 홍보를 잘 아는 사람이 아니기 때문에 홍보 영역이 소홀한 게 사실이다. 그러다 보니까 일반 관객들이 쉽게 못 들어오는 것일 수도 있다. 홍보물들을 보면 공연을 보고 싶다라는 마음이 들어야 되는데 그런 게 잘 안 되는 것 같다. 그래서 계속 관계자들만 보고 이런 상황이 계속 반복되는 것 같다.

김지연 최근 한 카드회사에서 주최한 아트 페어에 참여해 봤다. 소위 말하는 신생공간들을 섭외해서 개최한 행사였는데, 그 페어의 타깃이 MZ 세대였다. 20대 30대로 보이는 젊은 관람객들이 많이 왔다. 작품도 많이 팔렸다. 가격은 10만 원대부터 500만원 그 사이의 작품들이 많았었는데 일반적인 아트페어에서는 거래 대상에 잘 들어가지 않는 가격대다. 페어장에서 새로운 관객층과 SNS의 관계에 대해 많이들 이야기를 나눴다. 새로운 관객층이라고 해야 하나, 새로운 소비자층이라고 해야 되나, 새로운 향유자라고 해야 하나 이런 분들이 미술을 즐기는 방식이 달라졌다. 전시를 보고 그냥 지나가는 것이 아니라, 작품을 보는 자신의 모습을 사진으로 찍는다. 그 다음 단계는 우리 집에 작품을 걸어 놓은 모습을 찍어서 공유하는 것 아닐까 싶었다. 이것을 문화적 현상으로 판단하고 분석하는 걸 떠나서, 동시대의 청춘들이 삶을 즐기는 방법 중 한 섹터에 전시 관람이 있는 것 같다. 그리고 이 관객들이 미술품 컬렉션에 관심을 가지면서, 더 다양한 방향으로 성장하고 있는 것 같다.

이길준 홍보 마케팅이 매우 어렵긴 하다. 기존에 있던 라이선스 뮤지컬이나 캐릭터 뮤지컬이 아닌 창작 뮤지컬, 창작 공연이 관객들에게 다가가기에 굉장히 힘든 구조인 것 같다. 그렇기 때문에 좀 더 다양한 플랫폼들이 생겨나면 어떨까 생각했었고, 공연과 관객의 매개 역할로 평론가의 역할이 매우 중요하지 않을까 생각했다. 영화

분야에서도 유명한 평론가의 취향을 따르는 관객들이 생긴다. 그런데 공연에서는 그런 역할이 전혀 없는 것 같다. 그래서 신생 단체가 어떤 작품을 만들어서 관객들한테 선보이기까지 굉장히 먼 여정일 수밖에 없는 것 같다. 다양한 평점과 평론들을 통해 관객들과 소통해야 한다고 생각한다.



ⓒ김지연, '더프리뷰 한남 with 신한카드'

굿즈

2차

장래주 미술씬에서의 굿즈와 연극문화 씬에서 굿즈는 좀 다를 수는 있을 것 같다. 창작자들이 자기의 창작물로서 보여주는 것으로 만드는 굿즈들이 있고 어떤 전시의 연계 상품으로 만들어지는 굿즈가 있을 것 같은데 공연 중에 나오는 것들은 공연과 연계되는 상품으로서의 굿즈가 되지 않을까 싶다. 미술씬에선 어떤 대형 미술관 안에서 유명한 작가의 전시가 있을 때에 그 사람의 작품을 살 수는 없지만 그 굿즈를 통해서의 대리만족 같은 경험들, 그런 것들을 통해 굿즈 소비가 이루어지지 않나라고 생각을 한다.

고강민 공연에서는 주로 MD라고 하는데 잘 된 공연들은 MD가 많이 팔린다. 우리가 했던 공연도 보통 4종 정도 진행하고, 마스킹 테이프와 배지를 주로 많이 제작한다. 그리고 그런 것은 보통 미술관의 굿즈를 많이 참고해서 제작하고 있다.

최봉민 꼭 판매만 하는 것은 아닌 것 같다. 최근에 한국에서 서커스 축제가 열렸는데 그때는 관객들한테 설문조사에 대한 보답으로 컵받침을 만들어서 제공한 경우도 있었다.

이길준 우리도 가족 공연을 주로 하다 보니 굿즈를 많이 만들게 되는 것 같다. 보통 한 두 가지 정도 목표를 가지고 만드는데, 첫 번째 목표는 수익성 부분인 것 같다. 그래서 한 20종정도 생산하고 있는데 그렇게 되면 공연 매출의 5%에서 10% 정도는 굿즈에서 나오게 된다. 공연이 잘 된 날은 굿즈가 많이 팔리기도 한다. 두 번째 목표는 콘텐츠의 확장성이다. 최근엔 콘텐츠를 IP로 삼아 더욱 확장을 하려고 한다. 예를 들면 공연 콘텐츠를 향후에 동화책이라든지 웹툰 등의 분야로도 확장하는 것을 고려하고 있다.

관객과 시장

고강민 관객은 누구인가가 아니라 고객은 누구인가 이런 생각이 든다. 고객이라면 이제 흔히 얘기하면 극장이 될 수도 있고, 그 다음에 재단이 될 수도 있고, 진짜 관객이 될 수도 있고 되게 다양하게 나뉠 것 같다. 그러니까 나는 항상 관객들을 생각할 때 나의 경험을 생각을 한다. 처음에는 전혀 연극에 대한 그런 관심이 없다가 어느 순간 처음 맞닥뜨리고, 어 재밌네 하면서 막 진입하게 되는 경험말이다. 이렇게 보기 시작하다가 굉장한 매니아가 되어서 매일 공연을 보고, 이러다가 이제는 정말 좋아하는 공연만 보고, 이런 상태가 됐다. 그래서 처음 아무것도 모를 때는 좀 더 쉽게 다가갈 수 있는 그런 공연을 하면 좋겠다는 생각을 한다. 그래서 체험 위주의 공연이라든가 소재가 독특한 공연은 진입기에 있는 관객들에게, 이건 굉장히 매니아적이겠다 그런 공연들은 대학로에서 좀 길게 공연을, 그리고 굉장히 좀 고급스럽거나 규모가 큰 무대에 어울리겠다 하는 공연들은 큰 공연장을 통해 전달하려 한다. 그런 식으로 나한테는 관객과 시장의 개념이 잡혀있다.

이길준 시장이라는 말은 숫자로 봐야 된다고 생각한다. 예를 들면 공연을 한 번 할 때 목표로 하는 관람객의 수가 있다. 예를 들어 약 4만 명이 목표인데 실제로 2만 명이 찾아왔다, 그럼 목표치의 50%밖에 채우지 못 한 것이다. 그리고 요즘에는 제일 중요하게 보는 건은 시장가치나 시장의 규모이다. 향후 성장 가능성이 있느냐 이런 것들을 보는 것 같다. 그런데 그런 것에 대해서 이뤄진 조사는 실제로 많이 없는 것 같다. 그래서 현재 이 공연을 볼 수 있는 관객이 과연 몇 명일까, 이런 부분을 파악하는 것이 매우 어렵다.

최봉민 거리예술 씬에 있다 보니 일부 공연 단체들이 거리예술임에도 티켓을 파는 경우가 있기는 하다. 그런데 그럴 경우에는 굉장히 소수의 관객들에게만 티켓을 팔아서 사실상 그게 수입원으로 들어오기에는 굉장히 적은 금액이라서 시장의 개념이 결국은 그냥 '기회'라는 이미지로만 확장이 되고 있는 것 같다. 그래서 딱 숫자로만 정해져서 보기에는 거리 예술은 조금 일반적인 유료관객 타겟팅 하고 다른 상황이다. 그렇기 때문에 여기 계시는 선생님들이 얘기하실 때 내가 너무 모르는 시장의 이야기들을 하고 있다는 생각을 했다. 우리의 시장에서는 정말 그냥 예술의 가치만 있지 이게 돈의 가치로 잘 전환되지는 않다 보니까 새로운 얘기들인 것 같다.

이길준 예를 들면 뮤지컬 라이선스를 판매할 때 제일 중요한 건 기존 사례들이다. 최근에

디즈니가 뮤지컬 <해밀턴>의 스크린 상영 판권 비용으로 약 7,500만 달러를 지불했다고 한다. 그런 숫자적인 인식이라든지 가치 환산, 시장가치, 이런 부분들도 조금씩은 고려할 필요가 있을 것 같다.

김지연 시대가 바뀌면서 미술품을 컬렉션하는 문화가 성장하고 있는 것 같기는 하지만, 여전히 컬렉션의 취향은 한정적이다. 미술계의 어떤 작가는 미술관으로 대표되는 미술 담론의 장 안에서는 많은 칭찬을 받으면서 살지만 작품으로는 돈벌이를 못하는 경우가 많다. 컬렉터블하지 않기 때문이다. 그래도 미술관이 사랑하는 작가가 시장에서도 환영받는 경우는 있다. 국내외 유명 작가들은 전속화랑과 함께 일하는 경우가 많다. 작가가 지속적으로 좋은 작업을 할 수 있으려면 안정적으로 작품판매가 이루어져야 하는 것이 당연하다. 갤러리는 작가의 프로모션에 힘쓰면서 좋은 기관, 컬렉터들이 작품을 소장할 수 있도록 노력한다. 다른 한편, 미술관 전시에 초대받지는 못해도 주문이 쇄도해서 공장처럼 작업실을 운영하는 작가들도 있다. 그런데 시장이 사랑하는 작가가 담론의 장으로 넘어오는 경우는 생각보다 많지 않았다.

최근에는 정말 다양한 컬렉터가 등장하고 있다. 그리고 특히 크리에이터를 비롯하여, 자기 프로모션 자기 PR이 중요한 사람들, 그러니까 내가 뭘 샀는지 자체가 콘텐츠가 되는 사람들이 많아졌다. 그런 사람들이 선호하는 유형의 작업 군도 생기고 있다. 그것이 새로운 시장이기는 할 것 같다. 그에 맞춰 전통적인 유통의 장 외에 다른 방식의 유통 채널들이 좀 생기는 것 같다. 직거래나 어플, 메타버스를 통해서도 마케팅을 한다. 최근 신한카드는 아트페어를 만들면서 새로운 컬렉터와 새로운 마켓을 MZ세대를 대상으로 만드는 이슈를 내놨었다. 기존의 메이저 화랑계에서 보이지 않던 어떤 흐름이 있다는 게 감지됐다. 그 이후 메타버스 안에서 전시도 열었다. 그런 흐름들이 시각예술 쪽에서 중요시해온 동시대, 시대정신과 담론 창출의 문제와 어떻게 연결될 수 있을지 궁금하다. 자본이 예술을 접수했다는 이야기가 나올 수도 있다. 작가들 중에는 오히려 상업적으로 잘 나가는 것을 경계하는 사람들도 있다. 시장이 자기에게 다가오는 것이 무섭다고 한 작가도 있었다. 그래서 갤러리 측의 제안을 여러 번 받았는데 계속 거절했다고 했다. 그 마음은 무엇일까. 미술계 한쪽에서는 상업 씬으로 들어가는 것에 대한 두려움도 있는 것 같다.

장래주 미술 시장은 어쨌든 과거에는 갤러리라는 곳을 통해서 작품 전시가 되었다면 최근에는 플랫폼 자체가 좀 많이 변화하고 있고, 주요 갤러리 쪽으로 들어가지 못한 작가들의 경우에는 자신들의 작품들을 거래할 수 있는 거래장이 없다 보니까 요즘

젊은 작가들은 그들끼리 판을 벌여 작품들을 소개하고, 그게 하나의 아까 얘기했던 굿즈 같은 것으로도 될 수 있는 것 같다. 그런 식으로 계속 자기들을 알릴 수 있는 활동을 하는 거 같다. 그런데 그게 시장과 어떤 담론으로 연결되느냐 하는 문제가 있다.

김지연 이제 거기에 교집합처럼 오는 곳이 경매 같다. 최근엔 생각보다 젊은 사람들이 경매를 많이 하고 있다.

관객의 개발(2)

이길준 뮤지컬이나 연극을 보고 메시지에 감동받아서 친구를 대하는 자세를 바꿨다는 학생들이 있다. 관객의 개발은 콘텐츠가 넘쳐나는 시대에서 그 학생들이 공연에 와서 그걸 느꼈던 이유를 우리가 정확하게 찾아내는 것부터 출발이지 않을까?

고강민 나도 오프라인은 진짜 남들이 경험할 수 없는 경험을 관객들이 경험하게끔 해줘야 되겠다라는 생각이 들었다. 그래서 공연을 전체적으로 보는 일련의 모든 과정들을, 극장에 오기까지와 와서와 나가서, 그런 경험으로 해서 연결지어야 할 것 같다.

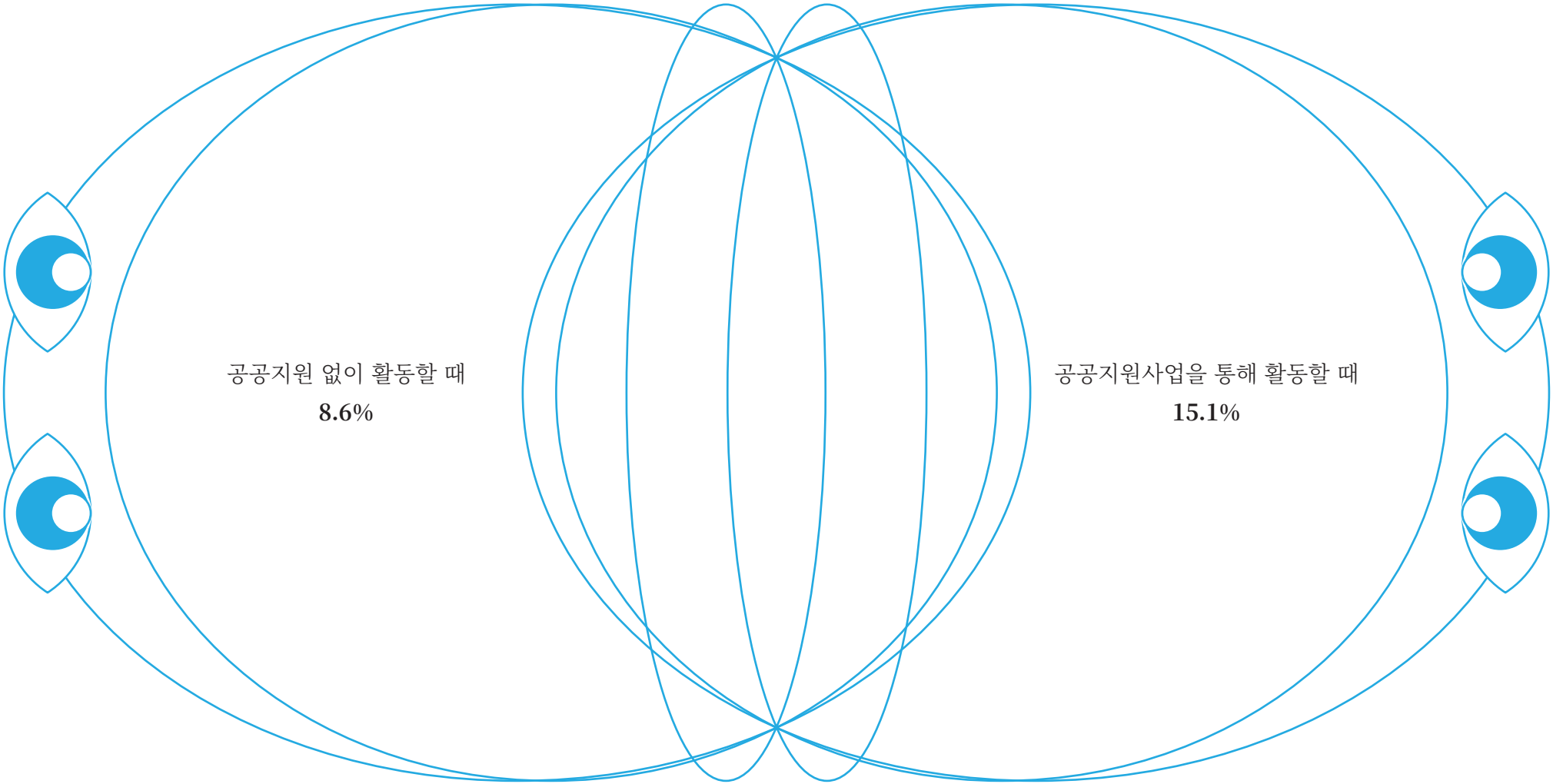
이길준 시의적이다 아니면 상업이나 이런 분류가 아니라 실제로 관객들이 요즘 좋아하는 것들을 좀 더 분석하는 부분들이 필요한 것 같다. 그리고 또 한 가지는 아무래도 미디어적인 부분들은 사실 먼 분야인 것 같다. 공연이나 순수 예술 쪽이 대중들과 가장 가까운 미디어에는 낯설어하고, 그런 부분에서 연결고리가 있으면 어떨까라는 생각도 들었다. 기존에 있는 관객들에서 확장성을 가지려면 그만큼 효과적인 홍보 수단들이 필요하지 않을까 생각한다.

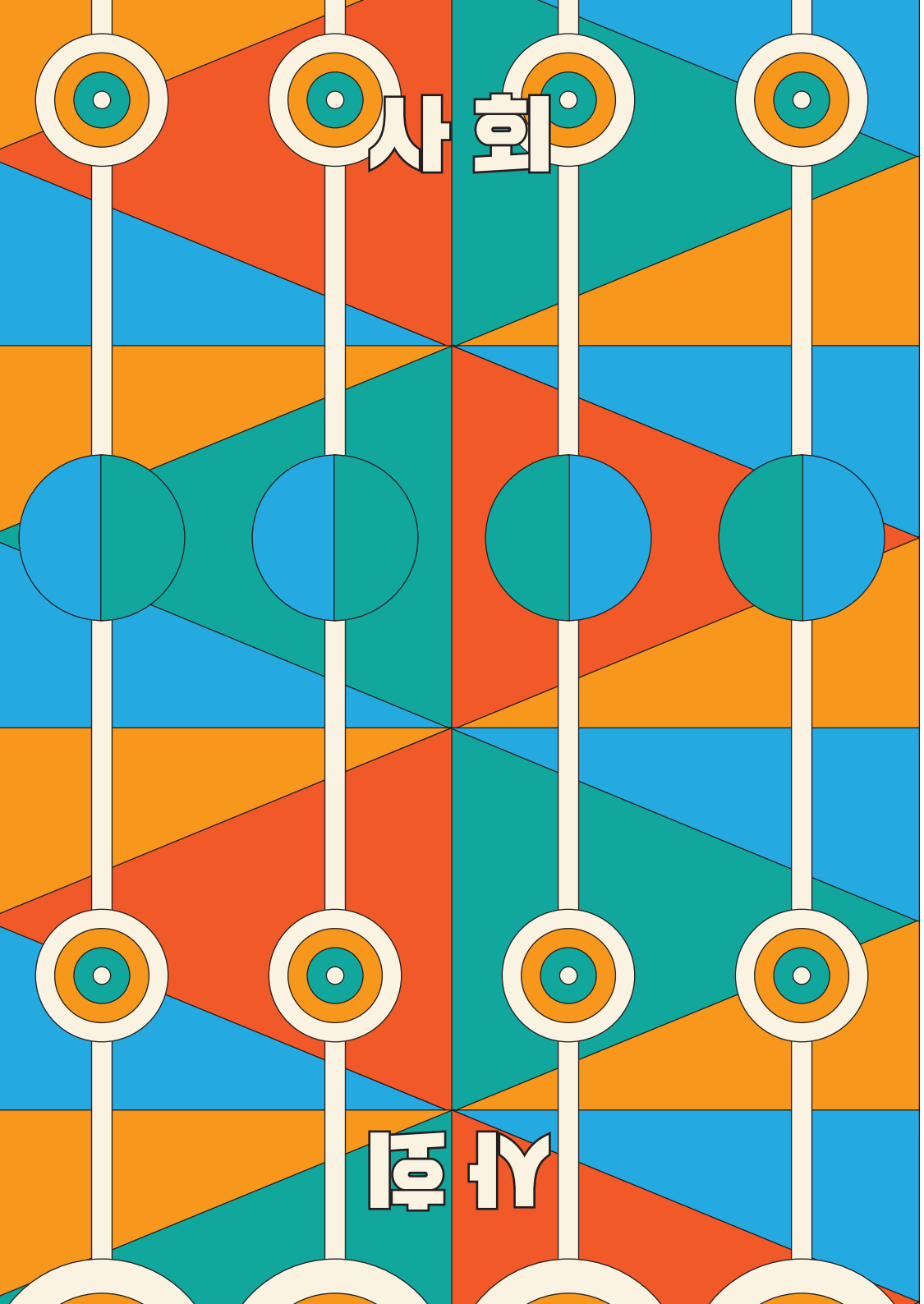
In Front of Ours_경향 5)

5) <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 조사 연구>(2021, 한국문화예술위원회)

예술활동을 할 때 가장 중요하게 여기는 가치

독자·관객·관람객 등과의 교감





지원사업

1차

사회자 하나의 주제로 작업할 때 어느 정도의 기간을 산정하고 작업하는가?

이진엽 기금을 받느냐 안 받느냐가 기간 산정에 있어서 중요한 것 같다. 을지로에서 2009년도부터 2013년까지는 정말 작업을 했었던 거고, 그 뒤로는 어떻게 보면 그분들과 관계를 계속 유지하기 위해 축제나 잔치 형태로 진행했었는데 그 공간에 계속 있으면서 새로운 아이디어가 나오면서 연결이 되는 작업도 있었다. 작업을 얘기할 때 가장 중요한 것은 사실 단발성으로 끝나지 않게 하기 위한 노력이다. 대부분의 기금이 1년 단위이기 때문에 이거 하고 끝내면 되지라는 생각이 있긴 한데, 그 기간 자체가 더 확장돼 있었다면 아마 예술가 분들도 그것에 대한 기획 자체를 다르게 할 수 있는 것이다. 어떻게 보면 지원금 시스템에 예술가들이 따라가고 있기 때문에 그 시스템을 바꾸는 것이 중요하지만 그게 잘 되지 않는다. 그래서 보다 장기적인 지원이 많이 있다면 예술가들이 기획 단계부터 다른 생각들을 할 수 있을 것 같다.

강민형 나는 지금 아르코의 공공예술 지원사업을 수행하고 있어서 좀 관련이 있을 것 같다. 우리는 이번에 2개년 지원을 받았는데, 일단 1년 진행해본 바로는 말씀해 주신 것처럼 2년 단위로 플랜을 짜다 보니까 확실히 프로그램의 퀄리티가 올라간다. 대신 정산은 여러 번 해야 하지만, 프로그램을 운영하는 입장에서는 훨씬 더 장기적으로 보고 진행할 수 있다. 그리고 1년씩 하는 프로그램들의 경우엔 1년 동안 진행하느라 번아웃이 오니 보통은 다음의 활동을 계획하기가 힘든데, 2년을 하게 되면 향후의 연계 활동에 대해 생각할 시간이 많아지는 것 같다. 그래서 이런 사업이 좀 더 많아지는 건 좋은 것 같다. 그리고 공공예술을 주제로 우리가 지원받았는데 우리가 받은 프로젝트 콘셉트가 무언가를 만들지 않는 예술이었다. 제목도 '제로의 예술'인데 우리가 아무것도 것도 만들지 않는 계획을 제출했을 때 면접에서 심사위원분들에게 지적을 받기도 했다. 아마 아무것도 안 만든다는 것에 대해서 이해를 해주시기가 어려웠던 것 같다. 물론 공공예술에 있어서는 그런 것이 메인

작업으로는 많이 없었기 때문에 우리의 프로젝트가 주로 워크숍이나 렉처와 같은 무형의 대화들 위주로만 이루어지다 보니 그런 문제들이 발생하는 것 같다. 그래서 앞으로는 조금 더 확장된 영역의 지원 사업이 더 많이 생겨야 교육이 베이스에 있는 활동들도 비로소 공공예술의 영역으로 넘어올 수 있는 게 아닌가 싶다. 그런 물꼬를 터야 한다고 생각한다.

사회자 그렇다면 심사위원들이 물음표였던 것은 이것이 예술이냐 아니냐의 문제가 되었을까?

강민형 거기까지는 다행히 가지 않았는데, 공공예술이라고 하는 게 불특정 다수의 그러니까 모든 사람들에게 도움이 돼야 된다고 생각하는 의식이 있었던 것 같다. 예를 들어 벽화를 일단 그려놓으면 누가 거기서 엄청난 이득을 얻지 않아도 누구든지 지나가면서 볼 수 있지 않는가? 빌딩 앞에 공공예술 조각을 하나 만들어야 되는 법처럼 인식하는 것이다. 우리가 하고자 하는 프로젝트가 예를 들어서 환경 페미니즘이었을 때 코로나19의 영향도 있고, 그런 워크숍을 100명, 200명이랑 할 수는 없으니 소규모 형식이 되는데 그렇게 됐을 때 많은 사람들이 지나가면서 볼 수 있는 형식이 아니게 되는 것이다. 그렇다면 너희들끼리만 모여서 워크숍을 하니까 내용은 좋을지언정 이게 공공예술의 '모든 사람들을 행복하게 한다'는 취지에 부합하느냐라는 질문이 있었던 것이다. 기획하는 입장에서는 어쨌든 불평등하게 다뤄지는 주제들이나 소수자에 대한 주제들을 가지고 그렇게 박리다매로 예술을 할 수가 없으니까, 조금 더 디테일하게 기울어진 운동장을 맞춰야 된다고 하는 지점이었다. 그래서 공공예술이 상정하는 범위에 대해서 서로 이해가 좀 달랐고, 나는 그게 점점 세분화되고 좁혀져서 소수의 사람들이라도 혜택을 보는 것이 있다면 거기서 또 출발할 수 있는 지점이 있다고 생각한다. 그리고 거기에다 결과물을 아무것도 만들지 않는다는 것. 적어도 그 소수의 사람들이 모여서 무언가 만들기라고 했어야 그걸 전시를 하는데, 그런 형태로 풀릴 수가 없었다. 왜냐하면 내밀한 자신의 불평등한 이야기를 하는데 그걸 또 전시한다는 게 의미가 없는 전시 아닌가? 그래서 필요가 없다면 그런 워크숍의 결과물을 보여주기 위한 전시 같은 것을 지양하려고 하는데 2년이나 지원받아 놓고 이렇게 해도 되는지 질문이 있었던 것이다.

김은주 거제도는 타 지역에 비해 지원 사업이 적다. 지역으로 갈수록 지원사업을 진행하는 단체들도 적기도 하고, 그들이 선정이 되지 않으면 그 유사한 문화 행사나 전시는 아예 행해질 수가 없다 보니 좀 더 적극적으로 관련 사업에 선정되어 지역 내에 환원을 할 수 있는 구조를 만들자고 한다. 특히 거제도는 소득 수준에 비해서 이런

문화 활동을 접할 수 있는 교육 시설들이 없다. '잘 운영되는 예술단체나 기관이 있으면 그 자체로도 훌륭한 교육 기관으로 작동할 수 있다'라고 생각을 하고 있기 때문에 그런 기관이 되어보려 노력중이다. 이와 더불어 주관단체는 많은 것을 공부하고 리서치를 진행 하지만 결과물의 정도는 시민들이 피로감을 느끼지 않는 선을 만드는 것이 필요하다. 그래서 전형적인 전시나 예술의 형태만을 취하지 않고, 교육 프로그램과 덧붙여 운영 하려고 하고 있다.

지원 사업의 가장 큰 한계는 1년 단위의 사업이라는 것이다. 사업비를 교부받으면 1년 동안 전체를 다 쓰는 것이 아니다. 3월, 4월에 시작해서 10월까지 일을 하고, 11월에는 거의 정산을 하기 때문에 11개월을 하는 게 아니라 길어야 6개월 동안 일을 하는 것이어서 언제나 시간이 없었다. 이걸 어떻게 극복할 수 있을까 생각을 했을 때 우리는 그냥 이 단년도 사업을 잘 활용해서 소주제는 바뀌지만 큰 주제는 유지하고자 한다. 섬의 자연이라든지 지역의 산업, 그런 것들에 대한 주제 의식을 가지고 계속 이전 단계에 있었던 한계점들을 다음 년도에 보완하는 형식으로 기획을 한다. 1년차, 2년차, 3년차, 4년차, 5년차를 했을 때 나중에 결과가 좀 쌓일 수 있는 것들로 멀리 보려 한다. 수익이 발생할 수 있는 구조는 아니기 때문에, 이런 행정적 구조나 한계를 어떻게 활용을 해서 사람들에게 보여줄지가 항상 우리한테는 과제 같이 남아 있는 부분이다.

그리고 사업을 진행할 때 무엇보다 제일 중요하게 생각하는 것은 담당자를 잘 만나야 한다는 것이다. 단체를 담당하는 기관의 담당자가 어떤 생각을 가지고 있으며 해당 프로젝트를 어떻게 봐주는지에 따라서 단체가 할 수 있는 재량과 영역의 한계가 달라지는 걸 많이 경험을 했다. 좋은 담당자를 만나 긍정적인 소통을 하면서 하고 싶은 바를 조금씩 이루어 나갔던 것 같다. 아쉬운 것은 도나 시의 도립미술관이나 시립미술관 등의 담당들은 주로 공무원으로 구성되다보니 문화예술에 대한 이해가 다소 없는 상태로 '무엇을 만들어야 된다' 라고만 전달하는 행정의 입장이 있다. 지금 같은 토의를 진행하고 이를 바탕으로 개선해 나가는 과정들이 반복되어야 한다.

홍은지 많은 예술 활동의 공적 자금 의존도가 점점 높아지고 있다. 공공의 지원을 받지 않고 독립적인 예술 활동을 상상하는 것이 점점 더 어려워지고 있다. 동시에 공적 자금을 집행하는 입장에서는 집행을 위한 절차가 있다. 공공 영역에서 많은 분들이 공적자금을 투명하고 개방적으로 집행하기 위한 업무를 하고 있다. 그런데 여전히 예술활동의 특성을 고려하지 않고 '용역 발주를 하고, 납품을 하면, 집행을 한다'는 구조 안에서 사고하는 경우를 만나게 된다. 혹은 지원기관이 관리감독의 역할에 지나치게 골몰하여 예술인을 수혜자 혹은 예비범법자로까지 여기는 일조차 있다. 그

러니까 공적자금 집행의 경직된 구조 안으로 일방적으로 무리하게 예술을 편입시키고자 할 때 문제가 발생하는 것 같다.

박은선 나는 도시 관련한 예술을 하는데 국가 정책과 충돌하면 소소한 문제라 하더라도 근본적으로 해결이 안 되니까 좀 피상적으로 될 수밖에 없었다. 그러다 보니까 나는 근본적으로 독립 자금에 대해서 생각할 수밖에 없었다. 자기가 사회적 예술을 하고, 사회 비판적인 활동을 하더라도 당연히 기금을 신청을 하고 공공기금 받아서 할 수 있다. 그렇게 하는 것도 나는 나쁘다고 생각은 안 한다. 그런데 자기만의 어떤 논리는 확실히 필요한 것 같다. 예술에서 제일 중요한 게 다양성이지, 어떤 게 제일 정답이니까 거기에다 맞춰야 된다는 거는 그게 진짜 잘못됐다고 생각을 하기 때문이다. 그리고 예술가가 독립 자금을 마련하는 것은 매우 힘들다. 그래서 너무 당연하게 지원금에 의존하는 그 구조가 너무 이해가 되지만, 어쨌든 그게 어떤 면에서 독립성을 해치는 부분은 있는 것 같다. 그래서 독립적인 작업들을 지속하기 위해서는 지원금을 직접 받지 않아도 될 수 있는 방법들을 좀 많이 생각을 해야 되는 것 같다.

지역과 예술

이진엽 청계천에서 작업을 하면서, 그리고 다양한 커뮤니티를 만나면서 이분들이 필요한 건 예술가가 아니라 활동가가 아닌가라는 생각을 너무 많이 했기 때문에 그런 생각할 때마다 좀 작아지는 느낌이 든다. 그래서 예술은 사회를 바꿔야 된다는 얘기를 자주 듣는데 그것은 너무 어려운 일인 것 같아서 내가 뭔가 사회를 바꾸는 것보다 활동가를 지지하고 활동가가 되어야지 더 사회를 바꿀 수 있는 게 많지 않나라는 생각을 지금도 계속 하고 있는 것 같다. 왜냐하면 난민분들을 만났을 때도 제도가 바뀌어져야 그들이 살아갈 수 있는데 나는 예술 활동으로만 관계를 유지하게 된다. 예술 작업을 하는 것은 점점 더 나의 만족이 아닌가라는 고민도 하게 되고, 이게 또 단발적으로 끝나지 않기 위한 노력을 하지만 작업 안에서 내가 정치적인 목소리를 내고 있지 않기 때문에 계속 스스로에게 질문을 하고 있다. 내가 하는 것은 무엇인가, 왜 나는 커뮤니티 분들을 계속 만나는가. 명료한 대답은 없는 것 같다. 그래서 계속 커뮤니티를 만나가고 거기에서 아직 답을 찾고 있는데 어떻게 보면 내 만족일 수도 있지만, 커뮤니티 분들을 만나면서 사회를 알아가게 된다. 언제가 될지 모르겠지만 더 명료한 답을 찾아가지 않을까라는 생각을 하고 있다.

김은주 거제에 대해서 제일 잘 얘기할 수 있는 것들이 뭐가 있을까, 지역을 기록을 한다면 어떤 식으로 기록을 해야 될까, 무엇을 남겨야 될까라는 고민을 했다. 그 고민을 해결하는 첫 번째 주제로는 지역의 자연환경이라고 생각했고, 그 다음으로는 조선 산업이었다. 이 두 가지로 기획을 하다 보니 실외 현장에서 하는 활동들이 많은 편이다. 산업 노동자들을 만나면서 자연스럽게 커뮤니티 사업도 진행하게 되었다. 거제도라고 생각을 하면 사람들이 자연 환경을 접할 수 있는 기회들이 상당히 많을 것이라고 생각을 하는데 거제는 조선소 때문에 상당히 산업화되어 있는 도시이다. 다양한 이유로 이주해 온 사람들이 모여서 살고 있는 도시이기 때문에 생각보다 열려져 있는 도시이기도 하다. 조선 산업 때문에 지역이 성장한 부분들이 있다. 산업이 전국에 있는 사람들을 끌어 모은 것이다. 이런 것들을 조선소라는 키워드 안에서 다 얘기를 할 수 있겠다. 라고 생각하고 그 공간들과 사람들에 집중 하려고 한다. 지역의 자연을 더 끌어와서 조선소에서 노동자들을 위한 원예치료 프로그램을 운영하고, 어떨 때는 숲으로 노동자분들을 데리고 가서 하는 활동들 같은 것들을 하기도 한다. 사람이 만든 산업과 자연스럽게 생겨난 자연들은 어떻게 마주치게 할까라는 것에 관심이 많다. 그러다 보니 장소성이 그런 식으로 결정될 때가 많다. 또, 자연스럽게 조선 산업에서 일하시는 분들을 많이 만나게 되어서 2019년에는 청년 조선소 노동자들 대상으로 해서 텃밭을 분양하고 자급자족할 수 있는 기회 같은 것들을 제공하기도 했다. 특정 공간이라기보다는 섬의 숲과 바다 조선소에서 가지고 있는 교육장 등을 사용했다. 작년에는 문 닫은 조선소에서 전시를 했었다. 그 전시에서 지역민들도 많은 것을 느꼈던 것 같다. 노동의 흔적들이 그대로 남아 있었기 때문이다. 소복하게 먼지가 쌓인 의자와 안전화와 기계 등이 지난 노동의 시간을 그대로 보여주고 있었다. 무엇보다 조선소는 허가 받은 사람들만 들어갈 수 있는 폐쇄적인 산업 공간이기 때문이다. 수도권 이외의 지역의 장점이라면 상당히 성격이 짙은 공간들을 많이 활용할 기회가 있다는 것이다. 선박을 만드는 노동의 공간 아니면 난대성 기후의 식물들을 만날 수 있는 정원 같은 것이 우리 사업에서는 주 공간이다.

강민형 운영하는 공간이 광주광역시에 있긴 한데 내가 또 광주 사람이 아닌 외지인이기도 하고, 나는 광주의 장소적인 특성이나 역사적인 특성으로 공간을 운영하고 있지는 않다. 왜냐하면 그렇게 하고 계시는 분들이 이미 너무 많고, 또 여기 지역인 분들이 훨씬 그런 걸 더 진정성 있게 잘 하시기 때문이다. 어쨌든 나는 광주뿐만 아니라 모든 지역의 문제에 대해서 관심을 가지고 있는데, 중앙의 지원 기금을 봐도 서울과 경기권에 있는 사람들이 압도적으로 많이 지원서를 내고, 또 선정되는 경우가 많은 것처럼 애초에 지역과 서울 사이에 있는 간극 자체에 좀 관심을 가지고 있





ⓒ김은주, 순서대로 전시, 심리치료세션, 원예치료 세션



었다. 그런데 그 간극을 좁히기 위해서 농담으로 특산물 아트라고 하는 그 지역의 특산물 같은 걸 계속 프로모션하는 예술활동을 하고 싶지는 않은 것이다. 그런 것도 물론 필요하긴 하다. 왜냐하면 애향심을 고취시키고 그 안에 있는 커뮤니티의 결속을 다지기 위해서 그 지역이 가진 자산을 다시 바라보고, 재해석하고 게 필요한데 나는 지역에 있으면서도 지역적인 것을 하지 않아도 뭔가 재미있는 걸 할 수 없을까 그런 생각을 항상 하고 있다. 그게 조금 더 초지역적인 작업을 할 수 있을 거라고 생각하는데 그런 예시 중에 하나가 비엔날레이기도 하겠다. 전 세계에 유명한 사람들이 우리 지역에 와서 우리 지역을 재해석하고 역사를 재해석하고 그런 페스티벌을 한다는 게 비엔날레가 하는 프로젝트 중 하나인데 그것도 점점 관객이 줄어든다든지 여러 가지 문제가 발생하고 있다. 그리고 항상 그런 규모로 할 수는 없으니 나는 초지역성 혹은 탈 중심화라고 하는, 서울에 있지 않고 다른 지역에 있으면서도 서울과 대등한 예술을 할 수 없을지 항상 고민한다. 바림에서 하는 것들이 아마 그렇게 광주적이지 않아 보이는 것은 그런 이유일 것이다. 물론 많은 광주 공간들이 지역 예술가를 육성한다라는 게 가장 큰 목표 중에 하나이다. 왜냐하면 정말 지역은 서울에 비하면 그런 걸 할 수 있는 곳이 많이 없고 또 대학을 나와도 딱히 할 수 있는 게 없는 것이다. 특히 광주 같은 경우는 비엔날레에 취직하거나 아시아문화전당에 취직해야 되는 상황이기 때문에 독립적으로 뭔가 할 수 있는 여건이 많이 부족하다. 물론 서울이라고 해서 많이 있는 것 같지는 않지만. 어쨌든 처음에 시작하는 스타트 지점이 다르기 때문에 그렇게 누군가를 많이 육성한다라는 게 광주에 있는 많은 공간이나 미술관의 목표인데 나는 사실 그런 일을 하기 보다는 더 많은 외부의 것들을 광주로 끌어오는 작업이 내가 하고 있는 일 중에 하나라고 생각한다. 광주 안에서 광주 사람들이랑 광주적인 것을 하면 광주 사람들 밖에 오지 않고, 또 서울보다 더 좁기 때문에 품앗이처럼 서로의 전시를 가주는 게 미덕이 되는 경향이 있을 수 있다. 그러니까 어떤 비평이나 생산적인 비판도 당연히 그 면에 대고 서로 할 수 없고. 그래서 나는 외부의 사람들을 조금 더 광주에 많이 끌어와서 이런 일도 일어나고 있고, 이런 것들도 광주에서 충분히 보여줄 수 있다라는 것을 하고 있는 입장이다. 그렇게 되면서 광주에 연고가 없고, 광주에 레지던시를 가거나 그런 게 아니더라도 광주에서 작업을 할 수 있다는 사례를 좀 많이 보여주려고 하는 게 바림이 가진 지역성에 대한 생각 중에 하나인 것 같다.

예술과 사회 참여

사회자 예술가의 역할과 활동가의 역할에 그 경계가 있을까?

홍은지 예술가가 자신이 연마한 예술적 언어를 기반으로 사회적인 문제와 직면했을 때 어떻게 반응하고 답을 구해 가는지는 각자의 예술적 역량에 달린 문제가 아닐까 생각 한다. 여러 가지 스펙트럼이 있을 것 같은데 아까 말씀하신 대로 장르적인 작품 활동에 지나치게 집중한다면 자칫 소재주의로 흐를 염려가 있을 수 있고, 또 발언과 메시지만을 강조한다면 주도적인 발언권을 선점하기 위한 예술가의 욕망만 남을 수도 있을 것이다. 뻔한 대답이긴 하지만 활동가와 예술가를 무 자르듯이 자를 수 없다. 하지만 내가 어떤 조건 안에서, 어떤 구조 안에서 이런 활동을 하고 있는지, 내 주변에 어떤 사람들과 함께 일을 하고 있는지, 궁극적으로 이 작업이 무엇을 향하고 있는지 등이 종합적으로 고려되어야 그 안에서 작업 자체가 빛을 발하지 않을까.

사회자 사회 참여에 능동적인 예술가들이 많아진다면 우리 사회의 다양성 확보에 도움이 될 것이라고 보는가? 다시 질문을 읽어보니까 굉장히 뻔한 질문이지만 생각들을 보태주면 좋을 것 같다.

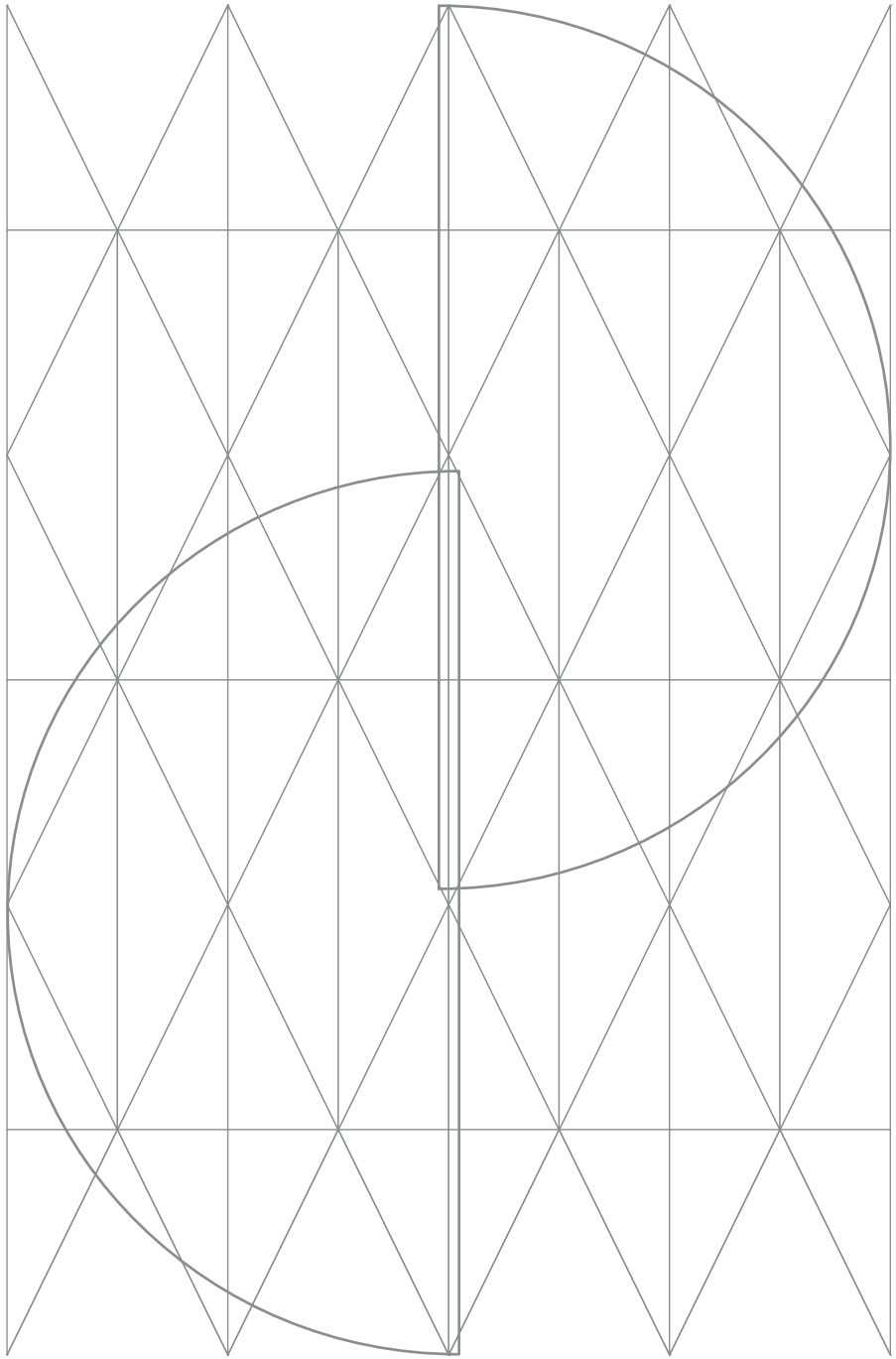
강민형 이런 것이 강요되면 안 되는 것 같다. 관련된 지원 사업이 또 생길까봐 우려스러운 것이다. 당연히 중앙기금에서 이걸 지원할 가치가 있고, 필요가 있고, 니즈가 있으니까 이렇게 새로운 사업들이 계속 나오는 건데 지금도 이미 공공예술 안에서 많은 사회적인 문제들이 풀리지 않는가? 물론 이 안에서 풀 수 없는 것들이 더 많겠지만, 이런 것이 예술가들이 꼭 해야 되는 일처럼 되면, 또 그러면서 뭔가 사회적인 문제를 해결해 보는 지원사업으로 가면 안 될 것이다. 이것은 순수하게 어떤 아티스트나 기획자의 개인적인 동기의 문제인 것 같다고 생각하고, 작업을 하면서 자연스럽게 나오는 것 같다. 그래서 '환경' 문제만 해도 '이런 걸 쓰게 하지 말자, 이런 게 안 좋다, 전시 현수막 이런 거 현수막 재활용 안 된다' 이런 얘기가 있지만 이런 얘기를 하면서 좀 걱정이 되는 건 그러면 아무것도 할 수 없네? 이런 답을 내리는 것이다. 사실 전시를 안 하면 제일 좋은 것이니까. 그런데 또 그런 논리로 가서는 절대 안 된다고 생각한다. 창작자가 창작하는 주제나 형식은 완벽히 존중되어야 한다. 작가에게 그렇다고 어떤 도구도 못 쓰게 할 수는 없는 것처럼 말이다. 그래서 이런 얘기가 나오면 어떤 신진 예술가들에게는 또 무언가 압박처럼 느껴질 수 있을 것 같다. 그래서 굉장히 이상한 지원사업 같은 게 안 나왔으면 좋겠다. 공공예술이라는 어쨌든 우리가 합의한 좋은 사업이 있는데 그 안에서 그걸 좀 확장한다든지 그 안에서 더 많은 걸 포용하려고 하는 노력이 좀 더 중요한 것 같다.

김은주 나는 다른 분들에 비해서 사회적인 문제에 크게 관심은 없는 것 같다. 나는 활동가인지 기획가인지의 경계도 솔직히 모호한 사람이다. 확실한 것은 내가 보고 싶은 것을 보기 위해서 움직인다는 것. 이런 개인적인 욕구가 지역이나 산업에 맞닿아져 있기 때문에 앞에서 이야기한 일들을 하게 된 것 같다. 그래서 아마 여기 계신 분들도 어떻게 보면 개인의 생각과 호기심을 기반으로 창작 활동으로 연계가 된다고 본다, 작년에 우리가 노동자분들을 만나면서 예정되어 있지 않았던 휴식을 가졌다. 노동자들의 심리상담을 함께 들어가다 보니 그 분들의 이야기를 통해서 껍데기에 현혹돼서 이 속으로 들어온 거 같다는 생각이 든 것이다. 사회적인 부분을 좀 더 들여다보기보다는 이 주제와 산업의 풍경들이 너무 강렬하고, 새로운 지점이나 이미지를 만드는 내가 될 것 같다는 욕심으로 노동자들을 만났다. 내가 너무 청순하게 이 산업과 지역을 바라봤고 그것에 대해 많이 부끄럽고 창피했다. 자기반성을 많이 했다. 그냥 주제로만 끌어다 와서 매체로 활용하려고 했던 자신을 돌아봤고, 이제는 예민하게 보고, 행동하려 노력하고 있다. 사람들한테 강요를 하지 않는 게 훨씬 더 자연스럽게 행동을 이끌어낼 수 있을 것 같다. 그래서 뭔가를 구분 짓는, 경계를 짓는 것에 대해서도 주의를 기울인다. 누군가 생각을 시작하는 기회를 만들어 줄 수 있는 것들이 훨씬 더 좋지 않을까? 시작점들을 시발점들을 놓을 수 있는 사람들이 사회에 많아진다면 되게 좋지 않을까 라는 생각을 하게 되었다.

박은선 강민형 선생님이 말씀하신 내용에 공감을 많이 했다. 제도화가 된다는 것에 대해서 조심을 많이 해야 될 것 같다. 그리고 아까 이진엽 선생님도 말씀하셨지만 자기가 원하는 것, 자기가 원하는 목표가 예술가들마다 다르고, 하고 싶은 정도도 다 다른 것이다. 그러나 지역에서 피상적으로 잠깐 활동을 하고서는 단순히 이미지만을 사용하는 경우들이 되게 많은데, 그것도 자기 자유이지만 결국 시선의 문제인 것 같다. 어느 지역이나 사람들에 대해서 어떻게 생각하느냐에 대한 자기의 입장이 매우 중요하다고 생각한다. 그냥 이 지역의 문제를 풀어나가는데 연극이 필요하면 연극을 하고, 시를 읽어야 될 것 같으면 시를 읽고, 여기서 생태계를 연구해야 될 것 같으면 하고, 공무원들 만나야 될 것 같으면 만나야 되고, 소송해야 될 것 같으면 소송하고, 그런 식으로 나아가야지 어떤 것이 미학이고 어떤 것이 예술이고 이런 것을 되게 구분 지으면서 활동은 하지 않는다고 생각한다.

이진엽 최근 다양한 난민분들, 시각장애인분들과 작업을 많이 했는데, 그분들을 참여시키는 공연을 만들면서 질문이 많아진 경험이 있다. 공연이 무엇인가? 공연이라는 걸 만들고 있었는데 내가 만드는 공연에 대해서 한 번도 정의를 내려보지도 않았고, 질문도 하지 않았다. 그런데 커뮤니티 분들하고 공연을 하다 보니까 내가 만드는 공연에 대한 정의가 계속 깨지더라. 그리고 또 하나는 다양한 커뮤니티들을 만나면서 내가 본능적 사고와 이성적인 사고가 너무 다르다는 것을 느꼈다. 직접 부딪히다 보니까 내가 가지고 있던 선입견들, 그리고 내가 표현하지 않았을 때는 몰랐던 나의 많은 부족한 점들이 보여지더라. 그리고 커뮤니티 작업을 하면 지속성이라는 것에 대해서 고민을 많이 하게 되는데, 그 방법들에 대해서도 고민하게 되는 것 같다. 그래서 정책적인 지원으로 그게 사실 가장 필요한 부분인 것 같고, 장기적인 지원 그리고 우리가 하려고 하는 것이 기존에 했던 그런 공연형식이나 접근법이 아니더라도 더 열려 있는 행정가들이 필요하다고 생각한다.

홍은지 예술이 개개인의 마음을 움직여서 집단적인 흐름을 이끌어내는 활동이라고 한다면, 제도는 대상 집단을 상정하고 일방적으로 형평성을 갖춘 절차를 만드는데 주력을 하고 있는 것 같다. 그 사이에 갈등과 충돌들이 발생하기도 한다. 앞서 선생님들께서 말씀하신 것처럼 공공성 자체가 제도화됐을 때 우려되는 지점들이 있고, 또 행정을 담당하는 선생님들께서는 제도화되는 게 쉬운 일은 아니라고 답변을 주시기도 했다. 하지만 우리 사회가 개별적이고 특수한 현상을 일반화하고 카테고리화해서 빠르게 소비해온 것이 사실이고, 한번 제도화되면 일방적으로 광범위하게 일괄적으로 적용되고 돌이키기에도 시간과 비용이 많이 든다. 그 안에서 예술가들은 과정에서 일어나는 개별적 변화에 집중하고 있기 때문에 상충되는 요구들이 생길 수밖에 없는 것 같다. 알고 있듯이 과정 중심의 지원사업에서 조차 과정이 결과가 되어버리는 경우도 있지 않나. 자신이 가진 예술 언어로 사회에 대한 관심과 접점을 만들어서 변화를 일으키는 지점까지 갈 수 있게 노력하는 부분이 굉장히 소중하고, 또 우리 사회의 다양성을 만들어낼 수 있는 중요한 계기가 된다는 것은 틀림없다고 생각한다. 다만 그것이 어떻게 제도와 만날 수 있을지는 조금 더 세심한 고민과 시도가 필요하지 않을까.



예술이 사회를 만나고 해석하는 방식

2차

사회자 ‘나’의 예술활동이나 작업이 사회와 어떻게 만나고 있는가?

유희정 내가 ‘미아리고개예술극장’을 처음 만났을 때 극장 자체가 거의 죽어 있었다. 극장 운영을 재기하는 것 자체가 첫번째 미션이었고, 장애인의 접근성은 사실 그 다음 문제였다. 휠체어 경사를 놓거나 장애와 관련된 프로그램적 가치를 높이는 것은 시설에서 별도로 해결해야 될 부분이다. 예산과 행정적으로 해결해야 될 것들이 너무 많았기 때문에 인지는 하고 있었지만 우선순위는 밀려있는 상태였다. 그러다 상주단체(여당극)에서 창작자들이 들어와서 그런 미션들을 먼저 제시해 줌으로써 극장에서 인지할 수 있었다. ‘여당극’에서 이동식 휠체어 경사로 설치의 가능성을 보여주었기에 사실 의자가 생겼던 거고 추진할 수 있었다. 그 다음에 구청과 재단 안에서 그걸 행정을 풀고 예산을 받아내는 절차가 한 1년 정도 걸렸다. 이제는 휠체어 경사로가 설치된 지 3년 되어 가고 있다. 사실 휠체어 경사로 하나 설치되었다고 해서 접근성 문제가 완전히 해결되는 건 아니지만, 하나씩 하나씩 격파하고 있는 상황이다.

사회자 지금은 그럼 어떤 것을 격파를 하고 있는가?

유희정 사실 극장에서 배리어프리를 인지하고 유지하는 게 굉장히 어렵다. 직원들이 스스로 배리어프리와 관련된 교육을 받거나 하는 것은 별도의 문제고. 어쨌든 창작, 작품, 극에 배리어프리가 녹여지지 않는 한 준수 항목으로 여겨질 문제가 아니라고 생각한다. 운 좋게도 제가 ‘여당극’을 만났을 때 배리어프리에 대해 굉장히 많은 고민을 하고 적극적으로 해 나가는 단체였고, 같이 그 경험을 하다 보니까 배리어프리 공연도 매년 하나씩 올릴 수 있게 되었다. 시각장애인들하고 할 수 있는 공연을, 그 다음에는 시각과 청각장애인들이 할 수 있는 공연을 만드는 방식으로 단계적으로 나아갈 수 있었다. 물론 ‘미아리고개예술극장’에 들어오는 단체들이 다 그런 인식을 갖고 있는 건 아니다. 그러다 보니 배리어프리 공연이 진행됐다 끊기기를 반복하는 어려움이 있다. ‘미아리고개예술극장’이 하고 싶어해도 사실 그런 장치들을 공연에 녹여낸다는 것 자체가 굉장히 어렵고 고민이 많이 되기 때문에 명확한 의지를 갖지 않는 이상 불가능한 미션인 것 같기도 해서 고민이 좀 있긴 하다.

신원정 나는 다이애나밴드란 이름으로 미디어아트 작업하는 작가지만, 미술작가, 활동가, 기획자인 동료들과 사회적 소수자와 함께하는 표현을 연구하고 실행하는 콜렉티브, 다이애나랩 활동을 같이 하고 있다. 2020년부터 2년간 아르코 공공예술 사업 지원을 받아 <환대의 조각들> 프로젝트를 진행하고 있다. <환대의 조각들>은 감염병의 시대로 접어들면서 배제되고 있는 사람과 구조에 대해서 질문하면서. 개인들의 안위를 서로 묻고, 다양한 존재들이 드러나는 방식을 환대라는 키워드로 참여작가들의 전시, 공연, 워크숍등을 올해 릴레이식으로 해오고 있다. 바로 얼마전에 ‘0set 프로젝트’의 <관람모드-있는방식> 공연이 끝났다. ‘0set 프로젝트’는 휠체어 이용자가 탈 수 있는 버스를 관객들과 같이 타고, 지난 봄에 폐쇄 된 장애인 거주시설인, “향유의 집”을 찾아가는 공연이다. ‘0set프로젝트’가 처음부터 제안한 것은 ‘향유의 집’에 가서 집단 거주 시설에서 삶의 방식을 보고, 우리가 ‘함께’ 있을 방식에 대해서 질문을 한다는 것이었다. 폐쇄된 장애인 시설을 둘러싼 다양한 입장의 사람들을 안내인으로 섭외하여 공간을 같이 둘러보는 시간이었다. 집단거주시설 폐쇄 운동의 활동가이자, 장애인 당사자분들이 함께 하고, 폐쇄 직전까지 시설 운영했던 원장이나 종사자분들, 시설 폐지 활동가 분들과 관객들이 장소를 둘러보면서, 장소와 그 곳의 사는 이야기를 같이 듣고 보고 이야기 나누는 공연이었다.

나희경 ‘나’의 예술활동이 사회랑 만나는 방식이라… 나에게는 이것이 관객과 어떻게 만나느냐는 질문으로 해석된다. 예술은 결국 어떤 목소리를 내는 것인데, 이 목소리를 어떻게 관객에게 들리게 할 것인가가 더 고민이다. 왜냐하면 어쨌든 관객이 공연을 하는 공간에 와야 우리의 목소리를 들려 줄 수 있는 것이기 때문이다. 그래서 나는 계속 어떤 사람이 왔으면 좋겠다는 신호를 보냈다. 이를테면, 프린지에서 레즈비언 연극을 했는데, 작품이나 제목이나 카피로 불러오는 식이다. 그러다보니 충실한 뿌리 관객이 존재하는 동시에 조금씩 그 수가 늘어나는 것 같다.

유희정 나는 처음에 이 질문을 받아들였을 때, 내가 지역에서 활동하고 있다 보니 ‘로컬’로 받아들였던 것 같다. 내가 하는 업무의 한 50%는 ‘미아리고개예술극장’이라 한다면, ‘미아리고개예술극장’의 콘텐츠도 물론 중요하지만 지역에서 ‘미아리고개예술극장’을 어떻게 바라보는지가 되게 중요하다. 그랬을 때, 우리 극장에서 올

리는 작품들을 통해서 지역에서 극장을 바라보는 시각이 달라지고 있다는 것을 느끼고, 또 극장에서 하는 활동들을 통해서 지역에 이런 사람들이 있다는 걸 우리도 사실 보여주고 싶다. 장애인이 됐든 트랜스젠더든 아동 청소년든, 이렇게 다양한 사람들이, 많은 카테고리의 구성원들이 우리 지역에 있다는 것을, 그 존재를 계속 알리는 플랫폼으로서 '미아리고개예술극장'을 활용하고 있다. 우리가 지역 극장이라고 얘기하는 건 지역 사람들만 온다거나 지역 사람들이 존재하는 극장이기도 하지만, 지역성을 띄고 있기 때문에 지역 극장이라고 표기하는 경우가 많다. 아시다시피 성북동은 예술가들이 가장 많이 거주하는 지역 중에 하다. 실질적으로 이 지역에 살면서 누구는 극장 운영에도 참여하고, 누구는 때론 출연도 하고 공연을 보러 오기도 하는 등 이렇게 다양한 계층이 굉장히 복합적으로 엮여 있는 게 '미아리고개예술극장'이다. 누구는 삶의 터이고 누구는 창작을 발휘할 수 있는 곳이고 누구든 문화를 향유할 수 있는 곳 그곳이 나는 지역극장이라고 생각한다.

사회자 지역에서도 반응이 어떠한가? 3년 정도 운영하셨는데, 지역이 이 극장을 어떻게 체감하고 있는지를 느낀 사례가 있다면?

유희정 일단은 올해 공연까지 봤을 때 지역 거주, 거주지로서의 성북에 사시는 분들의 관람이 되게 늘었다. 한 40%까지도 올라가는 것 같다. 공연을 보시든 안 보시든 우리는 공연주간이 시작되면 인근 아파트에 홍보물을 다 붙인다. 그래서 이제는 우리 동네에서 이런 공연을 해? 이런 반응들이 좀 나오기 시작했다. 사실 처음에 성북에서 '무지개다리' 사업을 할 때 젠더 관련된 이슈가 좀 있었다. 그래서 혐오의 시선과 발언이 들어오는 게 있었기 때문에 우리가 전면적으로 트랜스젠더 공연을 한다 하면 교회에서 떼로 항의하러 오는 거 아닐까 뭔가 난리가 나는 거 아닐까, 운영하는 입장에서 지레짐작으로 마음의 준비를 하고 있었다. 하지만 생각보다 그런 일이, 여론도 전혀 없었고 오히려 '미아리고개예술극장'에서 되게 실험적이고 이런 성격의 공연을 하는구나 하고 극장의 정체성, 색깔을 확 만드는 계기가 된 것 같다. 그리고 우리가 콘텐츠적으로도 노력하지만 극장에 오면 일단 안전하다. 특히 창작진에게 우리 극장에 오면 최대한 안전하다는 것을 많이 어필하기 위해서, 그런 준비들을 비교적 철저하게 했다. 그러다보니 관객들한테도 고스란히 '미아리고개예술극장'에 공연을 보러 오는 게 안전하다라는 믿음을 주었다.

홍은지 신촌문화발전소는 공공시설물이기 때문에 애초에 공간을 건립을 할 때 배리어프리 인증을 받아야 했다. 그 인증 절차가 까다로웠고 예술시설물과 배치되는 경우가 많았다. 예를 들면 엘리베이터가 건물 가운데 있어서 활용 공간이 줄어든다든

지, 이동 편의를 위해 발표 공간이 적어진다든지 하는 상황들이 있었다. 결국 배리어프리 인증을 받긴 했는데, 문제는 '신촌문화발전소'가 언덕에 위치해서 접근자체가 쉽지 않다는 점이었다. 첫 해에 장애 예술 관련해서 프로그램을 같이 기획하고 운영하는데 정작 장애인 관객분들이 접근하기 어려운 상황이 되었다. 결국 공연을 포기하고 포럼 행사로 대체 할 수밖에 없었다. 도시재생을 통해서 여러 문화공간들이 탄생한 건 반가운 일이지만 실제로 이용자의 접근성과 동선에 대한 고려가 사전에 반영되었어야 하지 않았나 하는 생각을 했다.

기획의 측면에서는 공공기관으로서 '신촌문화발전소'가 어떤 내용으로, 누구와 함께, 누구를 만날 것인가를 고민했다. 자연스레 공공성이 무엇인지 생각이 이어졌는데, 내가 일하기 시작했던 2019년 전후로 사회적 변화가 많았다. 누구의 목소리를 공공성을 가지고 얘기해야 될까에 대한 부분에서 고민이 많았다. 공적 자금을 통해 이런 문화예술 공간이 생기는 것도 거대 자본에 의해 위축된 문화예술 영역에 공적지원을 통해 활력을 불어넣어보자는 취지가 분명 중요했을 텐데, 과연 그 공공성이 예술활동을 제대로 뒷받침해주는지, 아니면 제도 안으로 빨려 들어가도록 부추기는 또 하나의 기관으로 남는 건 아닐지, 이런 부분을 같이 생각해봐야 되지 않을까라는 고민이 있었다. 그래서 2019년에 프로그램을 기획할 때 '여성', '장애', '기술' 세 가지 키워드를 가지고 접근했다. 지역에 있는 예술공간들이 '지역성'을 잘 담아야 된다고 하는데 문화예술계 안에서 바라보는 '지역'과 행정구조 안에서 바라보는 '지역', 그리고 지역 주민이 바라보는 시선은 그 의미가 각각 다른 것 같다. 다소 복잡한 지형 안에서 '신촌문화발전소'가 대중성, 다양성, 공공성을 어떻게 갖고 가냐는 질문과 이어지는 맥락이라는 생각이 들어 말씀드렸다.

공공성, 대중성, 다양성, 그리고 공적 자금

사회자 '대중성'을 보는 시각이 굉장히 다른 것 같다. 소수의 주제를 대중에게 보여주는 게 대중성이라고 판단하는 사람이 있는가 하면, 많은 사람들이 즐기는 것이 또 대중성이라고 보는 의견도 있다. 공적 자금과 관련되면 이야기가 더 복잡해진다.

홍은지 만약에 우리가 계속 예술 활동을 하면서 공적 자금에 의존을 한다면 이 문제와 봉착할 수밖에 없는 지점이 있는 것 같다. 창작 지원의 측면에서 보면, 대중성과 다양성은 어떤 의미에서는 굉장히 극단에 있는 의미를 가질 수도 있겠다. 내가 이해하는 '다양성'은 수많은 하위 그룹들, 일종의 하위문화들이 서로 소통할 수 있는

구조를 담을 수 있는 생태계를 의미한다. 그런데 한편으로는 기계적인 '표현의 자유'를 생각하는 사람도 있다. 또, 대중성을 희구하는 쪽에서는 다양성에 대한 이야기들이 보편적 호소력이 없다고 받아들이기도 한다.

아까 유희정 선생님께서 지역에 대해 얘기해주셨는데, 성북이나 홍대앞처럼 예술가 거주율이 높은 지역에서는 활동가이자 예술가, 생산자이자 소비자 등의 정체성을 동시에 가진 다양한 층위가 존재한다. 하지만 신촌만 해도 청년세대가 많으니 문화예술에 대한 관심도 높을 것이라 짐작하지만 백화된 상태가 오랫동안 지속되었고, 실제로 문화예술에 관심 있는 소수의 분들이 연결점 역할을 하고 있다. 몇몇 특수한 지역들을 제외하면 사회 일반에서 문화예술의 다양성을 바라보는 시선이 충격적인일 정도로 닫혀있음을 실감할 때가 있다.

유희정 성북에 거주하는 예술인들이 많다. 예술인복지재단의 자료를 기준으로 보면 자치구 중에 예술가가 굉장히 많고, 그 중에서도 특히 연극인들이 많기 때문에 '미아리고개예술극장'이 특수성을 가질 수 있었다. 그러니까 모든 극장들이 '미아리고개예술극장'처럼 생태계가 이루어진다는 건 불가능하다고 생각한다.

구청에서는 구민들이 많이 보는 극장이라고 '미아리고개예술극장'를 생각하지만, 우리가 계속 구청 그리고 지역과 소통했던 부분들은 어쨌든 극장이라는 게 총체적인 곳이기 때문에 그렇게 단순한 상용으로 접근하는 것을 비트는 시도들을 많이 했다.

예술가들에게는 우리 극장이 먹고 사는 게 해결되는 극장, 그런데 그 사람이 성북에 살아도 되고 안 살아도 그만이라고 나는 개인적으로 생각한다. 극장을 통해서 성북에 살고 싶어질 수도 있는 거니까. 또 누군가에게는 자기가 좋아하는 정말 공연들을 마음껏 볼 수 있는 극장, 그게 성북 구민이 돼도 되고 안 돼도 좋다고 생각한다. 그런 기준이, 항상 우리가 '미아리고개예술극장'를 운영할 때 가장 중요하게 여기는 부분이고, 그런 것들이 생태적으로 이루어져서 극장이 운영되어야 한다. 그래야 극장이 지역 생태계 안에서 극장 자체의 자기발언권을 가지고 생존할 수 있는 거 아닌가. 그래서 '미아리고개예술극장'에서 공연을 많이 올리고 흥행작을 많이 만들다기 보다, 삶의 터 안에서 극장이 생존하길 바란다. 실제로 연간으로 따지면 '미아리고개예술극장'에 그렇게 많은 프로그램이 올라가는 건 아니다. 극장 자체가 작고 연습실 따로 있는 것도 아니라서, 되게 복합적으로 사용한다. 지역에서 극장을 필요로 하는 누군가가 왜 어떤 활동을 하느냐에 따라 맞추어서 계속 변모하는 게 지역예술극장의 역할이라고 본다.

사회자 나머지 두 분께도 질문 드리고 싶다. 앞선 두 분과 달리 공공의 영역이 아닌 측면에서 활동하다보니 지원사업이나 제도와 떨어질 수 없는 위치에 있는 것 같다. 그 경험을 듣고 싶다.

나희경 소수와 깊게 만나기 위해서는 확실히 로컬에서 활동하는 것이 좋다고 생각하지만, 사실 계속 같이 갈 사람을 만나려고 하는 게 아니라면, 목소리를 더 멀리 퍼뜨리려고 한다면 지역에 활동기반을 두는 건 어려울 수 있다는 생각을 한 적이 있다. 퀴어 관객을 더 많이 만나고 싶다면 로컬에서는 조금 어려운 부분이 있는 것이다. 어쨌든 나도 성북구 주민이고 정당에도 가입해있긴 하지만, 그 커뮤니티 안에 들어가야겠다는 생각은 안 들었다. 그냥 이런 활동 하는구나 알고 있는 정도였다.

신원정 조금 다른 결일 수도 있지만, 문화 재단들에서는 '대중성'이라는 프레임을 빨리 결정 지어주고 싶어 하는 경향이 있는 것 같다. 예술과 사회, 실천과 관련하여 지원하는 사업들도 한 5년 전부터 많아졌다고 생각하는데, 실제로 소수성과 당사자, 활동의 영역을 아우르는 다양한 예술, 혹은 실천들을 만날 수 있었다. 하지만, 재단들에서는 이런 다양한 움직임들을 '지역문화사업' 같은 방식으로 프레임을 짓거나 '예술가의 사회적 활동', '예술적 사회활동' 등으로 이름 짓고, 규정하려는 경향을 느낀 적이 있다. 사회와 예술에 대한 개념과 방향성, 공통적인 프레임을 구축하기 위해 인큐베이팅, 혹은 공공예술분야 전문가 매칭 등을 개인, 혹은 모임의 형태의 실천과 활동에 강요할 때 불쾌감을 느낀 적이 있다.

홍은지 예술을 통해 무엇을 구현하려고 하는지 그 의도가 실제로 구현될 수 있도록 창작자들이 제도를 선택하고 활용할 수 있는 기회가 많아지는 것이 가장 바람직할 것 같다. 긴 안목에서 시간을 가지고 작업해나갈 수 있도록 그 과정에서 활용할 수 있는 사업들이 배치가 되는 것이 좋은 것 같다. 앞서 말씀하신 대로 창작자로서 자신이 무엇을 궁금해 하고 그것을 예술적으로 어떻게 답할 수 있을지를 발견해나가는 것이 예술가가 가는 길일 텐데 그것을 사업추진의 편의상 도식화하여 재단하지는 않았으면 좋겠다.

예술가와 활동가

홍은지 예술가와 활동가의 역할 경계에 대한 얘기를 좀 더 이어보면 좋겠다. 최근 예술가라는 자장 안에 정말 다양한 사람들이 활동하고 있기 때문에 누가 예술가냐는 물

음에 명확하게 답하기가 어려운 것 같다. 기존에는 예술적 기량이 높은 사람, 그러니까 스포츠 선수처럼 정해진 규칙 안에 기량을 연마해서 뛰어남을 보여주는 사람으로 인식한 것 같다. 압도적인 수월성이 주는 감동이 여전히 사회가 예술가에게 기대하는 측면이 아닐까.

그런데 사회가 다변화되고 예술을 둘러싼 환경과 조건도 예전처럼 단순명료하지 않다. 그에 비해 예술가에 대한 시선은 여전히 전문적 체계 안에 특정 역할을 수행하는 부분에 머물고 있는 것이 아닌지 의문이다. 자신이 연마한 예술적 기량으로 사회가 변화하는 지점과 만나 다양한 방식으로 표현하고자 하는 욕구에 비해 제도들이 이를 제대로 호응해주고 있는 것인지 함께 점검해 봐야하지 않을까.

유희정 지역 사회 안에서는 솔직히 '예술가'라고 하면 이제 부여받는 역할은 엄청 다양하고, 그리고 그 말이 창작 기반으로 하는 예술가를 지칭할 수도 있지만 지역 문화에서 활동 안에 범주하는 활동가라면 다 예술가라고 감싸 안을 수 있는 상황인 것 같다. 그래서 성북문화재단 같은 경우는 이제 예술가들이 지역 주체로서의 목소리를 내는 단계이기 때문에 주민자치회도 들어가고, 지역 정치에도 개입하고 이렇게 많이 변모하고 있다. 전공인 창작자로 들어갔을 때는 온전히 창작자로서 작용하지만 어떤 센터에 가면 주민의 대표로서의 목소리를 내기도 하고 되게 다양한 방식으로 역할을 하고 있어서 그 폭이 굉장히 넓다고 본다. 내가 느끼기에는 지역사회에서는 예술가들을 오히려 '매개자'라고 지칭하지 않았나라는 생각이 든다. 각자가 가지고 있는 다양한 방식으로 어쨌든 우리는 사회를 변화하고, 우리의 목소리를 내자고 지역사회 안에서도 운동처럼 활동하고 있는 것이기 때문에 그 역할의 폭이 엄청 다양하다고 생각한다.

신원정 사회활동가 분들을 먼발치에서 지켜보면, 단체에 소속되어 있더라도 개인적 추동으로 활동하는 경우가 많다. 어떤 공적인 당위성이나 도덕성을 부여받은 것이 아니라, 자신이 윤리적으로 믿는 부분들을 구체적인 활동과 실천으로 이끌고, 구체화되면, 다음 질문으로 이행하는 것을 볼 수 있었다. 활동가분들마다 성격이 다르겠지만, 어떨 때 보면 예술가라는 생각이 들 정도로 자기의 질문을 주체성으로 가져가는 걸 목격할 때가 있다.

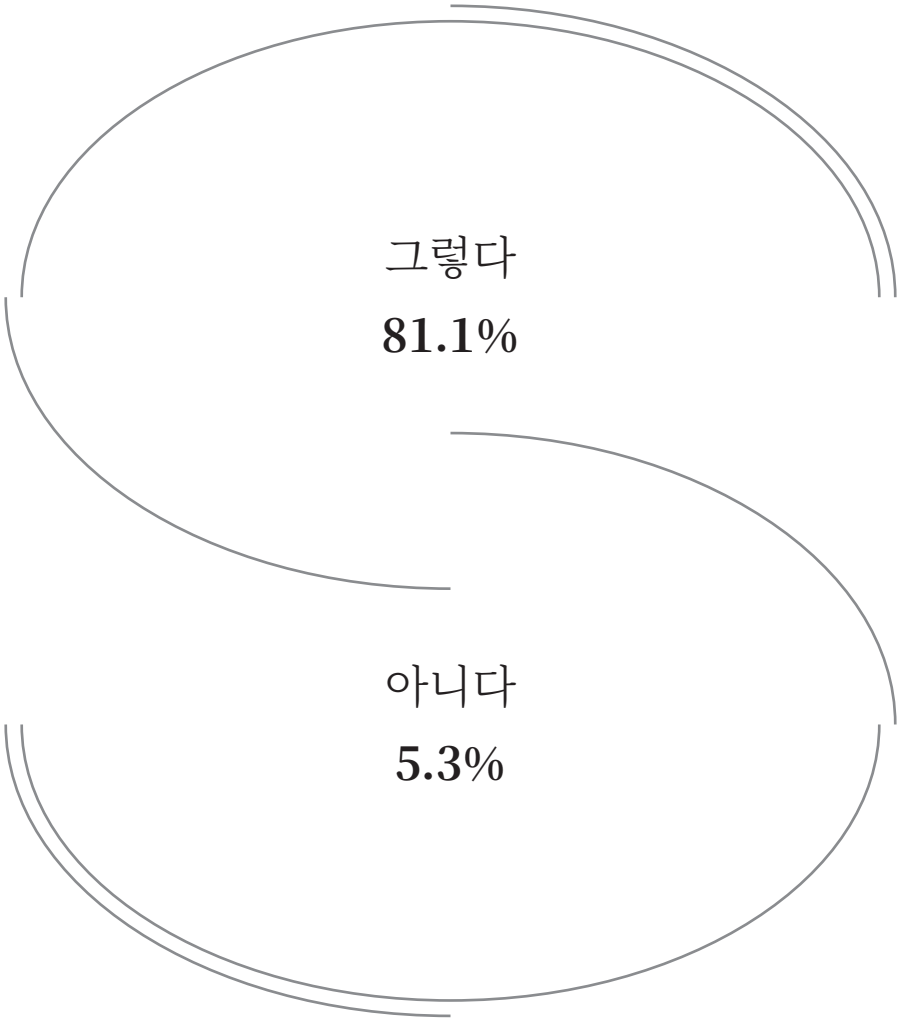
나희경 그런데 그게 어떤 공공의 논의 대상일까? 그건 개인의 내적인 정의 혹은 자기 활동을 정리하는데 필요한 것이고, 그것이 어떤 지원 사업을 하는데 있어서는 중요한 문제인지는 모르겠다.

홍은지 대부분 범주화하여 빠르고 쉽고 명료하게 이해한 후 소비하고 싶어 한다. 그런데 예술가들은 늘 그것을 흔들어 또 다른 방향을 제시하기 때문에 사회에서 일종의 리트머스 역할을 하는 것 같다. 불과 몇 년 전만해도 예술영역의 경계에 있던 것들이 어느새 제도 중심에서 주류로서 다뤄지기도 한다. 형식적인 부분부터 내용적인 부분까지 늘 순환하며 변화하는 것 같다. 다만 그런 변화들을 얼마나 유연하게 바라보게 할 것인가는 권위 있는 지원기관의 메시지도 중요하다. 어떤 예술 활동이 힘을 받게 되는지는 지원기관의 태도와 밀접하게 연결되어 있다. 모두 일괄적으로 적용될 필요도 없고, 모두 같은 곳으로 가야된다고 생각하지도 않는다. 다만 공공지원기관이 예술생태계와 무관하게 생태계 밖에 분리되어 있는 것은 아니라고 생각한다.

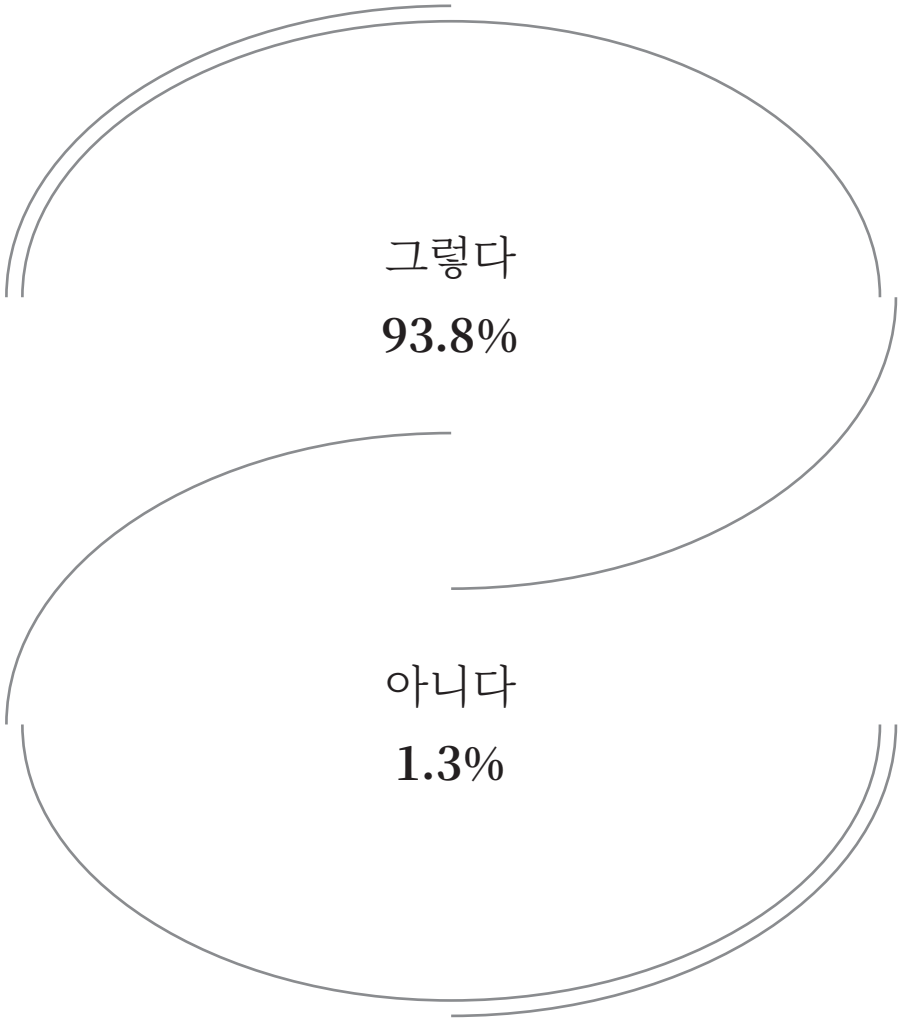
In Front of Ours_경향 6)

6) <예술지원정책에 대한 인식과 미래수요 조사 연구>(2021, 한국문화예술위원회)

사회문제 해결을 위한 예술활동 참여 의향



예술의 사회 발전 기여도

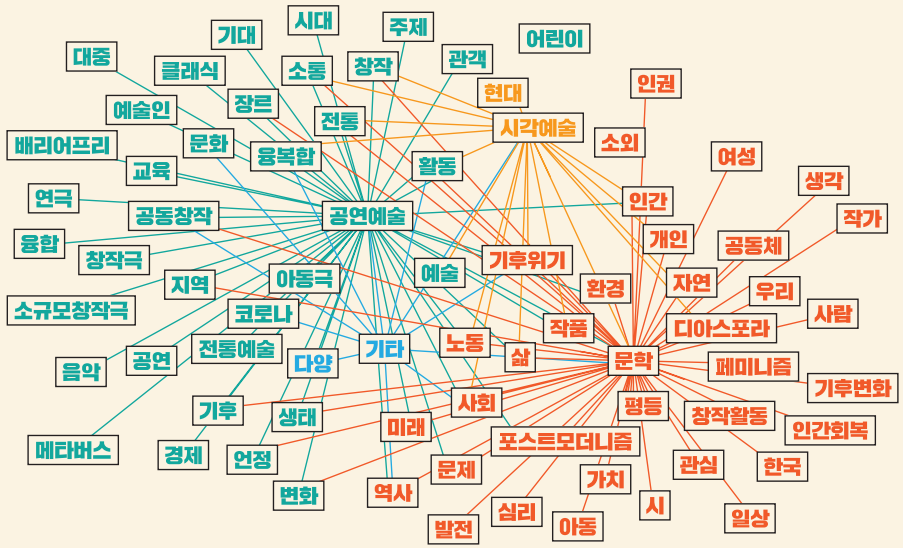


부록

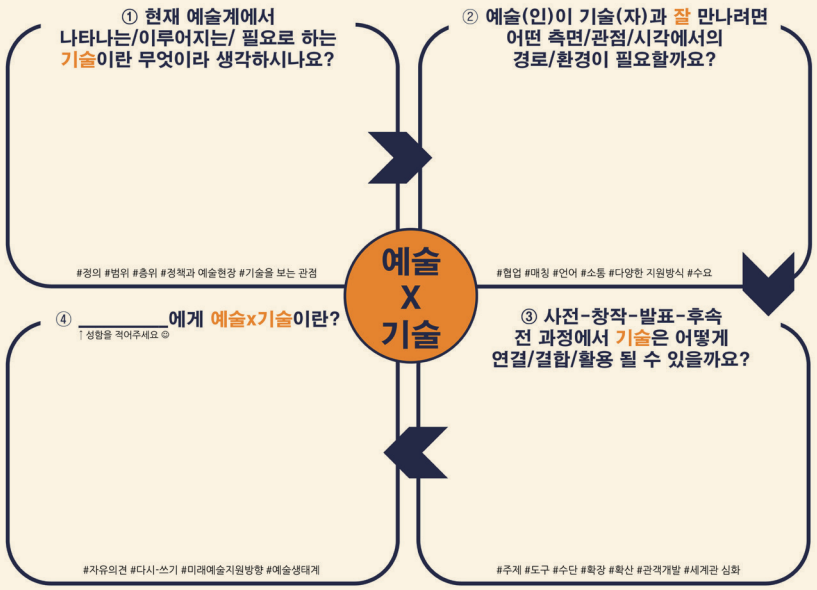
향후 예술활동에서 주요하거나 현재 관심 있는 키워드_워드클라우드



향후 예술활동에서 주요하거나 관심 있는 키워드_연관성분석



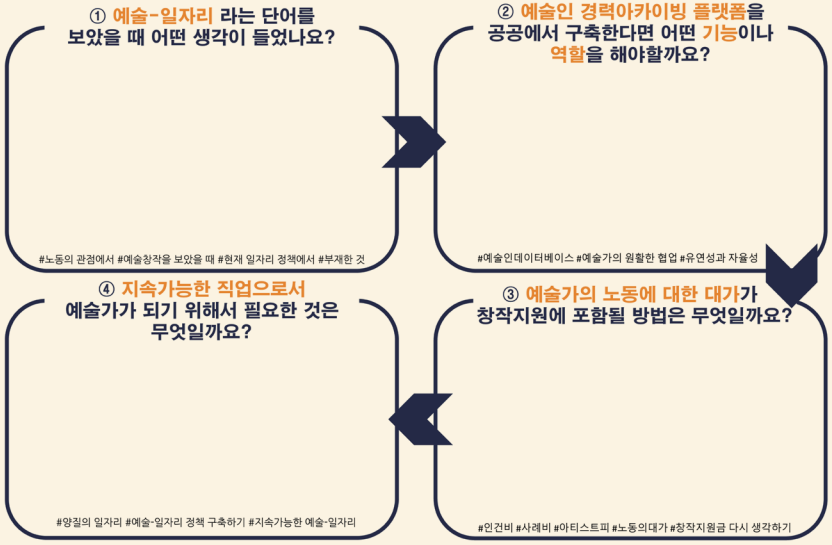
사전질의서



예술 일자리 전복하기

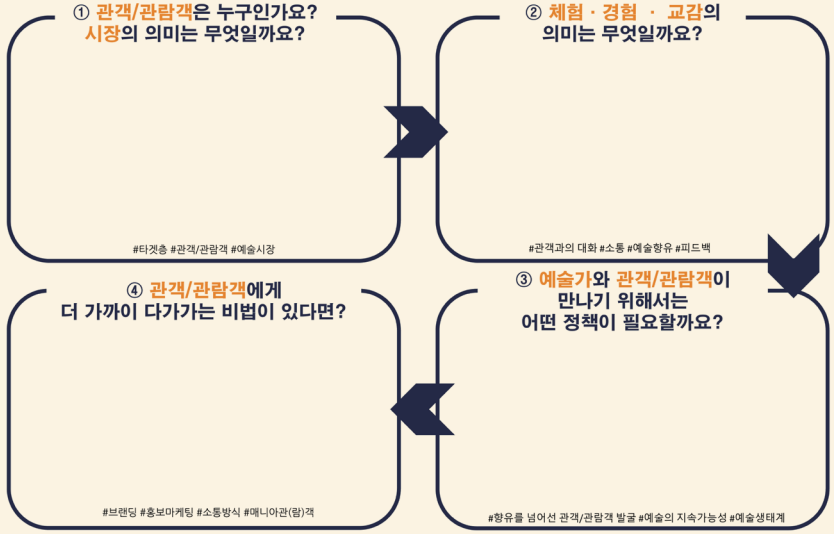
참여자 :

정당한 사회적 지불을 위한 예술 일자리 정책 상상 프로젝트



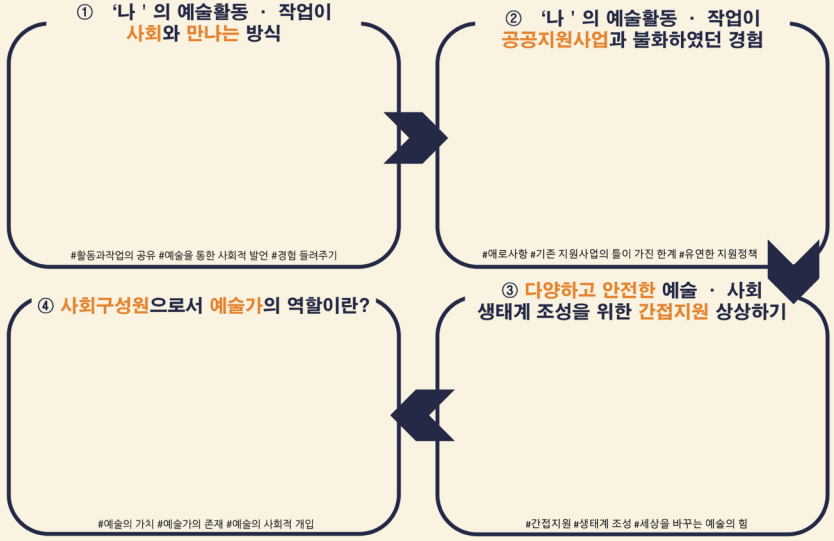
우리의 관객을 찾아서

참여자 :



예술과 사회

참여자 :



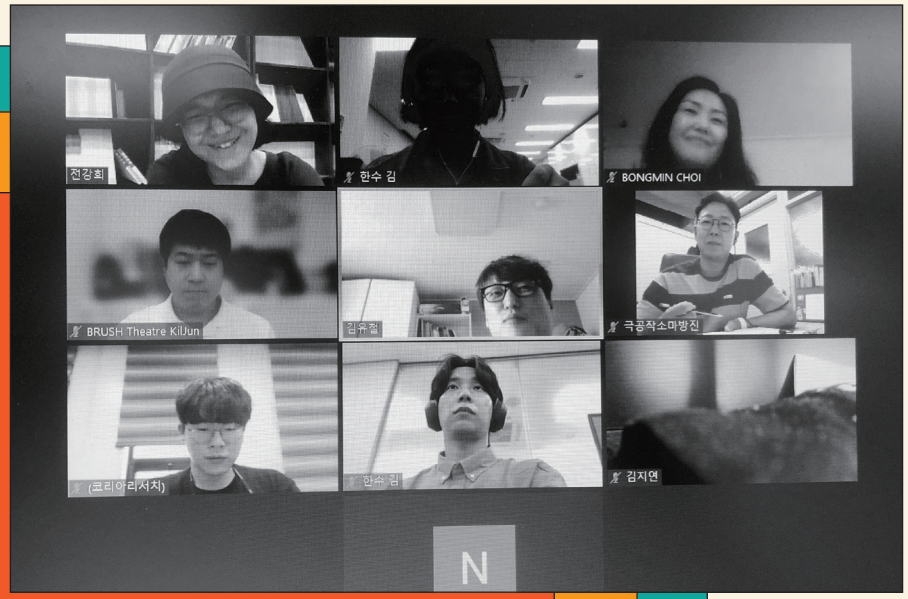
워킹그룹-기술분야

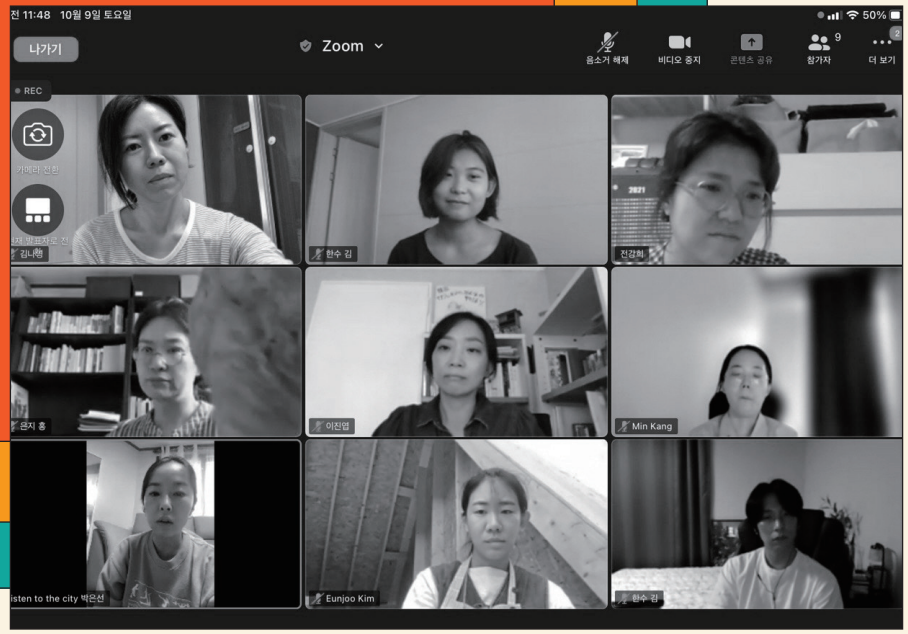




워킹그룹-환경분야

워킹그룹-관객분야





워킹그룹-사회분야

발행일 2021.12.29.
발행처 한국문화예술위원회
전략개발팀
디자인 파이카 paika
인쇄 (주)효성문화
주최/주관 한국문화예술위원회
전라남도 나주시
빛가람로 640

web www.arko.or.kr
email strategy@arko.or.kr
tel 061-900-2334

ⓒ 본 책자에 실린 사진은 한국문화예술위원회의
동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.