

한국의
대안공간
실태연구

(사)문화사회연구소 한국문화예술위원회

제출문

한국문화예술위원회 위원장 귀하

이 보고서를 <한국의 대안공간 실태 연구>의
최종보고서로 제출합니다.

| 연구진 |

책임연구원

이동연

(문화사회연구소 소장, 한예종 교수)

공동연구원

김상우

(문화사회연구소 상임연구원, 한예종 강사)

민병직

(서울시 도시갤러리프로젝트 책임큐레이터)

보조연구원

김성윤

(문화사회연구소 상임연구원, 중앙대 사회학과 박사과정)

양기민

(문화사회연구소 상임연구원, 한양대 신문방송학과 석사)

| 연구개요 |

한국의 대안공간의 역사는 얼마 되지 않는다. 대표적인 공간들인 <대안공간 루프>, <대안공간 풀>, <프로젝트 스페이스 사루비아 다방>이 1999년 출현했으므로, 10년도 채 안 되는 실정이다. 하지만, 단순히 역사가 짧다는 이유만으로, 이 공간들이 수행했던 역할을 과소평가해서는 곤란하다. 신진작가의 발굴체계, 실험적인 예술지원, 장르경계를 넘나드는 전시형식, 시대와 호흡하는 새로운 예술담론형성, 경직된 미술계 구조변동 등등, 적지 않는 변화를 몰고 왔다. 하지만, 이 공간들이 수행했던 변화만큼 그들의 조직·운영·성과를 짜임새 있게 기술하고 평가하는 작업은 많지 않은 형편이다. 현재 대안공간이 애초에 겨냥했던 목표들은 완전하지는 않겠지만 얼마간 충족됐으며, 이를 바탕으로 나름대로 새로운 목표를 설정하여 조직과 내용을 탈바꿈하고 있다. 더불어 기존의 미술계 역시 이러한 변화를 어떤 의미에서든 수용하여, 자기혁신의 계기로 삼고 있다. 따라서, 지금까지 한국의 대안공간이 수행한 역할과 걸어온 역사를 정리하고, 이후 어떠한 좌표를 설정하고 어떻게 지원할지 가늠해 보는 작업이 필요할 것이다.

| 목차 |

1. 여는 말-9

1.1 연구목적-11

1.2 연구방법 및 제안-14

2. 대안공간의 개념 및 역사-17

2.1 대안공간의 규정-19

2.2 외국 대안공간의 사례와 역사-24

2.3 한국 대안공간의 짧은 역사-32

3. 대안공간의 제도현황-43

3.1 일반 현황-45

3.1.1 기본사항-45

3.1.2 공간시설-47

3.1.3 설립사항-49

3.1.4 기타-51

3.2 프로그램 현황-52

3.2.1 전시 프로그램-52

3.2.2 학술 프로그램-54

3.2.3 기타 프로그램-55

3.3 교류 현황-58

3.3.1 국내교류-58

3.3.2 국외교류-60

3.4 재정 현황-62

3.4.1 예산편성-62

3.4.2 예산의 확보방식-65

3.5 대안공간들 내부격차-69

4. 한국 대안공간의 인력 현황 및 의식 조사-73

4.1 대안공간 종사자 인력현황 및 의식-75

4.1.1 인력 현황-75

4.1.2 대안공간의 의견-77

4.2 대안공간 종사자 심층면접 분석-79

4.2.1 심층면접 범주구성-80

4.2.2 심층면접 조사방법-81

4.2.3 범주별 심층면접 문항-81

4.2.4 심층면접 분석 실제-82

5. 대안공간의 미래-103

5.1 정책·재정 지원-105

5.2 대안공간의, 대안공간을 위한 새로운 모색들-117

부록

참고문헌-122

설문지-124

| 그림목차 |

그림 01 대안공간이 해야 할 활동-46

그림 02 대안공간들의 현재 중점 사업-47

그림 03 전시공간의 소유형태-47

그림 04 대안공간의 전시면적 분포-48

그림 05 전시공간 외 보유시설-49

그림 06 대안공간의 법적 지위-50

그림 07 대안공간의 후원체계-50

그림 08 후원회원 (수)-51

그림 09 별도의 운영 및 자문 체계 유무-51

그림 10 대안공간의 주요 홍보 대상-52

그림 11 대안공간의 연평균 전시회수 (회) (2006년 기준)-53

그림 12 대안공간의 전시성격 (복수응답)-53

그림 13 전시 성격별 연평균 전시회수 (회)-54

그림 14 연평균 학술프로그램 개최회수 (회)-54

그림 15 주관하는 학술프로그램의 성격-55

그림 16 학술프로그램의 주요대상 (복수응답)-55

그림 17 지역사회 연계 프로젝트의 유무-56

그림 18 지역사회 연계 프로젝트의 주요파트너-56

그림 19 아카이브 운영여부-56

그림 20 아카이브의 종류 (복수응답)-57

그림 21 미술 외 대중프로그램 운영여부-57

그림 22 미술 외 대중프로그램의 성격 (복수응답)-57

그림 23 국내의 다른 단체와의 교류여부-58

그림 24 교류한 국내단체의 성격 (복수응답)-58

그림 25 국내교류의 내용 (복수응답)-59

그림 26 국내교류의 목적 (복수응답)-59

그림 27 국외의 다른 단체와의 교류여부-60

그림 28 교류한 국외단체의 성격-60

그림 29 국외교류의 내용-61

그림 30 국외교류의 목적-61

그림 31 정기적 예·결산 편성여부-62

그림 32 연간 총수입 규모의 분포-62

그림 33 연간 총지출 규모의 분포-63

그림 34 연간예산 증 항목별 비중-63

그림 35 1회 평균 전시 지출비용 분포-64

그림 36 월평균 인건비 지출규모(직원1인 기준)-64

그림 37 예산확보를 위한 노력의 종류-65

그림 38 공적 기금 수혜경험 유무-65

그림 39 공적 기금 지원단체(2006년도 기준)-66

그림 40 연평균 공적 기금 수혜액 분포(2006년도 기준)-66

그림 41 공적 기금의 예산비중-66

그림 42 민간후원 경험의 유무-67

그림 43 민간후원 단체의 종류(2006년 기준)-67

그림 44 민간 후원액 규모(2006년도 기준)-68

그림 45 별도의 수익사업 시행여부-68

그림 46 대안공간 소속 큐레이터의 학력-75

그림 47 대안공간 큐레이터의 전공-76

그림 48 대안공간 큐레이터의 연령분포(세)-76

그림 49 대안공간 큐레이터의 경력 분포(년)-77

그림 50 대안공간이 해야 할 활동-78

그림 51 대안공간에서 교류활동의 필요성-78

그림 52 대안공간들이 생각하는 공적 기금 제도의 문제점-78

| 표목차 |

표 1 대안공간의 설립년도-49

표 2 대안공간 세대별 재정비교-69

표 3 대안공간 세대별 시설·인력 현황 비교-70

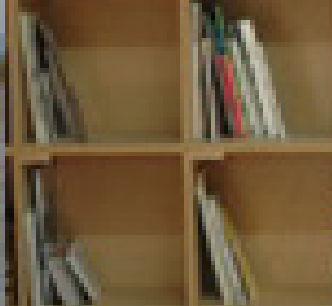
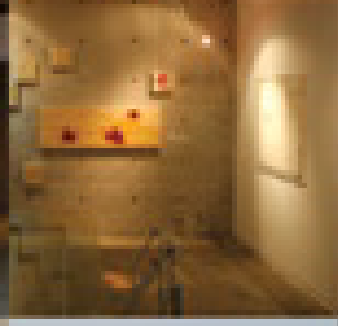
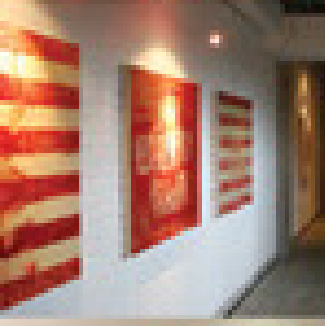
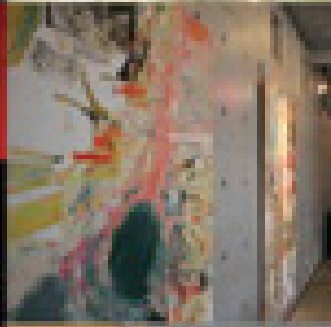
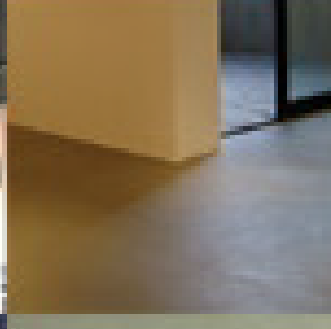
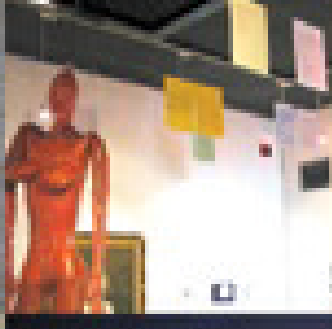
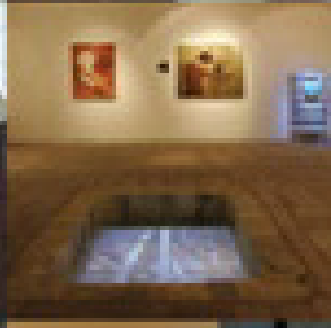
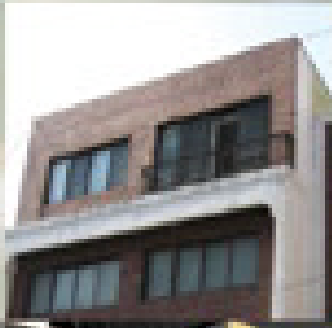
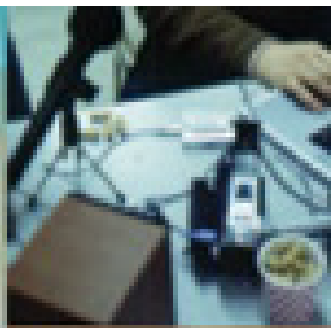
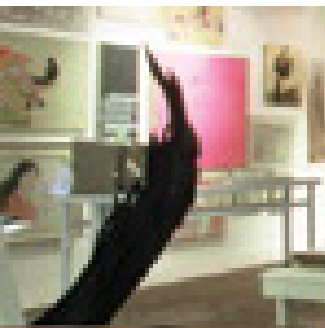
표 4 대안공간 세대별 전시현황 비교(연평균)-70

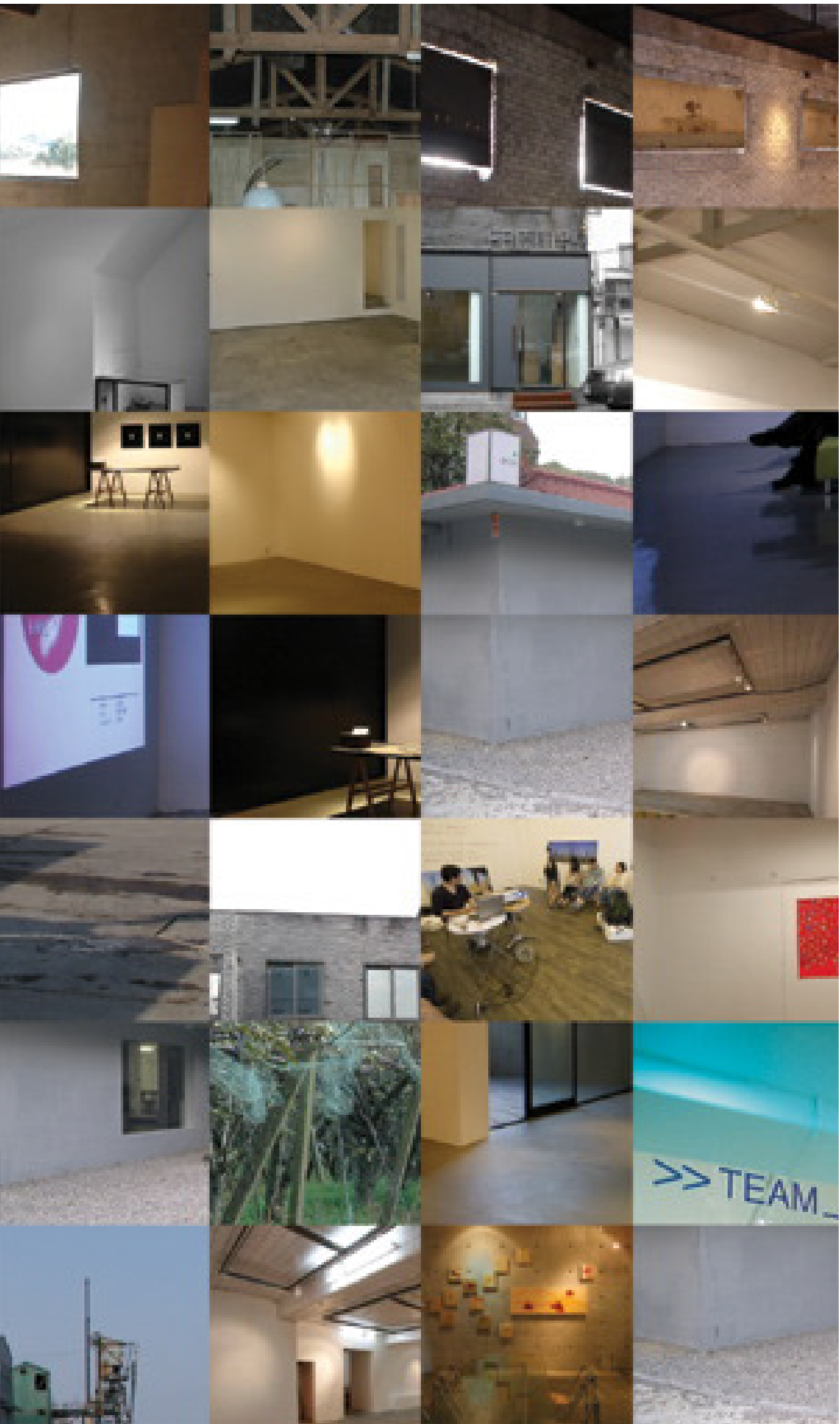
표 5 대안공간 세대별 기타사업 현황 비교(연평균)-70

표 6 세대별 대안공간 구분-80

표 7 중점 프로그램-80

표 8 심층면접 항목-82





1
—
역사
말

代案
穴間

1.1 연구 목적

이 연구는 한국의 대안공간의 총체를 조사하는 작업이다. 대안공간의 조직·활동·재정·교류 상황을 질적인 방법과 양적인 방법을 번갈아 사용하여, 현재 대안공간의 모습을 심도 깊게 기술할 예정이다. 지금까지 대안공간을 연구했던 작업이 없었던 것은 아니다. 이런 공간들이 비록 짧은 역사를 지니고 있지만, 미술계 전체에 미친 영향은 적지 않았기 때문이다. 새로운 작가를 발굴하여 미술계에 신선한 흐름을 제공했고, 이에 따라 경직된 한국미술의 경향을 다채롭게 꾸몄으며, 현대 미술이란 무엇이며 미술과 현실의 관계는 어떠해야 하는지 등등, 새로운 쟁점과 문제를 부각시켰다. 이런 까닭에 대안공간을 두고 현재 미술계를 움직이는 '신형 엔진'이라고 불러도 과언은 아닐 것이다. 그렇기 때문에, 미술계의 주요 잡지가 대안공간과 작가와 작품에 주목하여 이를 특집주제로 빈번히 다루곤 했다. 하지만 여기까지가 한계였다. 잡지의 특성상 새롭게 돌출된 현상에 발 빠르게 대처할 수는 있지만, 이러한 현상의 이면에 작용하는 구조적 변화를 담기에는 무리일 수밖에 없다. 그렇다면 현재까지 대안공간에 관련된 논문은 많이 나와 있을까. 그렇지 못한 것이 현실이다. 잡지특집에 다루어지는 것을 제외하면, 학회 같은 전문지에서 짜임새 있게 다루어지지 않았다. 더군다나, 현재 대안공간이 이제껏 수행했던 역할을 재검토하고 새로운 목표를 설정하는 등등, 환골탈태의 과정에 들어서 있다는 것을 생각하면, 지난 10년간의 성과를 시급히 정리할 필요성이 대두된다.

'대안공간' alternative space은 두 가지 의미에서 '대안'의 성격을 띤다. 우선, 내용의 측면에서 기존의 경직된 주류 예술에 맞서서 실험적인 양식과 진보적인 내용을 전달한다. 이것은 대안공간의 역사적인 기원을 파고들면, 손쉽게 확인된다. 알려졌다고, 대안공간은 1960년대 서구의 신사회운동과 역사를 공유한다. 신사회운동은 산업사회에서 후기산업사회로 넘어가는 시기에 발생했다. 이 운동의 성과는 무엇보다 기존의 권위적 사회에 맞선 개인의 발견이며, 성정체성·인종·다문화·지역과 같은 지금까지 억압됐던 사회범주의 들춤이다. 서구사회가 일찍이 근대성의 이념을 내세워 개인주체에 기초한 사회를 건설했다고는 하지만, 그것이 가상의 이념에 불과했다는 것을 몸소 깨닫게 된 것이다. 예를 들어, 푸코는 심리학, 의학, 교육학, 성체성담론 등에서 근대사회가 엄격할 규율로 개인을 훈육했다는 사실을 공공연히 폭로했다. 이러한 신사회운동은 서구 곳곳에서 여러 판본으로 출현했다. 프랑스를 혁명의 깃발로 흔들었던 68혁명과 미국의 반문화운동을 사례로 제시할 수 있겠다. 특히 미국은 대안공간의 선구자 역할을 톡톡히 했다. 미국은 2차 세계대전 이후 유럽으로부터 미술의 헤게모니를 빼앗은 다음에 모더니즘의 왕국을 건설했지만, 곧바로 기존의 권

력·제도와 급격히 유착되는 모습을 보였다. 따라서, 새로운 사회와 예술을 열망했던 이들은 새로운 진영을 모색하여 실험적 작품을 선보일 기회를 엿볼 수밖에 없었다. '대안공간'은 그렇게 탄생하여, 은폐되고 억압됐던 소수적 범주와 다양한 가치를 들추어내며 실험적 형식을 적극 발굴·지원하는 발전기 역할을 톡톡히 수행해 냈던 것이다.

한국 역시 대안공간은 사회변화와 일정한 관련을 맺고 있다. 한국에서 대안공간은 90년대 후반에 동시다발로 출현했다. 이 시기는 대략 87년 시민혁명이 일어난 지 10년이 지난 때다. 이 기간 동안 한국은 정치, 사회, 경제, 문화 등등 전체 부문에서 전근대적 잔재를 일소하고 민주주의를 적극 실천했다. IMF 사태 때문에 잠시 주춤했지만, 전체 사회변화의 흐름이 거꾸로 돌아가진 않았다. 하지만, 한국의 미술계는 여전히 기존의 권위적 질서를 청산하지 못한 채 그들만의 폐쇄된 영역을 보전하고 있었다. 내용의 측면에서 정체가 모호한 모더니즘이 여전히 주류를 이루었다면, 구조의 측면에서도 합리적 제도와 발굴체계를 건설하지는 못했다. 물론, 새로운 질서를 열망했던 흐름이 없었던 것은 아니다. 80년대 민중미술이 등장하여 한국에서 최초로 현실과 호흡하며 자신만의 목소리를 내면서 적극적 실천을 수행했기 때문이다. 하지만, 전체 미술계의 판도를 창조적으로 뒤흔들었다고 하기는 어려울 것이다. 그때 맞이한 시대적 상황은 폐쇄회로를 맴도는 미술계의 변화가 문제가 아니었다. 그것보다 현실변혁을 목표로 삼아야 한다고 강권했던 시대였다. 그렇기 때문에, 미술계 내부의 변화는 매우 더디게 진행됐으며, 어쩌면 전과 달라진 것이 거의 없다고 해도 과언은 아닐 것이다. 하지만, 달라진 현실에 발맞춰 새로운 표현과 형식을 요구하는 예술적 욕망은 억누를 수 없었을 것이다.

이러한 상황에 따라, 대안공간의 두 번째 특징이 자연스럽게 따라 나온다. 구조의 측면에서 대안공간은 주류 상업갤러리와 다른 목표를 갖고 있다. 상업갤러리가 제도권 권력과 맞잡고 주류의 양식을 그대로 수용하며 기성작가의 작품을 판매하는 곳이라면, 대안공간은 제도권 바깥에서 형성된 신진작가와 실험적 작품을 지원하는 곳이다. 한 마디로 권력과 제도와 자본의 울타리 바깥에서 새로운 '예술엔진'을 작동시키는 것이다. 이러한 기능은 한국도 마찬가지였다. 한국의 주류 갤러리가 보여준 양태는 서양과 비교했을 때 더하면 더했지 덜하진 않았다. 견고한 제도는 판에 박힌 양식을 양산하고, 그렇게 양산된 작품은 장르의 경계를 옹색하게 만들고, 새로운 양식과 실험을 가로막는 결과를 낳게 되어, 다시금 기존의 제도를 강화하는 악순환의 고리를 형성하는데, 이러한 사정은 오랫동안 별다른 자기반성 없이 줄기차게 반복되고 있는 실정이다. 새로운 목소리가 있어도, 울려 퍼질 공간이 없으면, 문힐 수밖에 없는 게 현실이라면, 대안을 모색하는 것이 당연한 이치였을 터, 90년대 말미 대안공간의 출현은 사회적 변화의 당연한 귀결이었던 셈이다. 대안공간이 등장하기 전에도, 성격이 비슷한 공간이 없었던 것은 아니다. 민중미술이 일정한 내용적인 기초

를 형성하자, 내용과 구조의 측면에서 대안공간의 맹아형태를 보였던 공간이 90년대 초중반에 몇 개 생겨나기도 했다. 하지만, 이러한 실험들은 안타깝게도 산발로 끝났으며, 엄격히 봤을 때 ‘대안공간’의 필요충분조건을 구비했다고 보기도 어려웠다. 대안공간의 정체성도 프로그램도 설익은 형태로 제시됐기 때문이다.

현재 대안공간은 저마다 새로운 변화를 모색하고 있다. 예를 들어, 대안공간을 대표하는 1세대 공간인 <대안공간 루프>(이하 <루프>)는 지금까지 소규모 공간에서 신진작가를 발굴하는 기능을 버리고, 대규모 공간으로 이전하여 ‘동아시아 허브’를 목표로 삼고 있다. <프로젝트 스페이스 사루비아 다방>(이하 <사루비아 다방>)은 여전히지만, <대안공간 풀>(이하 <풀>)은 인사동 시대를 마감하고 ‘미술관’에서 동떨어진 구기동으로 이전했다. 어떤 공간은 장소만 바꾸었고, 어떤 공간은 프로그램의 성격을 바꾸었다. 이러한 일련의 사건들은 적어도 한 시대가 마감되고 있다는 징후를 드러내는 것처럼 보인다. 어떻게 보면 아주 작은 변화요 언제나 있었던 일인지 모른다. 하지만 대안공간을 둘러싼 상황을 따져보면 우연한 일들로 간주하기 어려워 보인다. 우선, 대안공간이 현재 일정한 궤도에 올라섰다는 사실을 지적하자. 이것은 나름의 역사를 형성했으며, 초기와 달라진 현실에 맞게 진화해야 하는 상황에 직면했다는 것을 암시한다. 이러한 과정은 매우 자연스러운 일일 것이다. 하지만, 반드시 자의로 이러한 상황이 벌어진 것만은 아니다. 왜냐하면 주류의 상업갤러리가 대안공간이 하던 신진작가 발굴 기능을 일부 흡수하기 시작했기 때문이다. 이것은 매우 역설적인 일이다. 대안공간이 미술계에 기여한 공헌이 역으로 대안공간을 옥죄는 부메랑으로 날아온 셈이기 때문이다. 상업갤러리가 대안공간과 똑같은 목표를 갖고서 발굴하는 것은 아니겠지만, 적어도 신진작가 발굴이라는 기능을 대안공간이 독점하는 시절은 지나갔다. 또한, ‘대안공간’이란 이름을 걸고서 활동하는 공간들이 양적으로 늘었다. 양적인 확대가 질적인 다양성으로 전환될 수 있다면 더할 나위 없는 발전이겠지만, 현실은 반드시 그렇게 돌아가지 않았다. 오히려, 현재 일정한 영향력을 확보한 대안공간을 마치 브랜드처럼 사용하는 경우도 있을 정도로, 상황은 모호해지고 있다. 물론, 입주프로그램을 적극 활용하는 <쌈지 스페이스>(이하 <쌈지>), 다양한 신진작가 발굴이라는 기본 프로그램에 충실한 <아트스페이스 휴>, 큐레이터와 작가를 잇는 신선한 가고체계를 구성한 <브레인 팩토리>, 지역공동체와 밀착된 프로그램을 운영하는 <스톤 앤 워터> 등등, 1세대 공간을 좇아서 나름의 전략을 갖고서 활동하는 건강한 후발 대안공간도 존재한다. 이러한 여러 가지 상황 때문에 대안공간들은 느슨한 협의체를 벗어나 사단법인 대안공간네트워크를 조직하여, 달라진 현실에 발맞춰 대응태세를 갖추기 시작했다.

앞서 지적대로, 한국의 대안공간의 역사는 짧다. 하지만 이러한 공간이 미술계에 끼친 영향은 적지 않으며, 전체 구조와 흐름에도 새로운

방향타 역할을 수행해 왔다. 따라서, 변화과정에 있는 대안공간과 그것을 둘러싼 미술계 안팎을 냉정히 분석하고 기술하는 작업이 어느 때보다 필요하다.

1.2 연구방법 및 제안

이 연구는 대안공간의 총체를 조사·분석하는 것이 목적이므로, 질적인 방법과 양적인 방법을 두루 사용했다. 질적인 방법으로는 기본적인 문헌조사를 비롯하여, 현장방문, 심층인터뷰, 프로그램분석을 수행했다. 양적인 방법으로는 대안공간의 기본사항에 관련해, 기본적인 빈도분석을 이용한 통계분석을 시도하였다.

현재 한국에서 '대안공간'이란 이름을 걸고서 활동하는 전시공간은 적지 않을 뿐더러, 점진적으로 늘어나는 추세에 있다. 하지만, 각 공간의 구조 측면을 분석하고, 전시의 내용 측면을 고려해도, 과연 '대안공간'의 면모를 갖추고 있는지 의심스러운 공간이 많은 실정이다. 일종의 해프닝이겠지만, 어떤 공간은 '대관전문 대안공간'이란 간판을 내걸고 촌극을 연출하기도 한다. 마치 새로운 브랜드처럼 사용되는 것이다. 따라서, 이름이 중요하기는 하지만, 이름에 연연해서 대안공간 본연의 모습을 놓쳐선 곤란할 것이다. 무엇보다 이 연구는 대안공간을 '비영리전시공간'으로 제한한다. 물론, 이렇게 한계를 설정하는 것은 매우 기능적이고 형식적이다. 순수하게 작가를 지원하는 체계를 갖추고 있는지 없는지 사항만으로 정의하기 때문이다. 하지만, 내용의 측면으로 접근했을 경우, 숭한 논란에 휩싸일 공산이 크다. '대안'이란 언제나 역사와 현실에 따라 상대적이기 때문이다. 앞서 다양한 가치로 열거한 성정체성, 인종, 다문화, 지역과 같은 것들은 제안됐을 당시에는 발견하여 드러내는 것만으로 의미가 있었을지 모르지만, 오늘날 상황은 다르다. 발화되는 맥락과 시간에 따라서 얼마든지 '반-대안'이 될 수 있기 때문이다. 그렇기 때문에, 이 연구에서는 순수하게 지원체계를 중심으로 대안공간의 실태를 평가하고자 한다.

현재 대안공간은 변화하는 단계에 놓여 있다. 지난 10년 동안 벌였던 활동을 검토하고, 새로운 방향과 목표를 모색하고 있다. 현재 대안공간은 초기에 힘들게 고군분투했던 상황을 극복했다. 한국문화예술위원회(구 한국문화예술진흥원)의 지원항목에 '대안공간'이 생기면서 공공기금을 받게 되었고, 최근에는 (사)대안공간네트워크를 조직하여 예전보다 전열을 갖추고 공간을 운영하게 되었다. 하지만, 대안공간을 둘러싼 상황은 호전됐다고 하기는 곤란하다. 예를 들어, 신진작가 발굴이라는 대안공간의 기본적 기

능을 주류의 상업갤러리가 흡수하기 시작했고, 유사 대안공간들이 난립하는 상황이 벌어지기도 했다. 내부의 프로그램도 검토하고, 외부의 유사 공간과 구별지어야 하는 내우외환의 상황에 빠졌다고도 할만하다. 상황이 달라졌다고는 해도, 애초에 대안공간이 제기했던 문제들과 수행하던 기능을 의심할 수는 없을 것이다. 이러한 문제와 기능을 대안공간만이 풀기란 어려운 일이다. 따라서, 대안공간을 냉정하게 평가하고, 현재의 지원체계를 검토하며, 이에 근거해 장기적으로 짜임새 있게 지원하는 기금운영과 정책개발이 뒤따라야 할 것이다.

2

—
대안공간의 개념 및 역사

代案
空間

2.1 대안공간의 규정

일찍이 베르그송은 문제를 제기하는 것은 문제를 제거하는 것이라고 했다.(들뢰즈 1996) 어떤 현실을 일정한 규정에 따라 ‘여는’ 순간, 정확히 그만큼 규정을 빠져나가는 ‘구멍’이 생기기 때문이다. 일정한 이론이 유효할 때 문제를 안에는 현실을 우겨넣을 수밖에 없고, 그 결과 남는 찌꺼기는 은폐된 채로 제거된다. 하지만 그렇게 보일 뿐, 완벽히 소멸되지 않기에, 언제나 그런 규정의 주변을 배회하며, 규정의 성벽에 보이지 않는 구멍을 판다. 이때부터 규정과 반규정 사이에 작용과 반작용이 일어난다. 그것을 저 옛날 헤겔의 용어로 ‘변증법적인 통일’로 부르든, 현대의 들뢰즈 용어로 ‘영토화-재영토화’로 부르든, 현실에 나타난 결과는 다르지 않다. 서로가 서로를 겨냥한 개념의 권력투쟁이 발생하는 것이다. 문제는 여기서 끝나지 않는다. 이러한 알력다툼에 ‘현실’이 다시 귀환하여, 대립의 전선을 제공하고 강도를 부채질하기 때문이다. 이론 대 현실, 규정 대 반규정, 그것들은 때로는 격렬하게 때로는 느슨하게 부딪히며, 복잡한 문제를 드러낸다. ‘주체’가 그랬고, ‘이성’이 그랬고, ‘현실’이 그랬고, ‘작품’이 그랬다. 이러한 다툼이 고고한 형이상학에만 있다고 생각하면, 오산이다. 미술계처럼 미세한 영역에도 어김없이 나타났다. 예를 들어, ‘작가’는 능력을, ‘미술관’은 권력을, 저마다 의심 받았다. 특히 1950년대를 넘기면서, 상황은 더욱 ‘악화’됐다. 그린버그가 기슭년 동안 구축했던 모더니즘의 백색신화가 끝끝내 무너졌기 때문이다. 전위대의 마지막 후예라는 숙명, 고집스러운 매체 특정성 탐구, 마치 메시아처럼 스스로 사회와 단절한 고립 등등, 그들은 순식간에 산화되어, 역사의 뒤편으로 사라졌다. 어쩌면 그것은 역사적 우의 같은 것일지 모른다. 60년대를 전후로 갈렸던 수많은 단계들을 생각해 보라. 사회, 문화, 정치, 경제, 거의 전체 부문에 걸쳐 깊게 형성된 단절들을 기억해 보라. 단절에 따른 신구논쟁은, 아니 전쟁은 ‘60년대’의 바로미터였다. ‘대안공간’은 바로 그때 그곳에서 태어났다. 이론과 현실 양자의 측면에서 단절을 모태로 삼아 대립을 몸에 새기며 탄생한 것이다. 그렇기 때문에, 대안공간은 규정부터 현실까지 원래부터 ‘약동’하는 것일지 모른다.

하지만 이러한 약동은 대안공간을 규정할 때 난감한 걸림돌이 된다. 규정이란 일종의 한계를 긋는 일이다. 당연히 대상이 멈춰서 있어야, 금을 그을 수 있다. ‘대안공간’은 그래서 규정부터 문제적이다. (나중에 자세히 지적하겠지만) ‘대안’은 언제나 역사적 현실에 따라서 바뀌기 마련이기 때문이다. 물론, 일반적으로 통용되는 대안공간의 몇 가지 규정은 존재한다. 예를 들어, 대안공간을 ‘비영리전시공간 Nonprofit Art Space’으로 간주하는 규정을 보자. 어떻게 보면, 이 규정은 나무랄 것이 없어 보인다. 상업갤러리처럼 작품을 구매·판매하지 않으며, 미술관처럼 작품을 수집·보존하지 않은 공간이라는 것. 하지만 부족하다. 이것은 기껏해야 최소한의 준거점이지, 대안공간을 ‘충분하게’ 설명하

진 못한다. 지난 역사 동안, 외국이든 한국이든, 역사에서 대안공간이 수행했던 기능을, 이루었던 성과를 생각해 보라. 따라서, '비영리전시공간'은 대안공간을 거의 설명하지 못하는 것 같다. 단순히 대안공간의 형식적 지위만 일러줄 따름이다. (예를 들어, '(사)대안공간네트워크'는 정관에서 대안공간을 '비영리전시공간'으로 규정한다. 또한, 협의체의 사업으로 다음을 들고 있다. 전시·작가 지원프로그램, 학술사업, 지역문화 진흥, 대안공간 정책연구, 국제교류, 미술 유통구조 확대. 규정과 사업만 본다면, '대안공간'을 달리 규정하는 '근거'를 찾기는 어렵다.) 현실적 문제도 뒤따른다. 실제로 비영리공간이라고 한정했을 경우, 예상치 못한 공간도 대안공간에 포함될 공산도 크기 때문이다. 형식만 본다면, 미술관도 비영리공간이고, 공공성에 준하는 활동도 많이 한다. 최근의 <루프>는 규모와 활동만 본다면, 사립미술관의 범주에 넣어도 무방할 지도 모른다. 역으로, 상업활동을 하는 공간이되, 대안공간에 준하는 활동을 벌이는 곳도 충분히 있을 만하다. <쌈지>는 항상 논란의 중심에 있었다. 게다가, 미술계에 포착되진 않지만, 미술과 비미술의 경계를 넘나들고, 상업과 순수의 경계를 허무는 다양한 활동을, 그런 활동을 생산하는 단위를 어떻게 볼 것인가.

그렇다면, 내용의 측면으로 넘어가서, '비주류 예술활동'으로 대안공간을 정의하면 어떨까. 이러한 규정은 일정한 역사성을 갖고 있다. 앞서 지적했듯, 대안공간의 뿌리는 1960년대 서구의 '신사회운동'이다. 이 운동은 무엇보다 '개인'을 발견했고, 성정체성·인종·다문화·지역과 같은 지금까지 억압됐던 사회범주를 들춰냈다. 이것은 또한 기존의 견고한 이데올로기들에 구멍을 내면서, 영역 사이를 갈랐던 벽들을 무너트렸다. 사회의 문화, 문화의 정치, 정치의 경제 등등, 구분된 영역을 서로 간에 가로지르며, 새로운 쟁점과 운동을 일으켰다. 미술 또한 마찬가지였다. 미술은 미술만으로 규정돼야 하는가, 작품은 창백한 하얀 입방체에만 놓여야 하는가 등등, 미술과 비미술 사이의 경계를 허물고, 새롭게 경계간 활동을 모색했다. 이 과정에서 현대에 익숙한 공동체 밀착형 활동도 나타났고, 미술과 다른 예술과 협력해 혼합장르 활동도 모습을 드러냈다. 이렇게 보면, '비주류 예술활동'만큼 대안공간을 정확히 규정하는 것은 없는 것처럼 보인다. 하지만, 바로 그것이 문제로 작용한다. 우선, 역사적 배경과 내용적 의미가 초월적으로 관찰되는 비주류 예술활동을 상상할 수 있을까. 즉 그때의 비주류 예술활동이 오늘날 그대로 적용될 수 있을까. 그렇다고 하더라도, 그것은 단순한 반복이 아닐까. 새로운 변주가 당연히 필요한 것이 아닐까. 솔직히 오늘날 대안공간이 직면한 현실은, 대안공간이 형성된 1960년대는 물론이요, 한국의 대안공간이 출현한 1990년대와도 판이하다.(이영욱 2000)

또한, '비주류'는 개념 자체가 험잡다. '주류'의 의미가 '지배'인지 '결정'인지, 지배의 주체가 권력인지 자본인지 등등, 속내를 파고들수록 옹크른 논란이 상당하며, 더구나 주류가 아닌 '부정'인 까닭에 이 개념에 포괄될 외연은 더욱

커진다. 이것을 폭넓게 봐서 '제도 바깥' 정도로 이해해도, 문제는 생각보다 복잡하다. 왜냐하면 제도와 관계없는 활동뿐만 아니라, 제도에 저항하는 활동까지 포함될 공간이 있기 때문이다. 후자의 경우, 제도 안에서 개혁하는 정도라면 문제가 없겠지만, 제도 넘어서 나아가는 것이라면 논란의 여지가 다분하다. 이것은 대안공간의 역사의 문제와도, 대안공간의 지역의 문제와도, 충돌하기도 동조하기도 한다. 우선, 대안공간이 연원한 미국의 경우를 생각해 보자. 1960년대 태생기를 거치며 미국의 대안공간은 1970년대에 활발한 활동과 건설한 열매를 맺었다. 이때 국가의 정책지원과 공적 기금은 훌륭한 밑거름이 됐다는 것은 부인하기 힘든 사실이다. 이것을 단순히 미국의 예외라고 할 것인가. 이와 반대로, 동유럽과 중동의 경우, 예술활동 자체가 위협받기도 하는 곳이다. 두 지역의 거리는 대서양보다 먼 셈이다. 분명 비주류 예술활동과 대안공간의 활동은 분명히 공통분모가 존재할 것이다. 하지만 그것이 전부는 아니다. 다분히 반합과 비합을 오고가며, 정치적 운동과 결합됐던 예술활동을 대안공간의 활동으로 보기는 무리다. 적어도 한국에선 그렇다.

대안공간을 규정할 때, 방금 지적한 '지역'의 문제도 만만치 않다. '대안공간 일반'이 존재할 수 있을까. 대안공간의 탄생이 비록 서구의 신사회운동에서 젖줄을 땀다고 해서, 그것만이 대안공간 전부를 설명하는 것일까. 그런 식으로 대안공간 일반을 구성하는 것이야말로, 대안공간을 형성시킨 근거를 무너뜨리는 것은 아닐까. 이것은 단순히 이론적인 문제만은 아니다. 지역마다 다른 식으로 나타나는 '오늘날'의 대안공간이 바로 실례를 형성하기 때문이다. 유럽의 경우 대안공간은 오랜 시간을 거치며 일정한 제도로 자리매김됐고, 중국과 일본의 경우 유럽과 달리 자본과 권력과 유연한 관계를 맺었으며, 인도네시아의 경우 예술가의 자율성 확보가 중요한 문제였고, 동유럽과 중동의 경우 예술가의 활동자체가 대안적일 수밖에 없었다.(백지숙 2002) 그러면 한국은 어떤 경우에 해당되는 것일까. 한국의 대안공간은 10년 안팎의 짧은 역사를 갖고 있다. 짧지만, 이룩한 변화는 녹녹치 않았다. 하지만 알갭게도 그것이 부메랑이 되어 돌아왔다. 성공을 거둔 만큼, 위기에 봉착했기 때문이다. 일정한 기능상실 같은 문제보다, 무엇보다 중요한 것은 '정체성'의 위기가 문제였다. 현재 급속도로 압축성장한 한국사회가 겪는 것처럼, 한국의 대안공간도 신속하게 늙어가기 때문이다. 즉 제도화됐다는 것이다. (사)

대안공간네트워크와 <인사미술공간>의 탄생은 기존의 대안공간이 제도로 진입하는 신호탄이었을 것이다. 이러한 문제를 단순히 좋다 나쁘다 식으로 재단해선 곤란하겠다. 어쩌면 지역의 문제는 역사의 문제와 동시에 사유해야 하는지 모른다. 베오그라드의 예술

대안공간 반디 전시



과 라스베가스의 예술은 시간과 공간 모두에서 첨예하게 충돌한다. 중요한 것은 언제나 저마다의 '지금·여기'의 문제일 것이다.

그러면, 문제를 바꿔서, 제도로 확립된 대안공간은 대안공간으로 볼 수 있을까. 이것 또한 매우 현실적 문제로서, 현재 한국의 대안공간들이 맞닥뜨린 상황이다. 이것은 단순히 역사의 문제도, 규모의 문제도, 활동의 문제도 아니다. 그것은 권력의 문제요, 그것이 사용되는 방식과 겨냥되는 방향의 문제다. "광기에 사로잡힌 조직은 없다. 조직 자체가 광기다." 니체의 급진적 주장을 따르지 않는다면, 다르게 생각할 실마리를 찾아야 할 것이다. 사실 제도의 존재는 문명과 함께 하며, 문제는 언제나 권력의 백터였다. 최근에 많은 사람이 지적한 대로, '많은 쪽'만 권력을 행사하는 것은 아니다. '적은 쪽들' 또한 권력을 행사한다. 다만, 많은 쪽의 운동에 가려져 보이지 않으며, 그것의 구심운동에 곧잘 빨려 들어갈 뿐이다. 그럼에도, 적은 쪽들은 중심에 수렴되지 않고 오히려 편심하는 흐름들을 계속 개척해 낸다. 대안공간의 경우 명확히 적은 쪽들이었고, 그런 역할을 제법 '충실히' 수행했다. 그러나 지금은 어떤가. (사)대안공간네트워크를 설립한 것은 적은 쪽들의 편심운동을 버리고, 대신에 중심운동으로 선회했다는 것을 드러낸다. 이것만 놓고서 좋다 나쁘다 간단하게 재단해선 곤란하다. (자의반 타의반) 충분히 그럴만한 역사적 근거가 있기도 하며, 솔직히 이러한 과정은 역사에서 매우 자연스런 현상이기도 하며, 대안공간의 역사를 반복하는 모습이기도 하다. 하지만 결과는 곱셈어야 한다. 몸집이 커지면, 곱뜨게 되는 것은 당연한 이치다. 옛날처럼 소규모의 발빠르고 실험적인 활동을 하기가 어렵게 된다. 이런 현상자체는 한국의 달라진 역사적 현실을 반영하는 것이기도 하겠다. 신사회운동의 성과들이 서구사회에서 역사에서 일정 부분 소화됐던 것처럼, 한국 또한 각기 영역에서 빠르게 소화됐기 때문이다. 더 이상의 실험과 혁신이 등장할 토대가 약화되고 있는 셈이다. 덧붙여 생각할 현상도 있다. 그것은 <인사미술공간>의 탄생이다. 한국은 물론이요 대안공간의 역사에서 흥미롭고도 역설적인 사건이 아닐 수 없다. 왜냐하면 국가가 직접 운영하는 공간으로서, 다른 지역에서 유례를 찾기 힘들기 때문이다. 따라서 간접 지원의 형식인 공적 기금과 성격이 다르다. 이것은 <인사미술공간>의 활동내용과 무관한 문제다.

대안공간 풀_내부



쌈지 스페이스_전시



이것은 비판인가. 그렇기도 하고, 아니기도 하다. 그렇다는 것은 대안공간의 '대안성'을 확보할 토대의 문제이기 때문이고, 아니라는 것은 대안공간이 직면한 (한국의) 현실을 고려해야 하기 때문이다. 그러면 대안공간은 도대체 무엇인가. 문제는 다시 원점으로 돌아온 것 같다. 앞서 지적한 역사적 배경과 지역적 상황과 현실적 토대를 모두 고려한다면, 어떤 공간이 대안공간에 해당되겠는가. 경험적으로 수용하는 대안공간의 정의에 정확하게 부합하는 순수한 대안공간이 존재할까. 아니면 그런 기준에 한 두 가지 부합하는 경우를 모두 (그럼에도) 대안공간으로 봐야 할 것인가. 철학적 농담을 하자면, 대안공간은 '가족유사성'만 있는 것처럼 보일 정도다. 그런 측면에서 백지숙의 두 가지 지적은 새삼 곱씹을 만하다. 첫째 대안공간을 한 가지 규정으로 포괄할 수 없다는 것. 실제 한국만 생각해도 대안공간들을 두루 꿰뚫는 공통점은 거의 없는 실정이다. <쌈지>와 <스페이스 빔>(이하 <빔>)의 거리는 너무나 멀다. 내용의 측면에서 그들 사이에 공통점은 거의 없다. 있는 것이 라곤, 앞서 지적한 '형식적 지위' 밖에 없다. 둘째 '대안공간'의 의미를 물리적인 공간을 넘어선 '실천활동'으로 봐야 한다는 것.(백지숙 2002) 역사성과 현실성의 두 가지 '상항'을 염두에 두고서, 그때마다 다양한 '대안성'을 표현해야 한다는 이야기겠다. 이것은 다양한 활동의 스펙트럼을 포괄하게 만들 것이다. 사실 이것은 잊혀진 예술의 기능을 되찾는 것처럼 보인다. 그것은 곧 유토피아의 기능이다. 예술은 본래부터 '가상(Schein)'이다. 가짜이되 진짜를 앞당기는 '진실한 허위'다. '대안'이란 결국 아직 안 왔지만 와야 할 '무엇'의 새로운 이름이 아닐까. 대안공간이 기금과 시장에 발목 하나씩 붙잡혀 있다곤 하지만, 그럼에도 지금까지 새로운 돌파구를 마련하려 애쓰고 있다. 그것이 되든 안 되든, 그것 자체가 가상을 진상으로 바꿔낼 힘을 형성시키는 것이리라.

이제 현실적 문제를 생각하자. 대안공간의 규정이 힘들지라도, 그것을 지원할 근거는 필요하다는 것. 단순히 이 연구의 목적 때문만은 아니다. 예술적 이유에서, 사회적 이유에서, 문화적 이유에서, '대안공간의/대안공간적인 활동'은 여전히 필요하기 때문이다. 미국의 사례에서 확인되는 것처럼, 대안공간의 활발한 활동은 예술창작에도 예술수용에도 지극히 순기능을 했기 때문이다. 해서, '지금·여기'에서 대안공간의/대안공간적 활동을 뒷받침할 만한 것이라면, 될 수 있는 한 용인하자. 연접^{And}의 규정보다, 선접^{Or}의 규정이 필요한 것이다. 기존의 대안공간은 그것대로 인정하고(많은 쪽들의 활동), 후발의 대안공간적 활동을 가급적 포섭해야 한다(적은 쪽들의 활동). 물론, 최소한의 준거는, 비영리성의 한계는 당연히 필요하다. 그것에 덧붙여 얼마간 공공성과 실험성을 담보한다면, 대안공간에/대안공간적 활동에 들어간다고 봐야 하겠다.

2.2 외국 대안공간의 사례와 역사

여러 가지 점에서 현재 한국에서 논의되고 있는 대안공간(Alternative Space) 개념 자체는 한국적인 개념이 아니라 할 수 있다. 대안이나 대안공간 개념 자체를 확장해서 사고해서 자생적으로 형성된 미술의 대안적 흐름까지 포괄해서 생각할 수도 있겠지만 적어도 개념적인 논의의 촉발은 어느 정도 외국의 사례, 특히 미국의 사례에서 영향 받은 바가 크기 때문이다. 한국의 최초의 대안공간이라 평가받고 있는 <루프>의 경우는 이를 단적으로 보여주는데, 당시 <루프>가 표방하던 대안공간의 이념이나 활동 자체가 미국 대안공간의 그것들과 유사하며, 얼마간 이를 직접적으로 표방하고 있기 때문이다. 물론 이런 논의 자체가 한국의 대안공간이 미국의 대안공간의 동어반복이라는 말과는 거리가 있다. 어느 경우든 구체적인 문맥으로의 적용에 있어서는 항상 특수성의 문제가 발생하기 때문이다. 후술 되겠지만 이는 90년대 말 한국의 문화적 상황에서 기인하는 문제이기도 했고, 미술제도 전반에서 요청되었던 대안공간의 필요성이라는 문제는 필경 미국의 그것과는 유사했다고 할 수도 있겠지만 근본적으로 다른 경우이기 때문이다. 하지만 미술에 있어 대안공간이 담아내려 했던 현대미술 자체가 글로벌하게 전개되는 것이고, 국적과 상관없이 좀 더 일반적인 미술의 문제들을 해결하는 것이라 한다면, 현대미술의 전개가 그러했듯이 한국의 대안공간 역시 외국의 사례를 얼마간은 반복했다고 말할 수도 있을 것이다. 마치 개체발생은 계통발생을 되풀이 하듯이 말이다. 그런 면에서 우리보다 30년이나 먼저 전개되었던 미국의 대안공간의 사례는 매우 흥미로운 시사점을 제공해준다. 무엇보다도 대안공간 자체의 필요성의 제기와 한동안 다양한 활동으로 전개되었던 미국의 대안공간이 제도화되는 과정은 10여년의 역사를 가진 한국의 대안공간의 역사에서도 비슷한 방식으로 확인할 수 있기 때문이다. 그렇다면 이런 역사적인 사례들에 대한 면밀한 검토는 한국의 대안공간의 대안적 문제설정에 있어 일종의 역사적인 교훈을 줄 수도 있을 것이다. 먼저 보인 오류마저 되풀이 할 필요는 없기 때문이다.

미국의 대안공간의 출현은 여러 가지 맥락에서 생각해볼 수 있다. 미국의 대안공간이 잉태했던 60년대는 전 세계적으로 반문화의 저항이 표출되었던 시대였다. 이른바 68 혁명을 계기로 새로운 형태의 사회운동, 신사회운동이 사회 전면에 부각되었고 이러한 흐름은 유럽을 필두로 전 세계 곳곳에서 대동소이한 변화의 흐름을 일구어 내었다. 이 새로운 혁명은 좁은 의미에서의 정치적인 권력에 대한 변혁만이 아닌 사회 문화 전반에 걸친 미시적이고 다양한 문제에 대한 문제제기로 이어졌다. 개인의 미시적인 욕망과 무의식을 억압하는 이데올로기와 제도 자체, 무엇보다도 문화의 이름으로 사회에 전면화된 다양한 계기들에 대한 인식으로 사회혁명의 문제의식이 확장된 것이다. 이는 정치만큼이나 문화예술에서의 새로운 모색과 실험을 통해 굳게 경화된 제도의 틀을 균열시키는 방향으로 이

어졌는데, 이를테면 누벨바그나 누보로망, 히피문화 등은 저항과 결합된 새로운 문화적 흐름을 보여주는 흐름들이라 할 수 있다. 시민의 정치적 자유에 대한 관심이 제 제도를 점유해갔고, 이속에서 중산층의 성장은 물론 그동안 주목받지 않았던 마이너리티, 곧 흑인, 여성 등 사회적 약자와 소수자들이 자신들의 권리를 향해 사회적으로 발언하기 시작했다. 이른바 복합문화주의라 불릴만한 흐름들이 태동했던 시기였던 것이다.

이러한 시대적인 변화의 물결들은 미술의 흐름에도 영향을 주었는데, 기존의 모든 사회적 제도와 체제를 비판하는 시대적인 흐름에 미술인들의 적극적인 행동들이 개입되기 시작한 것이다. 특히 이들이 관심을 삼았던 것은 직접적인 정치적인 개입이기보다는 미술관에 왜곡되어 투영된 미술제도 자체에 있었는데, 고급미술의 신화화된 공간으로서의 제도적인 전시공간 자체에 대한 비판, 미술의 생산과 유통에 대한 문제제기, 제한된 미술계의 폐쇄적인 구조들이 직접적인 비판의 대상이 되었다. 미술가들 스스로가 미술가 연합Art Workers Coalition을 결성하여 미술관의 개혁을 요구한다든지, 게릴라 미술행동단체가 보여준 미술제도에 대한 비판적인 행동들은 당시의 요구자체가 미술제도의 여러 가지 문제들을 향한 것임을 직접적으로 보여준다.

이는 또한 이러한 미술인들의 직접적인 행동 이외의 미국의 현대미술 자체의 흐름 속에서도 제기된 것들이기도 했는데, 이른바 모더니즘 미술에 대한 전환의 흐름 역시 이 시기에 등장했기 때문이다. 이는 미술적 실험을 통한 모더니즘의 형식적인 제도에 대한 비판인 동시에 미술이라는 프레임 안에서 벗어나 미술제도 자체에 대한 비판을 작업의 내용으로 다루었던 흐름과도 연결된다. 그것은 바꿔 말한다면, 회화와 조각을 미술의 전부로 보는 도식으로부터의 이탈을 의미하며, 필연적으로 미술관을 뛰어나오는 작품의 탄생으로 이어졌다. 이 속에서 전시 형식 자체도 대안적인 방향에 대한 모색으로 전환되기 시작한다. 미니멀리즘, 개념미술과 설치미술 작가들의 전시는 이에 대한 미술사적 번역이라 할 수 있고, 이 속에서 이른바 '장소 특정적 미술site-specific art' 이 등장하게 된다. 이러한 장소 특정적인 미술의 경우 미술관 내부보다는 외부에서 공간을 통해 관람자와 교감하려 하였고, 이런 면에서 종종 미술관과 갤러리는 화이트큐브의 제도공간에 대한 비판을 서슴지 않았다. 주지하다시피 전시공간 자체를 작품화시키는 설치미술, 자연환경 자체를 작품화시키는 대지미술, 도시 경관이나 공공공간 속에 작품이 설치되는 공공미술Public Art 등은 이런 흐름의 대표적인 경향들이라 할 수 있다. 제도화된 형식적인 틀로서 미술의 자유로운 흐름을 왜곡하거나 억압하는 미술관 자체보다는 미술관 바깥의 전체적인 맥락 속에서 미술의 소통문제를 고민하려 한 것이고, 이는 앞서 말한 다원화된 사회적인 흐름, 인종과 젠더, 계층, 환경 등의 다양한 문화적 담론들의 교차공간으로 미술의 공간을 사유하려는 흐름과 연결되는 것이다. 이러한 문제들이 더 확장하여 반제도, 반미술관 프로젝트들이 이어졌는데, 미술관이 아닌 창고에

서 전시를 하는 경우들까지 이어진 것이다.

유럽 역시도 비슷한 모습을 보여주는데, 68 혁명이 정점에 달했을 때, 개최된 제5회 카셀 도큐멘타의 경우 대안적 전시의 흐름을 주도했던 헤럴드 제만을 예술감독으로 위촉하면서 전시문화에 있어 새로운 흐름을 예비시켰다. 헤럴드 제만의 경우 전시를 단순히 작품을 거는 것이 아니라 전시공간 자체를 작업실 개념으로 확장하면서 과정을 보여주는 전시를 기획했던 대표적인 큐레이터였다. 유럽의 경우 대안공간 자체를 직접적으로 표방했다기보다는 예술자치운동이라 할 만한 흐름을 통해 대안의 활동을 전개했는데, 프랑스의 스켓의 경우 예술가들의 버려진 공간의 불법점유를 통한 작업공간과 전시공간의 활동이라는 지극히 대안적인 활동을 이후 전개하게 된다. 이는 사실 기존의 제도미술공간에 대한 폭로인 동시에 비주류 미술활동이라 불릴 만한 것들이다. 독일의 대안공간 역시 이러한 ‘예술자치운동(Autonomie Weibung)’과 밀접한 연관성을 가지고 전개되었다. 독일의 경우 스켓 류의 불법점거 아뜰리에보다는 제각기 목적을 달리하는 예술가 공동체(Kuenstler Gemeinschaft)나 아뜰리에 공동체(Atellie Gemeinschaft) 같은 것들을 통해 자율적인 예술활동을 전개하려는 노력을 펼쳤다. 이러한 공동체들은 지역에서 자기의 정체성에 기반을 둔 활동을 펼치면서 주류미술이 아니라는 면에서 비주류, 대안활동으로 묶여질 수 있을 만한 흐름들이다.

이러한 60년대 말 미국 미술계의 상황 속에서 대안공간이 출현했는데, 이는 우리에게도 많은 시사점을 던져주는 것들이다. 한국의 경우도 80년대의 사회 전반에 대한 정치적인 문제제기에 이어 90년대에 등장한 다원화된 문화적 저항의 표출되고, 그런 흐름들이 더 다양한 방식으로 표출되었던 시기에 대안공간이 등장했기 때문이다. 한국의 미술계 역시 90년대라는 더 폭넓은 문화적 민주화, 다원화의 경험을 통해 이 속에서 미술계의 고질적인 문제점이라 지적되었던 미술제도 자체에 대한 비판의 목소리 등이 터져 나왔기 때문이다. 오래 동안 변함없는 위상을 자랑했던 학맥과 인맥에 의해 폐쇄적으로 구조화된 미술제도 자체에 대한 균열의 징조들이 보이기 시작한 것이다. 동시에 미술 자체의 내적인 흐름 역시 신세대미술에 이어 설치미술, 개념미술, 미디어아트 등이 주류화되면서 전시형식에 있어 공간화된 문제들이 주요 문제로 부각되기 시작했다. 새로운 전시형식에 대한 모색이 일반화되면서 다양한 공간에서의 전시실험들이 이어지기 시작한 시기도 바로 이 시기였다. 이런 면에서 90년대 말 한국에서 대안공간이 출현하게 된 것은 얼마간 내적인 동인 역시 작용을 했다고 할 수 있고, 그것은 미국의 60년대 말도 예외는 아니었다.

그렇기에 적어도 미국의 사례에서 본다면 60년대 말 태동했던 미국의 대안공간은 기존의 관습을 거부하는 안티적 경향이나 태도로 봐야 하며 일종의 운동으로서 출발했다. 이러한 흐름 속에서 현대미술의 다양한 실험들이 이어졌고, 새로운 창작과 전시공간으로서 대안공간이 역할을 수행하게 되었는데, 1969년의 <98 그린 스

트리트 애플) 98 Green Street Apple과 1970년의 〈112 워크샵〉 112 Workshop, 〈화이트 컬럼〉 White Columns, 1973년의 〈아티스트 스페이스〉 Artists Space 등이 미국의 초기 대안공간들이다. 비슷한 시기에 〈키친〉 Kitchen, 〈얼터너티브 뮤지엄〉 Alternative Museum, 〈프랭클린 퍼너스〉 Franklin Furnace, 〈홀월스〉 Hallwalls 역시 등장하게 된다. 이들 대안공간들은 미술의 상품화와 미술생산과 유통과 관련된 비합리성, 미술제도의 다양한 문제들에 대해 비판하였다. 비영리공간으로서의 대안공간의 개념규정도 이러한 활동과 무관하지 않다. 이들 초기 대안공간은 기존의 상업갤러리와는 어느 정도 성격을 구별하였고 그것은 미술품의 생산과 유통에 있어 기존의 미술제도가 갖는 문제점들에 비판과 저항에서 이들 대안공간이 태동했기 때문이다. 예를 들어 1976년 설립된 〈프랭클린 퍼너스〉의 경우도 정치적 성향이 강한 작품이나 보존성이 없는 작품 등 제도화된 미술공간에서 외면한 장소특정적인 작업들을 후원해오면서 대안적인 활동을 전개해갔다. 이들 대안공간들은 뉴욕의 경우 소호지역과 같은 임대료가 싼 공간에 위치하고 있으며 공간 역시도 제도공간의 화이트큐브와는 구별된 거칠게 마감한 경우가 대부분이었다. 물론 이러한 공간적 특성 자체가 공간을 활용한 다양한 흐름의 현대미술을 가능하게 했음은 물론이다. 이외에도 일찍이 전시공간을 작업실처럼 기능하게 하는 전시를 기획하거나 작가가 직접 거주하도록 하는 아티스트 인 레지던시 프로그램을 운영했었고, 무엇보다도 새로운 작가들의 광범위한 아카이브 구축에 관심을 가짐으로써 새로운 작가들의 전초기지 역할을 자처했다. 또한 낙후된 지역의 문화에도 관심을 기울여 지역의 문화적 재생과 미술을 통한 소통에도 관심을 기울였다. 이러한 대안공간의 활동들은 기존의 제도공간에서 담아내기 힘든 활동이자 미술문화의 확장이라는 면에서 중요한 의미를 가진다.

사실 이런 흐름이 가능할 수 있었던 것은 얼마간은 미국의 문화예술정책에서 기인하는 바가 크다고 할 수 있다. 미국의 경우 일찍이 30년대 뉴딜정책을 통해 문화예술 분야에 대한 정부차원에서의 지원을 경험한 바 있으며, 예술에 대한 적극적인 지원정책을 수립하는 과정 속에서 NEA National Endowment on the Arts와 NEH National Endowment on the Humanities를 수립하였는데, NEA는 예술과 인문학을 지원하기 위한 국가적 정책, NEA는 미술관이나 예술기관의 지원을 위한, 특별히 미술관의 교육적 기능을 강화하기 위해서 설립된 기금이다. NEA의 공공미술 프로그램의 경우 대안의 공간이나 워크샵의 운영지원을 위한 것이었음은 시사하는 바가 크다. 실제로 초기 대안공간이었던 〈아티스트 스페이스〉의 경우 뉴욕주예술위원회의 기금으로 신설된 것이기도 했다. 기금 외에도 과세혜택과 같은 지원책이 있었는데, 정식 비영리 기관 Non Profit Organization으로서 인가를 받으면 연방소득세 면제혜택을 받으며 각종 지방세감면 및 외부후원금을 받을 수 있는 지위를 확보하게 된다. 이렇게 보자면 미국의 대안공간들은 국립예술기금 NEA와 지방예술위원회, 박물관도서관서비스 IMLS, 기업, 사립재단, 각종 미술 관련 협회 등 다양한 공공, 민간지원을 받고 있다는 면에서 비영리 공간으

로서의 자기모색이 얼마간 가능한 조건이 창출되었다고 할 수 있다. 여기에 일반기업의 문화적 기부, 특히 기부문화를 일반화시킨 미국문화의 특수한 상황들은 당시 신설된 미국의 초기 대안공간들의 경제적인 지원의 근거이자 지속적인 활동의 토대로 작동되었다고 할 수 있다.

대안공간 스스로 멤버십프로그램이나 각종 수익사업을 통해 운영경비를 보조하여 부족한 재원을 충당하기도 했다. 하지만 이런 후원이나 기금을 수여받기 위해서는 대안공간 스스로도 일정한 노력을 해야만 했는데, 그것은 기존의 상업공간과 구별되는 별도의 공공성을 추구해야 했다는 것이다. 곧 문화예술기관이 501(c)3 비영리기관으로 인정받으려면, 단순히 사적인 영리추구를 목적으로 하지 않는 것 이상으로, 자선적·교육적 기관으로서의 역할을 수행해야 하는 공공성이 요구되었던 것이다. 그렇기에 비영리 공간으로서의 대안공간은 사적인 이익을 추구하지 않으면서 미술을 통한 공공성을 추구하는 활동을 전개해야만 했다. 미국의 대안공간이 수행했던 일반인들을 대상으로 한 문화예술교육프로그램도 얼마간 이런 맥락에서 이해될 수 있다. 더욱이 1975년도에는 NEH기금이 이전보다 10배나 증가하게 되어 다양한 미술문화의 활동들을 지원하였는데, 70년대에 미국에 여러 대안공간의 태동과 활동을 이해하는데 있어 주요배경이라 할 수 있는 것들이다.

여하튼, 이들 비영리공간으로서의 대안공간은 무엇보다도 기존의 제도적이고 상업적인 전시공간에서 수용되기 힘든, 비디오와 설치 그리고 퍼포먼스와 같이 주로 실험적이고 개념주의적인 미술형태들을 전시하였는데, 바꿔 생각한다면 현대미술의 주요한 흐름이었던 이들 새로운 형식의 미술실험들은 이들 대안공간이 없었다면 미술사에 소개되기 힘들었는지도 모를 일이라 할 수 있을 정도로 초기 대안공간의 역할은 중요했다. 예를 들어 오늘날 현대미술의 간판급 스타로 부상한 신디 셔먼이나 로버트 롱고의 경우 각각 버팔로의 <홀월스>와 뉴욕의 <아티스트 스페이스>에서 처음으로 자신들의 작품을 전시했고, 제니 홀저와 바바라 크루거의 작품들 역시 대안공간에서 소개되었다. <화이트 컬럼>의 경우 윌리엄 웨그먼, 개리 시몬즈, 안드레 세라노 등을 데뷔시킨 대안공간이었다.

사실 이들의 명단 역시 당시로서는 새로운 신진작가들이었다는 면에서 초기 미국의 대안공간에서 기존의 제도공간에서 수용하기 힘든 젊은 작가들의 작업들을 소개했다는 것은 중요한 의미를 갖는다. 아울러 기존의 미술과는 다른 방향의 미술을 모색했다는 면에서 당시의 막강한 형식화된 권력을 가진 모더니즘 미술을 넘어 서려는 노력들이 이어질 수 있었던 것이다. 아방가르드와 실험이란 현대미술의 내재적인 속성을 그대로 담지한 전초기지의 역할을 당시의 대안공간들이 수행했다는 것은 간과될 수 없는 역사적인 의이라 할 수 있으며, 새로운 형식의 전시 형식 스타일의 모색 속에서 미술의 영역을 넓혀낼 수 있었던 것이다. 다시 말해 미술을 좁은 의미의 미술품으로만 본 것이 아니라 그 과정으로 확장시켜내면서 현대미술이 가진 다양한 속성과 의미들을 펼쳐냈던 것이다. 이런 이유

로 프로젝트나 워크숍이라는 이름이 붙은 대안공간들이 많은 것도 눈여겨 볼 일이다. 이런 실험들 속에서 다양한 형식의 프로그램, 이를테면 전시 이외의 다양한 이벤트들이 벌어지는 공간으로서의 미술공간의 모색들이 이어졌는데 이는 역으로 기존의 갤러리나 미술관에도 영향을 주게 된다. 이른바 다양한 문화공간으로의 변모를 꾀했던 포스트모던 미술관의 출현도 이들 대안공간의 다채로운 활동과 프로그램들과 무관하지 않다. 이처럼 대안공간들은 미술의 자율성과 아울러 실험적인 작업을 위한 전시공간을 제공했을 뿐만 아니라 동시대 미술의 내적 흐름에도 적극적으로 개입하였다.

좋았던 흐름은 계속해서 이어지지 않는 모양이다. 1980년대 이후에 등장한 대안공간들을 60, 70년대의 대안공간과 다르게 처음의 대안의 공간의 특성들을 절충하였거나 아니면 아예 방향을 달리한 경우가 많았기 때문이다. 80년대에 들어 미국의 대안공간들은 미국 신자유주의로 대표되는 문화적 보수주의와 이에 따른 예술공공자금의 대폭삭감 그리고 예술적 표현의 검열이라는 외적 요인과 관련하여 위기를 겪게 된다. 이는 우선 미술시장의 상업적 재편과 연관된다. 결과적으로는 1980년대부터 국제적으로 일기 시작한 회화의 복귀라는 흐름에서 연원한다고 볼 수 있지만 70년대의 개념미술, 실험미술이라는 현대미술의 시도 자체가 상업성을 보증할 수 없는 문제를 내포한 것이 더 직접적인 원인이라고 할 수 있다. 80년대 미국미술의 주요 근거지로 부상한 뉴욕의 이스트 빌리지 East Village의 경우 이를 직접적으로 보여주는데, 대표적인 공간이라 할 수 있는 〈나튀르 모르트〉 Nature Morte나 〈시빌리언 워페어〉 Civilian Warfare 같은 전시공간들은 비영리의 개념을 버리고 영리를 목적으로 미술가들에 의해 운영되었다. 이러한 경우는 대안공간의 성격변화가 미술에 초래한 영향을 직접적으로 보여준다. 왜냐하면 이들 공간은 이전의 개념주의적인 전시방향을 수정하여 비교적 전통적인 미술형태, 즉 회화의 복귀라는 경향을 주로 보였기 때문이다. 물론 이들이 주력했던 회화가 이전 회화와 다른 것임은 분명하지만 상업적인 이해의 문제에 있어서는 이전 대안공간과 기본적으로 다른 선을 그었던 것도 사실이었다. 환금성이 떨어지는 새로운 미술의 모색보다는 돈이 되는 새로운 회화의 모색을 이들은 선택했던 것이다.

그러나 무엇보다도 대안공간들이 문을 닫게 만드는 결정적인 요인은 사실은 무엇보다도 외부로부터의 재정적 지원의 감소나 중단이라 할 수 있다. 초기에 대안공간이 발전할 수 있도록 도움을 주었던 공적 지원금은 레이건의 이후 보수주의자들이 집권하면서부터 축소·제한되어 왔는데 이는 대안공간의 유지·지속에 심각한 타격을 주는 것이었다. 동시에 새로운 모습으로 무장한 포스트모던 식의 미술관들이 대거 등장하면서 실험적인 여러 미술들이 미술사의 주류로 편입될 수 있는 근거가 마련되기도 하였다. 사실 60년대와 70년대의 미국 대안공간의 여러 모색과 실험들을 제도공간인 미술관들이 체계적으로 흡수하면서 대안공간 자체의 정체성이나 변별력을 가지기 힘들었던 점도 시사하는 바

가 큰 사실이라 할 수 있다. 예를 들어 미술관의 몇몇 명망 있는 큐레이터들의 기획전을 통해 실험적인 젊은 미술가들도 미술관단위에서 소개될 수 있는 장이 마련되었다. 70년대 대안공간에서 시작한 실험적인 젊은 작가들이 제도화된 공간 속에 편입되기 시작한 것이다. 그리고 아예 몇몇 공간들, <뉴 뮤지엄> New Museum of Contemporary Art이나 <피 에스 윈> P. S. 1과 같은 공간들이 대안공간의 논리를 표방하면서도 미술관의 체제로 운영되기 시작했는데, 이 속에서 기존의 대안공간은 그 설자리를 잃게 되는 것은 당연한 일이기도 한 것이다. 아울러 80년대에 일어난 직접적인 검열의 문제도 대안공간의 발전에 악영향을 미쳤다. 로버트 맵플소프 Robert Mapplethorpe의 사진전을 열었던 대안공간에 대한 국립예술진흥지급의 지원이 취소되는 등의 일련의 사건들은 예술적 표현의 자유를 극대화하고 다양한 예술적 감수성을 매개하는 역할을 지니고 있는 대안공간들의 입장에서는 이중억압의 조건이 작동되고 있음을 보여준다. 지원을 받으려면 정부의 정책과 시선에 얼마간 순응해야 하기 때문이다. 1980년대 미국 대안공간의 현실적인 문제는 미국 미술이 가진 보수화의 한 경향을 제도적으로 보여주는 것들이다. 결국 다양한 실험과 비판적 정신의 장이었던 대안공간 역시 현실의 시장논리에 그대로 맡겨져 애초에 가졌던 긍정적인 효과를 차단당하는 결과를 초래하게 된 것이다. 이러한 배경은 물론 80년대라는 신자유주의와 신보수주의인 것은 두말할 필요가 없다. 그러나 이 속에서 살아남은 대안적인 흐름들, 시장과 국가의 논리에 절충할 수 있었던 미술 흐름은 다시 시스템으로 통합되게 된다.

60년대와 70년대말 미국의 대안공간의 태동과 변성, 그리고 80년대에 들어와 새로운 전환을 맞이하게 된 미국의 대안공간의 사례들은 한국의 대안공간의 흐름에 있어서도 시사하는 바가 크다. 그것은 우선 개념적으로 대안공간의 형성자체가 기존의 미술제도의 여러 문제점들은 해결하기 위해 출현했다는 점이고, 또 이를 얼마간 해결함으로써 미술의 스펙트럼을 넓혀낸 점에 있다. 그것은 미술자체의 흐름에 있어 새로운 실험과 경향의 모색이라는 고유한 동력을 이어갔다는 점도 그러하지만 그러한 미술의 흐름을 저해하고 억압하는 요소들에 대한 건강한 제도비판을 모색해갔다는 점에서 특히 시사하는 바가 크다. 적어도 이런 대안의 형식들은 미술이 가진 고유한 강점과 의미들을 확장해갈 수 있는 자양분이 될 수 있기 때문이다. 하지만 이러한 대안을 가능하게 했던 제도적 정책과 외부의 경제적 지원이라는 틀 자체는 도리어 대안공간의 발목을 붙잡는 결과를 초래했다는 점 역시도 주목을 요한다. 한국의 경우도 마찬가지로 초기 대안공간의 성과라는 측면 못지않게 지속적인 대안공간 문화의 형성에 있어 제도적인 지원이나 재정적인 문제가 중요한 변수로 작용하고, 또 실제로 이러한 이유로 많은 대안공간들이 문을 닫거나 성격을 달리하는 그 과정에 있기 때문이다. 이는 본 연구에 있어 중요한 선례로 작동하여 계속적으로 점검될 것이다.

몇몇 제한된 사례로서 본 미국의 대안공간의 역사는 분명 앞서 서술했던 것처럼 얼마간은 도식처럼 보여질 수 있는 일반화된 궤적일수도

있겠지만, 사실 80년대 이후 훨씬 더 다양화된 흐름으로 분기하게 된다. 이는 몇몇 미술관이 대안공간의 형식적 실험이나 내용을 흡수한 것도 한 영향일수 있다. <뉴 뮤지엄>의 경우 내용적인 면에서 실험적인 현대미술을 소개하는 공간이라 할 수 있으며, <매트리스 팩토리> Mattress Factory의 경우도 사립미술관으로 문을 연 뒤 설치미술을 전시 소장하는 전문화된 미술관으로 거듭난 공간이다. <매트리스 팩토리>의 경우 입주프로그램, 교육프로그램, 지역 커뮤니티 프로그램의 활동에서 기존의 대안공간의 활동과 대동소이한 역할을 수행하고 있다. <피 에스 윈>의 경우도 1976년 롱아일랜드의 초등학교건물에서 시작된 대안공간으로 1997년 MOMA에 의해 합병되어 운영되고 있다. 사실 기존의 미술관들이 초기 대안공간의 내용적 성과를 흡수해가는 상황은 대안공간의 달라진 위상변화에 직간접적으로 영향을 줄 수밖에 없었다. 차별화된 정체성을 모색해가면서 다양한 성격을 가진 대안공간의 출현하기 시작했는데, 좀 더 전문화된 대안공간의 정체성 모색이 그 경우이다. 미디어, 연극, 영화, 음악의 경계를 넘어서는 방향을 모색한다든가, 특화된 장르로 방향성을 설정한 대안공간의 등장이 그것이다. <드로잉 센터> Drawing Center의 경우 드로잉으로 특화된 공간으로 위상설정을 하고 있으며, <조각 센터> Sculpture Center는 조각을, <퍼포먼스 스페이스 122>는 댄스와 퍼포먼스 위주로 특화된 공간성을 부각하고 있다. 그리고 미술을 통한 문화예술교육 프로그램 역시 세분화되고 있을 뿐만 아니라 더 적극적인 활동으로 대안공간의 위상을 높이고 있는데, 학교와 연계하여 대안공간이 가진 미술적 자양분을 함께 공유하려는 시도들이 그것이다. 지역사회에 대한 고민도 같은 연장선상에서 대안공간이 가진 공적인 성격을 강화시키려는 노력으로 이해될 수 있다.

이밖에도 정책적인 차원에서 대안공간이 활성화되는 경우가 있는데, 최근 중국의 따산지지역과 같은 사례의 앞선 경우라 눈길을 끈다. 뉴욕주가 1990년대 중반부터 현대미술의 특구로 형성시킨 덤보지역은 원래 브루클린 강가의 공장지대로 방치된 공간이었다. 점차 대안공간이 밀집되어 일종의 현대미술 특구처럼 기능하게 된 공간이다. 이런 흐름은 이후의 창작촌과 같은 개념으로 더욱 발전하게 되어 다양한 형태의 대안적 공간이 형성하는 것들과 궤를 같이 한다. 아울러 큐레이터들이나 작가들에게 공간을 활용케 하는 경우들이 많아지고 있는데 입주프로그램을 들 수 있다. 자국의 작가들에게 창작공간의 지원으로 출발한 입주프로그램의 경우 창작 여건의 제공보다는 문화교류와 교류를 통한 상호이해에 더 비중을 강조하고 있는 상황이다. 그리고 더 나아가 입주프로그램을 수행하는 공간들 간의 프로그램 간의 네트워크를 통해 공동의 문제를 해결하고 상호교류에 방향을 두고 있기도 한데, 미국창작실연합 The Alliance of Artist Communities가 대표적인 경우라고 할 수 있다. 이제는 입주프로그램의 운영자체가 대안공간으로 보기에는 무리가 따른다. 오히려 입주프로그램을 통해 어떠한 대안활동을 모색할 수 있는지가 관건이며, 그런 면에서 서로 다른 이질적인 문화권의 작가들이 만들어내는 네트워크 활동에 더 대안의 의미를 실현하고 있는 상황이라 보여진다.

한국의 경우도 최근 들어 많은 대안공간들이 입주프로그램을 적극적으로 수용하거나 특화된 전문성을 가진 대안공간들이 생겨나고 있다. 이러한 문제는 비단 외국의 사례의 단순한 적용만이 아닌 대안공간 스스로가 대안을 모색하면서 자연스럽게 제기되는 문제라고 봐야 할 것이다. 결국 미술에 있어 대안의 모색 역시 무한정한 모색의 스펙트럼만이 아닌 미술발전을 위한 대안의 모색이기 때문이다. 그리고 외국의 대안공간의 앞선 사례의 한국화된 방식의 모색과 한국적 대안공간의 창출의 문제는 사실 비단 한국만의 문제만이 아닌 비슷한 역사적 경험을 가지는 아시아의 대안공간들이 공통으로 모색하는 문제이기도 하다. 후발 주자로서의 아시아의 대안공간들 역시 대안공간이라는 단순한 장소적 공간의 의미를 넘어선 공간의 대안성을 모색하는 과정에서 기존 미술제도의 여러 악습과 문제들을 해결하려 노력하고 동시에 자국의 미술문화의 다양한 발전을 모색하려 하고 있기 때문이다. 아시아의 대안공간들의 경우 최근 국내 대안공간들과의 다양한 교류를 통해 공동의 문제를 공유하려는 시도들이 있어 그 발전적인 전망을 예감케 하고 있다. 대안의 활동이라는 것이 구체적인 문맥을 가져야 하는 것도 사실이지만 전체 현대미술의 발전이라는 큰 테두리에서 보자면 얼마간 공통성을 가질 수도 있기 때문에, 미술에 있어 대안공간의 역사는 몇몇 앞선 나라들의 국지적인 역사가 아닌 모두의 역사여야 할 것이다. 그런 면에서 외국의 사례는 얼마간 유용한 역사적인 참조점이 될 수 있을 것이다.

2.3 한국 대안공간의 짧은 역사

한국의 대안공간의 역사는 아직 짧은 역사일 수밖에 없다. 1999년 2월 홍대 앞에 명시적으로는 최초로 대안공간을 표방한 <루프>를 기점으로 본다면 아직 10년이 못되기 때문이다. 하지만 그 성장과 확산, 그리고 한국 미술계에 끼친 대안공간의 역사는 이러한 10여년의 역사를 무색케 할 만큼 상당한 역할을 수행한 것도 사실이다. 그런 면에서 1999년은 한국의 대안공간의 역사에 있어 뜻 깊은 해라고 할 수 있는데, <루프> 이외에도 각기 성격이 다른 대안공간이 <풀>, <사루비아 다방>이 동시에 생겨난 해이기도 했기 때문이다. 그리고 그 이후 2007년 현재 2-30여개의 서로 다른 성격과 목소리를 가진 대안공간이 생겨났고, 또 폐관되기도 했던 한국의 대안공간의 역사는 그 비중이 자못 상당하다고 할 수 있다. 각기 다른 성격의 대안공간의 출현도 의미가 있지만 서울 이외에도 인천, 안양, 수원, 대전, 대구, 부산 등 전국적인 단위로 확산하여 출현한 것도 분명 의미 있는 일이다. 그것은 그만큼 대안공간의 그간의 역사와 역할이 미술계전반에 영향을 끼쳤다는 또 다른 반증

일 수 있기 때문이다.

그렇다면 왜 1999년이라는 특정한 시점으로 한국에서 각기 다른 성격의 대안 공간들, 오늘날 1세대 대안공간이라 평가받는 이들 대안공간이 출현하게 된 것일까. 이는 분명 몇몇 뜻있는 미술인들의 개별적인 의지와 무관한 좀 더 사회적인 맥락에서 기인하는 것이라 봐야 할 것이다. 그런 면에서 앞서 상술한 미국의 대안공간의 출현은 일정한 시사점을 던져준다. 곧 미국의 대안공간이 신사회운동, 반문화운동의 맥락에서 기존의 제도 권력에 대한 항의로 출현했다면, 한국의 대안공간 역시 이런 사회문화의 복합적인 맥락에서 발생하지 않으면 안 되었던 시대적인 이유를 가지고 있다고 볼 수 있다. 우선 1980년대 민중문화의 흐름 속에서 사회전반에 걸쳐 진행된 민주주의의 일반화된 흐름을 들 수 있다. 이에 대한 정치한 평가와는 별도로 80년대의 사회전반에 걸친 변혁의 물결들은 최소한 문화민주주의의 최소한의 성과들을 일구어냈기 때문이다. 미술계 역시 이러한 사회변화의 흐름과 직접적으로 연관을 갖는다. 80년대 민중미술의 성과나 의의에 대한 판단은 아직까지도 정확한 판단을 유보하고 있는 상황이지만, 적어도 90년대의 경우 민중미술이나 제도화된 형식적 모더니즘 미술에 대한 반감 속에서 새로운 미술의 흐름들이 본격적으로 모색되었던 시기였기 때문이다.

이러한 흐름 속에서 직접적인 이념에 대한 지향 대신 새롭고도 실험적인 현대미술의 흐름들이 다기한 형태로 전개된다. 이른바 신세대미술에 대한 논쟁이나 설치미술이나 미디어아트와 같은 당시로서는 실험적인 미술에 대한 본격적인 등장, 새로운 전시형태에 대한 모색이 본격적으로 전개되기 시작했다. 여기에는 몇몇 전환의 계기들이 존재한다. 우선 90년대에 본격화되기 시작한 포스트모더니즘논쟁은 인문학뿐만 아니라 한국의 현대미술이론지형에도 중요한 영향력을 발휘한다. 미술담론이 미술적 실천에 일정한 자극과 영향력을 행사했던 것이다. 그것이 의사-포스트모던적 실험이든 외국의 현대미술의 사례를 직간접적으로 모방했던 간에 이러한 포스트모더니즘의 세례가 한국의 현대미술에 끼친 영향력은 무시할 수 없는 것이었다. 어떤 면에서는 이런 포스트모던한 미술의 흐름을 새로운 미술의 실험으로 동일시했던 시대라고도 할 수 있는데, 이러한 맥락에서 사진이나 미디어아트나 테크놀로지아트, 설치미술, 젊은 작가들이 주도했던 신세대미술들이 서로 혼용된 채 새로운 흐름이라는 이름으로 시도되었다. 이런 흐름을 잘 보여주었던 몇몇 전시들이 있었는데, 1993년 백남준이 사재를 털어 국립현대미술관에서 소개한 〈휘트니 비엔날레 서울〉전은 한국의 미술계에 알게 모르게 많은 영향력을 끼친 전시라 할 수 있다. 새로운 미술에 대한 갈망이 본격화되기 시작한 것인데, 이런 면에서 1994년 국립현대미술관에서 개최된 〈민중미술 15년전〉의 경우 민중미술의 역사적 의의와 역할에 대한 심도 있는 해석보다는 민중미술 자체를 지나간 역사로 일찌감치 정리해버린 전시라고 할 수 있다. 민중미술 자체도 제도화되기 시

작한 일종의 징후였기 때문인데, 그 만큼 그 이전과 다른 새로운 미술에 대한 갈망 역시 높았음을 반증하는 사례이기도 하다.

그러나 90년대에 한국미술에 있어 중요한 전환점이 된 전시는 그 평가가 어떻든 간에 95년 개최된 '광주비엔날레'였다. 당대의 미술흐름이 직접적으로 한국에 소개된 한국관 비엔날레의 등장은 90년대 한국미술의 향방에 있어 음으로든 양으로든 많은 영향력을 끼치기에 충분한 전시였기 때문이다. 이제 동시대 미술의 다양한 흐름이 한국미술계에서 되풀이 된다는 것에 대한 심리적인 저항감은 사라졌기 때문이다. 어떤 면에서는 이를 기점으로 더 다양하고 더 다채로운 갖가지 흐름들이 동시다발적으로 이어졌는데, 특히 90년대 후반 일기시작 한 홍대 앞 언더그라운드 문화의 등장은 대안문화예술에 있어 일정한 영향력을 행사한다. 물론 이러한 흐름은 이미 90년대 초중반부터 얼마간 예견되기 시작한 것이기도 했는데, 홍대 앞 카페에서 실험적으로 시도되었던 몇몇 작가들의 전시들은 한국관 대안공간의 탄생을 얼마 안 남았음을 예견하는 중요한 시도라 할 수 있다. 1991년 <클럽 오존>에서 개최된 <바이오 인스톨레이션 오존전>이나 1995년 홍대앞의 한 주택에서 열린 <뽀>전 등 기존 전시공간이외의 공간들에서 실험적으로 시도되었던 전시들이 그러한 사례들이라 할 수 있을 것이다. 공교롭게도 이들 두 전시가 당시 새로운 미술의 흐름에 앞장섰던 최정화가 기획한 전시란 점도 흥미롭다. 이러한 흐름은 당시 신세대미술이라는 이름으로 90년대 한국미술의 주요 특징을 일구어낸다. 사실 1999년 최초의 대안공간으로 출발한 <루프> 역시 이런 전후 맥락을 고려한다면 그다지 특별한 사건이 아닐 수도 있을 것이다. 논란의 여지가 있을 수 있겠지만 1998년 개관한 <아트선재센터>나 같은 해 암사동 <쌈지> 같은 경우 이미 <루프>, <사루비아 다방>, <폴>과 같은 형태의 새로운 미술공간의 성격을 예비한 공간이라 할 수 있기 때문이다. <쌈지>의 경우 이후 홍대 앞으로 옮겨, 젊고 실험적인 작가들을 위한 입주공간이 되었는데, 당시 <쌈지> 입주작가들은 사실 1999년 새롭게 등장한 대안공간들의 주요 작가들이기도 했다. 이런 면에서 1999년 <아트선재센터> 지하주차장에서 열린 <주차장프로젝트>의 경우 작가군이나 공간의 성격을 봤을 때, 이른바 대안공간이라 불릴만한 여러 가지 요소를 가지고 있는 경우라 볼 수 있다. 그리고 같은 맥락에서 1999년 이천의 폐공장에서 열린 공장미술제의 경우도 여러 가지 면에서 대안적인 성격을 지향한 전시이자 시도라 할 수 있다.

사실 이런 맥락에서 봤을 때 1세대 대안공간이라 평가 받는 <루프>, <사루비아 다방>, <폴>의 경우도 본격적인 대안공간을 표방하고 활동했던 면은 분명 중요한 역사적 사건이지만 한국 미술계 전반에서 이미 생겨나기 시작한 대안의 흐름들과 무관하지 않다고 할 수 있을 것이다. 이를 더 소급하자면 이념적인 대안을 모색한 80년대의 몇몇 공간들 역시 살펴봐야 할 듯싶는데, 1986년 민족미술협의회 부설기관으로 민중미술계열 작가들의 작품을 전시했던 공간으로 개관된 <그림마당 민>의 경우, 80년대 민중미술의

흐름을 본격적으로 소개하던 당대의 의미에서의 대안적인 공간이었다. <그림마당 민>의 경우도 당시 제도적인 공간에서 소개되기 힘든 작가들의 작업들을 선보였다는 점, '민족미술청년작가상'을 정해서 젊은 작가들을 소개했다는 면에서 이후의 대안공간의 활동, 특히 <풀>의 개관에 직간접적인 영향을 주게 된다. 대구의 경우 1991년 개관된 <예술마당 숲>을 들 수 있는데, 이 공간의 경우 시민들의 능동적인 문화향유활동을 이끌어 내는데 주안점을 두었다. 아울러 지역의 작가들의 등용을 위해 노력한 것이나, 저렴한 대관료를 통해 젊은 작가들에게 전시 기회를 제공했던 점, 일반인들을 위한 문화예술교육프로그램 등을 운영한 점은 90년대 이후의 대안공간의 활동을 예비했던 모습이라 할 수 있을 것이다. 그리고 1990년 설립된 서울의 <소나무 갤러리> 역시 젊고 실험성이 강한 작가발굴에 힘쓴 공간이었다. 작가들에 의한 공동 운영과 이익금의 저액재투자를 표방함으로써 공간의 운영 면에서 대안 공간의 시초라 할 만하다. 어떤 면에서 이들 대안공간들은 본격적인 대안공간을 표방하지는 않았지만 한국의 0.5세대 대안공간이라 할 만한 요소들을 가지고 있다고 할 수 있고, 그런 면에서 자생적인 한국의 대안공간의 활동들을 일구어 냈다고 평가할 수 있겠다.

그렇다면 다시 본격적인 대안공간을 표방하였던 1세대 대안공간에 대해 살펴보도록 하자. 처음 출발 당시 홍대 앞 언더그라운드라는 문화적 특수성과 결합하여 한국 최초의 대안공간으로 설립된 <루프>의 경우, 재능 있는 젊은 작가 발굴 및 지원, 복합문화공간의 지향, 대중과의 친밀한 소통추구, 국제교류 네트워크의 구축 등을 표방하면서 한국의 본격 대안공간의 역사를 출발하게 하는데 있어 일조한다. <루프>의 경우 특정한 이념과 특화된 전시스타일을 표방했다기보다는 비영리 전시공간으로 창의적이고 실험적인 젊은 작가의 발굴이나 미술 이외의 퍼포먼스나 파티, 언더그라운드 음악 공연 등 홍대 앞 언더그라운드 문화와 연관된 새로운 미술의 흐름을 본격적으로 소개하면서 대안공간이라는 담론을 국내 미술계에 전파한다. 특히 해외 젊은 작가들의 작업들을 본격적으로 소개하면서 대안공간의 국제 네트워킹의 거점으로 작용했던 점은 변별화된 <루프>의 활동으로 평가할 만하다. 이런 면에서 일종의 문화화된 대안공간의 모습을 보여주었고, 이후 홍대 앞에 우후죽순 격으로 생겨난 대안공간들에 선례가 되었다. <루프>의 활동은 이후 국내 대안공간의 성격변화에 있어 여러 가지 시사점을 던져주는데, 초기 홍대 앞 언더그라운드 문화와 연동된 미술문화의 모색이라는 초기의 방향성이 점차, 다른 대안공간들, 특히 아시아를 거점으로 한 대안공간들과의 네트워킹 활동으로 영역을 넓혀나가면서 2005년 본격적인 아시아의 대안적 미술문화를 소개하는 플랫폼으

프로젝트 스페이스 사무비아 다방 내부



로서의 대안공간으로 거듭나게 된다. 미술관급 규모의 새로운 공간의 설립을 통해 소규모의 대안공간의 활동에서 볼 수 없는 규모의 전시들을 소개하고, 구축된 아시아 대안공간들과의 네트워크를 기반으로 한 연례화 된 전시는 <루프>가 표방한 아시아현대미술의 거점공간과 일치하려는 노력들이라고 볼 수 있다.

같은 해에 이어 설립된 <풀>의 경우 대안의 이념적 지향에서 보다 분명한 입장을 표방하면서 등장한 대안공간이다. '민주적인 미술문화', '대안적 미술문화 형성을 위한 미술인들의 근거지 마련', '미술인들의 토론과 의견교환을 통한 상호 교육과 자기성장의 장소이자 대안적 미술담론이 생성되는 장소'의 지향을 표방한 <풀>의 경우 직간접적으로 80년대의 민중미술의 흐름과 연장선상에 있다. 하지만 기본적인 모색의 방향성이 같다고는 하지만 주된 활동은 이전의 흐름과는 다른 차별성을 갖고 있기도 했다. <포럼A>와 같은 활동에서 보여지듯 이전의 민중미술에 대한 확대된 해석을 통해 미술담론 형성을 위해 노력한 점이 특기할 만하다. 같은 맥락에서 <풀>의 활동은 대안적인 전시기획과 지원 이외에도 새로운 미술의 가능성을 모색하는 심포지움, 미술인들의 필요와 요구에 부응하는 새로운 교육프로그램의 실행 등을 통해 90년대 이후 차별화된 대안공간의 활동을 이어나가게 된다. 하지만 여타의 다른 공간과는 좀 더 분명한 대안에 대한 이념적 지향을 모색했던 것은 <풀>만의 자기 정체성이라 할 수 있다. 전시의 경우도 도시나 공간에 대한 새로운 실험적 모색이나 개념적 리얼리즘이라 불릴만한 작가들의 흐름들을 소개하는 등 90년대 이후 한국의 미술문화에 있어 특정한 흐름들과 경향들을 생성해가는 주요공간으로 거듭나게 된다.

<사루비아 다방>의 경우 공간자체가 갖는 특수성을 활용한 전시기획으로 공간 특유의 스타일을 지속적으로 전개해온 대안공간이라 할 수 있다. 특히 정기적으로 작가공모를 통한 지원 프로그램이나 퍼포먼스, 파티와 결합한 전시문화의 조성 등은 <사루비아 다방>이 가진 특성을 얼마간 보여주는 활동이라 할 수 있다. 하지만 무엇보다도 옛 다방건물을 활용하여 만든 독특한 전시공간을 활용한 공간과 연동시키는 꾸준

샘지 스페이스_스튜디오



한 전시의 기획을 통해 이후 전시문화에 있어 한 전형이 될 만한 전시문화를 일구어 냈다는 점이 <사루비아 다방>의 대안적인 활동이라 할 수 있을 것이다. 같은 해 부산에서 설립된 <대안공간 섬>의 경우 지역에서 생긴 최초의 대안공간이라는 면에서 의의를 찾을 수 있다. 지역미술의 여러 어려움과 문제점을 해결하기 위한 그 활동자체가 대안적인 활동의 충분한 근거가 되기도 했지만 마찬가지로 무계의 어려움으로 2001년 폐관됐다가 2002년 <대안공간 반디>로 다시 출발하면서 현재까지 지역을 거점으로 한 대안공간의 활동들을 이어가고 있다.

지금도 그러하지만 초기 비영리공간으로 출발한 대안공간의 활동에 있어 가장 큰 어려움은 무엇보다도 재정적인 문제의 해결이라 할 수 있고, 초기 대안공간들은 이를 해결하기 위해 운영위원회, 기부금 모금을 위한 이벤트, 회원제 운영 등의 다채로운 노력을 시도해왔다. 하지만 결과적으로는 만족할 만한 수준은 아니지만 문예진흥기금을 위시한 몇몇 공공기금의 수혜의 기회와 폭이 확대된 점이나 2000년부터 문광부의 지원보조로 경제적인 문제가 조금씩 해결되면서 대안공간의 활동이 다소간 지속되고 확대될 수 있게 된다. 이런 면에서 경제적인 문제에 있어 얼마간 자유로울 수 있는 다른 성격의 대안적인 공간들도 이시기에 등장하게 되는데, 2000년 설립된 인사미술공간의 경우 제도적인 성격을 갖는 또 다른 형태의 대안공간이라 할 만 하다. 대안공간의 개념규정 여하에 따라 논란이 있을 수도 있겠지만 초기 <인사미술공간>의 활동은 다른 여타의 대안공간의 활동과 별반 다르지 않으며, 오히려 재정적인 독립성으로 인해 안정적인 대안공간 일반의 활동을 전개하게 된다.

<쌈지>의 경우도 쌈지의 아트마케팅의 차원에서 출발했지만 입주프로그램을 위시하여 대안적인 전시의 기획과 작가군의 형성을 통해 초기 대안공간 활동에 있어 일정한 구심으로 자리하게 된다. 기업이 후원하는 대안적인 공간으로는 2000년에 설립된 <일주아트하우스> 역시 주목을 요한다. <일주아트하우스>의 경우 미디어전용공간을 표방하면서 일정한 방향의 미디어아트 작가들을 소개하는데 힘썼다. 아울러 미디어 전용 아카이브공간을 두어 국내외 다양한 미디어 관련 아카이브를 수집하여 작가들이나 일반인들에게 공유시켰고, 기자재 및 장비를 지원하는 스튜디오프로그램을 통해 새로운 형식의 작가지원프로그램을 정착시켜나갔다. 기업이 후원하는 대안공간의 또 다른 사례로는 2004년부터 활동하기 시작한 <샘표 스페이스>를 들수 있는데, 간장공장을 재활용한 <샘표 스페이스>의 경우 1999년의 공장미술제의 긍정적인 성과를 기업이 차용한 경우라 할 수 있다.

1999년부터 시작된 초기 대안공간의 활동들은 각각의 공간이 갖는 특수성도 분명 존재했지만 전체적으로는 새로운 미술문화공간으로 기능하면서 기존의 폐쇄적인 미술제도에서 수용하기 어려운 새로운 흐름의 젊은 작가들을 위한 공간, 현대미술의 확장된 모습을 보여주는 다채로운 전시기획, 미술뿐 아니라 다양한 공연과 이벤트를 통해 일정한 문화적 근거지로 기능했다는 면에서 얼마간의 공통성을 찾아볼 수 있다. 하지만 초기의 이런 활동들이 점차 다른 공간들, 몇몇 상업갤러리나 미술관으로 확장되면서 대안 공간 자체의 위상정립에 있어 새로운 전환이 필요하게 된다. 이런 문제의식들

팀프리뷰_간판



은 2002년도부터 시작된 '대안공간네트워크'를 통해 다른 형태로 공유되기 시작했다. 현실적인 대안공간의 어려움을 비롯하여 공동의 노력을 통한 사회적 과급력의 확대, 대안공간의 이후의 방향성 모색들이 공동의 노력으로 시도된 것이다. 어떤 면에서는 공식적인 대안공간의 협업의 시작은 '대안공간네트워크' 이전에도 여러 가지 형식으로 이루어졌는데, 독립예술제의 미술분야의 전시였던 <내부공사전>의 경우 홍대 앞의 여러 공간들이 참여해서 이루어진 젊은 독립미술인들의 전시기획이었다. 반복되는 작가군의 형성이나 비공식적인 대안공간들간의 자연스러운 교류들의 성과가 모여져 대안공간네트워크를 설립하게 된 것이다. 처음에는 <루프>, <풀>, <사루비아다방>, <쌈지>, <인사미술공간>의 다섯 공간이 모여서 만든 '대안공간네트워크'는 이후 <아트인 오리>(부산), <대안공간반디>(부산), <빔>(인천), <아트스페이스 휴>, <보충대리공간 스톤 앤 워터>(안양), <브레인 팩토리>, <스페이스 집>, <갤러리 정미소> 등 8곳이 회원공간으로 참여 2005년 9월 '사단법인 비영리전시공간협의회' Nonprofit Art Space Network를 출범시키게 된다. 비영리전시공간협의회는 그 출범취지를 "한국미술계의 변화에 대응하여 한국미술의 생산적 발전을 도모하고, 대안공간 간의 연대를 통한 연구의 활동 및 정보교류를 목적으로" 1) 전시 및 작가지원 프로그램을 통한 예술창작 증진활동, 2) 아카데미 및 워크샵, 출판 등의 학술사업, 3) 지역문화 활성화를 통한 예술향수권 확대, 4) 대안공간 활동의 자료 및 지표화와 정책연구, 5) 한국현대미술의 국제성 획득을 위한 국제교류 증진활동, 6) 아트페어를 통한 새로운 미술 유통구조 확대를 위한 활동, 7) 이외 회원이 부의, 협의한 사업을 추진할 계획이라고 한다. 비영리전시공간협의회는 대안공간들 간의 연대와 교류를 통해 미술계의 다양한 대안적인 활동을 공동의 힘으로 모색하려 했다는 면에서 의의를 지닌다. 무엇보다도 대안공간에 대한 정책적인 지원책을 끌어내기 위한 대안공간 스스로의 자구책으로 해석되기 때문이다. 대안공간 스스로 자기정체성을 정립하고 모색함으로써 대안공간에 대한 사회적인 관심을 촉발하고 이를 통해 지속적인 지원과 지원의 폭을 확대하려는 문제의식이 결국은 중요한 설립배경이 아닌가 싶은 것이다. 하지만 대안공간에 대한 명시적인 개념규정이 현실적으로는 유보되고 있는 상황 속에서 비영리전시공간협의회에 소속되지 못한 대안공간들의 형평성의 문제라든가, 어렵게 설립된 비영리전시공간협의회조차 안정적인 활동을 수행할 수 없는 현실적인

오프 스페이스 배



대안공간 미술



어려움 등은 여전히 문제로 남는다.

한국의 대안공간의 짧은 역사에 있어 눈여겨봐 야 할 또 다른 면모는 서울 중심의 대안공간의 활동에서 벗어난 지역의 대안공간 활동들이다. 제도적인 미술의 문제가 어찌면 더 심각한 방식으로 이중으로 작용하는 곳이 지역미술일 수 있기 때문이다. 그리고 건강한 미술문화는 새롭고 실험적인 미술적인 흐름을 모색하는 것 못 지않게 많은 사람들이 공유할 수 있는 소통의 모색에도 있다고 할 때 지역커뮤니티 활성화에 기여할 수 있는 미술활동 역시 중요한 문제일 수 있기 때문이고, 그런 면에서 대안적인 미술활동의 한 측면으로 커뮤니티 활동 역시 의미를 가질 수밖에 없다. 이런 맥락에서 몇몇 대안공간을 살펴볼 필요가 있겠다. 2002년 '보충대리공간'을 표방하면서 시작한 안양의 <스톤 앤 워터>는 경기도 안양의 변두리 재래시장인 석수시장에 위치하고 있는 공간이다. 생활 속의 예술 공간을 지향하고 있는 <스톤 앤 워터>는 미술을 통한 대중적 접점 확보에 중요한 비중을 두고 있고, 이런 점에서 중요한 의미를 지니는 대안활동을 전개하고 있다고 할 수 있다. 새로운 작가 발굴과 전시문화의 모색이라는 대안공간 특유의 활동 역시 전개하고 있는 <스톤 앤 워터>는 전시공간 이외의 인근 학교, 도서관, 시장 등을 적극적으로 활용하면서 미술을 통해 지역커뮤니티에 적극적으로 개입하고 있다. 최근 들어 지역을 기반으로 한 공공미술기획, 해외교류, 입주프로그램 등을 운영하면서 그 영역을 더 확장하고 있다.

같은 맥락에서 2002년 인천에서 출발한 <빔>의 경우도 눈여겨볼 만한 지역기반의 대안적인 활동을 펼치고 있다. <빔>의 경우 1995년 인천지역의 젊은 작가들이 모여 지역미술문화를 연구하면서 출발한 점이 특기할 만한데, 지역미술문화를 활성화시키려는 분명한 문제의식으로 출발한 공간이다. 그런 면에서 인천이라는 구체적인 지역을 매개로 한 다양한 활동들을 펼치고 있는데, 지역작가들을 중심으로 한 전시 이외의 세미나, 지역주민들을 대상으로 한 미술워크숍, 전무지 발간, 다양한 이벤트의 개최, 문화 탐사 등으로 <빔>만의 고유한 활동들의 펼치고 있다. 최근 들어 지역의 공간문화에 개입하는 공공미술기획, 지역의 문화행정에 개입하려는 노력 등으로 활동 영역을 더 확대해오고 있다. 부산지역의 <섬>과 <대안공간 반디>에 이어 1996년 본격적으로 문을 연 <스페이스 배> 역시 지역을 무대로 대안적인 활동을 펼치고 있는 공간이다. <스페이스 배>의 경우 기존 대안공간인 <아트 인 오리> 출신 작가들과 지역미술인들이 운영 주체가 되어 만든 곳으로 지역 작가 전시와 창작 지원, 시민과 함께 하는 복합미술체험 공간을 지향한다. 부산지역의 기업의 후원으로 부지 4만5천 평의 넓은 공간을 확보하여 이를 여러 기능의 공간으로 개조하여 사용하고 있는 <스페이스 배>는 넓은 공간을 활용한 입주프로그램, 다채로운 문화활동을 펼칠 수 있는 복합문화공간으로 전환하여 부산을 무대로 한 미술활동을 펼치고 있다.

지역을 거점으로 한 대안공간의 경우 여러 가

지 특수한 상황으로 인해 몇몇 공간의 경우 기존의 공간과 별다른 차별화된 활동을 보이지 않으면서도 대안공간을 표방하는 예도 있다. 이는 그만큼 지역미술문화의 열악한 현실을 반증하는 사례라고 생각한다. 하지만 분명한 것은 이러한 지역문화의 현실로 인해 활동의 편차는 있겠지만 대안공간을 표방하는 공간들이 양적으로 계속 늘어나고 있다는 점이다. 이는 짧은 역사에도 불구하고 한국의 대안공간이 보여준 일정한 효과일 것이다. 미술문화의 여러 악조건과 어려움을 이겨내는 일반화된 의미로 대안공간이 설정되고 있음을 보여주는 사례들이기 때문이다. 이는 지역에만 국한되지 않는다. 2003년 이후 생겨나기 시작한 여러 대안공간들, 〈대안공간 휴〉, 〈브레인 팩토리〉, 〈대안공간 틈〉, 〈대안공간 팩토리〉, 〈심스페이스〉, 〈아트포럼 뉴게이트〉, 〈대안공간 팀 프리뷰〉, 〈대안공간 갤러리 꽃〉들은 대안공간의 일정한 효과를 기대하면서 출발한 후발 대안공간들이라 할 수 있다. 이들 공간들은 비영리 공간으로서의 대안공간의 정체성, 곧 선발주자라 할 수 있는 1세대 대안공간의 장점과 의미를 수용하면서 각각의 스타일과 방향성을 모색하고 있다. 이는 초기의 대안공간의 설정과 다른 한국의 대안공간에 있어 새로운 전환, 새로운 국면이 창출되었다는 것을 의미한다고 할 수 있는데, 보다 전문화된 방향성을 표방하는 대안공간의 등장이 그것이다.

〈대안공간 팩토리〉의 경우 미술이외의 북아트, 타이포그래피 등의 디자인 전시나 다양한 형태의 워크숍, 문화 상품기획과 같은 기존의 대안공간에서 수행하지 않은 틈새 영역을 개척하고 있다는 면에서 눈길을 끈다. 〈브레인 팩토리〉의 경우 외부기획자에게 전시기획을 열어놓음으로써 대안공간이 가진 새로운 가능성을 실험하고 있다는 면에서 특기할 만하고, 〈대안공간 갤러리 꽃〉은 동양화를 표방한 본격적인 대안공간이라는 면에서 고유한 정체성을 모색하고 있다. 그리고 〈대안공간 팀 프리뷰〉의 경우도 앞선 세대와는 다른 문제의식을 가지고 활동하고 있는데, 연례 기획전인 ‘시사회’ 전의 경우 100여명의 작품 포트폴리오 위주의 전시를 통해 평론가와 기획자들을 대상을 한 일종의 프리젠테이션 전시이며, ‘트랜스’라는 이름의 전시프로그램의 경우 작가들이 직접 전시기획부터 평가까지 경험할 수 있는 워크숍 프로그램이다. 결국 〈팀 프리뷰〉는 이전의 작가발굴이라는 대안공간의 성격을 보다 발전시키고 구체화시켜 보다 많은 작가들이 활동할 수 있는 기반조성에 공간의 지향성을 두고 있다. 이런 맥락에서 대안공간의 2라운드는 기존 대안공간의 관례화된 활동 영역을 넓혀 다채로운 모색을 통해 새로운 국면의 대안공간 문화를 만들어내고 있다. 여기에 대안적 영상문화를 소개하면서 출발한 〈아이공〉을 들 수도 있는데, 〈아이공〉의 경우 특정한 공간을 기반으로 활동한다기보다는 대안적 영상문화라는 지향성을 통해 대안적인 것을 모색했다는 면에서 눈길을 끈다. 대안공간이 좁은 의미의 장소성에 국한된 것만이 아니라고 본다면 〈아이공〉의 활동은 넓은 의미에서의, 그리고 이후의 대안공간의 어떤 면모들을 가지고 있다고 봐야 할 것이다.

이러한 흐름 속에서 1세대 대안 공간들 역시도 확장된 활로를 모색하고 있는 상황이다. 그리고 몇몇 공간의 경우 대안공간 개념자체를 표방하는 대신 예술의 다원화된 방향을 모색하면서 이른바 복합문화공간을 자처하고 있다. 이들 공간들을 대안공간으로 규정할 수 있는지에 대한 것들은 별도의 논의를 필요로 하겠지만 대안이라는 개념규정 자체 역시 변화할 수밖에 없는 것이라 한다면 이 역시 한국의 대안공간의 역사에 있어서 주목을 요한다. <스페이스 셀>의 경우 실험영화를 중심으로 한 복합문화 공간을 지향하고 있고, <대안공간 합>의 경우 다양한 장르의 음악을 기본으로 하여 미술, 퍼포먼스 등이 벌어지는 공간이다. 다양한 장르의 문화예술이 어우러지는 공간을 대안공간으로 봐야 할지에 대해서는 분명 다양한 이견이 존재하겠지만, 분명한 것은 초기 대안공간의 활동을 통해 기존의 제도미술공간과는 다른 공간들이 출현하게 되었다는 점에서 이들 공간들의 활동을 넓은 의미의 대안공간의 맥락에서 검토할 필요는 있다. 이 속에서 변화된 대안공간의 역할과 위상을 다시 한 번 되돌아보는 노력들이 요청된다. 대안적인 활동이란 개념적으로도 선형적으로 규정된 담론이 아니며, 더욱이 고정된 무엇이 아니기 때문이다. 어떤 면에서 이들 복합문화공간의 등장은 대안공간의 일정한 효과라는 면에서 사유될 수 있다고 생각된다. 대안공간의 역사는 결국 어떤 특정한 공간을 대안공간으로 규정하는가 마는가의 문제만이 아니기 때문이다. 초기의 대안공간이 수행한 일정한 긍정성과 생산적인 역할이 결국 다양한 형태의 유사대안공간들을 초래했다고 본다면, 이들 공간 역시 이러한 흐름의 역사 속에서 평가되어야 할 것이다. 한 가지 더 지적되어야 할 것들은 짧은 대안공간의 역사 속에서 많은 대안공간들이 폐관과 개관을 거듭했다는 사실이다. 예를 들어 2003년 국내외의 문화교류와 작가지원을 목적으로 설립된 비영리문화재단 <달링아트파운데이션>에 의해 설립된 <프로젝트 스페이스 집>의 경우 신사동의 한 주택을 개조해서 만든 전시공간이었다. 주택공간을 활용한 색다른 전시를 기획한 이곳은 그러나 2005년 재단 측의 사정으로 폐관하게 되었고 최근 <듀플렉스>라는 이름으로 다시 활동을 모색하고 있다. 공식적인 폐관이 아니어도 여러 가지 사정으로 활동이 꾸준히 지속되지 못한 몇몇 대안공간의 현실은 (한국의) 대안공간들이 갖는 본질적인 어려움의 한 단면이라 할 수 있다.

이상으로 짧지만 긴 한국의 대안공간의 간략한 역사에 대해 살펴보았다. 사실 10여년도 채 안된 한국의 대안공간의 역사를 고고학이나 계보학과 같은 역사적 서술을 통해 해부한다는 것이 어떤 면에서는 쉬운 일일 수도 있지만 반대로 생각해본다면 그 진행형의 궤적을 여전히 그려가고 있다는 면에서는 어렵고도 선부른 서술일 수도 있다는 생각이다. 여전히 진행 중인 흐름이고

아트스페이스 휴, 전경



상세한 해석을 위한 얼마간의 시간이 필요할지도 모를 일이기 때문이다. 하지만 짧은 역사였지만 그 과정 속에서도 숏한 변화의 과정에 놓일 수밖에 없었던 한국의 대안공간의 역사적 현실은 분명 이후의 자기 모색과 방향정립을 위해서 반드시 적절한 평가와 진단이 있어야 할 것이다. 본 연구의 전체적인 서술자체가 현실 대안공간의 실제적인 모습을 진단해냄으로써 이후의 대안공간의 바람직한 방향모색을 위한 것이듯 말이다.

3

——
대안가구의 책꽂이
양

代案
穴置

설문지는 2006년 10월부터 11월까지 작성했고, 12월부터 각급 대안공간에 우편으로 발송했다. 대안공간의 대상은 대략 27군데였다. 대상 선택의 기준은 (사)대안공간네트워크에 가입된 공간, 대안공간적 프로그램을 운영하는 공간, 스스로 대안공간이라고 선언한 공간이었다. 표본수가 워낙 적기 때문에, 최대한 수거율을 높이고자 했다. 먼저 대상 공간을 확정된 후, 각 대안공간에 직접 전화를 한 다음에, 취지를 설명하고 직접 발송했다. 발송 받지 못한 경우에 이메일로 설문지를 전송하여 수거했다. 이 가운데 설문에 응한 공간은 총 18개로서, <루프>, <빔>, <쌈지>, <아트스페이스 휴>, <폴>, <오픈스페이스 배>, <갤러리 정미소>, <보충대리공간 스톤 앤 워터>, <사루비아 다방>, <대안공간 반디>, <대안공간 미끌>, <갤러리 팩토리>, <대안공간 팀 프리뷰>, <대안공간 눈>, <대안미술공간 소나무>, <Space 129>, <대안공간 아트포럼 리>, <스페이스 셀> 등이다. 계속 접촉했으나, 설문에 응하지 않은 공간은 <인사미술공간>, <브레인 팩토리>, <대안공간마루>, <갤러리 꽃>, <Space MOM>, <대안공간 제주>, <대안공간 틈새>, <대안공간 합>, <블라인드사운드 미디어 허브> 등이다. 몇몇 곳은 이견이 발생해 설문 분석을 할 수 없었다. 예를 들어, 대표적인 대안공간인 <인사미술공간>은 이번 조사에서 빠졌다. 큐레이터가 <인사미술공간>은 대안공간이 아니기 때문에, 이 설문조사에 응할 이유가 없다고 했다. 반면 <인사미술공간>은 (사)대안공간네트워크에 가입된 공간이기도 한데, 소소한 논란이기는 하지만 대안공간의 개념과 성격을 규정하는데 있어 나타난 재밌는 '사건' 이기도 할 것이다. 연구 결과는 대부분 기초빈도 분석을 이용하여 도출했다. 이를 위해 SPSS for Windows 12.0을 사용하여 기초적인 빈도분석 결과를 제시한다. 이로써, 예산, 인력, 공간, 프로그램 등등, 대안공간의 현재적인 지형이 그려질 것이다.

3.1 일반현황

3.1.1 기본 사항

설문에 응답한 대안공간들은 자신들이 대안공간으로서 필수적으로 해야 할 활동으로 **그림 1**과 같이 응답하였다. 응답에서 살펴 볼 수 있듯이 대안공간들은 스스로 전시(전체 응답의 42%)의 기능을 가장 우선시 하는 것으로 알 수 있다. 전시 이외에도 대안공간들은 지역프로젝트(18%)나 아카이브기능(16%), 대중프로그램(13%) 등 자신들이 대안공간으로서 수행해야하는 다양한 역할이 있다고 응답하였다.

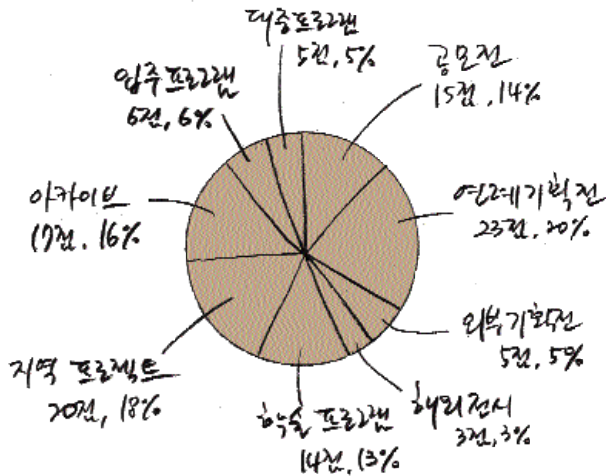


그림 1_대안공간이 해야 할 활동
(1순위-3점, 2순위-2점, 3순위-1점 후 각 점수를 합산한 결과)

외부기획전이나 해외전시보다는 대안 공간 스스로가 주도적으로 기획을 할 수 있는 연례기획전(20%)에 큰 비중을 두고, 신진작가들을 발굴할 수 있는 기회가 될 수 있는 공모전(14%)에 주된 가치를 두었다. 상대적으로 외부기획전(5%)이나 해외전시(3%)와 같은 외부와의 교류행사보다는 각 대안공간의 내부 기획역량을 발휘하는 것을 우선은 중요하게 여긴다 할 수 있다. 이는 대안공간들이 각자의 전시를 할 수 있는 기획역량을 강화시키는 것이 중요한 것임을 확인할 수 있다. 이와 함께 전시 이외에도 지역프로젝트, 아카이브, 학술·대중 프로그램들 역시 다른 미술공간과 달리 대안공간이 수행하여야 할 중요한 역할임을 인지하고 있었다.

동일한 방법으로 지금 현재 대안공간이 수행하고 있는 중점사업에 관한 응답결과는 **그림 2**와 같았다. 표에서 살펴볼 수 있듯 대안공간은 (신진)작가발굴과 자체기획을 가장 우선시하고 있음을 알 수 있다. 이는 현재 대안공간의 가장 중요한 기능으로 (신진)작가들을 발굴하는 것이라는 인식과 그 외 전시 공간을 통해 예술작품으로 소통하는 기능인 기획전에 중요한 의미를 부여하고 있음을 재확인 할 수 있었다.

그러나 앞서 대안공간의 기능으로 응답한 교육사업이나 학술사업, 아카이브 특히 지역프로젝트의 경우 **그림 1**에서의 중요성 인식에 비해 상대적으로 저조한 것을 알 수 있다. 특히 지역 프로그램 등은 구체적으로 진행되고 있지는 못하는 것으로 생각할 수 있다. 결국 **그림 1**에서 응답한 대안공간의 다양한 역할 중 현재 우선시 되는 것은 전시 등을 통한 작가발굴과 자체기획 중심으로 이루어지고 있다고 평가할 수 있다. 그 외의 대안공간이 수행해야 할 역할들은 그 중요성을 인식하고 있음에도 불구하고 대안공간 각각

의 상황과 여건 속에 따라 구체적으로 추진되지는 못한다고 말할 수 있다. 이는 대안공간이 자신의 기능들을 모두 펼쳐 보이기에는 아직까지도 어려운 환경에 있음을 간접적으로 시사한다.

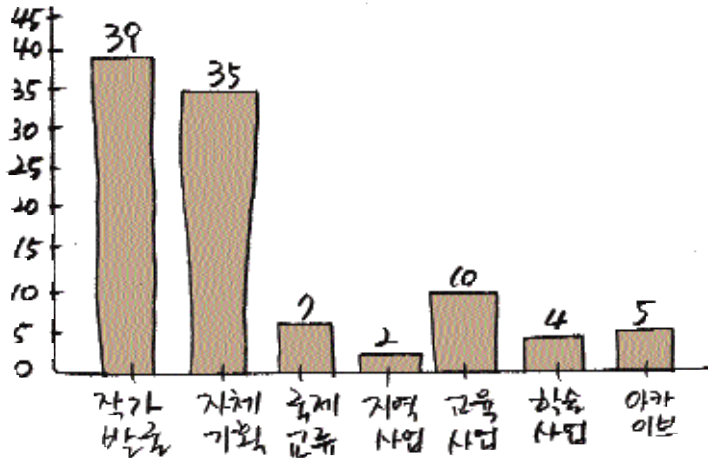


그림 2_대안공간들의 현재 중점 사업
(1순위-3점, 2순위-2점, 3순위-1점 후 각 점수를 합산한 결과)

3.1.2 공간시설

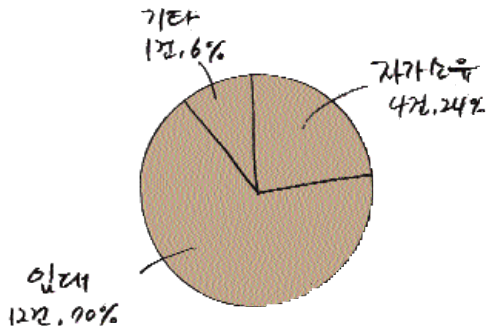


그림 3_전시공간의 소유형태

그림 3에서 살펴 볼 수 있듯이 대부분 대안공간은 임대형식으로 공간이 운영되고 있음을 알 수 있다. 이러한 공간의 임대는 대안공간의 운영에서 경제적 어려움을 주는 큰 요인이 된다. 이는 후에 심층인터뷰 등을 통해 자세히 살펴볼 수 있다. 대부분 대안공간에서 전시 등을 할 수 있는 공간은 주로 1개(61%)라는 응답이 많았다. 공간이 가장 많은 경우는 최대 4개(루프)를 보유한 것으로 알 수 있다. 응답한 대안공간들의

전시공간의 평균은 약 38 평 정도였으나, 이는 대안공간의 상황에 따른 공간에 대한 편차가 크기 때문에 실질보다 다소 과장된 평균일 수 있다.

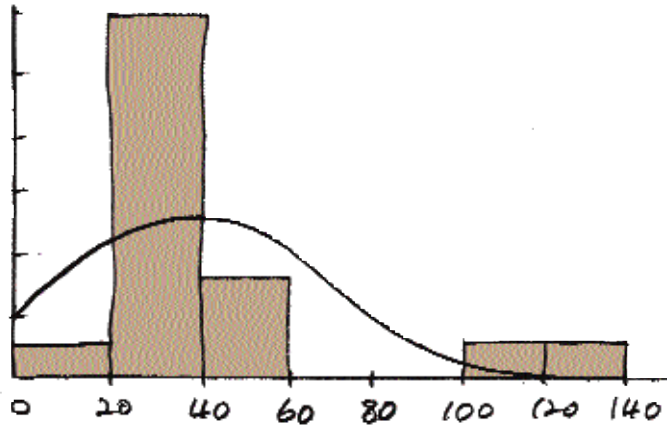


그림 4_대안공간의 전시면적 분포

그림 4에서 살펴 볼 수 있듯 대안공간 중 편포된 100평 이상의 전시장을 소유한 경우(〈루프〉, 〈쌈지〉)를 제외하면 현재 대부분의 대안공간은 약 평균 28평 정도로 전시공간을 운용하고 있다고 할 수 있다. 전시공간 이외에 작은 미술관으로서 보유 가능하거나 운영에 필요한 시설로는 아카이브, 수장고, 세미나실, 자료실, 그외 기타 사무실로 쓸 수 있는 업무 가능한 공간이 있을 것이라 예상되었다. 대안공간의 경우 이 모든 공간을 다 구비하고 있는 경우는 극히 드물었고 대부분 한정된 공간의 한계로 취사선택하여 공간을 운영하고 있음을 그림 5에서 살펴보면 알 수 있다.

대부분 대안공간에서 중요시 여기는 곳은 아카이브와 자료실과 같이 자료를 축적할 수 있는 공간임을 알 수 있다. 그러나 아카이브와 자료실의 엄밀하게 구분하여 운영하지 못하고 있다고 추정할 수 있다. 예를 들어 아카이브와 자료실을 나누어 운영하는 경우는 응답 대상 중 3개의 공간만 분리 운영할 뿐이었다. 또한 대안공간 중 4곳은 아예 아카이브나 자료실, 수장고 등 별도의 공간이 없이 운영에 필요한 최소한의 공간만 가지고 있음을 알 수 있다. 특히 예술작품을 비교적 안정적으로 보관할 수 있는 수장고를 가지고 있는 경우는 4건에 불구하고 작품의 훼손이 우려된다 할 수 있다. 또한 별도의 세미나실을 갖추지 못해 대중 및 학술 사업에 어려움이 있을 것이라 예상할 수 있다.

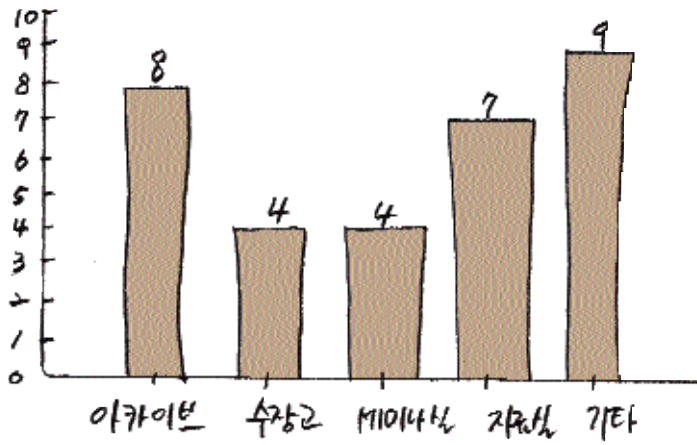


그림 5_ 전시공간 외 보유시설

3.1.3 설립사항

조사에 응답한 대안공간 중 1998년경 <<space129>>에 설립하였다고 한 대안공간도 있었지만 본격적으로 대안공간이 등장한 것은 1999년도(<루프>, <폴>, <사루비아 다방>)로 생각할 수 있다. 2000년 경에 <쌈지>가 개관한 이후 2001년경을 즈음해서는 대안공간의 설립이 없었다. 이후 2002년 경부터 대안공간이 다시 설립되기 시작하였음을 알 수 있다. 자세한 설립년도는 표 1을 통하여 확인할 수 있을 것이다.

설립년도	대상	빈도	퍼센트
1998	Space129	1	5.6
1999	루프, 폴, 사루비아 다방	3	16.7
2000	쌈지	1	5.6
2002	반디, 빔, 소나무, 갤러리 팩토리, 스톤앤워터	5	27.8
2003	갤러리 정미소	1	5.6
2004	아트포럼 리, 스페이스 셀, 팀 프리뷰, 아트스페이스 휴	4	22.2
2005	눈, 미끌	2	11.1
2006	오픈 스페이스 배	1	5.6
계		18	100

표 1_대안공간의 설립년도

각 대안공간이 가질 수 있는 법적지위로는 크게 개인사업(자) 등록과 법인, 임의단체의 경우로 나누어 볼 수 있다. 현재 운영되고 있는 대안공

간은 **그림 6**에서 살펴 볼 수 있듯이(무응답 1건 제외) 개인사업자(41%)로 등록된 경우가 가장 많이 있다. 그 외에 자발적으로 등록 신고하고 운영하는 임의단체의 경우(29%)가 많았다. 대안공간이 법인의 형태로 설립된 경우는 전체의 24%에 불과하였다. 대안공간의 경우 성격과 규모에 따라 아직까지 법적 지위가 통일되지 못한 채 다양한 형태로 운영되고 있음을 알 수 있다. 이러한 법적 지위의 문제는 대안공간으로 현재의 활동을 제약하는 요인이라 할 수 있을 것이다.

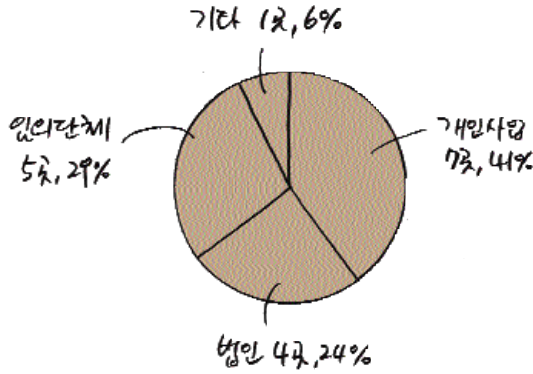


그림 6_대안공간의 법적 지위

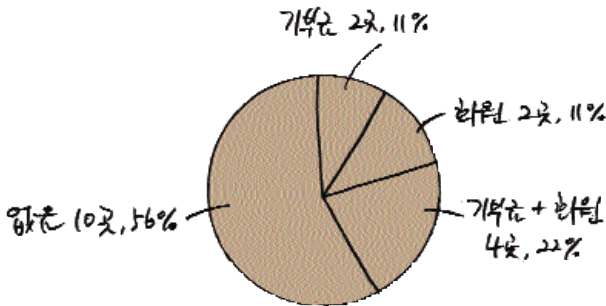


그림 7_대안공간의 후원체계

재정상황이 어려운 대안공간의 상황에서 후원 제도(기업·개인의 기부금이나 회원제 등)는 재정을 도울 수 있는 하나의 수단일 수 있다. 그러나 대부분의 대안공간이 **그림 7**에서 살펴 볼 수 있듯이 후원제도가 '없다'고 응답(전체 56%)하였다. 이러한 대안공간일수록 대부분 2002년도 이후에 설립된 신생 대안공간이 많았으며, 상대적으로 규모가 크지 않은 경우가 많았다. 후원제도가 있는 경우에는 기부금에 의존(11%)하거나 또는 회원에 의존(11%)하는 방식이 있었고, 그 양자를 활용하는 경우(22%)도 있었다. 구체적인 기부금의 액수를 자세히 알 수는 없었다. 하지만 회원제도의 경우 300명에 가까운 후원

회원수를 보유한 1 개(Space 129)의 사례를 제외한다면(그림 8 참조), 평균 43명 정도로 견해에 따라 차이가 있을 수 있겠지만 대안공간이 많은 후원회원을 확보하고 있다고는 볼 수 없을 것이다. 영리를 위한 특별한 사업을 추구하지 않는 성격의 대안공간으로서의 공간의 운영에 다소나마 도움을 줄 수 있는 후원제도 등의 정비가 필요하다고 할 수 있다.

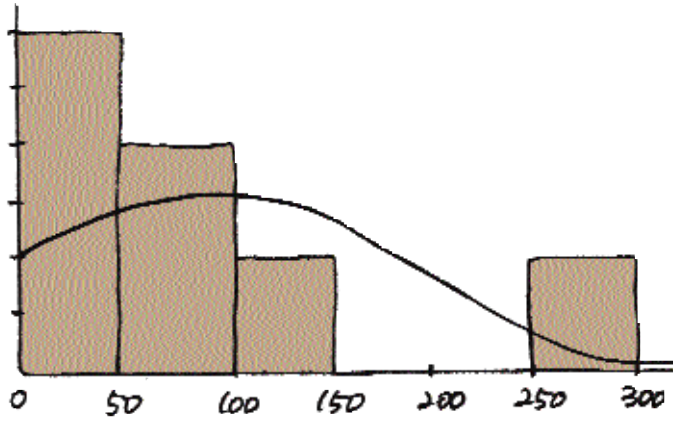


그림 8_후원회원 (수)

3.1.4 기타

기타로 살펴본 일반 사항으로는 대안공간을 운영하면서 별도의 자문체계를 갖고 있는지를 물어보았다. 각 대안공간은 다양한 활동을 하고 있기에, 운영과 관련된 자문체계를 갖는 것은 대안공간을 운영에 일정 정도의 도움을 줄 수 있고, 더불어 이러한 체계를 갖추는 것으로 대안공간이 보다 안정적인 구조를 가질 수 있다는 판단 때문이었다. 그 결과 그림 9에서처럼 운영자문 체계를 갖춘 곳이 절반이 넘는 61%에 이르는 것으로 나타났다.

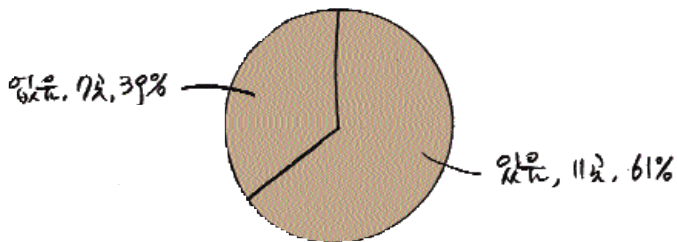


그림 9_별도의 운영 및 자문 체계 유무

또한 대안공간에게 외부와 소통에 중요한 별도의 전문적인 홍보인력이 따로 있는가라는 질문에, 대부분의 대안공간은 거의 90%에 달하는 없다(89%)고 응답하였다. 이는 대부분 대안공간 자체에서 홍보능력이 전문적이지 못하거나 따로 운영할 여력이 없는 실정임을 알 수 있다. 대안공간의 주요 홍보대상은 **그림 10**에서 알 수 있듯 언론사나 미술관계자 임을 알 수 있다. 그리고 그 다음으로 일반인을 대상으로 하고 있음을 알 수 있다. 이는 아직까지 대안공간이 일반인들을 직접적으로 만날 수 있는 홍보방안이 모색되지 않았다고 평가할 수 있다.

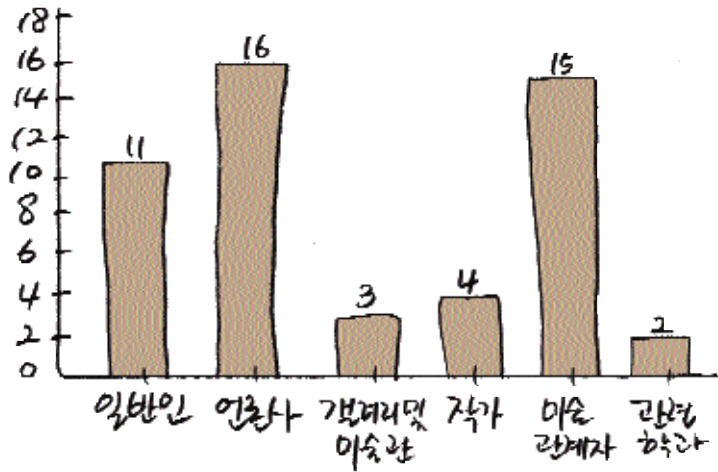


그림 10_대안공간의 주요 홍보 대상
(1순위-2점, 2순위-1점 후, 각 점수를 합산한 결과)

3.2 프로그램 현황

3.2.1 전시프로그램

대안공간의 가장 큰 기능인 전시프로그램의 경우 **그림 11**과 같이 다소 편차가 있으나 평균적으로 약 12회를 실시하는 것으로 나타났다. 연간 20회 이상 하는 곳(〈미끌〉, 〈눈〉)들은 대부분 신생 대안공간으로서 활발한 활동을 한다고 할 수도 있지만, 각 전시의 규모가 상대적으로 적은 수준에서 진행되어 횟수가 많아졌다고 예상할 수 있다. 편포된 사례를 제외하면 각 대안공간은 1년에 약 10건 정도의 전시를 하고 있는 것으로 나타났다.

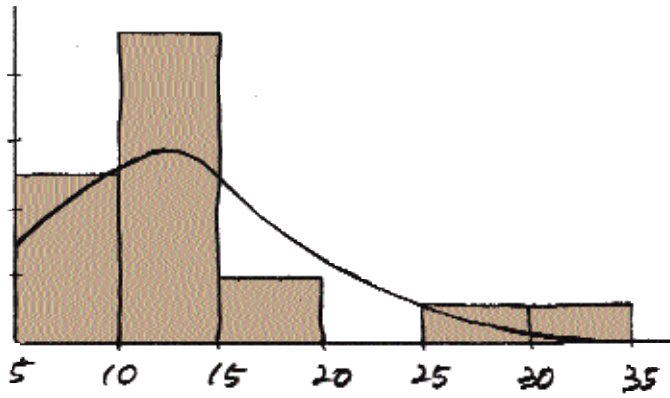


그림 11_대안공간의 연평균 전시회수 (회) (2006년 기준)

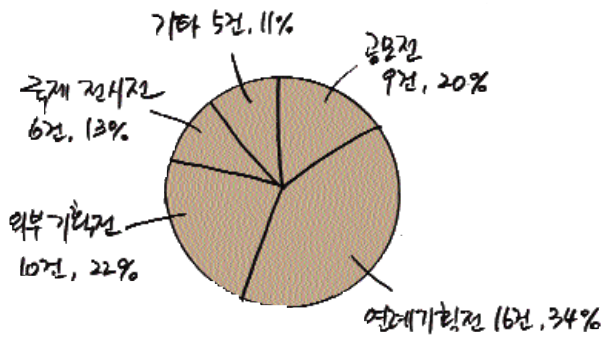


그림 12_대안공간의 전시 성격 (복수응답)

대안공간의 전시성격으로는 그림 12에서 나타난 바와 같이 연례기획전(34%)이 가장 많은 비율로 나타났다. 그 외로 외부 기획전(22%) 성격의 전시이고, 이 둘을 합치면 전체의 과반수가 넘는 56%에 해당되었다. 그 외 공모전(20%), 국제전시전(13%)의 순을 이루었다. 구체적으로 전시 성격별 연평균 전시 횟수를 살펴보는 것은 아래의 그림 13에서 살펴볼 수 있다.

그림 13에서 살펴보면 공모전이 가장 많은 6.8회, 연례기획전이 4.9회 외부 기획전이 2.8회로 나타난다. 그림 12에서 살펴본 바에 의하면 공모전이 기획전보다 대안공간 전체적으로 보면 적은 비율을 차지하였으나, 실제로 대안공간의 규모와 활동의 차이에 의해 일부 대안공간에서 주로 전시를 많이 개최하기 때문에 나타나는 결과일 수 있다. 또한 참고로 대안공간 중 대관전시를 한 경우는 전체의 11% 정도인 것으로 나타났다. 이는 전반적으로 아직까지 대안공간들이 대안공간의 비영리적인 성격을 유지하기 위해 대관활동을 자제하는 것이라 생각해 볼 수 있다.

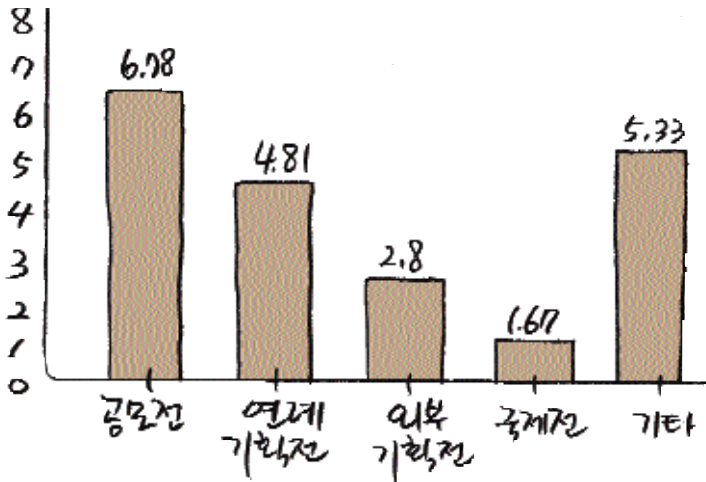


그림 13_전시 성격별 연평균 전시회수 (회)

3.2.2 학술 프로그램

대안공간의 또 하나의 기능인 학술 프로그램의 경우 전체의 평균을 살펴보면 1년에 5.7회 정도를 하는 것으로 나타난다. 그러나 이 역시 대안공간의 서로 다른 역량에 의해 그림 14과 같이 편포되고 있음을 지적할 수 있다. 가장 많은 경우로는 <쌈지> 20회 그리고 <빔>이 16회로 응답하였다. 이러한 경우를 제외하면 1년에 평균 4회 정도의 학술프로그램들을 운영한다고 할 수 있다.

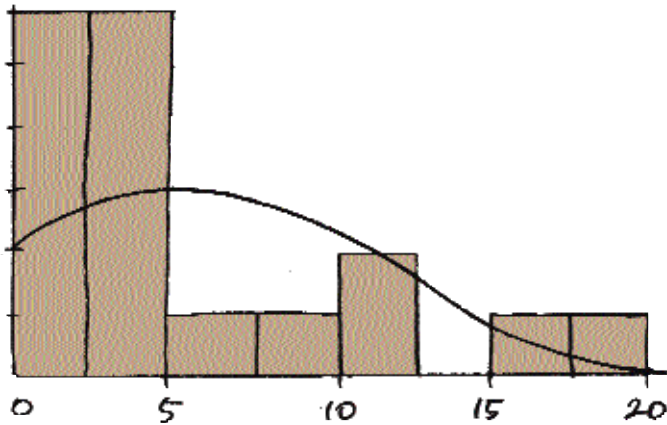


그림 14_연평균 학술프로그램 개최회수 (회)

학술프로그램의 성격을 살펴보면 대부분이 소

규모세미나인 것으로 나타났다(그림 15 참조). 소규모세미나에 집중된 것은 대안공간이 일반인들을 대상으로 하거나, 또는 전문적인 담론을 생산하기 보다는 작은 수준에서 세미나 정도를 하고 있다는 한계를 나타낸다. 물론 토론회와 강좌 프로그램을 진행하는 경우도 있었다. 학술 프로그램의 주요 대상은 미술관계자나 작가와 같은 주로 미술과 관련된 전문가들을 대상으로 하는 것으로 나타난다(그림 16 참조).

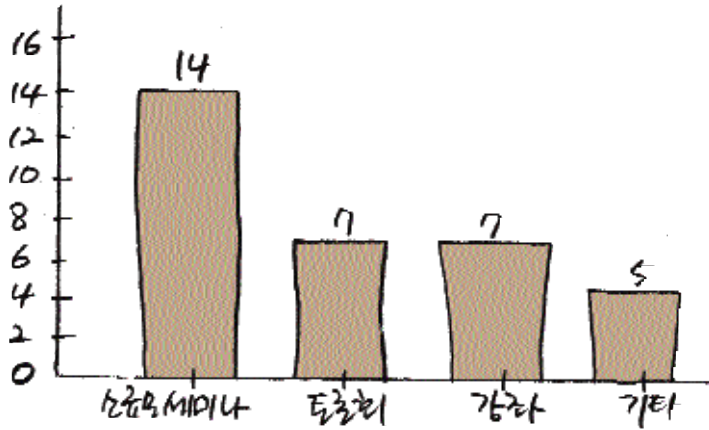


그림 15_주관하는 학술프로그램의 성격

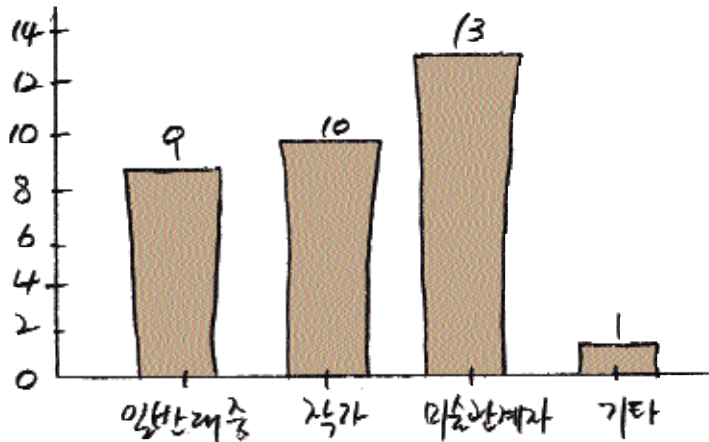


그림 16_학술프로그램의 주요대상 (복수응답)

3.2.3 기타 프로그램

그 외 기타 프로그램으로 우선적으로 지역사회와 연계하는 프로젝트에 대한 유무를 살펴보았다. 지역사회 연계 프로그램의 경우 과반수를

차지하는 61%가 현재 프로그램을 운영하고 있다고 한다(그림 17 참조). 지역 프로젝트의 주요 파트너의 경우에는 지역단체와 공공기관, 자체기획으로 골고루 분포되었다(그림 18 참조).

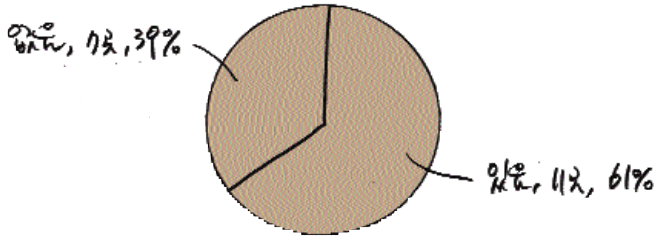


그림 17_지역사회 연계 프로젝트의 유무

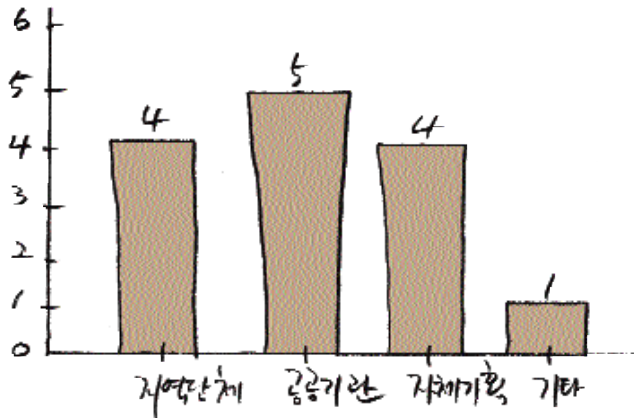


그림 18_지역사회 연계 프로젝트의 주요 파트너

한국의 대안공간 실태 연구

아카이브의 운영 여부를 묻는 질문에 대부분의 대안공간은 현재 아카이브를 운영(72%)하고 있다고 응답하였다(그림 19 참조). 그림 20에서 볼 수 있듯 아카이브는 주로 작가 관련한 자료와 전시자료가 중심이라고 응답하였다. 그러나 대안공간의 현실적인 특성상 아카이브운영이 얼마나 잘 되고 있는지를 양적 통계로 확인 할 수는 없었다. 대안공간들은 가능하다면 아카이브를 구비하려하고 대부분 일반인에게도 자료를 개방하고 있는 것(84.6%)으로 나타났다.

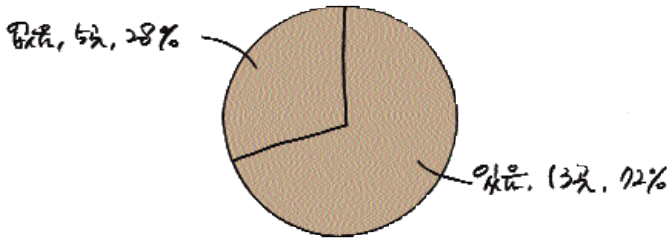


그림 19_아카이브 운영여부

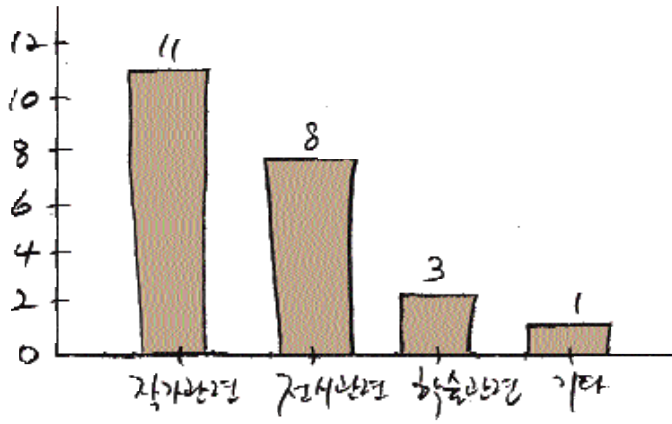


그림 20_아카이브의 종류 (복수응답)

미술과 관련된 부분 이외에서 공간을 활용하여 다른 대중프로그램 운영 여부를 살펴보면 대안공간의 대부분인 76%가 현재 운영하고 있는 것으로 나타났다(그림 21 참조). 그 성격을 좀 더 자세히 살펴보면 교육프로그램이나 파티와 같은 경우가 많았고 그 외로 경매, 공연, 영화제 등이 있었다(그림 22 참조).

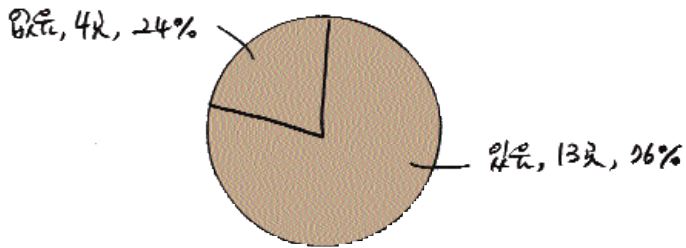


그림 21_미술 외 대중프로그램 운영여부

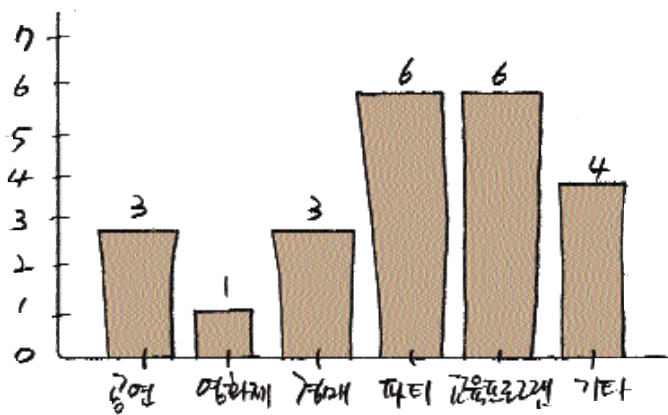


그림 22_미술 외 대중프로그램의 성격 (복수응답)

3.3 교류 현황

3.3.1 국내교류

대안공간들의 국내교류 현황을 살펴보면 개략적으로 활동영역을 확장하는 차원에서 전시 등의 형태를 통해 주로 다른 대안공간들과 교류를 해 온 것을 확인할 수 있다.

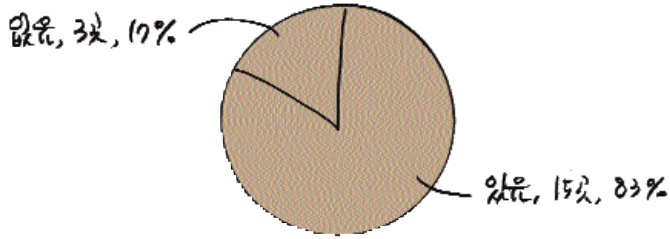


그림 23_국내의 다른 단체와의 교류여부

우선, 설문조사에 응답한 대안 공간들 중 거의 대다수가 다른 단체와 교류한 경험이 있다고 답했다. 총 18곳 중 3곳을 제외한 15곳(약 83%)이 교류 경험이 있었는데, 이 중 대다수가 다른 대안공간들과의 교류인 것으로 나타났다. 이와 같이 대안공간들 간의 교류활동이 빈번한 이유는 활동 특성이 유사한 단체들이 공식적 혹은 비 공식적 네트워크를 형성함으로써, 자신들의 자구책을 모색하는 한편 시각예술계에 대해 가지는 고유한 문제의식을 공유하고 있기 때문인 것으로 해석된다. 반면 상업갤러리와 교류 경험은 단 1곳에 지나지 않았는데(그림 24 참조), 이를 통해 국내의 대안공간들이 상업적 성격의 단체들과는 일정 정도 거리감을 두고 있다는 사실을 알 수 있다.

한국의 대안공간 실태 연구

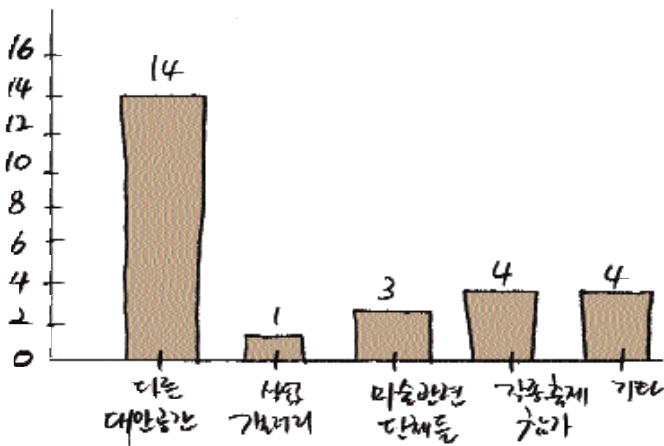


그림 24_교류한 국내단체의 성격 (복수응답)

세부적인 교류 내용을 살펴보면, 아무래도 전시행사에 주된 초점이 맞춰져 있는 것을 알 수 있다(그림 25 참조). 전시행사는 대안공간들의 국내교류 내용 중 58% 정도의 비중을 차지했다. 학술행사에 대한 비중도 적지 않았는데 이를 종합적으로 고려해보면, 국내 대안공간들의 교류행사들은 주로 전시와 학술 영역이라 할 수 있다. 특히 전체의 32% 정도가 학술프로그램을 운영한 경험이 있는 것으로 조사된 것이 특이할 만한데, 여기에는 포럼이나 심포지엄 같이 공식적인 학술 행사 외에도 대안공간들 사이에서 소규모의 비공식적 세미나활동 등도 있을 것으로 추정된다.

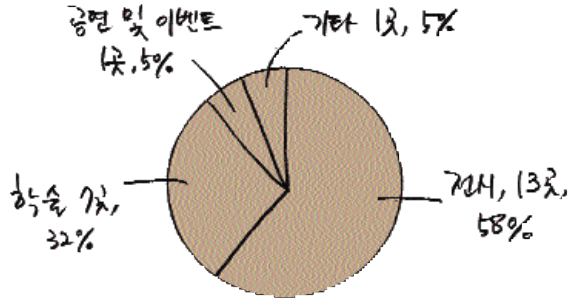


그림 25_국내교류의 내용 (복수응답)

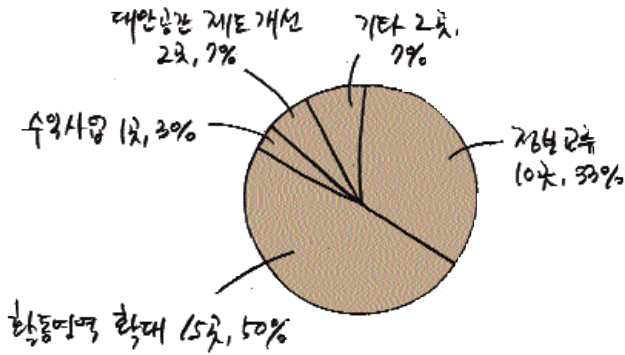


그림 26_국내교류의 목적 (복수응답)

국내교류의 목적을 살펴보면, 국내 대안공간들의 교류 활동에 대한 좀 더 세부적인 성향들을 확인할 수 있다. 절반 정도가 '활동영역을 확대하기 위해서' 라고 답했으며, 3분의 1은 '정보를 교류하기 위해서' 라고 답했다(그림 26 참조). 뿐만 아니라 '대안공간 관련 제도를 개선하기 위해서' (7%)라는 대답도 눈에 띄는데, 이러한 사실들은 대안공간들이 자기사업을 활성화하기 위하여 교류활동을 통해 자구책을 모색하고 있다는 사실을 암시하고 있다.

반면 '수익사업을 위해' 교류활동을 하는 경우는 단 1곳에 지나지 않았다. 이는 대다수 대안공간들이 지출에 비해 수입이 적은 재정적 열악함에도 불구하고, 교류활동에 있어서만큼은 시각예술계의 대안적 활동이라는 본연의 목적을 잃지 않고 있다는 것으로 해석될 수 있다.

3.3.2 국제교류

국내교류에 비해 국제교류는 확실히 양적으로 적은 수치를 보였다. 조사된 공간들 중 절반 정도만이 국외 단체와 교류한 경험이 있는 것으로 나타났으며(그림 27 참조), 전체적인 교류빈도에 있어서도 확실히 적은 경향을 보였다(그림 25와 그림 29의 총 건수를 비교할 것).

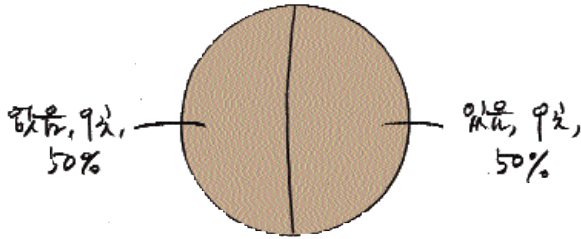


그림 27_국외의 다른 단체와의 교류여부

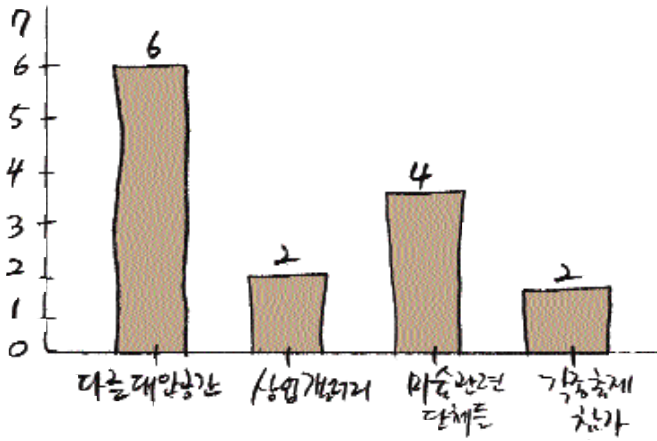


그림 28_교류한 국외단체의 성격

그림 28에서 보는 바와 같이, 국내교류와 비교했을 때 특이한 현상 중 하나는 교류한 단체의 성격에서 국제교류의 경우 대안공간과의 교류

비중이 여실히 줄어들었다는 점이다. 다른 대안공간과의 교류현황에서만큼은 국내교류의 경우 14건이었던 데 반해, 국제교류의 경우에는 6건에 머물렀다. 이는 전체적인 교류빈도가 국제교류에서 적은 점을 고려했을 때, 어느 정도 수궁이 갈 만한 편차라 할 수 있다. 반면, 대안공간과의 교류를 제외한 '상업갤러리, 미술관련 단체, 각종 축제 등'의 빈도가 국내교류의 경우 그림 24와 같이 1~4건, 국제교류의 경우 이와 비슷한 2~4건의 빈도를 나타냈는데, 결과적으로 국내 대안공간들이 국제교류를 할 때에는 대안공간에 편중되지 않고 다양한 시각예술 단체들과 교류하고 있다는 사실을 증명한다.

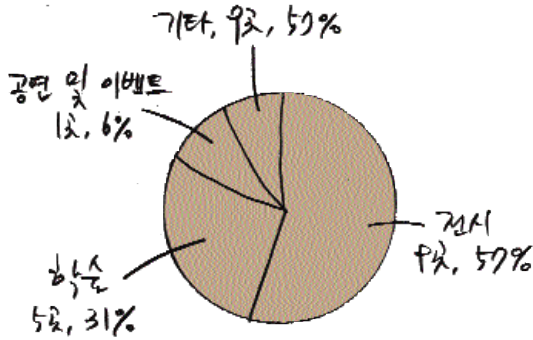


그림 29. 국외교류의 내용

국제교류의 목적을 자세히 살펴보면, 대략적으로 '해외작가의 국내소개'를 넘어서는 수준으로 '국내 작가의 해외 소개'에 관한 목적이 추구되었음을 알 수 있다. 이러한 사실은 국내의 대안공간들이 일차적으로는 국내를 기반으로 하여 시각예술의 세계적인 교류에 기여할 뿐만 아니라, 국내작가들 특히 신진작가들의 해외 진출에 기여하고 있음을 입증하고 있다.

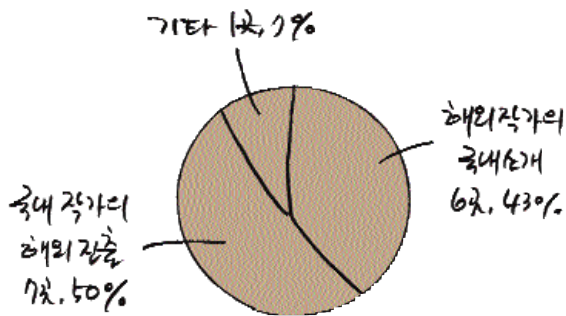


그림 30. 국외교류의 목적

3.4 재정 현황

3.4.1 예산편성

대안공간과 관련하여 가장 민감한 문제 중 하나가 바로 재정문제일 것이다. 실제로 수입보다 지출이 크고, 공간들 대다수가 인건비, 건물임대료, 전시행사비용 등으로 재정압박을 느낀다는 것은 공공연한 일이 되고 있다. 본 조사에서는 소수이기는 하지만 국내의 시각예술 대안공간들의 재정현황에 대해 개괄적으로 접근하고자 하였다.

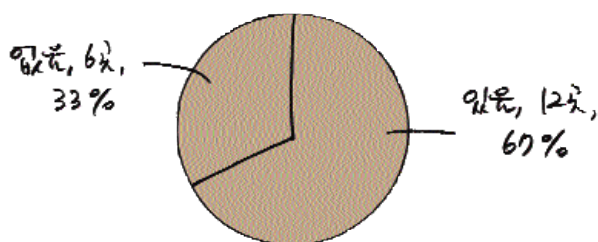


그림 31_정기적 예·결산 편성여부

조사 결과 정기적으로 예·결산을 편성하지 않고 있는 대안공간은 전체 18곳 중 6곳으로 3분의 1이나 되었다(그림 31 참조). 이러한 결과는 대안공간들이 현실적으로 처한 운영상의 영세성을 반영한다고 하겠다.

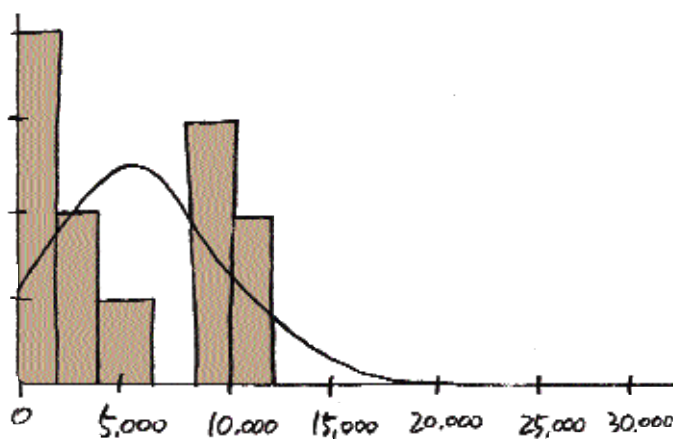


그림 32_연간 총수입 규모의 분포

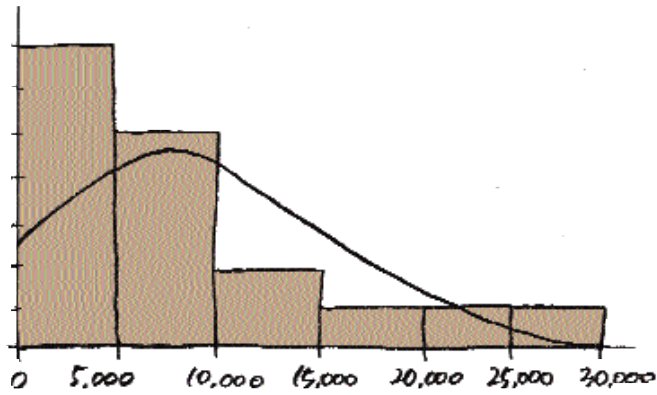


그림 33_연간 총지출 규모의 분포

뿐만 아니라 총수입 규모가 총지출 규모에 비해 턱없이 모자라는 수준이었다(그림 32와 그림 33 참조). 조사대상 대안공간들의 평균치를 살펴보면, 연간 총수입이 4837만5천원이었던 데 반해 연간 총지출 규모는 그 두 배에 달하는 8135만2천9백원이었다. 그나마도 수입이 있다고 응답한 대안공간은 12곳(지출액에 응답한 공간은 17곳)에 지나지 않았다. 나머지 6곳은 수입 예산이 아예 없는 경우였다.

3 대안공간의 제도현황

한편으로는 조사된 대안공간들 간의 차이도 지적될 수 있다. 그림 32과 그림 33에서 나타나는 것처럼, 곡선 분포의 최대점(평균값)이 왼쪽에 치우쳐 있음을 알 수 있는데, 이는 상대적으로 수입이나 지출 규모에서 평균(mean)에 비해 높은 재정규모를 가진 공간이 낮은 재정규모를 가진 공간보다 수적으로 더 적다는 사실을 의미한다. 실제로 수입과 지출에서 중간 순위에 해당하는 중간값(median)은 각각 3750만원과 6000만원으로 평균 수입액과 지출액을 밑돌았다. 이는 대안공간들이 전반적으로 열악한 재정 상태를 보이고 있는 가운데, 그 안에서도 빈부차가 존재한다는 사실을 의미한다. 이에 대해서는 '3.5. 대안공간들의 내부 격차' 부분에서 좀 더 자세히 다루도록 하겠다.

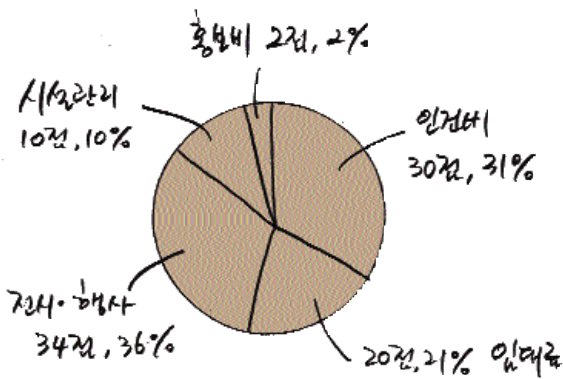


그림 34_연간예산 중 항목별 비중

(1순위-3점, 2순위-2점, 3순위-1점 후 각 점수를 합산한 결과)

연간예산 중 항목별 비중에서는 전시·행사 비용(36%)이 가장 높은 부담을 차지하는 것으로 조사되었다(그림 34 참조). 그 뒤를 이어 인건비가 31%, 건물 임대료가 21%였다. 또한 시설관리비는 10% 정도의 비중으로 나타났다. 이를 통해 대안공간들의 운영이 전시·행사·홍보와 같은 소프트웨어적인 투자(약 38%)보다는 인력·건물·시설 등의 하드웨어 부문(약 62%)에 더 많은 부담을 가지고 있는 것으로 분석된다.

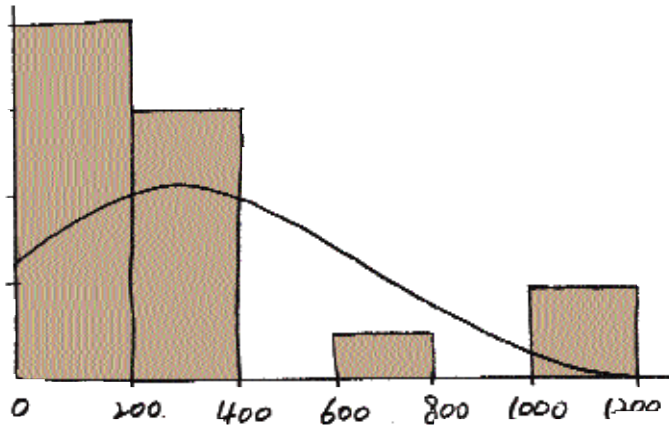


그림 35_1회 평균 전시 지출비용 분포

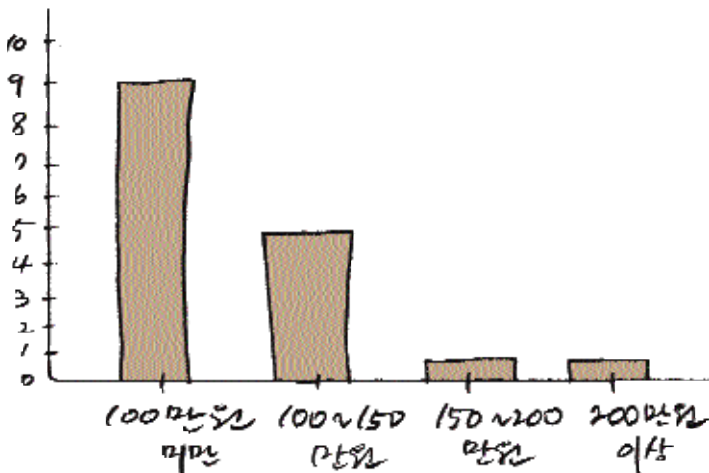


그림 36_월평균 인건비 지출규모(직원 1인 기준)

1회 평균 전시전 비용은 최소 40만원에서 최대 1200만원으로 평균적으로는 304만1천2백원으로 조사되었다. 월평균 인건비(1인 기준)의 경우에는 150만원 이상을 지급하는 곳이 2군데에 불과했으며, 100만원 미만이 9곳, 100~150만원 이 5곳이었다.

3.4.2 예산의 확보방식

이와 같이 열악한 재정 환경 속에서 대안공간들이 모색할 수 있는 부가적인 방편으로는 공적 기금을 수혜 받거나 민간 후원에 의지하는 방식들을 들 수 있다.

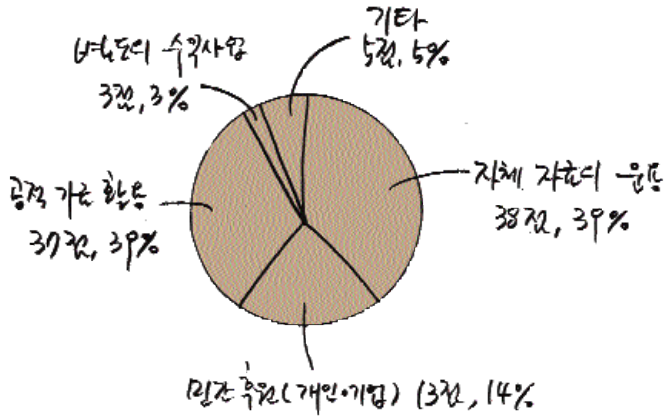


그림 37. 예산확보를 위한 노력의 종류

(1순위-3점, 2순위-2점, 3순위-1점 후 각 점수를 합산한 결과)

3 대안공간의 제도현황

조사결과 그림 37에서 제시하고 있는 것처럼, 대안공간들은 예산충당을 위해 자체자금을 활용하는 것(39%) 외에도, 공적 기금(38%)이나 민간 후원(14%)에 의존하는 것으로 드러났다. 결과적으로 이러한 민관후원 체계가 대안공간들의 재정에 미치는 영향은 52%에 달하는 수준으로 추산된다.

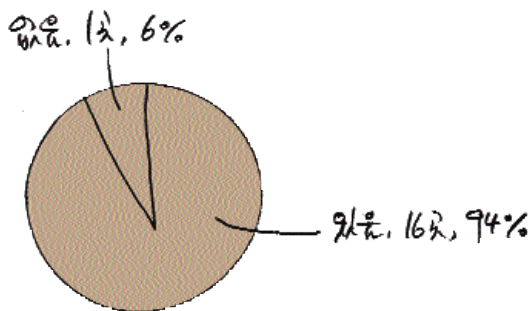


그림 38. 공적 기금 수혜경험 유무

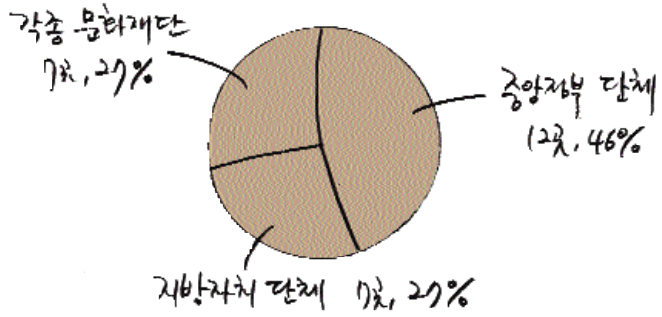


그림 39_공적 기금 지원단체(2006년도 기준)

‘공적 기금을 수혜한 적이 있느냐’는 질문에 응답한 17곳 중 1곳(경기 수원시 <눈>)을 제외한 거의 대다수가 기금을 통해 재정에 충당한 적이 있는 것으로 나타났다(그림 38 참조). 공적 기금을 지급한 단체는 중앙정부단체가 46%로 거의 절반 수준이었고, 그 나머지를 지방자치단체와 각종 문화재단들이 양분했다(그림 39 참조).

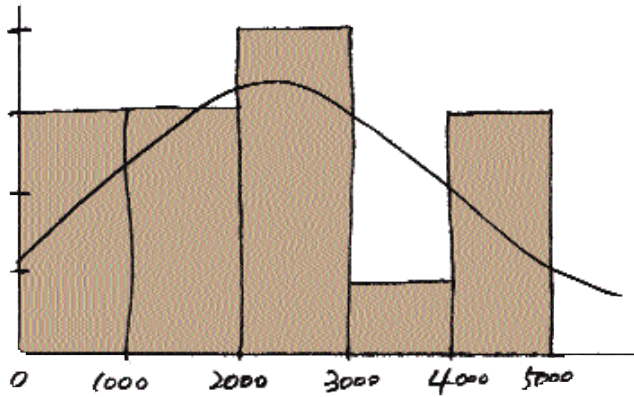


그림 40_연평균 공적 기금 수혜액 분포(2006년도 기준)

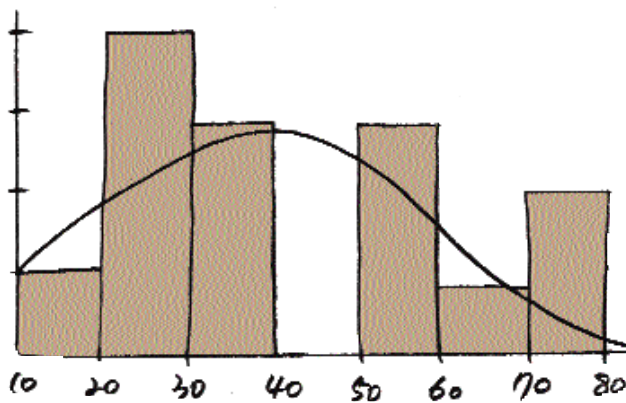


그림 41_공적 기금의 예산비중

기금 수혜액의 평균값은 2278만5천7백원이었으며, 최소 300만원에서 최대 5000만원에 이르렀다. 공적 기금이 예산에서 차지하는 비중에 대해서 응답자들은 평균적으로 39.29%라고 답했는데, 최소값은 15%, 최대값은 무려 75%에 달했다. **그림 40**과 **그림 41**는 비교적 고른 수준의 곡선 분포를 나타내고 있는데, 이는 공적기금의 비중 문제가 몇몇 특정공간들에만 해당하는 것이 아니라, 대안공간 일반이 공유하는 당면한 문제임을 드러낸다고 할 수 있다.

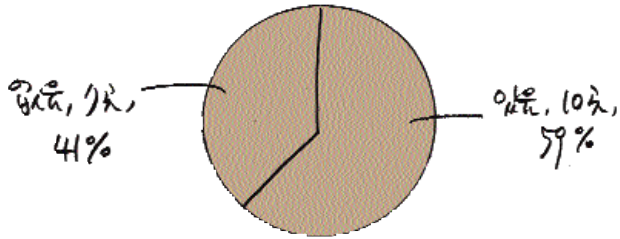


그림 42_민간후원 경험의 유무

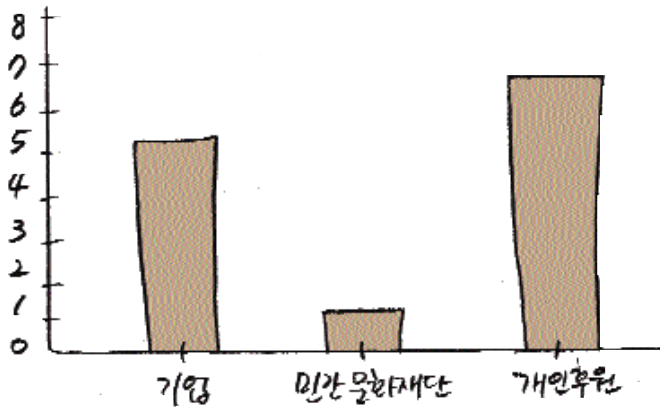


그림 43_민간후원 단체의 종류(2006년 기준)

민간후원의 경우에는 공적 기금에서와는 달리, 수혜경험이 있는 공간의 수가 59%(10곳)로 상대적으로 다소 적게 나타났다(**그림 42 참조**). 2006년 기준으로 이들 중 기업지원을 받은 적은 모두 5건이었으며 개인적인 지원은 이를 상회하는 7건이었다(**그림 43 참조**). 이는 시각예술 대안공간들에 대한 민간후원이 기업이나 민간문화재단 등 준-공적인 경로보다는 디렉터나 큐레이터의 개인적인 네트워크를 통해서 이뤄지는 경우가 빈번하다는 점을 시사한다.

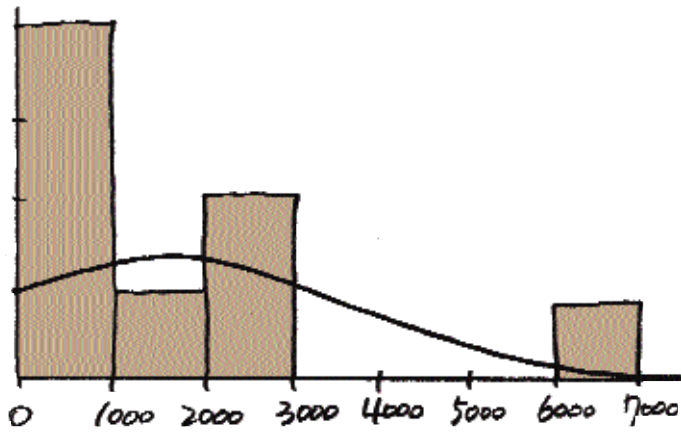


그림 44_민간 후원액 규모(2006년도 기준)

또한 민간 후원액의 경우 최소 100만원에서 최대 7000만원에 이르렀는데, 그림 44에서 보이는 것처럼 1건에 불과한 7000만원의 경우를 제외하고 나머지 경우는 2500만원 이하 수준인 것으로 집계되었다. 민간 후원액의 평균액수는 1700만원이었으며 중간값은 800만원에 불과했다. 공적기금 수혜에서와는 달리 매우 완만한 곡선분포를 보이는 민간후원의 경우에는 공간별로 그 편차가 매우 큼을 알 수 있다.

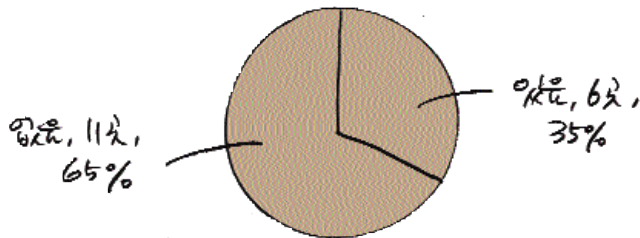


그림 45_별도의 수익사업 시행여부

한편, 별도의 수익사업을 병행하느냐는 질문에 7곳의 대안공간이 '그렇다'고 답했는데, 수익사업의 종류를 살펴보면, 공연 및 강좌(3건), 외부 기획사업(2건), 다른 단체와의 공동사업(1건), 카페 등의 기타 사업(3건) 등이 있었다. 수익사업을 병행하는 6곳의 대안공간들 중 2개 이상의 별도 수익사업을 하는 경우는 2곳(아트포럼 리)와 <아트스페이스 휴>)이었다.

3.5 대안공간들 내부격차

앞서 그림 32, 그림 35, 그림 41, 그림 44 등에서 그래프가 일정한 분포를 보이지 않고, 좌우로 두 개의 탑 모형이 형성되어 있는 사실을 발견할 수 있는데, 이는 재정문제를 중심으로 대안공간들 내부에 격차가 존재한다는 사실을 함의한다. 분석 결과, 이러한 격차는 한국 대안공간 역사에서 비교적 초창기에 문을 연 1세대 대안공간들(루프, 〈사루비아 다방〉, 〈쌈지〉 등)과 나머지 대안공간들 사이에서 뚜렷하게 나타났다. 다음의 [표 2]가 지시하는 내용이 그러한 결과를 반영하고 있다.

	대안공간 세대		총평균
	1세대	기타세대	
연간 총수입 예산(만원)	9525	3900	4837.50
연간 총지출 예산(만원)	20666.67	5450	8135.29
월평균 임차 비용(만원)	170	100.83	106.15
회당 전시의 비용(만원)	933.33	169.29	304.12
연평균 수혜 기금(만원)	4000	1991.67	2278.57
운영상 기금의 비중(%)	37.5	39.58	39.29
민간 후원의 규모(만원)	4750	683.33	1700

표 2_대안공간 세대별 재정비교

위의 표에서처럼, 재정규모면에서 1세대 대안공간들은 다른 대안공간들에 비해서 상대적으로 큰 운영규모를 가지고 있는 것으로 확인된다. 총수입 면에서는 1세대가 기타 세대에 비해 2.4배 정도 컸고, 총지출 면에서는 무려 3.8배 가량이나 차이가 났다. 또한 전시규모를 간접적으로 시사하는 전시비용에서도 1세대는 다른 대안공간들에 비해 5.5배 가량의 비용을 치르고 있는 것으로 나타났다. 그 외에도 기금수혜액이나 민간후원액의 규모에서도 유의미한 차이가 발견되었다.

반면, '외부기금이 운영에 차지하는 비중'에 있어서는 1세대 대안공간들이 상대적으로 외부 기금문제로부터는 부담을 덜 느끼는 것으로 조사되었지만, 다른 항목들처럼 유의미한 차이로 나타나지는 않았다. 이는 대안공간들이 외부 기금에 대해서는 공통적인 필요성을 느낀다는 사실로 받아들여질 수 있다.

	대안공간 세대		총평균
	1세대	기타세대	
전시면적 평수(평)	85	28.2	37.67
전시공간 수(개)	3	1.21	1.53
후원회원 수(명)	80	86.5	85.57
큐레이터 수(명)	3	1.6	1.83
인턴 인력 수(명)	1.5	1.33	1.36

표 3_대안공간 세대별 시설·인력 현황 비교

표 3은 세대별로 시설과 인력현황에 차이가 나타나는 부분들에 대해 지시하고 있다. 우선 시설면에서 1세대는 전시공간 면적에서 약 3배, 전시공간 개수에서 약 2.5배 가량 더 큰 규모를 보이고 있다. 또한 고용인력 현황을 알 수 있는 큐레이터 수와 인턴 수에서도 1세대는 다른 대안공간들에 비해 각각 1.8배와 1.1배 가량 더 많았다. 반면 후원회원 수에서는 오히려 1세대 대안공간이 더 적은 것으로 나타나는데, 이는 후원제도를 가지고 있는 대안공간들이 조사대상 전체 18곳 중 7곳에 불과하다는 사실을 염두에 뒀을 때 유의미한 비교 수치는 아닌 것으로 분석된다.

	대안공간 세대		총평균
	1세대	기타세대	
공모전(회)	4	7.13	6.78
연례기획전(회)	2.67	5.31	4.81
외부기획전(회)	1.5	3.13	2.8
국제전(회)	2	1.5	1.67
기타(회)	4	5.6	5.33
전시전 전체(회)	7.67	12.93	12.06

표 4_대안공간 세대별 전시현황 비교(연평균)

	대안공간 세대		총평균
	1세대	기타세대	
학술프로그램(회)	8.33	5.21	5.76
국외 단체와의 교류(회)	3.5	1.71	2.11

표 5_대안공간 세대별 기타사업 현황 비교(연평균)

표 4와 표 5는 흥미로운 비교대상이 된다. 표 4의 결과는 1세대들에 비해 여타 세대의 대안공간들이 전시활동면에서는 더 활발하게 활동하고 있다는 사실을 증명하고 있다. 국제전을 제외하고, 공모전, 연례기획전, 외부기획전, 기타 전시전 등에서 여타 세대들이 1세대에 비해 약 2배 내외의 활동량을 보여주고 있다. 이는 재정·시설·인력 면에서 1세대 대안공간들이 상대적으로 우위를 보였던 것에 비하자면 매우 역설적인 결과로 이해될 수 있다. 따라서, 잠정적으로는, 대안공간의 후발세대들이 전시활동면에서는 1세대들에 비해 정력적인 활동으로 분발하고 있다는 결론을 내릴 수 있다.

그에 반해 표 5는 1세대 대안공간들이 전시행사 외적인 사업에 비중을 두고 있다는 사실을 보여준다. 실제로 1세대들은 약 1.6배 많은 학술 프로그램과 약 2배 많은 국제교류에 참여했다. 이는 전시활동의 다른 부문에서 1세대들을 추월했던 여타 세대들이 왜 유독 국제전부문에서는 1세대들에 비해 적은 경험을 가지고 있는지를 설명해준다. 결과적으로 1세대 대안공간들은 현재 전시행사 외에도 학술프로그램이나 국제사업 등으로 사업부문을 다변화한 것으로 이해될 수 있다.

대안공간들 내부에서 관찰되는 이러한 내부적인 양적 격차의 문제는 향후 추진될 수 있는 제도적·학술적 접근들에 있어 독특한 시사점을 제공한다고 할 수 있다. 즉, 국내의 시각예술 대안공간들은 여러 가지 이유들로 인해 그 내부에서 일종의 분화(分化)를 겪고 있기 때문에, 이러한 양상에 초점을 맞추어서 일정 정도 차별적인 접근이 이뤄질 필요가 있다는 것이다.

한편, 대안공간들 사이의 이러한 양적인 격차에도 불구하고, 각 현황의 세부적인 내용이나 목적 등에 있어서는 괄목할 만한 질적 차이가 관찰되지는 않았다.

4

—
학구체 안양사의 변형 및 의식조사

代案
空閣

4.1 대안공간 종사자 인력 현황 및 의식

4.1.1 인력 현황

대안공간의 운영에서 실질적으로 가장 중요한 위치를 차지하는 것이 대안공간 내 인적 구성 부분이라고 할 수 있다. 한국 사회에서 인적 정보라는 것은 다소 민감한 사안일 경우가 있다. 특히 소득이나 학력 등을 밝히는 것은 여러 의미에서 불편한 일이 될 수도 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 많은 대안공간 운영자들이 설문지에 응답하였다. 역시 설문의 특성상 무응답이 다소 많은 편이었다. 그러므로 이 통계결과는 현재 대안공간의 인력구성의 실상을 정확하게 나타내다기보다 추정할 수 있는 근거로서 활용되어야 할 것이다.

대안공간에서 큐레이터수의 평균은 한 공간 당 약 1.8명이었다. 평균적으로만 보면 대안공간에서 2명이 채 안 되는 숫자로 운영되고 있다고 할 수 있다. **그림 46**에서 살펴 볼 수 있듯이 큐레이터가 가장 많은 경우가 4명(루프)이고 대부분 1~3명 사이가 약 83%를 차지하여 특별한 경우가 아니면 대체로 비슷한 수준에서 운영되고 있다고 할 수 있다. 그러나 대안공간 중에서는 전문적인 큐레이터가 없이 개인(작가, 미술관계자 등)이 직접 운영하는 경우 역시 약 11%(2건)를 차지하였다.

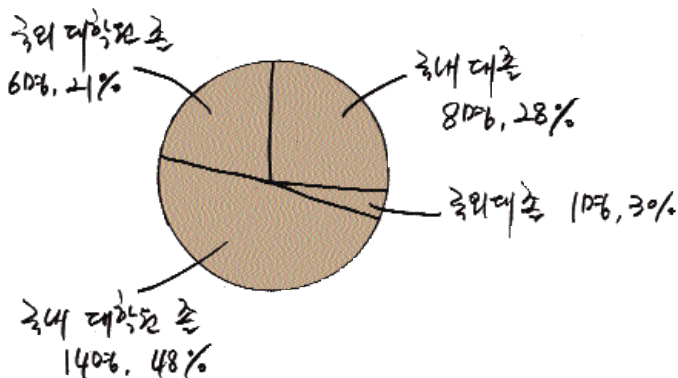


그림 46_대안공간 소속 큐레이터의 학력

학력의 경우 대상인원 전체 33명 중 4명이 무응답을 하였다. 응답한 대상만을 살펴보면 대안공간에서 활동하는 큐레이터들의 학력을 살펴보면 **그림 46**에서 볼 수 있듯이 절반에 가까운 인원(48%)이 국내의 대학원을 졸업한 경우가 많았다. 그 다음에 많은 비율을 차지하는 것이 국내 대졸(28%), 국외 대학원 졸업(21%)임을 알 수

있다. 대안공간 운영인원의 대부분은 국내에서 교육을 받은 국내파(전체 76%)라고 말할 수 있는 인원이라고 할 수 있다. 더불어 국내와 국외를 포함하여 대학원(석사 이상)을 졸업한 경우가 69%로 대안공간을 운영하는 큐레이터가 비교적 고학력을 가지고 있음을 알 수 있다. 대안공간의 큐레이터들의 전공을 살펴보면(그림 47 참조) 가장 많은 비율을 차지하는 것이 미학/미술사 계열(34%)과 비슷한 수준으로 미술실기를 전공한 사람(33%)임을 알 수 있다. 그 외에도 전문적인 대학원 등에서 예술에 관한 기획/경영(23%)을 공부한 사람들이 많아졌고, 최근 관심을 받는 미디어계열(10%)도 다소 포함되어 있었다.

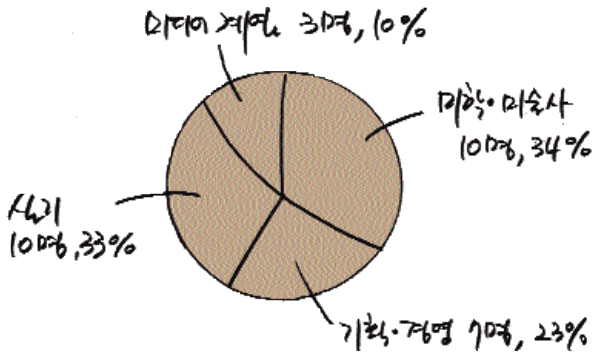


그림 47_대안공간 큐레이터의 전공

대안공간의 큐레이터들의 성별을 살펴보면 여성(79.2%), 남성 (20.8%)로 여성이 상대적으로 많은 것으로 나타났다(무응답 9건 제외). 그러나 남성이라 응답한 대상 모두는 대안공간에서 여성보다 더 주도적인 위치를 차지한다고 할 수 있는 제 1큐레이터였다. 반면 상대적으로 제 2, 제 3 큐레이터들에서는 남성이 무척 드물다고 할 수 있다. 이는 대안공간이 현재도 여성화되어 운영되고 있을 뿐만 아니라 앞으로도 더욱 여성큐레이터 중심으로 편중될 가능성이 있다고 할 수 있다.

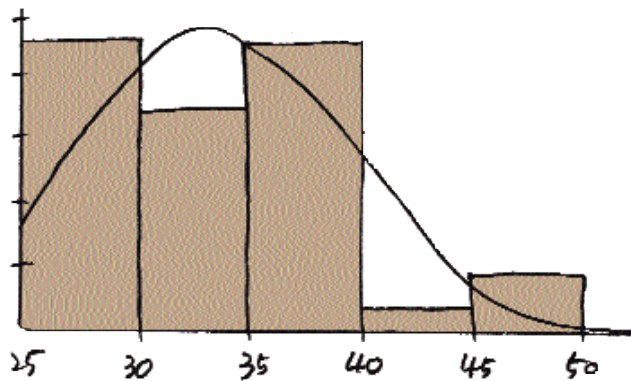


그림 48_대안공간 큐레이터의 연령분포 (세)

큐레이터들의 나이의 평균은 33.2세로 나타났다. 최연소 큐레이터가 28세였고 가장 나이가 많은 큐레이터는 50세였다. 응답자가 무응답이 많았던 큐레이터의 경력(년)의 평균은 약 5.6년이었다. 경력은 20년이 가장 최대로 오랫동안 활동하였다고 할 수 있으며, 대체적으로 5년 미만이라고 대답한 경우가 전체의 62%를 차지하였다.

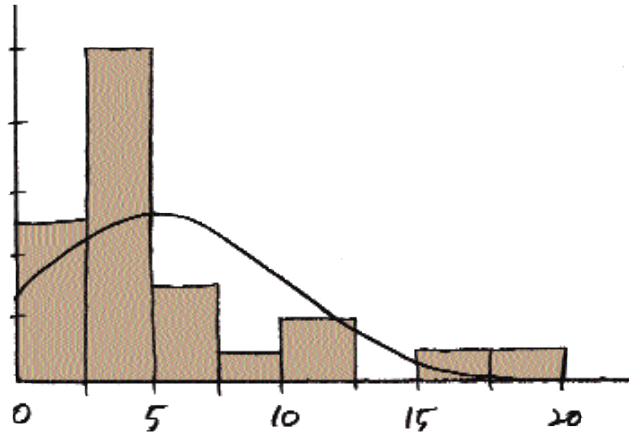


그림 49_대안공간 큐레이터의 경력 분포(년)

덧붙여 현재 대안공간에서 인턴제도를 운영하는가에 대한 여부를 조사하였다. 조사 응답 대안공간 중 약 56%가 현재 인턴제도를 운영하고 있는 것으로 나타났다. 인턴 수는 대부분 1명에서 2명 정도인 것으로 나타났다. 인턴들은 국내 대학교를 졸업한 경우(80%)가 대부분이었다. 인턴의 경우 30세 이상인 경우도 있으나 주로 22세~25세에 사이의 여성인 것으로 나타났다. 인턴제도를 운영하는 대안공간 중 대부분 무급(25%)이 아닌 유급(75%)으로 운영되고 있다고 확인되었다. 그러나 실제 얼마정도 급여를 받는지는 민감한 사안이라 묻지 않았다. 다만 현재 큐레이터가 받는 임금 역시 많은 편이 아니기에 인턴은 더더욱 열악한 임금을 받을 것이라고 추정할 수 있을 것이다.

4.1.2 대안공간의 의견

다음으로는 대안공간들이 어떠한 의식과 전망 속에서 시각예술계의 대안을 형성하고 있는지에 대해 접근해보기 위해 별도의 의식조사를 수행하였다. 여기서 제시된 문항들은 향후 심층면접 조사의 기초를 구성하기 위하여 대부분 탐색적인 질문의 형태를 취하였다.

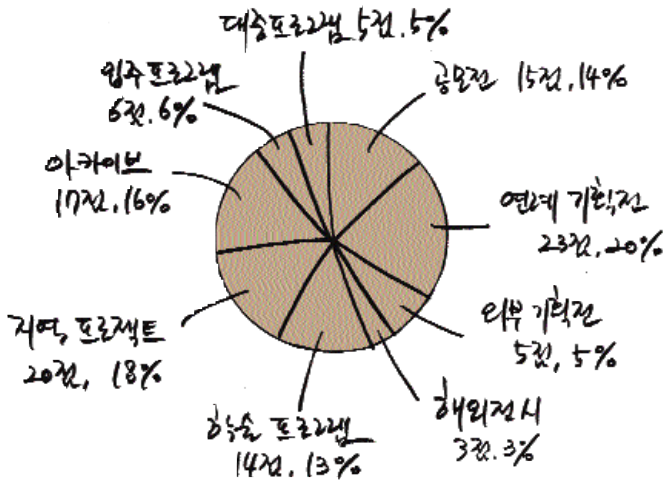


그림 50_대안공간이 해야 할 활동

(1순위-3점, 2순위-2점, 3순위-1점 후 각 점수를 합산한 결과)

대안공간이 해야 할 사업들에 대해서는 공모전 (14%)과 연례기획전(20%)과 같이 시각예술 전시공간 본연의 업무에 대한 강조가 눈에 띄었다. 반면 응답자들은 외부기획전(5%)이나 해외전시(3%)와 같이 부가적인 전시행사에 대해서는 상대적으로 적은 우선순위를 매겼다. 한편으로는 지역프로젝트(18%)에 참여하거나 아카이브 (16%)와 학술프로그램(13%)을 조직하는 것 역시 대안공간의 필수적인 활동이라고 생각하는 경향도 보였다. 이는 대안공간이 단순히 당면한 시각예술 분야만이 아니라 그 저변의 확대를 위해 기여해야 한다는 의견인 것으로 풀이된다. 입주프로그램과 대중프로그램에 대한 강조는 각각 6%와 5%의 비중을 가진 것으로 나타났다.

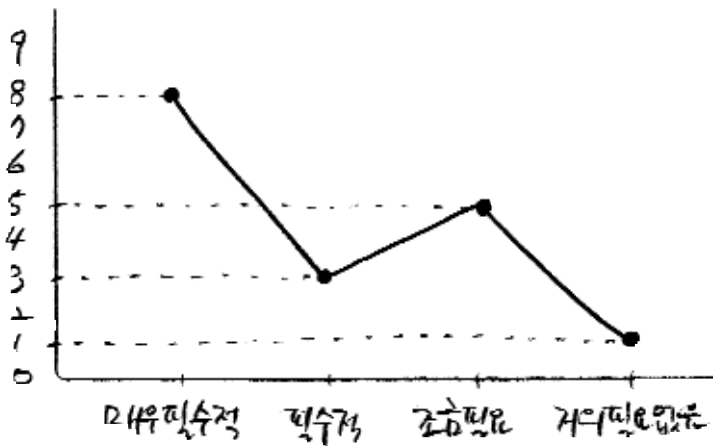


그림 51_대안공간에서 교류활동의 필요성

교류활동에 대해서는 1명을 제외하고는 대다수의 응답자들이 필요하다고 보았다. 특히 '매우 필수적'이라는 의견이 8명으로 거의 과반수를 차지했는데, 교류 활동에 대한 이렇듯 높은 수요는 대안공간들이 독자적으로 활동할 때보다 다른 공간들과의 교류 속에서 자신들의 다양한 활동목적을 성취한다고 보기 때문인 것으로 보인다.

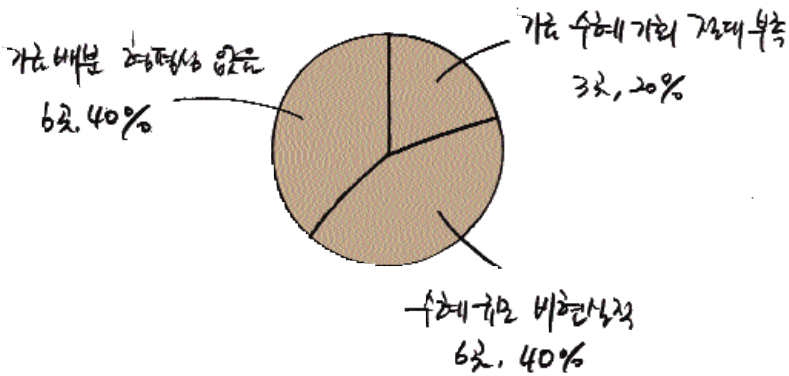


그림 52_대안공간들이 생각하는 공적 기금 제도의 문제점

앞서 40%에 이르는 예산 비중을 보였던 공적 기금에 대해 응답자들은 그 지원체계의 문제점을 꼬집었다. 다수를 양분하는 의견은 수혜기회나 규모가 양적으로 부족하다는 것(60%)이며, 또한 기금 배분의 형평성에도 문제가 있다는 것(40%)이었다. 한마디로 취약한 재정에 비추어 절박한 문제일 수밖에 없는 공적 기금 문제가 전반적으로 파이 자체가 작을 뿐더러, 그마저도 골고루 나누어지지 않는다는 불만이 있다고 볼 수 있다.

4.2 대안공간 종사자 심층면접 분석

심층면접의 의의는 무엇보다도 현장성이다. 현장에서 일어나는 모든 일은 제도, 법, 주체의 상태와 문제를 압축적으로 담고 있기 마련이다. 설문조사에 기초한 통계분석은 기본적인 지표를 제공해 주기는 하지만, 실제 종사자의 깊은 고민까지 담아내진 못한다. 심층면접은 설문조사의 빈틈을 메워주는 역할을 하는 셈이다. 이

번 심층면접은 특히 관계자가 생각하는 대안공간의 정의, 제도, 성과, 정책을 중심으로 진행됐다. 변화하는 현실에 그들은 과연 어떤 생각을 하고 있으며 어떤 미래를 그리고 있는가를 물으며 진행했다.

4.2.1 심층면접 범주구성

대안공간의 성격은 매우 다양하다. 여전히 대안공간을 정의할 때의 필요충분조건도 마땅치 않다. 오히려 정의 자체가 문제적인 경우가 많다. 이것은 시대와 지역에 따라 '대안'의 성격이 달라질 수 있기 때문이다. 따라서, 포괄할 대상도 분류할 범주도 언제나 가변적일 수밖에 없다. 하지만 그것대로 의미가 있다고 본다. 서로 다른 '대안'이 충돌하고 소통하며 새로운 의미를 창출하기 때문이다. 그럼에도 연구의 목적상 일정한 범주를 구성해야 하는 탓에, 난점이 불가피할 수밖에 없다. 심층면접의 대상을 선정할 때, 어떤 기준으로 범주를 구성해야 하는지 난감하기 때문이다. 몇 가지 경험적인 기준을 제시할 수 있다. 첫 번째 대안공간을 세대에 따라 구분하는 것이다. 10년의 역사를 거치며 시기별로 대안공간을 분류할 수 있기 때문이다. 두 번째 대안공간이 중요하게 생각하는 프로그램에 따라 구별하는 것이다. 대안공간을 정의하는 방식은 다양하지만, 그래도 몇 가지 특징을 띤다. 신진작가 발굴, 실험적이고 창의적인 작품 지향, 지역사회 및 지역문화와 긴밀한 관계구축 등이 있을 수 있는데, 물론 이러한 기준은 다분히 경험적 기준이다.

세대	해당공간들
1세대	루프, 풀,사루비아 다방, 쌈지
2세대	빔, 아트스페이스 휴
3세대	대안공간 미술

표 6_세대별 대안공간 구분

주요 프로그램	해당공간들
신진작가 발굴	모든 공간
지역사회 결합	빔
입주	쌈지

표 7_중점 프로그램

4.2.2 심층면접 조사방법

조사 방법은 다음의 두 가지 원칙에 준했다. 첫째 기초 설문조사에서 밝히기 힘든 운영현실을 직접 듣고자 했다. 둘째 현장에서 대안공간을 운영하며 생각했던 대안공간의 정책·대안·현실을 구체적으로 질문해 쟁점을 갖고서 논의하고자 했다.

4.2.3 범주별 심층면접 문항

심층면접 질문범주	세부 내용
운영현실 (공간 및 경제 문제)	<ul style="list-style-type: none"> · 건물의 소유형태(임대 등), 공간현황, 인력현황 · 운영에 필요한 기본적인 경비의 규모와 조달형태(자체자금, 후원의 규모) · 운영비 조달형태의 방법들(후원을 위한 노력의 구체적 형태) · 예산산 체계 유무, 회계정산을 체계성 · 인력문제(큐레이터의 수, 경력, 임금 수준) · 외부 자문, 운영위원의 구성 및 역할 · 핵심적인 운영 규칙의 존재여부(정강 같은 것들)
운영 프로그램 (전시, 학술, 교육, 아카이브, 기타 프로그램, 교류프로그램)	<ul style="list-style-type: none"> · 어떤 활동을 주로 펼치고 있는가. 즉, 핵심적 운영프로그램 · 전시의 주요 방향성 · 기타 운영 프로그램에 대한 소개 및 방향성 · 추진하고 싶은 프로그램의 성격 · 대안공간의 발전을 위해 필요하다고 생각하는 프로그램 · 전시이외의 활동에 비중을 두는 대안공간의 활동에 대한 생각 · 특화된 대안공간의 활동(가령 장르에 비중을 두는)에 대해서 · 대안공간의 다양한 운영 프로그램에 대한 의식 일반 · 미술계 교류나 기타 교류관계(외부 큐레이팅 및 교류의 현황) · 주로 교류하는 외부 단체가 있다면(작품 및 경제적 측면)? · 외부와의 교류가 가져올 장단점
대안공간에 대한 의식	<ul style="list-style-type: none"> · 프로그램에 대한 수용자의 만족도 · 대안공간을 운영하게 된 이유 · 대안공간에 대한 의식(대안공간에 대한 평가/대안공간에 대한 정의/미술문화의 발전에 있어 대안공간의 위상 등) · 대안공간 활동의 만족도/그간의 성과에 대한 평가 · 대안공간의 방향(지향점을 두고 있는 활동/모델로 삼고 있는 국내외 대안공간과 그 이유)

대안공간에 대한 인식	<ul style="list-style-type: none"> · 대안공간과 타문화와의 관계(다른 장르, 지역문화, 문화예술발전의 기여 여부) · 사회에서 대안공간의 활동에 대한 인식은 어떻게 보고 있는가?
대안공간 운영의 어려움	<ul style="list-style-type: none"> · 현재 대안공간의 여건은? · 문제가 있다면 무엇이 문제인가? · 대안공간이 활성화 되지 않은 이유 · 현재 가장 큰 문제점과 해결방안은(내부문제 및 외부문제)? · 자금 및 자원에 대한 문제점 · 경제적인 문제 이외의 어려운 점
대안공간의 대안	<ul style="list-style-type: none"> · 대안공간 활성화를 위해 가장 개선되어야 할 사항은? · 대안공간 활성화를 위한 정책, 행정상의 대안은(현행제도에서 개선되어야 하는 점) · 지자체나 중앙정부의 대안공간 정책에 대한 견해는? · 대안공간의 대안을 위해 가장 중요하다고 생각하는 것 · 대안공간의 모델로 삼고 있는 사례 · 국내의 사례에서 시사점을 주고 있는 사례 · 향후 방향

표 8_심층면접 항목

4.2.4 심층면접 분석 실제

1 대안공간에 대한 인식

1) 대안공간을 운영하게 된 이유

있었죠. 우리나라 모 큐레이터를 만나서 실망도 많이 했었고, 작가로서. 하여간 전시할 공간을 찾으러 다녔었는데 없고 뭐 그런...꼭 있어야 하는 공간인데 없었기 때문에. -〈루프〉, 서진석 대표

1999년 대안공간이 나타난 시기는 한국의 현대사에서 특별하다. 왜냐하면 IMF 구제금융 사태가 발생한 다음 해이기 때문이다. 이 사태는 전 근대적 풍토를 가지고 있었던 한국의 미술계를 뿌리부터 뒤흔들어 놓았다. “대학권력+공모전+일부 부유층 대상의 화랑”으로 구성된 한국미술계의 폐쇄적이고 식민지적 유사 아카데미

체제”가 위기를 맞은 셈이다. -이영준(1999), “새로운 가능성을 예기하고 준비하려는 단위: 대안공간/대안미술”, <문화예술> 11월호.

그런데 흥미롭게도 바로 이런 위기상황에서 대안공간은 탄생했다. 망가질 대로 망가진 미술계에 더 이상 기대할 것이 없다고 생각한 것일까. 어쩌면 이러한 상황이 직접적 이유가 됐는지 따지는 것은 중요하지 않을 것이다. 오히려, 그런 위기를 기회로 삼아, 전까지 꿈틀대던 변화의 의지가 표현된 것으로 봐야 할 것이다.

우리 같은 경우에 좀 더 그런 속에서도 그 당시에 대안이 뭔가 국전이나 기획전에 문제가 많았잖아요. 그래서 그런 것들도 내용들이 우리가 첨예한 혁신을 일으키는 그런 일들을 했었어요. -〈사루비아 다방〉, 이관훈 큐레이터

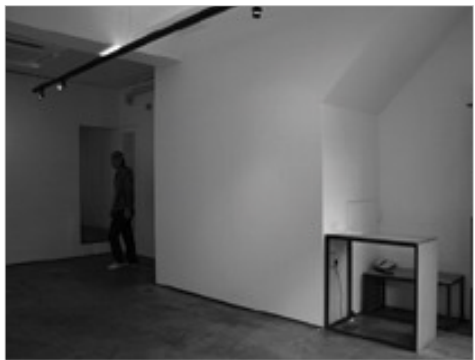
〈사루비아 다방〉의 경우, 잘 알려진 대로 작가의 전시를 전폭적으로 지원하고, 장소의 특정성을 활용한 작업을 지향한다. 한 마디로, 잘 만든 전시를 피하는 셈이다. 이것은 어쩌면 당연한 과정일지 모르지만, ‘유사 아카데미’란 조롱을 받을 정도로 제대로 지켜지지 못한 점이기도 하다. 따라서, 이관훈의 문제의식은 건전하고 합리적인 전시공정을 구축하는 것이라고 봐도 되겠다. 이에 반해 〈빔〉은 사정이 매우 다르다. 이곳은 인천지역에서, 소규모 연구모임을 거쳐, 적극적으로 한국미술계의 문제를 겨냥해, 활동할 것을 목표로 삼은 곳이다. 따라서, 자생적 운동이 역사의 두께를 조금씩 만들어가며 형성된 곳이다. 더불어 놓치지 말아야 할 사항은 〈빔〉이 민중미술의 역사적 유산을 이어가고 있다는 점이다. 그것은 〈풀〉도 마찬가지이지만, 〈빔〉은 ‘지역성’을 중점 프로그램에 접목시켜 활동한다는 측면에서 달랐다.

접근이 좀 다른 거는 저희는 그야말로 한국미술의 모순적인 상황들, 그 속에서 인천 상황들, 미술들 그래서 이런 인천이란 지역을 어떻게 제대로 만들어 나가기 위한 총체적인 관점에서 시작이 됐고. 근데 당시는 대안공간 그런 건 생각도 안하고 명칭도 마찬가지고. -〈빔〉, 민운기 대표

여기에 해외유학과 인력의 등장도 빼놓기 힘든 요소다. 이것은 영화계의 사정과 비슷해 보인다. 유학파는 한국영화가 현재처럼 성장할 수 있었던 중요한 밑천을 제공했고, 그들의 경험이 실제로 전근대적인 영화계의 제도·문화를 바꾸어 놓았기 때문이다. 한국 미술계 역시 시기는 영화보다 늦었지만, 해외 미술의 경향과 양식을 나름대로 흡수하여, 폐쇄적인 한국미술계의 문화와 제도 바깥에서 활동할 ‘내용’을 확보할 수

있었을 것이다.

그렇죠. 그런 것들이 모델 케이스가 되어 있었고, 사실 90년대 이후의 한국 미술계 흐름을 보면 간단하게 한 단어로 표현한다면 글로벌 스탠다드화되는 과정이라고 보거든요. 경제, 사회에 있어서 80년대 이후에 우리나라의 생산 유통 소비라든가 시스템에서 내용이나 형식적인 부분들의 시스템들이 글로벌 스탠다드화되는 과정을 거쳤잖아요. 그래가지고 IMF도 겪고... 미술계도 똑 같은 것 같아요. 90년대 이후에 어떻게 보면 글로벌 스탠다드의 형식적인 시스템에든 내용적인 작가의 어떤 컨텐츠든 어느 정도는 그런 과정이었다고 보고 있고, 그게 이제 다른 부분은 또 다른 시각으로 봐야 할 부분도 있어요...솔직히 말해서 대안공간들이 90년 이후에 작업했던 작가군이나 활동들도 어느 정도 그런 점에서 보면은 유학파들 많이 들어왔었고, 글로벌 스탠다드 과정으로 좀 보고 있고 사실은 미술에 있어서는 이제 우리나라가 말하자면 지역, 혈연, 학연이라던가 시장, 생산, 유통, 소비의 시장이 국내에서 다 해체가 되어서 국제적 개념 안으로 들어가서 커뮤니케이션하는 방식이 사실은 90년대 초 창기부터 시작되었잖아요. -서진석



팩토리 내부

한국의 대안공간 실태 연구

서진석의 이야기에서 달리 뽑을 점은 세계화 Globalization의 측면이다. 이것은 단순히 해외파 인력을 넘어선 측면으로서, 직접적인 방식은 아니지만 간접적으로 한국 미술계의 '합리화'에 영향을 끼친 요인으로 볼 수 있다. 1990년대 들어서 비엔날레를 비롯해, 국제 아트페어는 전체 미술계의 판도를 뒤바꾸어 놓았다. 윤제감은 기존의 상업갤러리 중심으로 돌아가던 낡은 고리가 파열되고, 대안공간이 직접 미술계에 진출할 구조가 마련됐다고 지적한다. -윤제감(2002), "대안공간의 발생과 변천사," 월간미술 2월호.

그것이 신자유주의적인 자본의 세계화운동에 따른 결과일지라도, 미술이 전파되고 유통되는 새로운 구조를 만든 것은 부인하기 힘들다. 그러한 영향은 현재 한국에서도 뒤늦게 강력하게 입증되고 있다. 기존의 폐쇄적 미술계를 벗어나, 독자적으로 비엔날레에 출품하는 상황이나, 몇 해 전부터 일기 시작한 아트페어 열풍은 직간접적으로 한국미술계가 세계와 조우하며 합리화되는 과정을 드러내는 징후이기 때문이다.

1999년 독립예술제를 참여하면서, 젊은 작가들

을 소개할 수 있는 안정적인 공간이 필요하다는 생각으로 개인적인 투자하기 시작했어요. 신진작가 발굴은 여전히 필요해요. 젊은 작가들이 작가적 포지셔닝을 하기 위한 학습과정으로서 대안공간이 필요한 거죠. 일종의 '인큐베이팅' 기능인 셈이죠. -〈아트스페이스 휴〉, 김노암 대표

그럼에도 이 모든 공간들은 신진작가 발굴을 여전히 중요한 대안공간의 기능으로 보고 있다. 현재 주요한 상업갤러리가 대안공간이 수행하던 기능을 일부 흡수하며, 대안공간의 존재기반을 위협하고 있다. 물론, 그런 활동자체를 단순히 좋다 나쁘다 하는 식으로 보기는 어렵다. 상업갤러리의 입장에서 보면, 국내시장은 물론이요 국제시장에 판매할 다양한 콘텐츠가 필요한 시점이므로, 당연히 쓸 만한 작가를, 특히 새로운 신진작가를 확보하려고 노력하는 것은 자연스러운 일이기 때문이다. 문제는 대안공간이다. 처음 활동했을 때와 달라진 조건에서 무엇을 할 것이며, 무엇을 할 수 있을 것인가. 이제 신진작가 발굴은 필요조건일 뿐이지, 충분조건은 아닌 것처럼 보인다.

2) 대안공간의 정의

먼저 그 대안공간에 대한 정의가 아직 안 정해져서 그렇기 때문에 이런 거라고 생각을 해요. -〈쌈지〉, 제1 큐레이터 신현진

앞서 지적대로, '대안공간'은 개념자체가 문제적이다. 바깥에서 보는 시각이 그렇다면, 안에서 생각하는 관점은 더욱 문제거리일 것이다. 관계자들이 대안공간을 운영하는 이유를 들어보면, 예를 들어, 신진작가 발굴, 실험적인 작품 지향, 지역사회 결합 등등, 대략적 대안공간 일반을 구성하는 요건들에 두루 미쳐 있다. 하지만 그것과 정의는 일정한 차이를 보일 수밖에 없다. 그들은 어떻게 생각하고 있을까.

항상 저희들끼리도 정의가 뭐냐, 대안공간이 뭐냐, 어디까지 범위를 해야 될 것인가 하는 고민들도, 이건 무슨 대안공간이나 이런 것까지 서로 집행위원이라고 해야 되나 확실히 했었어요. 하지만 여전히 답은 안 나와요...독립 공간 비영리, 얼터너티브 여러 가지 말들이 있었는데. -이관훈

각 대안공간들이 고민해야 될 게 뭐냐면 대안공간들이 어떤 형태든 간에 당대의 여러 가지 흐름들에 어떤 메시지, 또는 어떤 비전 이런 것들을 제시할 수 있느냐 그건 폭넓게 말한다면 좋은 작가를 발굴하는 것도 기본 업무지만 그걸

통해서 얘기하고자 하는 것은 담론을 생산해내고 우리나라 현대미술의 인프라를 조금 더 질적으로 어떻게 고양시키는가. -김노암

사실은 대안이라는 말이 대안공간에 대한 정의란 것은 제가 말씀드린 것처럼 일단은 간략하게 단어로 이야기한다면 대안공간은 Non-profit, Independent, Experimental인 것 같아요. 그러니까 비영리적이고 독립적이고 실험적이고. 그런 카탈로그 안에서 대안 공간을 규정지를 수가 있고, 대안공간이 행하는 내용이라는 것은 시대적인 상황에 따라서 환경적 상황에 따라서 변해야 된다고 저는 생각해요. -서진석

크게 두 가지 사항을 끌어낼 수 있다. 첫 번째, 관계자들 역시 여전히 대안공간을 명확하게 정의하지 못한다는 것. 이것은 무능력의 문제가 아니라, 변화된 상황에 따른 역사적인 혼란의 문제일 것이다. 또한 대안공간을 형성시킨 문제의식의 지평이 대안공간 서로 간에도 상당한 거리가 있다는 것을 드러내는 것이리라. 두 번째, 그럼에도 전통적인 기능은 여전히 유효하다고 본다. 신진작가발굴이나 미술계의 제도 바깥에서 담론이나 전시를 통해서 문제제기를 하는 것이 필요하다는 것이다. 하지만, 무엇인가 변화해야 한다는 것, 그것이 내용의 측면이 됐든 기능의 측면이 됐든 전과 다른 위치를 잡아서 활동해야 한다는 것, 이러한 인식은 대부분 느끼고 있었다. 예를 들어 서진석은 미술계에 좀 더 적극적으로 개입해야 한다고 보고 있다.

저는 사실 대안공간이 갖고 있는 대안성이라는 것이 90년대의 젊은 작가 발굴에다 그런 여러 가지 내용적인 대안에 대해서는 각 공간이 추구하는 것이 또 틀리니까 거기에 대해 굳이 언급할 필요는 없을 것 같고 그래서 지금 현재는 아까 말씀드렸듯이 젊은 작가 발굴이라는 것이 대안이 아닌 것 같아요. 완전히 주류가 되어버려서 오히려, 끼인 세대 발굴이 대안인 것 같아요. 후발 작가 지원. -서진석

실제 <루프>는 기존의 지하공간을 접고서 지상 3층 건물로 이사하여 규모를 키웠으며, '동아시아 플랫폼' 이란 새로운 내용을 내걸고 활동하기 시작했다. 변화된 현대미술의 지형에 맞춰 나름대로 승부수를 던진 셈이다. 하지만 이 과정에서 <루프>는 많은 오해를 샀다. 어떤 미술월간지는 대안공간이냐며 비아냥거렸고, 그렇게 규모가 커졌는데 공적 기금을 받아도 되냐는 논란도 끊이질 않았다. 하지만 규모의 문제로 대안공간을 평가한다면, 너무나 단순한 일일 것이다. 이것은 시각예술 분야의 기금이 워낙 적기 때문에 발생하는 문제로서, 자신은 못 받았는데 대안공간 어느 곳에 얼마가 지원됐다고 비판

해선, 문제를 잘못 설정한 것이다. 애매한 점은 <쌈지>도 마찬가지다. 애초부터 기업후원의 형태로 형성됐기 때문에, '대안공간적인 프로그램'을 하고 있지만(혹은 한다고 평가받지만), 과연 대안공간이 될 수 있는지 언제나 논란거리였기 때문이다. 기업의 안정된 지원을 받을 뿐만 아니라, 공적 기금까지 받는 입장이었기 때문에, 이론적 논란을 넘어서 현실적 질서의 대상이 되기도 했다. 문제는 기금의 양이 아니라, 투명성과 공정성일 것이다. 즉 미술계 곳곳에 만연한 불투명성이 문제를 엉뚱하게 만드는 것은 아닐까.

대안공간 풀 전시



대안공간에 대한 정의를 가난하고 작은 공간으로만 생각해서 안된다는 거죠. 저희가 뮤지엄을 표방할 순 없을 거예요. 근데 뮤지엄이 하는 일을 저희가 하고 싶지도 않고요. 근데 지금 정말 신인 작가들 <팀 프리뷰>라던가 <꽃>이라던가 그런 그 정도 규모의 일들을 할 수 있는 것 이상 중간적 위치를 하려면 그 정도 스케일이 돼야 하는데 일단 3천만원이 넘는다고 큰 소리를 하고 거기에 대해 반감을 갖는 건 좀 너무 표피적인 판단이란 생각이 드는 거죠. -신현진

<쌈지>의 경우, 문제가 다를 수는 있다. 앞서 지적한 기업지원 문제는 대안공간의 존립근거 자체와 충돌한다고 볼 만하기 때문이다. 이상적인 측면에서 권력·제도·자본에서 벗어나 있지 못할뿐더러, 독립적인 운영을 하고 있으나, 현실적인 측면에서 모기업과 직접적·간접적 관계를 맺고 있기 있는 것은 부인하기 힘들기 때문이다. 하지만 그럼에도 <쌈지>는 초기부터 대안공간의 프로그램을 꾸준히 지금까지 전개하고 있다. 신진작가 발굴이나 미술계에 필요한 담론제기 등등, 시기마다 적절한 프로그램을 운영했던 셈이다. 그러면 <쌈지>는 대안공간인가 그렇지 않은가.

사람들이 대안공간 많이 봐서 미술관하고 정말 작은 단체하고의 중간점이 없어요. 그 중간점을 하는 단체들이 어느 정도는 있어야지 교량역을 할 텐데 대안공간이 자격이 된다, 안 된다라는 것을 재정적인 스케일로 결정하려는 그런 게 있는 것 같아요. 근데 한국 미술계에서 필요한 게 무엇이나, 그리고 그 필요한 것을 대안공간의 기준으로 규정을 한다는 것이 어떻게 보면 서로에게 좋은 것을 위한 방향은 아니나란 생각이 들어요.” -신현진

심층면접을 하진 못했지만, 비슷한 문제를 (큐레이터가 대안공간이 아니라고 말했지만, 대안공간네트워크에 가입된) 〈인사미술공간〉에도 던질 수 있다. 예산을 후원하는 주체가 기업이 아니라 정부라는 차이만 있을 뿐, 똑같은 상황이다. 여기서 몇 가지 단서가 필요하겠다. 첫째 권력·제도·자본의 바깥에서 온전히 독립하여 반문화·대항문화의 공간을 구축한 대안공간은 현실에 존재하지 않는다. 그것은 (존재했는지도 의심스러운) 역사적 대안공간일 따름이다. 둘째 대안공간이 미국에서 출발하기는 했으나 미국의 모형을 일반적으로 간주하여, 대안공간을 규정할 필요는 없다. 이것은 해외에서 성립된 대안공간들이 해당 지역의 특징에 따라 다양한 경로를 거치며 형성됐다는 것에서 뒷받침된다. 차체에 대안공간의 핵심규정인 ‘비영리성’을 새롭게 사유해야 한다는 주장도 나왔다.

중국이나 일본 해외 같은 경우에는 대안공간이 상업적이나 비상업적이거나에 대해서 그렇게 연연하지 않아요. 오히려 프로그램이 예를 들면 A라는 대안공간에 10~15개의 프로그램이 있거든요. 멀티플 프로그램들이 있는데 그 중에 주력으로 삼고 있는 두세 가지 프로그램이 비영리적이다, 그럼 대안공간이란거지요. 그리고 나머지 두세 개가 영리성을 갖고 있는 프로그램이에요. 그래서 영리성을 갖고 있는 그 프로그램들 때문에 주력으로 하고 있는 비영리적 프로그램이 문제가 있느냐, 그건 아니라는 거예요. 한국 사회에서 대안공간이 성장한 환경이 영리성과 비영리성에 대한 일종의 강박이 형성될 수 있는 분위기였어요. - 김노암

‘비영리성’이란 공간을 운영할 때 ‘수익’을 지향하지 않는 것이다. 하지만 그것은 약이자 독이며, 일종의 이율배반이기도 하다. 공공성에 기초해 신진작가의 전시를 무상으로 지원할 때, 정작 공간은 살림에 찌들며, 공적 기금에 의존하는 구조가 형성된다. 조금 세계 말해서, 공적 기금에 기초해 자본주의 내부에서 자본주의 외부를 뚫어보겠다는 이야기인데, 솔직히 이율배반일 따름이다. ‘아방가르드의 황금의 텃줄’은 여기 한국에도 존재할지 모른다. 그것은 기금의 액수가 문제가 아니라, 성격의 문제다. 그렇다면, 대안공간의 형식적 존립근거인 비영리성을 다듬어야 할까. 매우 어려운 문제다. 경험적으로 한국에서 미술관과 상업갤러리와 대안공간은 구별할 수 있다. 하지만, 만약에 대안공간이 ‘비영리성’을 포기하고, 상업갤러리가 ‘대안적인 프로그램’을 운영한다면, 둘을 어떤 근거로 구별할 수 있을까. 판가름하기 쉽지 않다. 아예 다른 시각에서 비영리성을 재고하는 경우도 존재한다.

저는 이 김에 그 규정 자체도 새롭게 했으면 좋

졌어요. 예전의 비영리만 가지고는 포괄하기 힘든 것 같아요. 지역 내지는 장소권 공간이건 컨텍스트를 강조한 그런 활동들, 그렇다 그러면 저는 오히려 플라잉 시티나 뭐 이런 쪽에 오히려 더 가까울 수도 있고 저기 산골 미술관에서 농촌 마을에 갤러리를, 공간을 만들어놓고 농민들하고 관계 속에서 이런 저런 관계들을 만들어 나가고 그 속에서 어떤 문화적인 거점 역할을 해 나가고 있다는 것이죠. -민윤기

비영리성은 매우 '헐거운' 개념이다. 기껏해야 형식적인 최소조건만 만족시킬 뿐이다. 그렇다 보니, 좀 더 다양하게 활동하는 공간과 프로젝트를 포괄하기 당연히 어렵다. <빔>처럼 지역에 밀착해 여러 다양한 활동을 하는 곳이라면, 신진작가 발굴 외에도 새로운 실험을 뒷받침할 여건이 필요하다고 느낄만한 것이다. 대안공간이 미술계의 중추로 올라서자, 오히려 그 외의 공간이나 단위가 수행하는 실험적이고 대안적인 프로그램이 가려질 가능성도 있는 것이다. 이러한 난제와 난맥을 뒤로 해도, 대안공간의 성과는 만만치 않다. 언뜻 보기에, 애초의 목적인 신진작가를 발굴하여 미술계에 다양한 작품과 경향을 제공하고, 이러한 과정에서 미술계의 제도·문화를 새로 짜는 단초를 제공했기 때문이다.

2. 대안공간의 성과 및 방향

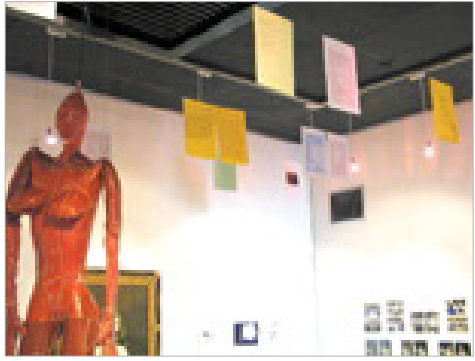
1) 대안공간의 성과

그 이후에 모든 공간들이, 예를 들면 상업 화랑조차도 그리고 미술관조차도 젊은 작가 발굴에 혈안이 됐으니깐. 사실 90년대 말에 우리가 표방을 했던 젊은 작가 발굴이라든가 물론 각 공간들이 추구하는 다양성이 있었죠. 예를 들면 <풀> 같은 경우는 사회적 참여라든가 공공성이라든가 그런 것에 포커스를 맞추었던가 하면 뭐 <사루비아 다방>은 공간의 확장이라는 개념에 초점을 맞추었고 그리고 <루프>는 국제적인 네트워크에 많이 신경을 썼고 다른 장르와의 네트워크라든가. -서진석

90년대 후반, 2천년대 초반에 대안공간이 등장하면서 우리나라 미술계의 환경, 젊은 작가나 새로운 기획이 소개되고 성장할 수 있는 그제인프라죠. 그 부분은 굉장한 성과라고 생각을 하는데. -김노암

기본적으로 <사루비아 다방> 같은 경우에는 기존에 너무 전시회가 많으니깐 그런 문제들도 달리고 싶었고 어떤 덴 진짜 20몇 회 하잖아요.

전시만 여는 거잖아요. 적당선이 있는데 제대로 한번 해보자. 지금도 우리가 제대로 하고 있는가에 대해 반성을 많이 하는데 그 당시에 그런 식으로 많이 그 입장에서 시스템을 해줘서 작가들한테 최소한의 지원을 해주고 그리고 그 당시에 모 갤러리 같은 경우에는 공간 주고 작품 받았잖아요. 그런 것들도 우리 그러지 말자. -이관훈



스페이스 팀_인티 여성미술비엔날레

가장 중요한 게 만남과 네트워크. 그런 걸 이제 어떻게 활성화시키느냐? 그리고 시민들이 수동적인 관람의 대상이 아니라 그들을 어떻게 주체로 불러낼 것인가, 그러려면 그 만남은 어떻게 해야 할 것인가. 그러다 보니까 들뢰즈 가타리나 유목이나 어떤 접속 이런 쪽으로 관심을 갖게 되고, 그런 걸 여기 활동에 많이 접목을 시켰어요. -민윤기

신진작가를 발굴하여 새롭고 신선한 작품이 쏟아져 나왔고, 이 결과 보수적인 미술계는 새롭게 편을 짜만한 동력을 확보했고, 당연히 미술계 전체가 조금씩 합리화되기 시작했고, 이것은 또한 전시에도 영향을 끼쳐 양질의 전시가 만들어질 조건을 형성시키게 된다. 더불어, 지역에 거점을 틀고서 (비교적) 낙후된 지역문화를 주민과 함께 만들어낼 기초를 만들기도 했다. 하지만 시간은 많은 것을 바꾸어 놓는다. 대안공간도 예외는 아니어서, 후발주자가 보기에 1세대 공간은 이미 권력이 된 것처럼 느끼기도 한다. 마치 옛날에 주류 상업갤러리가 대안공간을 멸찍이 했던 것처럼 말이다. 또한, 대안공간의 진정성 문제도 되새길 필요가 있다. 물론 이상적인 대안공간은 현실에는 존재하지 않는다. 그렇다고 '이상'을 단순히 내칠 수 있을까. 지금 당장 닿지 못한다고, 가고자 했던 목표를 재빨리 포기해서도 안 될 것이다.

“요즘 같아선 정말 실감하는 게 그 자체가 무시될 건 아니지만 제도화된 틀, 제도화된 공간, 미술, 문화 연구, 갤러리, 전시장 이런 틀에서 아무리 방방 떠 봤자 그 한계, 실질적인 삶이나 공간을 변화시키지 못하면 한계가 있다는 생각을 너무 요즘 절감을 하고.” -민윤기

2) 대안공간의 방향

꼭 미술이 수준 높은 이야기나 철학적인 이야기만을 하는 곳이 아닌 일반인들에게 색다른 접근이 가능한 것으로 생각해요. -〈대안공간 미끌〉, 유희원 대표

현재 대안공간은 전환기에 놓여 있다. 10년이란 길지 않은 시간 동안 많은 것이 바뀌었기 때문이다. 대안공간의 입장에서 보면, ‘긍정적인 자충수’ 같은 것이리라. 일종의 변화의 엔진역할을 수행하며, 미술계의 판도를 바꿔 놓았지만, 그 여파를 자신도 받아야 했기 때문이다. 물론, 이러한 상황을 똑같은 태도로 받아들이는 것은 아니다. 어떤 곳은 애초에 세웠던 계획에 따라 조금씩 규모와 내용을 키우는 곳도 있고, 어떤 곳은 변화된 상황에 발맞춰 적응하려는 곳도 있고, 처음의 취지를 그대로 유지하는 곳도 있다. 또한, ‘대안공간’이 성장할 토대가 마련된 것인지, 아니면 유용한 브랜드로 정착된 것인지, 많은 곳이 생겨났다. 어떤 곳은 ‘대관전문 대안공간’이란 웃지 못할 광고를 하고 있었으며, (사)대안공간네트워크에 대안공간 설립을 문의하는 전화가 온다는 이야기도 들었다. 안팎으로 변화의 폭풍에 직면해 있는 셈이다. 게다가, 대안공간이 중요한 거점으로 성장한 이후에는…

작년까지는 1·2세대 대안공간 중 가장 젊은 작가들을 많이 소개했고, 작년 중반부터는 멀티미디어, 미디어, 웹이나 온라인 배경으로 한 메시지를 전달하는 사회조사를 포함하여 프로젝트성 작업들의 비중을 높이고 있습니다. -김노암

각급 대안공간이 설정하는 방향은 세대와 목표와 성격에 따라 대략 구분된다. 심층면접을 했던 1세대 공간들은 방향전환(동아시아 플랫폼)〈루프〉과 기존체계 유지〈사루비아 다방〉로, 2세대 공간은 방향전환 및 차별화전략(미디어특화)〈아트스페이스 휴〉, 지역사회 및 지자체와 긴밀한 문화구축〈빔〉으로, 그리고 최근에 생긴 공간인 〈대안공간 미끌〉은 왕성한 신진작가 발굴하며 대중과 좀 더 친밀한 관계를 만들고자 애쓴다. 하지만, 여전히 미술계와 대안공간의 구조적

오픈 스페이스 배_미술아 놀자



인 문제 때문에 불안한 속내를 비치기도 한다. 이러한 방향성 문제는 나중에 다시 다루겠다.

예를 들면 불안해요. 저는 저희들도 그렇지만 제일 중요한 게 자금인데 뭐가 문제인지 모르겠는데. 아까도 두 분 평가위원 말씀하셨잖아요. <사루비아 다방>을 저희가 합치면서 좀 내용에 대해서 고민이 됐던 것 같아요. 대안공간들이 제대로 평가를 못 받는 것 같다. 그리고 자기가 봐도 지원금이 따로 많이 새는 것 같다. 샌디는 게 다른 쪽으로 너무 하는 일만큼 그만큼의 비례해서 지원이 되는 게 아니라 그러지 못하는데도 불구하고 다른 데로 가는 부분이 분명히 있다는 이런 식의 얘기를 한 적이 있어요. -이관훈

3. 사회인식 및 교류

1) 사회에서 바라보는 대안공간에 대한 인식

몇 군데 공간을 제외하면, 대안공간은 일반대중에게 거의 알려져 있지 않다. 이것은 당연한 결과일 것이다. 대안공간의 기본기능을 생각해 보면 당연한 결과다. 물론, 많은 사람이 대안공간에게 관심을 가지고 찾아오면 좋겠지만, 대체로 소규모로 활동하는 대안공간은 그럴 만한 여력을 갖추고 있지 못하다.

아직까지는 일반인들에게 잘 알려지지 않았습
니다. 일반인들에게 알리기 위해 홍보 마케팅비를 많이 써야하는데, 일반 홍보 시스템이 마련
되지 못했죠. 오히려 전문가들(학생, 관계집단)과의 활성화가 필요하죠. 대중성의 부분은 일반
미술관들의 역할이 아닐까 생각합니다. -김노암

대안공간이 경제적인 활동 없이는 일반인들의
인정을 못 받을 것 같아요. 최근 sbs 방송국에서 취재를 했는데, 일반인들이 관심을 조금씩 관
심을 갖도록 하는 것이 필요하겠죠. 앞으로도 일반인들과 소통이 필요하다고 봅니다. -유희원

2) 대안공간의 교류 문제

대안공간의 교류문제는 크게 두 가지로 나뉘볼
수 있다. 첫째 (사)대안공간네트워크의 성립이다. 둘째 대안공간들이 나름대로 구축하는 네트
워크. 먼저 (사)대안공간네트워크의 문제. 기존의 대안공간이 자신만의 협의체를 만든 것은 지

극히 당연한 일이다. 어떤 단위들이 공통의 관심과 이해를 갖고 있다면, 함께 모여서 자신들의 의사를 실현시키는 효과적인 장구를 찾기 마련이기 때문이다. 쉽게 말해서 ‘이익 공동체’ 인 셈이다. “이익단체이므로 당연히 폐쇄적입니다. 자립형 사립 미술관 협의회, 화랑 협의회, 민의협과 같이 비슷한 성격이죠.”(김노암) 이것은 비판할 일도, 비난할 일도 아니다. 제도권 바깥에서 활동을 하다가 제도권 안으로 들어오는 경우는 해외의 대안공간은 물론이요 여러 부문에서 관찰되는 자연스런 과정이다. 대안공간의 순수성 운운하며 비판하는 것이, 도리어 순수한 것인지 되물어야 할 것이다. 물론, 처음의 모습을 기억하고 지금 달라진 대안공간을 보면서, 안타까운 심정을 비칠 수는 있을 것이다. 하지만 그러기에는 대안공간이 존립할 토대가 대체로 허약하다. 또한, 새로운 실험은 새로운 단위가 형성되어 활동하며 문제제기해야 하는 것도 필요할 것이다. 얼마간 후속 대안공간이나 대안공간적 활동이 짙어질 뉘이 있는 것이다.

대안공간의 네트워크가 갖고 있는 목적이 크게 두 가지일 거예요. 정치적인 기능하고 직능 단체로서 미술적 기능, 크게 두 가지가 있을 거예요. 두 가지가 다 필요하다고 보고 예를 들면 어떤 미술적 기능이라고 얘기한다면 각 공간이 어떻게 좋은 대안적 작업을 보여줄 것이냐에 관해서 서로 어떻게 보면 랩가능처럼 서로 제어도 하고 서로 연구도 하고 견제도 하면서 서로 공론화하고 담론화하고 커다란 방향성도 만들어낼 수 있는 거고 아니면 서로 다양하게 서로를 비판할 수도 있는 거고 올바른 시각 이미지로서 미술적 기능도 있을 거고 정치적 기능이라고 하면 대안공간이 생존을 위해서 하나의 정치적 목소리를 내서 펀딩의 안정화라던가 그런 부분도 저는 필요하다고 보거든요. -서진석

서진석은 크게 두 가지로 정리한다. 정치적 기능과 예술적 기능. 단체를 구성했을 때 따라 나오는 당연한 기능들이다. 서로의 이해와 의사를 좀 더 효율적으로 전달하는 것이 첫째고, 미술활동에 필요한 연구·교류 과정이 둘째다. 그런데, 여기에 기금문제가 결합되면, 각종 구설수가 불거지게 된다. 예를 들어, 작년에 미술 쪽 계시판과 언론에서 (사)대안공간네트워크의 지원예산 문제가 공개적으로 지적되며 문제가 된 적이 있었다. 모종의 ‘커넥션’이 있는 것이 아니냐며, 꽤 오랫동안 논란이 일어났다. 논란자체가 문제는 아닐 것이다. 문제가 있으면 서로 지적하며, 좀 더 나은 결과를 낼 수 있기 때문이다. 하지만, 이 경우에 몇 번의 성명서와 질문서가 오고가고 유아무야 사건은 정리되고야 말았다. 정말 무엇이 문제인지 정확히 밝혀지지 않은 채 흠집만 내는 사례였다. 미술계 특유의 불투명성이 간접적으로 드러난 사건일 것이다.

정부쪽에서 좀 더, 인원수가 너무 적대요. 지금

12개, 13개잖아요. 지금 더 많이 생겨나고 있지만. 더 많이 흡수해서 좀 더 제도화시켜라. 그래야 우리들도 명분이 생기고 큰 돈을 줄 수 있는 그런 것들이 되지 않겠나라고 제안을 한다고. 근데 그게 또 모순이 또 있잖아요. 점차적으로 가야지. 돈 많이 따기 위해서 그런 건 또 질적으로 비판을 받는다고. 그러니까 이쪽에 대안 공간 왜 이렇게 많이 갖느냐 그런 비판이 또 있대요. 정작 다른 돈을 많이 따가는 큰 전시 같은 경우엔 어떻게 쓰는지 모르겠지만 저희 같은 경우에도 차라리 4억에서 3억을 받더라도 큰 행사 안하고 중간에 사람이 가져가는 게 더 현실적이라고 봐요. 더 잘 할 것 같아요. -이관훈

또한 후발 대안공간이 보기에 (사)대안공간네트워킹은 견고한 벽처럼 느껴질 수도 있다. 앞서 지적했듯, 앞 세대 대안공간은 이미 자리를 잡은 제도이며 막강한 권력이다. ‘그들만의 리그’가 구성되어, 무엇이든 함께 하기 어렵다고 생각할 가능성이 크다. 사단법인 체제 자체가 이익 공동체로서 폐쇄적일 수밖에 없기 때문이다. 물론 그렇다고 (사)대안공간네트워킹이 진입장벽을 매우 높게 한 것은 아니다. 비영리성을 추구했는가, 2년 이상 활동했는가, 장기적 계획에 따라 지속적으로 활동을 할 것인가 등등, 적당하고 합리적인 기준을 제시하여 놓았다. 하지만, 장벽은 높고 낮음이 문제가 아니라 존재여부가 문제일지 모른다. 그래서 그런지 후발 대안공간은 연대할 생각을 접고, 독자적 방향을 모색하기도 한다.

“대안공간이 각각 다른 방향으로 자기들만의 색깔을 내면 좋겠다고 생각합니다. 네트워크에 부정적인 편이에요. 규칙들을 세워가는 것이 불필요할 듯싶거든요.” -유희원

두 번째 각급 대안공간의 네트워크. 이 부분은 <빔>처럼 핵심 프로그램으로 된 경우를 제외하면, 공간마다 상이한 행태를 보이고 있다. 서울에 있는 대안공간들은 <사루비아 다방>이 자체로 지방학교와 교류프로그램을 갖는 것을 빼놓으면, 그다지 뚜렷한 활동을 보이고 있지는 않았다. 물론, <루프>, <쌈지>, <아트스페이스 휴>는 홍대에서 벌어지는 각종 축제나 행사와 결합하기도 한다. 하지만, 홍대지역이 이미 생활공동체의 성격을 탈피한 곳이기 때문에, 험거운 연대활동 이상으로 보기는 어려울 것이다. 그런 측면에서 <사루비아 다

오픈 스페이스 배 Door to Door



방)의 교류프로그램은 여러 모로 훌륭한 모범사례일 것이다. 생각은 하기 쉽지만, 실천에 옮기기 어려운 일이기 때문이다.

예, 학교에서 그게 반응이 좋더라고요. 웃긴 건 여전히 폐쇄적인 데가 있잖아요. 혹시나 애들이 동요할까봐. 전남대 갔는데 선생님들 몇 분 뒤에 앉으시고, 1, 2학년들이 앞에 앉아서 많이 질문을 하더라고요. 너무 충격 받아서 <사루비아 다방> 작가들 전시 이런 게 되니까, 저런 것도 미술이나 그렇게 보는 거죠. 보수적이잖아요... 근데 또 안타까운 것은 전시도 이제 같이 해보기도 하고 워크샵도 해 봤는데 지역성의 차이라고 할까? 그런 것들이 약간 좀 뒤쳐진 우리도 예전에 이런 식이 아니었을까 그런 거 있잖아요. 예전에 뉴욕하고 엘에이하고 차이가 있듯이 여기서도, 그리고 또 여기서 서울을 뉴욕으로 생각하잖아요. 그런 것처럼 수직적인 그런 부분이 좀 있는 것 같아요. 심지어 어떤 생각까지 했다면, 우리가 내려가서 개혁을 좀 해야 하지 않을까. -이관훈

부산 같은 데 가면 부산에 학교가 있잖아요. 학생들한테 서울 쪽에 어플라이하는 걸 막는 경우도 있고 꼭 자기를 통해서 나가야 되는 경우도 있고 또 예를 들면 지역의 기반을 만든다고 하면 거기에 꼭 지역 출신 작가들이나 지역 출신 기획자들이 들어가야 되는데, 그게 저는 오히려 막는다고 생각을 하거든요. 우리나라가 우리나라 미술계에서 전시를 만들었을 때 그게 어떤 글로벌화되려면 외국 큐레이터 집어넣어야 돼요. 근데 부산에서 하면서 서울 큐레이터 집어넣고 그럴 수도 있잖아요. 근데 꼭 지역 큐레이터만 집어넣으면 동네잔치가 되는 거죠. 그게 오히려 그런 부분들이 있는 것 같아요. 오히려 더 막아 버리는. -서진석

한국에서 서울은 독자적 공화국이다. 모든 것이 서울 중심이다. 이러한 상황은 미술, 대안공간의 경우에도 그대로 적용한다. 대체로 나왔던 문제는 '격차'와 '텃세'다. 사실 전자는 문제라고 볼 수는 없다. 단기간에 해결(?)될 수는 없지만, 지속적인 소통의 장치가 마련되면, 자연스럽게 소멸될 만한 것이겠으나, 후자는 간단히 넘어갈 문제가 아니다. 왜냐하면 텃세는 이른바 지역작가 끼워넣기 문제로 전화되기 때문이다. 지역사회는 지역을 배려해 지역작가를 반드시 일정한 수를 배정해야 한다고 주장하고, 기획자는 그런 식으로 배려하는 것은 옳지 않다고 생각한다. 물론, 이 문제는 대안공간만 느끼는 문제는 아닐 것이다.

4. 대안공간 운영의 문제들

1) 대안공간의 여건 및 운영 문제

그러니까 다 빛이죠. -서진석

예상했던 대로, 공간의 규모에 상관없이 모든 공간은 어렵다고 토로한다. 대부분 자신이 투자(?)했으나, 기약 없는 부채의 과정을 겪고 있다. 비교적 오랫동안 활동했던 관계자는 농담 반 진담 반으로 아파트 한 채 값이 들어갔다고 말하는 경우도 있었다. 그렇다고 부채를 상환할 만한 조건이나 계획이 마땅한 것도 아니다. 고정으로 들어가는 비용은 꾸준히 늘어가지만, 대안공간이 공적 기금 외에는 딱히 수익원이 존재하지 않기 때문이다. 그렇다고 공적 기금이 대안공간을 지원해 주기는 하지만, 물론, 받는 액수가 늘 적다는 이야기를 들겠지만, 대부분 많이 받아도 30퍼센트 이상 되지 않으며, 자체 수익이 없기 때문에, 아쉬움은 매우 구체적이다. 공간에서 수익을 얻을 수 없기 때문에, 다른 일을 하면서 공간을 운영해야 하므로, 관계자의 입장에서 보면 일이 가중되는 셈이다.

일단 공적 지원금에 대한 의존도가 상당히 높고 자립도는 상당히 약한 편이고...그런 부분들이 좀 애매한 게 타공간이 정확히 어떤진 모르겠지만 저희는 현재 여기서 임금을 받는 친구는 1명. 이번엔 한 두 명 될 거 같아요. 인천문화재단에서 인턴 지원 있고 문화예술 위원회도 있고 그래가지고 조금 이제 숨통을 트이는 그런 상황이고, 그 외에 사람들은 전혀 보수가 없는. 그런 상황이고 어쨌든 현재 여건에선 한 7, 80%는 지원금에 의존하고 나머지 이제 자체 내에서 어떻게 해결을 하고 있고 근데 저나 이런 부분도 만약 월급이 책정되고 그럼 아마 이제 한 6:4? 아님 7:3? 그 정도 아마...이제 인천 문화재단의 지원 사업도 있다 그런 거 알려주고 그런 거 이용해서 활동하라고 하는데도 여전히 좀 쉽지 않고 일단 먹고 살아야 되니까, 그거 해결하다 보니까 이쪽에 또 소홀해지고, 그러다 보니까 실질적으로 이렇게 지역 기반으로 해서 활동할 수 있는 작가들 계속 유지시켜 나가기가 상당히 쉽지 않은 거죠. -민운기

액수로 따지면 임대료가 많이 들어간다고 할 수는 없죠. 액수 상으로는 프로그램 제작비, 작품 제작하고 인쇄 홍보 맡기고, 임대료가 부담이 되는 것은 정액이 매달 빠져나간다는 게 부담이 되죠. 기획이라는 건 기획을 많이 하면 돈

을 많이 쓰는 거고 또 어떤 때는 덜 쓰게 되는데 임대료라는 건 똑 같은 돈을 계속 써야 되는 거니까 부담스럽죠. 매달 월급을 받던 사람이 월급을 안 받게 됐을 때 수입이 들쭉날쭉 됐을 때 예산을 잡기가 어려워지잖아요. 대안공간도 사실 마찬가지예요. -김노암

이러다 보니까, 대부분 운영비를 지원받았으면 하는 속내를 비치기도 한다. 현재 문화예술위원회가 제공하는 공적 기금은 운영비 지원을 배제하고 있다. 솔직히 이 원칙은 바뀌기 힘들 것이다. 대안공간만 다른 원칙을 적용할 수도 없으며, 운영비를 지원했을 경우 나타날 부정적 결과가 너무나 확실하기 때문이다. 하지만 적어도 한 가지는 분명하다. 현실적이지 못할 수 있다는 것이다. 그렇다면 다른 방식의 지원을 모색해 보는 것은 어떨까. 현재 사립미술관협회는 유급 인턴십을 지원받고 있다. 간접적으로 운영비를 지원받는 방식인 셈이다. 물론 (사)대안공간네트워크도 인턴십을 받고는 있다. 다만 한명 뿐인 것이 문제겠다. 이것은 워낙 규모가 작은 사단법인이기 때문인 것으로 알려져 있다. 형평성 논란이 인다면, 무급 인턴십을 운영할 만한 구조를 만들어 보는 것도 생각해 볼만 하다. 자체로 인턴을 뽑아서 운영하기도 하지만, 개별 공간이 일일이 수급하는 것보다 조직적인 지원을 받는 것이 훨씬 효율적이기 때문이다.

갤러리 정미소 내부



또 지원에 불만인 게 뭐냐 하면 아시겠지만 경 상비 있잖아요. 그 문제 상당히 힘들어요. 예전엔 모든 걸 다 전시비용으로 했었는데, 요즘엔 안 그렇잖아요. 경상비가 지금 20%예요. 그것도 많이 도움이 되지만 부족해요...현실적인진 않잖아요. 솔직히 전시비용하고 경상비하고 거의 반반인데, 하드웨어도 중요하지만 각각 맞게 가야 하는데 사람들은 이쪽만 생각하고. 그래서 기획 예산처에서도 이쪽만 잡는 건데, 그게 문제라는 거죠. 모든 게. 솔직히 까놓고 얘기하자면 기금 받아서 어느 정도 다 하잖아요. 위에서 도 그걸 다 알면서도. -이관훈

이러한 구조적인 문제는 대안공간이 장기적인 계획을 수립하기 어렵게 만든다. 기금을 받고는 있지만, 자체수익이 없기 때문에 외부에서 불규칙적으로 수익을 얻어야 하기 때문에, 언제나 불안한 상태에 놓일 수밖에 없다.

기획자들이 가장 미래를 위해서 영리든 비영리든 미래의 비전을 현재로 끌어와서 기획을 하는 거기 때문에 비영리거든. 미래에는 영리가 될 수도 있죠. 현재상으로는 비영리의 프로그램이라던가 그런 목표를 기획하고 구현하는 데 예산이 들어가는데 그 부분에 있어서 뚜렷한 예산을 끌어올 수 있는, 자본을 투자 받을 수 있는 투자처가 불분명하다는 거죠. -김노암

큰 자본 없이 대안공간 시작했고, 자본금이 별로 없어 국가 의존도 높은 편이죠. 아직 빛은 없지만, 별지 않으면 언제든지 닫을 수 있기 때문에 두렵죠. 버티기 힘들고, 그럼에도 대관은 하지 않을 생각이예요. -유희원

2) 기금 및 지원의 문제

아시아권에서 우리나라가 중국이나 일본, 동남아에 비해서 대안공간 활동이 활성화되는 데에 그래도 좋은 여건이 됐던 건 뭐냐면 한국예술위원회라던가 이런 공공기금들이 제도화됐다는 거거든요. 제도화됐다는 건 액수는 비록 적지만 계획을 짤 수 있다는 거죠. 그러니까 매년 얼마라도 정기적으로 예산이 있다는 건 굉장히 중요한 거거든요. -김노암

공적 기금은 분명히 대안공간을 활성화시켰다. 많은 액수는 아니지만, 일정한 시기에 어느 정도의 예산을 고정으로 확보할 수 있었기 때문이다. 이러한 토대는 대안공간의 활동을 안정적으로 보장했다. 하지만 이제는 다른 측면도 고려할 때가 되지 않았을까. 대안공간의 활동은 말 그대로 시대와 현실에 따라 대안적이어야 한다. 이것은 프로그램이 항상 가변적이고 역사적이라는 이야기다. 그렇다면, 신진작가 발굴과 같은 프로그램 외에도 대안공간의 활동을 지원할 생각을 해야 하지 않을까.

팩토리, 전경



올해는 조금 뭔가 변화 이런 게 좀 있는 것 같더라고요. 작년만 하더라도 사단법인 그 쪽에서 이렇게 해서 저희가 신청하면 이렇게 했는데 이번에는 바로 직접 위원회로 신청을 하게끔. 꼭 저번에 작가 발굴에만 국한돼야 되나 했더니 꼭 그렇지 않아도 된다 그래서 이번에는 아직 발표는 안 났는데 다른 여타의 분야도

일정부분 포함을 시켰어요. 어떻게 될진 모르겠는데 원하는 액수가 나오면 그것도 가능한데. -
민윤기

하지만 가장 큰 문제는 많은 사람이 납득할 만한 기준이다. 시각예술에 할당되는 예산이 적기 때문에, 아니면 그렇다고 간주되기 때문에, 기금 관련된 사항은 언제나 침해할 수밖에 없다. 그것 외에도, 평가의 불투명성, 공감대의 부족, 정치적인 입김 등등, 여러 가지 문제가 발목을 잡고 있다. 그렇다면 모든 정보를 공개하는 것도 생각해 볼만 하다. 기금을 선정할 때 관련된 사항 모두 공개된다면.

지원금은 받았으면 하는 것이 솔직한 심정이죠. 하지만 1년에 한번 씩 이벤트성으로 하는 것으로 옳지 않다고 봐요. 게다가 미술계에서 부익부빈익빈 현상이 발생하죠. 모든 사람들이 납득할 만하게 시행해야 하는데, 현재는 로또 같은 느낌입니다. 지금처럼 서류만 보는 것은 어렵고, 그래서 그런지 작가의 소외감과 불신이 꽤 높죠. -유희원

저는 일단 공간의 활동과 운영에 대해서 정확한 투명한 공개와 명확하게 판단할 수 있는 평가 시스템이 도입이 되어야 된다고 생각을 하고요...광주 비엔날레나 부산 비엔날레. 부산 비엔날레에 쓰는 30억, 작가한테만 풀어도 엄청날 텐데. 아직까지도 정치적 논리가 들어간다는 거예요, 지원에. -서진석

절대 액수가 작은 상태에서 그 안에서의 합의점을 찾으려고 하다 보니까 싸움박질이 되는 거죠. 구설수라는 게 뭐예요. 사실은 밥그릇 싸움처럼 비취지는 이유가, 절대적인 예산은 부족해 그렇죠. 거기서 나눠서 써야 하는 거야. 그럼 지혜롭게 나눠 쓰는 방법 밖에 없어요. 거기서 잘 하고 못 하고 문제가 아니죠. 해결책이 없다는 거예요. 그래서 이게 절대적으로 부족한데 이 제어는 사회적으로, 한국 사회가 전체적으로 확보하고 늘려나가느냐. 또 그 늘려나가는 것이 정당하다는 메시지를 어떻게 담론화, 어떻게 언론 쪽에서 끌어내느냐 그게 내가 볼 땐 과제라는 거죠. 여기서 기술적으로 여러 가지 어떤 제도적 장치에 의해서 제한된 예산을 나눠주는 방식을 바꾼다고 해봐야 눈 가리고 아웅이죠. 어떤 형태든 간에 소외되는 주체가 생기기 마련이고 그러다 보면 갈등이 발생할 수밖에 없는 거죠. -김노암

5. 대안공간의 대안

1) 지자체나 중앙정부의 대안공간 정책

대안공간이 거의 찾아오기 어려운 지리적인 문제들이 있잖아요. 되게 마이너한 거긴 한데 하다못해 표지판을 하나 세우는 것에서도. -신현진

사실 직접 기금을 지원하지 않아도, 대안공간을 뒷받침할 만한 정책은 적지 않다. 예를 들어, 간단한 행정지원부터 생각해 보자. 전시를 진행하다 보면, 이런 저런 관계로 지자체와 접촉해야 할 때가 생기곤 한다. 예전보다 지자체의 서비스가 좋아졌다고는 하지만, 여전히 실제 일을 진행하다보면 지원받기보다 충돌하는 경우가 많다. 행정지원에 관련해, 특히 법적 지위 문제는 고려해 볼만하다. 현재 법인으로 등록된 곳은 <풀>과 <사루비아 다방> 두 곳밖에 없다. 나머지는 대부분 개인사업자거나 임의단체다. 어떤 것이 활동하기에 좋다고 잘라 말하기 힘들지만, 최소한 민간의 후원을 받을 수 있도록 지원하는 장치를 마련하는 것은 필요해 보인다. 일종의 민간후원의 풀을 구성해, 고르게 분배해 보자는 이야기다. 현재는 법인이 돼야만 후원을 받을 수 있다. 그렇게 하려면, 지원하는 공적 단위가 좀 더 발로 뛰며 정보를 수집하고 공유시키려는 노력이 필요할 것이다.

작년 12월에 사단 법인이 되었고. 그래서 저희가 전문 법인처럼 해야 되는데 그건 아직까지 안 됐고, 그래서 그게 좀 되면 펀딩 같은 거 할 때도 기부금 영수증이 인정되는 그런 부분이 있잖아요. 그런 부분들이 현실화되면, 그러니까 대안 공간들이 사단법인이 되려 하는 것도 어떤 여전히 공공성도 있지만, 공공 기금을 따기 위한 어떤 바탕이 된다든지, 그런 게 있고 또 하나는 외부적 펀딩 자체를 용이하게 할 수 있는 게 열려 있다는 거죠. 그런데 이걸 좀 개인 공간도 없고 그렇다고 미술관도 아니고 그러다 보니까 과연 어떤 정부 기관에서 법인체를 형성해 줄 수 있느냐 그런 생각도 좀 들어요. -이관훈

국가가 조금 중간적인 역할, 기업과 기관들과의 중간적인 역할, 지금도 물론 하고 있고 기금들을 좋은 기관을 나눠주고 그런 활동들을

대안공간 반디 전경



하는 걸로 알고 있지만 그게 조금 더 아직도 사실 기업 같은 데서는 적당한 후원할 곳을 찾지 못해서 그냥 지인들이라든가 많이 후원하는 경우가 있잖아요. 그런 걸 연결시켜주는 지점들을 좀 해주셨으면 좋겠다는 생각이 들어요. -신현진

일단 정책지원할 텐 정보 입수일 거예요. 현대 미술계가 어떻게 돌아가고 있고 아시아 미술계가 어떻게 돌아가고 있고 대안공간이 어떤 역할을 하고 있고 상업화라는 게 어떤 역할을 하고 있고 아트페어가 어떤 역할, 광주 비엔날레가 어떤 역할을 하는지 그런 포괄적인 시스템에 대한 정보 입수 부분에 있어서 보다 잘, 너무 한정된, 기존에 아마 안 쪽에 계신 분들이 대부분 어느 학교 교수님이라든가 단체장이라든가 인지도 있는 분한테서 획일적인 정보만 얻기 때문에 올바른 정책 제시를 하기 위한 정보가 부족했거든요. 장기적 정책에 지원. 그 장기적이라는 얘기는 시대적 개념에 있어서 시간 개념에 있어서 장기적도 되겠지만 전체적 유기적 관계에 있어서의 지원도 필요하단 얘기죠. -서진석

2) 향후 방향: 현실 대안공간과 대안공간적 활동의 구별

대안공간도 99년, 이제 거의 10년쯤 돼가니까 옛날 1세대 대안공간과는 좀 다른 활동들을 많이 모색을 하잖아요. -민운기

대안공간이 자기가 나아갈 방향점이 어떤 것이냐. 이미 우리나라 대안공간은 인스티튜셔널화 됐죠. 굉장히 제도권 안으로 들어오고 그들이 행하는 실험성이라든가 독립성이라든가 정치적 개념이라든가 그런 게 굉장히 필요하다고 보거든요. 대안성이라는 건 변화해야 된다고 생각하는데 그 대안성이 계속 변화하지가 않고 그 흐름이 간다면 그건 제도권으로 가는 거죠. -서진석

대안공간을 둘러싼 환경은 물론이요 대안공간 자체도 가파르게 바뀌고 있다. 공간마다 나름의 특성을 유지한 채, 어떤 방식으로 대처해 갈지 방향도 의견도 분분하다. 어떤 곳은 원래 그대로 가고 있고, 어떤 곳은 전략을 수정해 가고 있으며, 어떤 곳은 현재 프로그램을 좀 더 짜임새 있게 만들고 있다. 어느 것이 옳다 그르다 할 수는 없겠다. 다만, 이렇게 변화하는 과정에서 대안공간이 제도가 됐다는 것이며, 그것을 부인할 필요도 비판할 근거도 없다는 것이다. 다만, 일정한 제도로 성숙하면, 굳이 대안공간이란 형식을 유지해선 안 될 것이다. 또한, 신진작가 발굴과 같은 대안공간의 기본기능은 계속 유지

되며 지원돼야 할 것이다. 상업갤러리가 일정 부분 흡수했다고는 하지만, 자본의 논리를 그대로 쫓아가는 공간의 한계는 분명하기 때문이다. 일종의 기초예술이라고 보고, 꾸준한 지원이 필요한 대목이다. 더불어, 현실 대안공간이 대안공간적 활동 전부를 포괄한다고 보기는 어려울 것이다. 그렇기에 ‘그외의 다른 활동’을 지원할 계획도 필요하리라. 이제, 대안공간들이 대략 나아갈 방향을 어떻게 생각하고 있는지 살펴보며 끝내겠다.

저는 사실 대안공간이 갖고 있는 대안성이라는 것이 90년대의 젊은 작가 발굴에다 그런 여러 가지 내용적인 대안에 대해서는 각 공간이 추구하는 것이 또 틀리니까 거기에 대해 굳이 언급할 필요는 없을 것 같고 그래서 지금 현재는 아까 말씀드렸듯이 젊은 작가 발굴이라는 것이 대안이 아닌 것 같아요. 이제는 대안성이라는 개념이 과거에 우리나라 미술계 안에서의 대안성을 찾는다면 이제는 세계 미술계 안에서, 아시아 미술계 안에서 대안성을 찾아야 할 시기가 아닐까. 예전에 어느 서문에도 썼지만 포스트 콜로니얼리즘을 넘어서 무엇인가 새로움을 만들 수 있다면 사실 지금이 가장 좋은 시기인 것 같거든요. 아시아에서. -서진석

주체가 핵심 사람, 두 세 사람 소수만 움직이면 된단 생각이 있기 때문에 그 자체에서 어떤 문화의 저변 확대는 그 다음 문제인 것 같아요. 너무 의식하다 보면 솔직히 오너들이 이 얘기 듣고 저 얘기 듣고 하다 보면 정체성이 없어지잖아요. 이게 죽이 되든 밥이 되든 실패하든 간에... -이관훈

비대안공간의 대안공간화 이런 거죠? 그게 어떻게 보면 저희의 최종 목표죠. 대안공간이 없어져야 한다. 역설적인 표현이죠. 그래도 공간이라는 것도 꼭 이렇게 전시공간을 염두에 두지 않았으면 좋겠어요. 대안공간을 얘기할 때 전시공간을 확보한 공간만 생각해선 곤란할 것 같아요. -민윤기

오픈 스페이스 배, 예술가와 함께 하는 게릴라포럼



스페이스 빔, 소래프로젝트



5

——
대한양가의
미래

代案
空齋

5.1 정책·재정 지원정책

본 연구를 진행하면서 현실 대안공간의 실태도 그러하지만 현장의 대안 공간 관계자들이 이구동성으로 요청했던 것은 대안공간에 대한 체계적인 지원과 이를 위한 정책마련에 있다. 물론 연구자들 역시 현실 미술제도에 있어 의미 있는 역할을 수행하였던 대안공간의 활동이 향후 안정적으로 지속될 수 있는 보다 구체적인 지원정책이 필요함을 심분 공감하고 있다. 연구에서 드러났듯이 거의 대부분의 대안공간의 운영상의 어려움은 경제적인 문제이며 대안공간의 활성화를 위한 가장 시급한 것이 재정적인 지원이었다. 누군가의 말처럼 대안공간의 재정적인 어려움은 공간의 운영방향을 상실시키고 모호한 기능의 공간으로 변화시키는 동인이었는지도 모르겠다. 그렇다면 대안공간의 활성화를 위한 모색의 대반은 대안공간의 경제적인 지원이거나 대안공간의 현실적인 문제를 타개하기 위한 지원책을 강화하는 일이 될 것이다. 하지만 이 역시 단순히 지원의 폭을 양적으로 늘려감으로써 해결될 문제가 아니다. 이는 전체 문화예술정책의 수립에 있어 다른 장르의 활동과의 형평성도 고려돼야 할 뿐만 아니라 대안공간이라는 특수하고 의미있는 활동에 좀 더 집중적인 지원을 할 수도 있겠지만 이 역시도 분명 현실적인 한계가 있을 수밖에 없다고 생각한다. 더욱이 대안공간 스스로도 정부의 기금의존적인 정책으로만 유지하기에는 개념적이든 현실적이든 분명한 한계가 있을 수밖에 없을 것이다. 대안공간은 여하튼 제도적인 것에 대한 문제점을 비판하고 해결하기 위해 존재할 수밖에 없고 여기에서 관주도의 기금지원의 한계들이 있을 수밖에 없을 것이기 때문이다.

그런 면에서 기업의 재정적인 후원의 확대를 통한 대안공간의 활성화 역시 일정한 한계를 가질 수밖에 없다. 기업의 후원은 어찌됐던 기업의 후원에 상응하는 반대급부의 활동을 수반해야 하기 때문이다. 하지만 이러한 한계에도 불구하고 공공기관과 재단, 기업의 재정적인 후원의 확대는 중요한 문제일 수밖에 없다. 특히 자율적인 민간 공공기금의 확대는 관이나 기업의 직접적인 개입과 독립된 지원이 가능할 수 있다는 면에서 적극적으로 모색되어야 할 것이다. 다양한 형태의 재원확보를 통해 미술을 위시한 다양한 대안적 예술 활동을 위한 별도의 독립된 재단이 필요하다고 생각한다. 아니면 별도의 얼터너티브 펀드 같은 것도 고민해 볼 수 있겠다. 하지만 독립적인 재단의 설립이 더 체계적인 지원을 가능하게 할 것이다. 재정적인 펀드의 조성만으로는 대안공간에 따르는 여러 가지 어려움을 해결하기에는 한계가 있고 재정적인 문제가 중요하긴 하지만 그것만이 현실 대안공간의 발전을 위한 모두는 아니기 때문이다. 그렇기에 좀 더 독립적인 별도의 재단 설립이 필요하고, 이러한 재단의 설립을 통해 안정적인 기금을 확보하고, 단순히 재정적인 재원에 그치는 것이 아니라 현실 대안공간의 어려움을 지원할 수 있는 다각도의 노력이 필요하다. 그런 면

에서 기술이나 장비, 아카이브와 같은 형태의 다각적인 지원을 모색해볼 수 있다.

그리고 현실 대안공간의 실제적인 상황과 모색을 위한 여러 방식의 연구지원도 고려해볼 수 있겠다. 아직까지 국내의 대안공간에 대한 연구는 관련 미디어에서의 소개차원에 그치거나 연구논문도 변변히 나와 있는 것이 없다고 했을 때, 현실 대안공간의 실태에 대한 구체적인 분석이나 발전방향을 위한 심도 있는 연구 작업, 연구지원 사업 역시 대안공간의 활성화에 있어 중요한 부분일 수밖에 없기 때문이다. 물론 이러한 독립된 재단의 설립은 별도의 단위를 만들 수도 있겠지만 이미 사단법인의 형태로 설립된 비영리전시공간협회의 현실적인 날개를 달아주는 것도 실제적인 지원의 모습일 수 있다고 생각한다. 비영리전시공간협회가 대안공간의 현실적인 문제를 해결할 수 있는 실질적인 조직이 될 수 있도록 체계적인 예산 지원을 하고, 대안공간 대표체로서 인정을 하여 자율적인 활동을 수행하게 하는 것이 그것이다. 물론 이를 위해서는 비영리대안공간협의회 역시도 좀 더 적극적으로 체계적인 활동을 수행할 수 있는 단위로 거듭나야 할 것이며, 소속되지 않는 다수의 대안공간들과의 관계 설정 역시도 재조정해야 할 것이다. 문제는 자칭 타칭 대안공간들 모두를 인입시키는 것이 아니라 좀 더 구체적이고 현실적인 대안공간에 대한 규정정립을 통해 대안공간네트워크의 실제적인 활동을 강화시킬 수 있는 단위체가 되어야 한다는 것이다.

현장에서 수렴한 대안공간의 지원에 대한 또 다른 대안은 현재의 대안공간에 대한 지원이 피상적이고 현실감이 없다는 것이다. 현재 대안공간에 대한 공적인 지원 체계는 크게 중앙정부, 지방정부, 한국문화예술위원회와 각종 재단들로 구성되어 있다. 여러 단위들에서의 지원체계에 비하면 실제로 지원되는 양적인 차원은 현실적인 수준에 밀리고 있다. 여기에 체계적인 지원 시스템의 구축이나 지원의 형평성, 세심한 지원 정책 등이 문제점으로 지적되고 있는 상황이다. 체계적인 지원시스템의 구축이자 지원의 형평성은 같은 맥락에서 올바른 대안공간 지원정책 수립이라는 면에서 같은 문제일 수 있다면 세심한 지원정책은 앞서 말한 지원의 피상성, 현실성 결여와 연결된다. 짧은 역사이긴 하지만 그동안 대안공간은 많은 변화와 모색을 통해 초기의 위상과는 다른 활동들을 펼쳐가고 있다. 물론 대안 공간 일반의 활동 역시 전개하고 있는 것 또한 사실이지만 이전과는 사뭇 달라진 프로그램을 수행하고 있는 것 역시 현실이기 때문이다. 그렇다면 대안공간 일반에 대한 지원 못지않게 사안별 지원을 통해 좀 더 구체적이고 세심한 지원책을 모색하는 것이 필요하다고 하겠다.

사실 이런 문제는 대안공간 지원 기관의 대안공간에 대한 인식문제와도 연결된다. 예를 들어 국고지원의 경우 2004년부터 문광부 새예술정책의 일환으로 대안공간에 대한 지원이 이루어지고 있는데 대안공간 지원의 근거인 대안공간에 대한 개념규정부서가 현실적이지 않다. 곧 '신진작가들의 활동 거점이 되는 민간 비영리

미술공간'으로 대안공간을 규정하는 것부터가 대안공간을 현실 미술활동의 다양한 활동을 담지하는 공간으로 바라보고 있지 못하는 것을 드러내고 있기 때문이다. 신진작가들의 활동 거점으로서의 대안공간은 초기부터 대안공간의 성격을 규정하는 것들이었고, 지금의 경우, 물론 여전히 많은 신진작가들에게 대안공간이 중요한 공간임은 사실이지만 대안공간의 특성상 늘 새로운 활동모색으로 존재를 전환시키고 있는 현실 대안공간의 현황은 이와는 다소 다른 모색을 하고 있기 때문이다. 최근에는 대안공간의 대안 대상이었던 미술관이나 화랑의 신진작가들에 대한 관심이 더 유별난 것을 이유로 들 수도 있겠지만 이 경우 최근 미술시장에서의 젊은 작가에 대한 상업적인 이해가 더 큰 속내이기에 논외의 경우라 할 수 있다.

하지만 신진작가들에 대한 관심과 적절한 등용의 활로를 확보하는 것은 미술계의 일반적인 문제라고 할 수 있다. 바꿔 말해 신진작가에 대한 발굴과 안정적인 수급이 없이 문화예술의 발전을 기대할 수 없기 때문에 이는 비단 대안공간만의 문제가 아니라 미술계 일반의 고민일 수밖에 없는 것이다. 대안공간의 성격이 분명 기존의 공간과 다르게 젊은 작가들의 발굴에 있어 중요한 위상을 차지할 수밖에 없고, 또 그래야 하지만 대안공간의 활동을 단순히 젊은 작가발굴로만 한정지를 필요는 없을 것이다. 그런 면에서 초기의 대안공간의 지향이나 목표도 사실 많이 달라지고 있다. 예를 들어 네트워크를 통한 공동의 관심을 모색하거나 커뮤니티 활동들, 비평가 교육프로그램, 작가프로모션 프로그램, 지역네트워킹 워크숍, 특화되고 전문화된 방향 모색, 신진 작가뿐만 아니라 중장년 작가들에게도 문호를 개방하는 등, 나름대로의 새로운 다양한 활동들을 모색하고 있기 때문이다. 이들 달라진 활동이 현재의 미술문화의 발전을 꾀하는 유의미한 활동이라 했을 때, 이렇게 구체적인 사안별로 지원방향을 찾아보는 것도 중요한 일이라 생각한다. 실제로 기금 수혜에 있어 이런 구체적인 항목들의 편성을 요구하고 있는 실정이다. 이는 대안공간 뿐만이 아니라 다른 작가들이나 기획자들에게도 필요한 지원사항이기도 하다.

아울러 일회성이 아닌 지속적 지원, 전시 지원 이외의 행정지원, 대안공간의 성과에 따른 차등 지원 등이 요청되는데, 이는 결국 체계적인 지원책의 수립과 연결되는 문제들이다. 한 가지 예를 들자면 현재 사립미술관협의회에서 실시하고 있는 지원책이 눈여겨볼만한데 초기의 인턴쉽 지원에서 현재는 사립미술관 큐레이터들의 고용지원으로 확대되고 있다. 사립미술관의 경우도 현실적인 어려움이 있겠지만 적어도 대안공간보다는 경제적인 면에서 자립도가 있는 공간조차도 구체적인 지원책이 모색되고 있는 상황은 대안공간에 대한 지원에 있어서도 시사하는 바가 크다. 더욱이 대안공간의 현실적인 어려움 역시 대안공간에서 일하는 인력에 대한 현실적인 대우가 열악하다고 했을 때, 인력고용 지원이 대안공간까지 확대되어야 할 것이다. 물론 이는 단지 인턴쉽에 대한 지원뿐만이 아니라 열악한 환경 속에서 그나마 한 두 명이 전부인 대안공간에서 활동하는 큐레이터에 대한 재

정적인 지원 역시 대안공간의 입장에서는 절실한 문제일 수밖에 없다. 본 연구의 실태조사에서 드러나 있듯이 대안공간에서 활동하는 큐레이터들의 경우 상업 갤러리에서 일하는 박봉의 큐레이터들보다 더 적은 임금을 받고 일하는 경우들이 대부분이기 때문이다. 이들 역시 대안이라는 이념만으로 살아가기에 현실은 훨씬 더 무겁기 때문이고, 결국은 이런 현실적인 조건으로 인해 대안공간 큐레이터들의 활동들은 일시적인 경험이거나 더 나은 공간에서 일하기 위한 이력상의 문제들로 치부되는 경우들도 있다. 미술인력의 취업의 문제나 열악한 근무조건 등의 문제들은 미술계 일반의 문제이기도 하지만 대안공간의 경우 이중의 모순에 있기 때문에 이에 대한 현실적인 지원은 대안공간에 있어 매우 구체적인 지원의 경우라 하겠다. 그러나 이를 위해서는 앞서 말한 현실대안공간의 규정에 대한 보다 구체적인 설정이 필요하고, 이러한 예산을 집행할 수 있는 대안공간 스스로의 협의체가 요청된다. 비영리대안공간협의회의 현실적인 강화라든가 좀더 발전적인 협의체의 모색이 필요한 이유도 이 때문이다.

조금 다른 맥락일수 있겠지만, 현재 (사)비영리 전시공간협회에 지원되고 있는 '지정기금'의 역할과 기능에 대해서도 다시 생각해볼 필요가 있겠다. 어떻게 보자면 (사)비영리전시공간협회에 일정한 지원책에 시행되고 있다는 것은 유의미한 일이고, 특히 이곳에 소속된 산하 대안공간의 입장에서 지정기금은 더할 나위 없이 좋은 제도처럼 보인다. 무엇보다도 대안공간의 활성화에 있어 대안공간 스스로의 네트워크 단위가 필요하기 때문이고, 지원규모를 떠나 수혜를 받는 대안공간들은 일정한 예산을 확보할 수 있기 때문에 활동에 있어 안정된 기반이 될 수 있기 때문이다. 대부분 예산이 취약한 대안공간들에게 지정기금은 보약일 수밖에 없는 것이다. 하지만 지원되는 예산의 액수를 떠나 '지정기금'은 이중의 측면에서 약한 고리이기도 하다. 아예 받지 못하는 공간이 보기에 배부른 고민으로 불만도 하지만 현실은 그렇게 간단하지 않다. 왜냐하면 산하 대안공간의 활동이 매우 좁아지기 때문이다. 현재 많은 대안공간들은 신진작가 발굴이외의 프로그램을 수행하며 새로운 돌파구를 모색하고 있다. 그런데, 그것이 무엇이 됐든, 예산의 규모는 한정돼 있는 탓에, 변화를 도모할 경제적 토대가 마땅하지 않은 것이 현실이다. 게다가 지정기금을 받기 때문에 다른 기금을 신청해도 형평성 문제가 걸려 있어 기금을 확보하기 쉽지 않은 것도 딜레마이다. 심지어 어떤 공간은 지정기금이 생기기 전보다 지원받는 예산이 줄어든 경우도 있다. 체계적이지 않은 지원의 결과가 초래한 역설인 셈이다. 이렇기 때문에 대안공간의 활성화가 국부적인 지원책을 늘리는 것만의 문제일 수 없는 것이다.

본 연구에서 제안하고 싶은 현실 대안공간의 활성화를 위한 대안은 좀 더 근본적인 문제제기에 있다. 개개의 사안별로 대안공간에 대한 지원방향을 모색하는 것도 결국은 아이디어 상의 문제일수 있으며, 오히려 더 체계적인 방향을 수립하고, 이러한 방향 속에서 구체적이고 세부적인 지원방향을 모색하는 것이 더 현실적인

지원책일 수밖에 없기 때문이다. 그런 면에서 대안공간의 제도화라는 설정은 여러 가지 면에서 논란의 여지는 있겠지만 적극적으로 고민해볼 문제라고 생각한다. 사실상 대안공간에 대한 정책을 수립하고 지원책을 모색하는 것 자체가 이미 대안공간을 얼마간 제도화시키는 것이라고도 할 수 있다. 하지만 이는 대안공간의 개념이 성립되는 역사적 흐름에서 보아왔듯이 대안공간의 기본적인 존재론적 규정자체가 반-제도공간으로 출발했기에 일견 개념상의 전환에 있어 어려움이 따르는 것처럼 생각되기도 한다. 하지만 이러한 흐름 역시 역사적인 과정을 거칠 수밖에 없는 것이고, 대안공간의 제도화된 설정은 이런 면에서 현실 대안공간의 실제적인 흐름과 연결되는 문제이다. 이를 좀 더 구체적으로 살펴보도록 하자.

공식적인 국내 대안공간의 역사가 10여년을 경과하고 있는 지금 현실 대안공간에 대한 불멘소리 중의 하나가 대안공간이 미술계 내에서 이미 하나의 제도로서 자리를 잡았다는 주장이다. 초기의 신진작가를 위한 긍정적인 역할 설정이 얼마간 제도화의 과정을 거치면서 일종의 위계화 된 작가 진출의 공간으로 전화되었고 그렇게 일정한 영향력을 행사하고 권력화된 공간으로 자리 잡았다는 것이 이러한 논조의 대략적인 열개라 할 수 있다. 어쩌면 현재 젊은 작가가 성공할 수 있는 몇 가지 방법 중의 하나가 비교적이라는 단서를 달아야겠지만 데뷔하기 용이한 조건의 대안공간에서의 전시를 통해 주류나 제도권에 편입되는 일련의 과정을 밟는 것일 것이다. 그만큼 대안공간 자체가 하나의 제도로서 자리를 잡았다는 것인데, 이는 태생적으로 제도에 대한 비판적인 문제의식으로 출발한 대안공간의 존재를 생각한다면 문제가 있다는 것이다. 적어도 대안공간은 반-제도적인 공간이라는 그런 설정 말이다. 사실 이런 설정에 토를 다는 것만큼 무모한 것이 없을 정도로 대안공간은 기존의 제도적인 미술공간의 문제점에 대한 적절하면서 생산적인 비판이자 문제제기였다. 반제도 공간, 혹은 비제도화의 의제를 통해 기존 제도에 대해 문제제기를 수행해왔던 공간이었던 것이다.

국내의 경우도 초기 대안공간의 활동으로 인해 미술계의 오래된 관행들, 보수적 아카데미즘의 경직된 구조들, 미술계의 고질적인 여러 가지 문제들을 다른 관점에서 바라보게 했던 수훈이 있었다. 젊은 작가들을 위한 장이 되었고 다양한 변화를 모색하는 미술실험의 장인 동시에 미술의 영역을 넓히고 다양한 활동들을 위한 터전일 수 있었기 때문이다. 그렇게 지금의 대안공간은 한계가 있긴 하지만 현실 미술계 내에서 일정한 영향력을 행사하는 공간으로 전화했다. 그리고 앞서 지적한 것처럼 일정한 권력을 수반하는 제도적인 틀로 부상한 것도 사실이다. 하지만 권력이란 것이 힘의 일정한 행사라 보았을 때, 모든 권력의 문제가 가치나 의미에 있어 저평가의 문제가 아니듯 제도화의 문제도 사실 다소 현실화된 해석을 요구하는 것도 사실이다. 그렇다면 이런 변모된 위상의 대안공간 자체를 제도화시켜야 주장도 설득력을 가질 수 있을 것이다. 이는 대안공간 활동자체가 갖는 유의

미성과 미술계의 다양한 발전에 기여하는 현실 움직임들을 좀 더 적극적으로 제도화시켜 이에 대한 체계적인 지원을 모색하는 것이 필요하다는 것이고 이를 제도화의 설정으로 이해할 수 있다는 것이다. 더 나아가 원론적인 제도화의 설정에 대해 생각해보자.

늘 사용하고 있지만 제도Institution라는 개념이 다소 포괄적인 것도 사실이다. 정치제도, 경제제도, 가족제도, 종교제도 등등 사실 세상의 모든 것이 다 제도로 보일 정도로 일상화되어 있고 광범위하게 편재되어 있다. 하지만 좁게 본다면 제도 개념은 특정한 대상을 진흥하기 위한 조직이나 기관, 공공적, 교육적, 자선적 목적이나 그와 유사한 목적을 가진, 일종의 건축물과도 같은 공간적 의미를 가진다. 제도라는 단어가 협회, 회사, 협동조합, 자문기관, 재단, 기관, 단체, 조합 등에 포괄적으로 사용되는 것도 이 때문이다. 다시 말해 공간적이며 동시에 조직적인 단체나 기관, 협회 등을 지칭하는 개념임을 알 수 있다. 이런 논리라면 박물관이나 미술관도 당연히 제도가겠지만 대안공간도 제도의 범주에 해당될 수 있을 것이다. 하지만 이런 식의 논리로는 무언가 부족한데, 제도 논의의 핵심은 제도가 수반하는 작용에 관한 문제이고 주로 개인의 활동과 대립되는 상관 항속에서 제도가 자리하기 때문이다. 쉽게 말해 제도는 개인의 활동과 구별되는 개념이면서 개인의 활동에 여러 형태로 관여한다. 곧 지원을 하기도 하고 간섭이나 규제를 하기도 하는 것이다. 제도 논의의 핵심은 이런 힘의 상반된 행사에 놓여있다. 그렇기에 현대에 와서 제도는 두 개의 카테고리, 공적이고 보수적인 제도들과 대안적이고 급진적인 제도들을 구별하는 것이 보통이다.

이런 이유로 통상 제도에 대한 논의는 자율적 활동을 방해하는 것으로 비판적 대상이 되어 왔거나 개인의 자율적 활동을 보장하기 위한 최소한의 사회적 틀로 요청되어 왔다. 제도에 대한 비판적인 입장은 제도가 사람에게 권력을 행사하고 그들을 관리하려 하기 때문에 제기된다. 그리고 지배적인 제도는 그 제도에 대해 비판적인 그룹들로 하여금 대안적인 제도를 만들게 한다. 그 일부는 반제도로 불린다. 제도라는 단어는 보수적인 가치관을 연상시키기 때문에 사실 과격한 제도나 파괴적인 제도라는 말에 제도라는 단어가 쓰이는 것은 모순되어 보인다. 반제도도 역설적인데 반제도 역시 여전히 제도가기 때문이다. 반제도 공간으로서의 대안공간의 성격도 이런 논의 선상에서는 일반적인 논리와 다르게 전개될 여지가 존재한다. 대안공간은 분명 기존의 파행적이고 모순적인 제도 미술공간에 대한 저항이나 비판으로 존재했지만 그 자체의 성격 보존은 동시에 기능한다는 것이다. 적어도 형식 논리적으로는 그렇다. 여하튼 여기서 중요하게 봐야 할 것은 제도를 행동의 유형이나 질서를 지지하고 유지시켜주는 일상적 재생산 절차를 통해 제도가 지속된다는 점이다. 일종의 안정된 재생산 과정이라는 것이다. 제도화는 하나의 질서라는 속성을 지니기 때문에 질서가 없는 상태, 즉 사회적 엔트로피와는 구분된다. 제도화에 따라붙는 보수적인 뉘앙스의 실체는 이런 이유 때문이고 이런 측면에서 제도는 주로 사회적 재생산과정을 의미한다고 볼 수

있다. 그렇기 때문에 만약 어떤 유형이 제도화된다면 그것은 지속적인 재생산과정이 존재한다는 것을 의미한다.

하지만 재생산이라는 것이 언제나 악무한으로 전개되는 방향만을 갖지만은 않는다고 했을 때 일말의 긍정적인 가능성이 자리하는 것도 사실이다. 그리고 제도적 설계에 의해서 규정된 정상적인 행동으로부터의 일탈은 곧 관습(습관)으로부터의 일탈을 뜻한다. 사실 이런 면에서 제도에 대한 논의는 부정적일 수밖에 없었던 것 같다. 미술에 있어 제도 개념도 예술을 비예술과 구분케 하는 조직적이고 사회적인 관계를 의미하는 경우가 많았다. 뒤샹의 레디메이드 개념은 제도로서의 예술에 대한 가장 유명한 문제제기이다. 예술을 둘러싼 제반 현실적인 여러 기관들, 공간들이 예술을 비예술과 구분하고 있다는 것에 대한 비판이었던 것이다. 결국은 보수적인 미술 권력에 대한 비판인. 그리고 이러한 제도 개념이 현실에서의 예술 개념에 대한 보수적인 의미생산을 수행해왔기 때문에 새롭고 급진적인 예술 개념을 고민하는 입장에서는 비판의 대상일 수밖에 없었던 것이다. 대안공간은 이런 면에서 분명히 그 태생부터가 제도에 대한 비판의 칼날을 들 수밖에 없긴 했다. 새롭고 급진적이며 실험적인 예술을 위한 장이 적어도 기존의 제도공간에서 담아낼 수 없는 것이라 한다면 말이다.

하지만 역설적이게도 비판하면서 닳아간다고 대안공간도 얼마간 제도화의 유혹을 완전히 벗어날 수는 없었던 것 같다. 적어도 어느 시점, 일정한 과정을 통해서는 말이다. 왜냐면 비판적인 반제도 공간역시 일정한 재생산과 지속이 전제되어야 하기 때문이다. 이야기를 정리해보는다면 이런 맥락에서 조심스럽게 각각의 상황에 특수한 상이한 제도, 다른 의미의 제도에 대한 논의도 가능할 것 같고, 그것이 대안적인 의미의 제도 개념에 대한 것이 아닌가 싶다. 이를테면 제도가 갖는 긍정적인 기능에 관한 논의 말이다. 이를테면 문화 예술 생산에 자금을 제공하거나 후원을 하는 제도들이 그것이다. 이러한 제도들은 예술과 비예술을 가르는 권력행사 이상으로 문화적 생산을 가능하게 하는 자금과 자원을 공급한다는 면에서 생산적이다. 물론 언제나 생산적이지만은 않다. 예술 활동을 후원하고 지원하는 만큼의 간섭과 통제 역시 따르고 있기 때문이다. 하지만 현대에 와서는 국가에 의한 다양한 형태의 예술지원과 정책의 관점에서 예술 제도론이 다른 위상을 가져나가게 된다. 마이클 필립슨에 따르면 “예술은 제도적 기구의 요구에 따라 관리되고 조정된다. 제도적 기구는 그것의 지식의 대상을 지속적으로 가공하고 변형해야 한다. 그래야 미래의 실천들을 안정하게 준비할 수 있다.” 결국 예술제도는 현실의 예술에 영향을 끼치는 다양한 형태의 조직적 실체이자 관계라 할 수 있고, 실제 예술에 다양한 형태로 영향을 미치는 공적이고 사회적인 실체를 의미한다고 볼 수 있다. 예술의 경우 그 특수성으로 말미암아 자생적인 발전의 동력을 스스로 갖지 않는 경우가 허다하기 때문에 때로는 이러한 예술제도론의 관점이 유용할 경우가

생기게 된다. 스스로 자립적인 활동을 영위케 하도록 예술 활동을 지원하고 후원하는 틀로서 예술 제도를 고려하는 경우가 그것이다. 제도가 가지는 사회적 재생산의 심급에 포커스를 둔다면 그 가치비판의 측면을 떠나 제도가 갖는 현실적인 함의들, 사회의 제반 구조를 재생산하고 작동케 하는 그 측면에서 생각해볼 만하다. 곧 사회의 제반활동을 유지존속 시키는 재생산의 장치 정도로 이해하는 것이 그것이라 할 수 있다.

대안공간을 예술제도론으로 접근한다는 것은 대안공간을 현실적인 예술제도의 일부로 고려하는 것을 말한다. 대안공간의 태생적인 존재론적 정의인 반제도 공간에 대한 설정 때문에 현실적인 제도 공간으로서의 대안공간에 대한 막연한 비판이 아닌, 좀 더 적극적인 측면에서의 대안공간의 지속과 재생산을 보게 하는 그런 관점 말이다. 그렇다면 이런 예술 제도는 예술에 영향을 주고, 권력 관계를 행사하는 다양한 형태의 물적, 조직적 장치, 시스템을 의미한다고 볼 수 있겠다. 이런 면에서 대안공간 개념 역시 예술에 직간접적으로 영향을 주는 물적, 조직적 장치라는 면에서 예술제도의 하나로 볼 수 있는 것이다. 사실 어떤 면에서는 대안공간이 제도냐 비제도냐 하는 것은 중요한 문제가 아닐 수도 있고, 어쩌면 상식에 관한 것일 수도 있다. 문제는 우리의 이런 개념 설정 자체가 현실적인 대안공간에 대한 인식의 벽을 알게 모르게 가로막고 있는 것이 아닐까 하는 우려 때문이다. 그렇게 본다면 통념으로 보는 대안공간에 대한 이미지는 어쩌면 일종의 이데올로기일지도 모른다. 대안공간의 현실화된 존재를 인정하는 것, 그 지속과 안정적인 재생산의 토대를 확보하기 위해서는 현실적인 물적 실체로서의 대안공간을 바라봐야 한다고 생각한다. 그런 설정을 전제해야 다른 제도들과의 구체적인 관계설정이 보장되기 때문이다. 대안공간에 대한 제도적인 지원의 문제도 바로 이런 설정에서 접합된다.

사실 제도에 대한 안티항으로 출발한 대안공간을, 다시 제도로 규정하는 것은 좀 더 현실적인 의미를 갖는다. 제도의 생산적인 측면, 다양한 예술 활동을 지속케 하고 재생산하는 구조로 바라보려 하기 때문인 것이다. 곧 대안공간을 예술문화 진흥을 위한 정책적으로 지원되는 대상이자 그 자체로 예술문화의 진흥이나 발전에 영향을 끼치는 하나의 제도적 실체로 보자는 것이다. 제도화가 갖는 보수성의 위험에도 불구하고 이런 논지를 전개하는 것은 우선 국내 대안공간의 경우 얼마간은 궁극적인 안정까지는 아닐지라도 활성화와 지속이라는 측면에서 체계적인 지원의 타당성을 갖기 위한 제도화의 관점이 필요하다는 것이다. 형식적인 개념규정에 얽매일 필요는 없다는 것이다. 반제도로서의 대안공간의 개념규정은 오히려 형식상의 문제라기보다는 내용상의 문제, 대안공간이 지향하고 담아내야 할 구체적 실천의 문제이기 때문이다.

그렇다면, 원론적인 의미에서의 반제도적인 설

정에 따르는 대안공간에 대한 개념적인 구속 같은 문제는 일단 사라지는 것처럼 보인다. 하지만 이런 논의는 좀 더 섬세한 관점이 수반되어야 할 것이다. 곧 그것이 제도인 한 제도의 부정적인 측면 역시 고려해야 하기 때문이다. 제도 자체가 관행화된다는 것, 위계화 된다는 것, 그리고 개인이나 예술발전에 저해가 되는 술한 제도의 역기능의 가능성은 늘 우리주변을 맴돌고 있기 때문이다. 예를 들면, 초기의 대안의 성격이 지속되는데 결정적인 역할을 했던 미국의 지원책과 같은 제도화의 문제 역시 결국 관행화된 제도화의 길을 겪었던 그런 역사적 경험 말이다. 주지하다시피 70년대 미국의 대안공간의 활성화에는 얼마간 일반화된 공공기금의 역할이 컸지만 그만큼 의존도도 많았고, 결국 80년대 신보수주의 정권의 등장과 함께한 정책적인 변화로 지원이 축소되고 기금이 삭감됐을 때, 많은 미국의 대안공간들이 운영상의 어려움을 겪거나 성격을 달리했던 그런 역사적 사례들 말이다. 그렇기 때문에 대안공간의 제도화에 대한 논의는 민감한 단서조항이 따른다. 제도가 갖는 여러 측면을 인정한다면 대안공간이 문제를 삼아야 하는 것은 제도 자체라기보다는 제도가 수반하는 보수적인 관행과 퇴행의 조건들을 비판하면서 새로운 대안적인 시스템을 만들어가야 하기 때문이다. 그런 면에서 역설적일 수 있겠지만 제도의 비제도화가 요구된다는 것이다. 어쩌면 그것은 대안공간이 표방하는 여러 가지, 예측할 수 없는 다기한 대안적인 활동에 있지 않나 싶다. 그리고 적어도 기존의 제도권이 할 수 있는 기성 제도들이 갖고 있는 여전히 남아 있는 관행들, 문제점들에 대한 새로운 대안 모색은 여전히 대안공간을 규정하는 것들이기 때문이다.

대안공간에 대한 제도화라는 테제는 현실 조건이라는 단서를 달아야겠지만 한국의 대안공간의 경우 자생성을 확보하기 위한 일종의 원충적인 개념장치로 좀 더 현실적인 측면에서의 제도화라는 설정이 필요하단 판단 때문이다. 그것은 마치 발목을 부여잡고 있는 원칙적인 개념규정 때문에 좀 더 유연하게 사고할 수 있는 가능성을 미리 차단할 필요는 없다는 것이고, 제도가 갖는 현실적인 함의에 대해 다시 한 번 생각해보는 것이다. 그렇다면 현실대안공간의 활성화를 위해 제도화의 설정이 어떠한 효과를 줄 수 있는가를 생각해보도록 하자. 사실 현재의 흐름 속에서도 대안공간은 이미 제도화되고 있다. 좋은 의미에서이건 나쁜 의미에서이건 말이다. 그 말 많은 의미에 대해서는 되풀이 할 필요가 없다면 여기서의 강조점은 그나마 제대로 된 제도화가 아직은 이루어지지 않다는 문제의식이 그것이다. 한국의 대안공간의 제도화 아직 멀었고, 충분하지 않고 잘못된 방향설정을 하고 있다는 것이다. 하지만 이런 현실의 문제점이 반드시 지원의 주체인 공공기관만의 문제만은 아니다. 만약 제도화가 얼마간의 공론화된 장의 형성을 통해 대안공간의 필요성이나 위상들을 사회적으로 공유해가는 것이라 한다면 현실의 대안공간은 같은 맥락에서 지금보다 더 제도화가 되어야 한다. 더 많이 알려지고 더 많은 활동을 통해 대중적인 접촉 부위를 확대해야 한다는 것이다. 이를테면 대안공간이 공공지원과 기업, 개인의 후원을 확보하기 위해서는 대안공

간이 사회적으로 유익하다는 전제와 동의 필요가 필요하다. 그것도 지금보다 훨씬 적극적이고 공세적으로. 하지만 아쉽게도 아직까지 대안공간에 대한 사회적인 관심이나 인식은 공공기관의 대안공간의 인식에조차 미치지 못하는 것이 현실이다. 물론 이에 대한 현실적인 여러 두께들, 악무한과도 같은 조건의 반복 역시 인정할 수밖에 없긴 하지만 대안공간 담론의 공론화나 공공성의 문제는 다른 차원에서의 대안공간 활성화를 위한 현실적인 문제라 생각된다.

만약 더 이상 새로운 것이 못되는 대안개념이나 대안공간이라면 새로움이라는 강박에 시달리는 것보다는 현실화된 흐름을, 차라리 단서조항이 있긴 하지만 제대로 된 제도화된 흐름을 만들어야 한다고 생각한다. 교과서에 나옴직함 스스로 제도화되는 것을 거부하고, 기존의 보수적인 제도적인 기관에서 수행하지 못하는 것들을 수행하는 공간으로서의 대안공간 등등이 아니라 기존의 제도적인 기관 따위들이 해내는 것들 정도는 마찬가지로 해낼 수도 있는 그런 공간의 역할에 대한 것들이 필요하지 않을까 하는 것이다. 비영리성의 문제도 이런 면에서 조금은 전향적으로 검토할 필요가 있다고 생각한다. 스스로 비영리성의 개념적 틀에 묶이는 것이 아니라 기존의 방식에서 탈피한 새로운 형태의 영리성 모색이 차라리 현실적인 대안 모색이라는 생각이기 때문이다. 구체적인 대안성의 창출이나 대안공간만의 독자적인 운영시스템을 만들어가는 것들도 바로 이런 맥락에서 고민되어야 할 문제라 생각한다.

하지만 더 중요한 것은 이런 제도화의 논의는 대안공간 특유의 지속적인 활동과 그 위상을 공론화시킬 수 있는 별도의 노력을 기본적으로 전제할 수밖에 없다는 것이다. 대안의 활동이 공론화의 과정을 통해 스스로의 기반을 쌓아야 한다는 것이다. 이런 자생적이고 자구적인 틀이 없다면 결국 어떤 식의 지원이든 간에 그에 따르는 간섭이 수반될 수밖에 없으며 무엇보다도 일방적인 의존이란 것은 결국 특유의 자생력의 확보에 있어 탈이 되기 때문이다. 만약 이런 노력이 전제되고 기반이 된다면 분명 현실 대안공간에 대한 지원체계는 바뀌어야 하고, 무엇보다도 대안 공간 자체에 대한 공공의 인식 자체가 전환되어야 할 것이다. 같은 맥락에서 공공기관이나 기업, 대중의 인식 역시도 전환되어야 할 것이다. 그리고 현실적으로는 정부나 지방자치체, 문화예술위원회나 각종 기금들과 같은 공공기관, 공공기금에서의 대안공간에 대한 인식 전환이 요청된다. 적어도 이런 측면에서는 더 제도화가 이루어져야 한다는 것이다. 이러한 논의는 결국 대안공간 자체에 대한 담론화의 문제이기도 하다. 초기 대안이라는 이름만으로도 얼마간 긍정성을 담지할 수 있는 그런 담론화가 아닌, 지금의 대안공간의

스페이스 빌 도시유목



담론화는 대안공간의 변화된 현실적인 위상에 대한 좀 더 적극적인 공론화의 과정을 필요로 한다. 이런 공론화, 담론화를 통해 대안공간의 미술계 내에서의 현실적인 유의미성과 필요성이 더 알려져야 한다는 것이다. 그리고 이런 맥락 속에서 대안공간에 대한 세세한 지원책의 모색이 가능하지 않을까 싶다.

아울러 이런 논의는 또한 대안공간의 법적인 지위 확보, 대안공간 자체나 대안공간을 후원하는 주체들에 대한 각종 세제상의 조치들 등 지금까지 말로만 운위되었던 여러 안들에 대한 적극적인 재검토와 이에 대한 현실화의 문제와도 연결되는 것들이다. 대안공간의 법적인 지위 문제의 경우 현실적으로 더 논구되어야 할 문제들을 가지고 있다. 대안 공간이 법적인 지위를 갖는다는 것은 제도적으로 대안공간이 사회 내에서 일정한 지위를 갖는다는 것에 다름 아니며 이는 대안공간에 대한 체계적인 지원과 각종 세제상의 혜택을 받을 수 있는 일정한 근거를 갖는다는 것이다. 그렇기에 현실적인 대안공간 정책에 있어 중요한 문제라 할 수 있다. 하지만 법적인 지위를 갖는다는 것은 대안공간에 대한 명문화된 규정이 선결되어야 하기에 어려움이 따르는 것도 사실이다. 대안의 활동이라는 것이 본 연구에서 여러 차례 제시되었듯이 명시적으로 규정되기 어려운 측면이 많기 때문이다. 이런 어려움은 이미 가시화되고 있는데, 사단법인 비영리전시공간협의회가 협의회에 가입하기 위한 조건으로 내세우고 있는 대안공간에 대한 규정은 여러 측면에서 논의를 요구하고 있다.

우선 그 조건을 살펴보면, 첫째, 고유 목적사업이 비영리성을 띠고 있는가? 둘째, 설립기한이 2년을 넘었는가? 셋째, 전문 큐레이터십을 갖추고 있는가? 넷째, 운영의 독립성 또는 운영의 공공성을 확보하고 있는가? 이다. 비영리성의 경우 대안공간 스스로를 규정하기 위한 최소한의 정체성 확립이라는 측면에서 충분히 이해될 만한 것이며 이는 대안공간의 역사성에서 도출된 것이기에 나름대로의 근거를 갖고 있다고 볼 수 있다. 문제는 그 다음부터인데, 한국의 짧은 대안공간의 역사에서 2년이란 물리적인 규정은 매우 애매한 조건일 수밖에 없다. 비영리대안공간협의회는 설명은 2년이란 기간이 자생력과 대안성을 검증받을 수 있는 최소한의 시간이라 설명하고 있는데, 늘 새로운 성격의 대안공간들이 출현할 수밖에 없는 대안공간의 그간의 특성을 감안한다면 여러 가지 면에서 논의의 여지가 있는 조건이라 할 수 있다. 기득권이나 정통성과 같은 진부한 논란이 제기될 수 있는 것이고 현실적으로는 역차별의 문제가 지적되기도 했다. 결국 새로운 활동을 모색하면서 출발한 신생 대안공간들의 경우, 양적인 수에 있어서도 기존의 대안공간보다 더 많을 수 있기도 한데, 대안공간네트워크에 참여할 수 없기 때문이다. 이는 앞으로도 대안공간이 더 많아져야 하는 현실적인 상황에서도 문제가 될 수 있다.

아울러 전문 큐레이터십이나 운영의 독립성, 공공성의 문제는 대안공간에 요구되는 최소한의 기본적인 규정이라는 면에서 느슨하긴 하지

만 현실적인 요건이라 할 수 있다. 여기서 생각해볼 수 있는 것은 대안공간의 경우 기존 미술 제도공간처럼 엄밀하게 공간의 규정을 하기에는 여러 가지 문제가 발생할 수 있다는 것이다. 현실에 없지만 실현해야 하는 것, 전미래와도 같은 말 그대로의 대안(代案)의 활동을 수행해야 할 대안공간을 기존의 현실적인 규정으로 조건 지운다는 것 자체가 일종의 역설일 수 있기 때문이다. 하지만 특정한 조건규정을 기반으로 한 현실적인 지원 역시 따라야 하는 대안공간이기에 어떤 규정 역시 요청된다. 일종의 딜레마라 할 수도 있는데, 이에 대한 소박한 대안은 대안공간의 규정을 느슨하게 생각할 수밖에 없다는 것이다. 대안공간에 대한 어떤 형식적이고 물리적인 규정이 아니라 대안공간이 담아내는 내용적인 활동들로 대안공간의 정체성을 규정하는 것이 필요하다는 것이다. 잠재적인 공간으로서 현재의 잣대가 아닌 미래의 다채로운 활동을 펼쳐내는 공간으로 대안공간을 생각할 수밖에 없는 것이며 그것이 다소 추상적인 규정이라 할지라도 대안공간의 경우 오히려 현실적인 규정일 수 있는 것이다. 그렇기에 대안공간이 법적인 지위를 갖는다는 것은 단순히 몇몇 물리적인 조건으로 대안공간을 명시적으로 조건지우는 것이 아니라 대안공간이 갖는 활동을 다각도에서 평가해 낼 수 있는 전문화 된 단위가 필요할 것이다. 그것은 대안공간에 대한 구체적인 담론의 문제, 좀 더 공론화된 대안공간 논의의 문제와도 연결된다.

이런 맥락에서 규정 자체를 선형화하는 것이 아니라 역사적으로 가변적인 대안공간의 현실을 인정하여 대안공간의 잠재적인 활동을 통해 대안공간의 지위를 규정하는 것이 보다 현실적이라 할 수 있다. 그러나 만약 대안공간의 규정 자체를 이렇게 느슨하고 유연하게 접근할 경우 다른 문제들이 제기되는데, 이른바 의사 대안공간들의 출현이 그것이다. 자칭 대안공간인 이들 공간들은 대안공간을 내세우고 있긴 하지만 실제로는 대안의 활동이 아닌 기존 미술공간의 활동을 되풀이 하고 있다. 각각의 현실적인 어려움은 인정한다 해도 대안공간에 대한 일정한 지원책이 제도화되고 있는 현실을 생각할 때에는 분명 문제로 지적될 수밖에 없을 것이다. 앞서 대안공간에 대한 좀 더 구체적인 담론이 필요하다는 것도 이 때문인데, 제도적인 지원의 선결 요건이 되는 대안공간에 대한 규정은 그렇기에 더 구체적이어야 하며, 그것은 각각의 자칭 타칭 대안공간들의 실제적인 활동에 대한 규정일 수밖에 없는 것이다. 오래된 대안공간이라 해서 그 활동이 언제나 대안적이지만은 않고 그 반대의 경우도 얼마든지 가능하기 때문이다.

대안공간이 법적인 지위를 가져야 한다는 것은 지극히 현실적인 맥락에서 발상된 것이다. 이를테면 체계적이고 지속적인 지원을 위한 일종의 형식화된 틀이며, 제도적인 요청인 것이다. 하지만 대안공간은 반제도공간으로서의 성격 역시 가지고 있기 때문에 법적인 지위처럼 대안공간 자체를 일반화시키기에는 분명 무리가 따른다. 법적인 지위를 필요로 하지 않는 대안공간들의 존재 역시 인정해야 하기 때문이다. 그렇다면

이에 대한 판단을 어떤 명문화된 조항으로 묶어낼 필요는 없을 듯싶다. 다만 대안공간에 대한 접근은 형식보다는 그 내용에 있어 갖는 구체적인 활동이어야 한다는 것과 대안공간의 제도적인 지위 역시 이러한 제도와 비제도의 양날개를 인정하는 선에서 특수하게 자리잡을 수밖에 없을 것이다. 그럼에도 불구하고 지원과 활성화를 위한 규정이 필요하다면 이런 특성을 감안하여 최대한 유연하게 규정해야 하고, 오히려 각각의 대안공간의 실질적인 활동으로 그 내용을 평가하는 것이 요청된다. 이를 위해서는 대안공간에 대한 더 많은 공론화, 더 많은 담론화를 통해 대안공간의 활동 자체를 세세하고 공정하게 평가하고 심사할 수 있는 어떤 단위가 필요할 것이다. 법적인 지위의 확보를 위한 선행 전제조건인 셈이다. 그리고 이러한 단위를 만들려는 논의 자체가 아직까지도 현실적인 대안의 문제로 남아있는 한, 대안 공간 정책에 관한 본 논의 역시 다시 그 출발점으로 돌아갈 수밖에 없다고 생각한다.

5.2 대안공간의, 대안공간을 위한 새로운 모색들

현재 한국의 대안공간들은 새로운 방향을 찾고 있다. 어떤 공간은 규모를 키워서 좀 더 공격적 행보를 노리고 있는 공간도 있고, 어떤 공간은 기존의 방향을 고스란히 유지하고 있고, 어떤 공간은 전술적으로 행보를 바뀌기며 적응하고 있다. 게다가 (많다고는 할 수 없지만) 속속 새로운 공간들이 등장하면서 활력을 불어넣고 있다. 이 가운데 대안공간만 있는 것은 아니다. 상업갤러리도 있으며, 대안공간도 있으며, 딱히 어는 곳이라 말하기 힘든 공간도 있다. 뿐만 아니라, 물리적 공간이 없이, 수없이 많은 프로젝트활동 또한 존재한다. 특히 미술계에 불어 닥친 투자열기는 빼놓기 힘든 변화다. 국내 유수의 경매회사는 연일 작품가격을 경신하며, 미술계의 활황을 끌어갔다. 어디 국내뿐이겠는가. 중국에 미치지 못하지만, 해외경매에서 높은 가격을 조금씩 형성해 갔다. 판매되는 작가의 너비도 굉장히 넓어져, 판매할 콘텐츠가 늘어났다. 구매자의 계층도 넓어져 소액 수집가들도 늘고 있으며, 언론은 작품에 일정한 투자가치가 있다고 구매를 중용하는 실정이다. 특히 대형 상업갤러리는 지금까지 대안공간이 하던 역할을 일부 흡수하며, 자사의 이익을 도모했다. 이것 자체가 나쁜 것은 아니다. 이렇듯 팔리는 상황은 작가의 입장에서조차 작품을 팔아서 재생산의 조건을 만들 수 있기 때문이다. 또한 마치 IMF 구제금융 사태가 한국의 금융구조를 합리화시켰듯이, 폐쇄적이고 구태의연한 미술계의 시장과 자본구조를 일신할 계기를 마련됐기 때문이다. 일종의 자본순환의 순기능이라 할 것이다.

하지만 문제는 속도다. 한국에서 언제 이만큼 자본과 미술의 거리가 가까운 적이 있었을까. 현재 대형 상업갤러리가 하는 행동은 심하게 말해서 괜찮다 싶은 신진작가를 저인망 그물로 마구잡이 포획하고 있다. 값도 싸고 잘 팔리기 때문이다. 여기서 냉정히 따져볼 필요가 있다. 대안공간이 수행했던 신진작가 발굴의 기능이 현재 어떤 상황에 놓여 있는지. 사실 최근까지 공식은 알려진 대로 다음과 같았다. 대안공간이 일차로 신진작가를 선별·발굴하면, 상업갤러리가 다시 선별하여 지원·판매한다. 대안공간이 일종의 '마이너리그' 역할을 했던 셈이다. 이것은 대안공간이나 상업갤러리나 나쁘지 않은 관계였다. 대안공간은 공공성을 담보하고, 상업갤러리는 위험을 줄일 수 있었기 때문이다. 하지만 이 관계는 조금씩 유명무실해지고 있다. 시장이 급격하게 성장하고, 그곳에 공급할 '상품'이 바로 필요해졌기 때문이다. 상업갤러리는 이제 중간단계가 필요치 않게 됐다.

유념할 사항은 이 과정에서 대안공간의 '기능'만 줄어든 것은 아니란 것이다. 자본을 등에 업은 대형 상업갤러리가 작가의 발굴·유통 전체를 손아귀에 넣기 시작했다는 것이, 과연 어떤 의미가 있는지 생각해야 한다. 자본이 예술을 직접 관리하는 것, 그것 이상도 이하도 아니다. 그런 상황에서 예술의 공공성은 상실될 공간이 크다. 한 발짝 물러나, 은유적인 방식으로 세상을 응시하고 미래를 그려낼 '거리'를 확보하지 못하게 되는 것이다. 따라서, 많은 공간이 신진작가를 발굴하기 때문에, 대안공간이 신진작가 발굴 기능을 축소해야 한다는 식으로 주장하는 것은, 매우 단순하고 성급한 것이다. 상업갤러리가 아무리 신진작가를 많이 발굴한다고 해도, 자본의 확대를 목표로 삼는 한, 한계는 분명하다. 그들의 관심사는 팔리는 작품이지, 예술의 다양성과 공공성은 아니기 때문이다. 상대적으로 약자일 수밖에 없는 작가는, 특히 신진 작가는 갤러리의 요구를 쉽게 거절하기 힘들 것이다. 작품에 직접 투영되든 간접 투영되든 그들의 입김은 커지면 커졌지 줄어들진 않을 것이다. 게다가 앞서 지적했듯이, 자본과 미술의 거리가 너무 빨리 좁혀졌다. 특히 이러한 자본이 미술계의 시장과 구조를 합리화시키는 장기자본일지, 수익이 안 나면 금방 빠질 단기자본일지, 쉽게 속단하기 힘든 상황이다. 전자라면 두말 할 나위없는 일이겠지만, 자본의 속성상 후자의 가능성을 배제하기 힘들다. 그래서 속도가 문제라는 것이다. 만약 미술작품이 상품가치와 수집가치를 상실한다면, 미술계에 몰리는 유동자본은 썰물처럼 빠져나갈 것이다. 이것은 실제로 서구에서 벌어졌던 일이다. 따라서, 신진작가 발굴은 공모기회의 확장 여부를 떠나서, 예술의 공공성과 다양성의 측면에서 판단돼야 한다. 단순히 공모기회가 늘어났다고 해서, 대형 상업갤러리만 믿고 있다가는, 지금까지 이룩해 놓은 성과가 무효로 돌아갈 수도 있다.

다만, 방식은 여러 각도로 생각해 볼만하다. 현재 신진작가 발굴·지원 상황을 간략히 지적해보면, 첫째 (사)대안공간네트워크의 공간들이 수행하는 공모가 있고, 여기에 미가입된 대안공간들이 수행하는 공모가 있다. 사실 대안공간의

수는 많지 않다. 성격이 모호한 공간을 덧붙여도, 20개에서 30개 내외이다. 한해에 쏟아져 나오는 예비작가 수를 생각해 보면, 턱없이 부족한 상황이다. 물론 공간의 성격도 고려하고, 예비작가의 수만큼 기회를 주어야 하는 것은 당연히 아니다. 또한, 이 문제는 단순히 대안공간의 문제를 넘어서, 한국의 기형적인 미술구조 전반에 관련된 문제기도 하다. 양으로 얼마만큼 해야 하는지 가늠하긴 힘들지만, 최소한 지금보다 기회는 늘려야 하는 것은 분명하다. 사실, 대안공간이 제도가 됐다거나 권력이 있다고 비판을 받는 가장 큰 이유도, 여전히 미술계에 진입하는 (좁은) 관문으로 기능하기 때문이다. 그것도 입장권도 얼마 없는 입구이기 때문이다. 물론, 작가발굴이 대안공간만의 전유물은 아니다. 하지만 최소한의 '공공성'을 보장하려면, 시장자본에 독립된 '진영'이 필요하고, 그곳은 현재로서는 대안공간밖에, 아니면 그런 식의 활동을 전개하는 공간뿐이다. 신진작가를 되도록 많이 발굴하는 것은, 다른 측면의 의의도 있다. 국가가 예술활동을 지원하는 이유는, 대중이 문화·예술을 향유할 기회를 제공하는 것이다. 즉 일종의 '문화적 권리'라는 것이다. 현재 한국이 경제에서 일정한 규모 이상으로 성장했다는 것은 자명하다. 하지만 문화의 측면에서 보면, 심각하게 부족한 게 사실이다. 특히 기초예술 분야는, 특히 미술은 선진국에 비교하기 어려울 정도다. 앞서 지적했듯, 아직까지 한국의 미술은 '행사'에 가깝지, 일상의 '생활'로 자리잡지 못했다. 따라서, 기초예술을 지원한다는 명분에서 신진작가 발굴을 지원하는 것은, 고스란히 대중의 문화적 향수권을 확대하고, 미술이 대중에게 가깝게 가는 계기가 될 것이다.

대안공간의 위기를 부채질하는 데에는 다른 문제도 있다. 대안공간은 지극히 폐쇄적인 한국의 미술계에 실험적이고 진보적인 작품을 내놓음으로써 새로운 활력을 불어넣었다. 이에 따라, 미술계의 풍향을 좌우할 쟁점도 생산되어, 어느 정도 비평의 영역 또한 얼마간 달구기도 했다. 하지만, 현재의 상황은 어떤가. 대안공간이 미술계의 일정한 흐름을 끌고 가고 있는냐고 묻는다면, 선뜻 긍정적으로 대답하기 어려울 것이다. 대안공간이 저마다 전개한 기획전은 물론이요, (사)대안공간협회가 작년부터 시작한 AFI 역시 뚜렷한 쟁점을 만들어 내지 못하고, 다른 행사들에 묻히고 말았다. 물론, 관심을 받아야만 반드시 좋은 행사로 인정받는 것은 아니다. 하지만, 언론매체가 현상을 드러내는 여과기라면, 최소한 대안공간의 여러 기획들이 현실과 접점을 만들지 못했다는 것을 드러낸 것이다. 반대로 요즘 언론과 잡지에 실리는 내용은 갱신되는 경매가 기사들이다. 아니면 해외에서 누구 작가가 얼마에 팔렸다는 '낭보'가 문화면을 채운다. 한마디로, 담론과 비평의 영

샘지 스페이스_스튜디오



역이 경매의 가격으로 대체되고 있는 실정이다. 솔직히 한국의 미술문화를 생각해 보라. 최근 일반 관객의 관심을 끌 정도로 성장했다고는 하나, 여전히 미술과 대중의 거리는 멀다. 아직까 지 미술이 대중의 삶에서 주요한 '향유'의 대상이 아니며, 여전히 미술관 가는 길은 일종의 '행사'에 지나지 않는다. 기존의 전문수집가 외에도, 최근 중소액 수집가가 느는 추세라곤 하지만, 과연 그들 가운데 얼마나 미술을 향유하는지 의심스럽다. 왜냐하면 한국의 전체적인 미술문화가 바뀌지 않는 한, 일상생활 속의 미술이란 거의 허구에 가깝기 때문이다.

물론, 미술시장을 진단하는 것 또한 필요한 일이다. 시장의 구조가 어떻게 변하고 있으며, 어떤 작품이 팔리고 있으며, 이후의 유행이 어떤 식으로 흘러갈 것인지 등등. 어떻게 보면, 시장은 중요한 기반이므로, 비판의 여지는 없는 것 같다. 하지만 '시장'이 담론과 비평의 지배적 요소로 작동하며 발생하는 결과를 간과해선 안 된다. 실제 요즘 미술계는 때 아닌 '평면' 열풍에 휩싸여 있다. 드로잉전문 미술관이 텅달아 등장할 정도면, 평면의 인기를 짐작할 수 있겠다. 이는 시장의 요구에 그대로 길들여진 징후로 봐야 한다. 이 결과 상업갤러리는 물론이요, 대학교·대학원 졸업전시에도 평면이 작업이 강세로 나타난다. 여기에는 시장의 논리에 순응하는 '추종' 밖에 존재하지 않는다. 아직 미술계에 진출하지 않은 신진 예비작가의 잠재력조차 시장이라는 블랙홀에 빨려 들어가는 것이다. 이 결과, (미숙할지언정) 가장 다채롭게 활기차야 자연스러운 예비작가조차 시장의 동향에 곧바로 반응해 팔리는 '양식'을 쫓게 된다. 요즘 하이퍼리얼리즘이 유행하는 것도 이런 이유 때문이다.

이런 측면에서 (사)대안공간네트워크는 작년 AFI에서 '대안적 미술시장'을 내걸고, 시장과 예술의 새로운 관계를 도모했던 것은 눈여겨 볼 만하다. 분명히 지금의 속도는 과속이다. 더불어 방식도 문제다. 대안공간은 마이너리그로서 검증된 상품만 제공하는 역할에 머물러 있어야 하는가, 조금 더 적극적인 역할을 해야 하는 것은 아닌가. 이러한 상황에 개입해, 시장의 자본과 '건전한 관계'를 맺는 것이 필요하다는 것이다. 불확실한 단기적 투기자본이라면, 미술계에 전혀 도움이 되지 않을 것이기 때문이다. 따라서, 대안공간의 활동을 일종의 제도개혁으로 설정한 것이다. 이것이 성공할 수 있을까. 하지만, 그전에 생각할 문제가 있다. 가장 무관했던 (아니면 무관해야 마땅할) 시장과 '관계'를 맺거나, 새로운 시장자체를 만들려는 것이기 때문이다. 이것은 판단하기 미묘한 문제다. 대안공간의 역할을 넘어선 문제처럼 보이기도 하고, 대안공간의 규정과 충돌하는 문제처럼 보이기도 한다. 그린버그가 말했듯이, 아방가르드의 '황금의 탱줄'은 여전히 유효한 것처럼 보인다. 하지만 선불리 속단하지 말자. 아직 시작조차 못한 활동이기 때문이다. 대안공간이 자립할 만한 토대를 확보할 수 있으면 그것도 좋은 발전이고, 그렇게 되지 않아도 다른 방식으로 기존의 미술시장을 '견인'할 수 있으면, 그것도 좋은 발전이다. 또한 (사)대안공간네트워크가 이미 미술계의 일부로 자리매김했다는 것도 생각해야 할 것이다. 그들이 이제는 하지 못하는 활동은 다

른 공간이 맡아서 하면 되는 것이다.

솔직히 한국의 ‘대안’ 공간은 미술계의 ‘대안’이었지, (전혀 없었다곤 할 수 없지만) 사회·정치·지역·문화의 대안까지 확대되진 못했다. 이것은 현재 대안공간이 대도시 서울 중심으로 활동하는 것만 보아도 확인된다. 특히 홍대지역에 대안공간들이 밀집되어 활동을 하고 있다. 처음에 이것은 시너지효과를 냈을지 몰라도, 지금은 아니다. 이들도 홍대지역의 문화활동에 적극적으로 결합했다. 프린지페스티벌 같은 행사는 대안공간의 잠재력을 살릴 만한 좋은 계기였을 것이다. 하지만 이러한 활동을 과연 ‘지역’에 결합된 활동으로, 공동체와 함께 문화를 만드는 활동으로 볼 수 있을까. 이 지점에서 인천의 〈빔〉와 안양의 〈스톤앤위더〉의 활동을 생각해봐야 한다. 그들은 미술과 지역문화를 잇는 공공 활동을 펼침으로써, 대도시 서울과 다른 목표를 지향했다. 물론 이런 활동이 새로운 것은 아니다. 하지만, 척박한 지방의 미술문화를 고려하면, 이러한 활동은 더욱 활성화되고 또한 지원돼야 할 것이다. 이것은 사실 서울도 마찬가지다. 서울의 지역간 격차는 어느 때보다 극심해졌다. 이러한 양극화는 미술도 예외가 아니다. 선택과 집중의 원칙에서 보면, (인사동, 청담동, 사간동, 홍대지역 등등) 몇 군데 지역에 갤러리가 집중돼 있는 것은 나쁘지 않은 것이다. 하지만, 미술을 일상생활에서 향유하는 것이나, 지역공동체와 밀착해 생활 속의 미술을 구현하는 것은 제한될 수밖에 없다. 그렇다고, 각 지역 지자체의 관심이 높은 것도 아니기 때문에, 오히려 문화적 박탈감은 매우 클 수 있다. 최근 서울시는 〈도시갤러리 프로젝트〉를 진행하며, 공공미술 정책을 시행하고 있다. 무엇보다 일회성 이벤트를 지양하고, 장기간에 걸쳐 미술을 지역과 시민에게 돌려주는 좋은 정책이라고 생각한다. 밑에서 올라가는 활동을 더욱 눈여겨보아야 하지 않을까. 즉 좀 더 작은 지역에서, 좀 더 작게 이뤄지는 활동을 찾아서, 지원하는 것이, 그런 활동을 생산·재생한 텃밭을 같이주는 것이, 훨씬 필요한 일이란 것이다.

이러한 측면에서 현실의 대안공간과 대안공간적 활동을 구별할 필요가 있다. 제도로 안착한 대안공간은 그것대로 인정하고, 그들이 제도가 됨으로써 하지 못하는 다른 활동을 찾아야 한다는 것이다. 실제로 문화예술위원회는 ‘다원예술’ 항목을 설정해, 여러 장르가 혼종된 활동을 지원하고 있다. 당연히 넉넉하지 않지만, 막연히 늘리기만 바랄 수도 없다. 방식을 바꿔보는 것도 생각해 볼만하다. 지금의 방식은 사전에 기획안을 검토하고 지원하는 방식이다. 사전 지원 말고, 일정한 조사작업을 수행한 다음에, 사후에 지원하는 것이다. 단순하게 몇 개 뽑아서 상금을 주자는 것이 아니다. 뿌리가 튼튼해야 줄기가 곧은 법이다. 미술계 말단에서, 미술과 비미술을 오고가는 다양한 활동이 배태될 텃밭을 일구자는 것이다. 정책은 속성상 뒤늦게 마련될 수밖에 없다는 것을 염두에 두어야 할 것이다.

잡지

- 김기용(2004), “포스트 플럭서스 또는 포스트해방의 미학”, 〈미술과 담론〉 19호.
- 김성연(2004), “부산미술과 대안공간 ‘반디’”, 〈미술과 담론〉 19호.
- 김성희(1998), “아방가르드의 후원자, 비영리갤러리: 뉴욕 맨하튼 대안공간의 운영 현황”, 〈월간미술〉 12월호.
- 김성희(2002), “한국 대안공간의 실태와 정체성”, 〈미술평단〉 봄호.
- 김승덕 대담(1999), “좌파미술운동의 승리, 콩소르시움 아트센터 컬렉션의 퐁퍼두센터 입성”, 〈월간미술〉 1월호.
- 김영진(2004), “대안공간 되쳐보기: 대안공간에 대한 진실, 혹은 거짓”, 〈미술세계〉 236호.
- 김윤희(2000), “대안공간의 살아남기와 살아가기: 사미술공간 개관기념 심포지엄 참가기”, 〈미술세계〉 7월호.
- 김윤희(2000), “비주류의 대안을 위한 주류의 지원”, 〈미술세계〉 6월호.
- 김지석(2001), “전시 대안공간 순수미술단체도 정부서 운영비 지원” 〈매일신문〉 3월14일호.
- 김찬동(2004), “대안공간 지원정책의 현황과 과제”, 〈미술과 담론〉 19호.
- 김현지(1999), “갤러리 탐방 대안공간 In the Loop”, 〈월간미술〉 1월호.
- 무대뽀(1999), “대안공간이 장수하는 법”, 〈미술세계〉 11월호.
- 미술세계 편집부(2004), “대안공간 모델, 국내에도 있다”, 〈미술세계〉 236호.
- 미술세계 편집부(2004), “미술 전문인 대안공간 평가 설문조사”, 〈미술세계〉 236호.
- 민운기(2004), “스페이스 빔: ‘구월동 작가’ 들의 새로운 실험”, 〈미술과 담론〉 19호.
- 박성준(2001), “쌈지스페이스 일주아트하우스 등 대안공간 활짝”, 〈시사저널〉 3월 1일호.
- 박영택(1999), “유령들의 전시, 그리고 대안공간”, 〈문화예술〉 8월호.
- 박찬경(2001), “대안공간 I: 대안공간, 공간과 대안”, 〈민족예술〉 2월호.
- 박찬웅(2004), “진정한 대안은 지역미술에 있다: 스톤 앤 워터”, 〈미술과 담론〉 19호.
- 백지숙(2004), “동시대 대안공간의 좌표”, 〈월간미술〉 2월호.
- 손경여(2000), “미술공간에 떠도는 새로움의 유령들”, 〈미술세계〉 9월호.
- 신을진(2001), “쌈지스페이스 이곳이 바로 ‘아트마케팅’”, 〈주간동아〉 5월3일호.
- 안미희(2004), “미국의 대안공간 과거의 비주류가 현재의 주류로”, 〈월간미술〉 2월호.
- 양성희(1999), “대안공간 새바람: 실험적인 신예작가 발굴육성”, 〈문화일보〉 4월7일호.
- 양지연(2001), “대안공간 III: 외국의 대안공간”, 〈민족예술〉 4월호.
- 양지연(2001), “외국의 대안공간: 미국을 중심으로”, 〈민족예술〉 2월호.
- 월간미술 편집부(2001), “대안공간, 삶을 나누는 미술”, 〈월간미술〉 9월호.
- 월간미술 편집부(2004), “김찬동, 서진석, 최금수 대안공간에 대한 3인의 좌담”, 〈월간미술〉 2월호.
- 월간미술 편집부(2004), “앙케이트 대안공간 9곳에 묻는다”, 〈월간미술〉 2월호.
- 윤재갑(2004), “대안공간의 역사”, 〈월간미술〉 2월호.
- 이영욱(1999), “새로운 가능성을 예기하고 준비하려는 단위: 대안공간/대안미술”, 〈문화예술〉 11월호.
- 정도영(2001), “국내 대안공간들을 찾아서”, 〈민족예술〉 2월호.

- 정도영(2001), “대안공간 II: 국내 대안공간을 찾아서”, 〈민족예술〉 3월호.
- 정민영(2000), “국고지원, 대안공간에 굴러든 호박”, 〈미술세계〉 6월호.
- 주간동아 편집부(2003), “가난한 예술 배부른 희망 대안공간이여”, 〈주간동아〉 411호.
- 캐스트너(1996), “불확실한 대안, 대체공간의 어제 오늘 그리고 내일”, 〈미술세계〉 9월호.
- 홍지연(1999), “우리시대 대안공간”, 〈미술세계〉 5월호.

국내문헌

- 유현미(2004), “비주류 아티스트를 위한 아트맵”, 청어람 미디어.

국내논문

- 송호철(2002), “대안 공간(Alternative Space)의 특성에 관한 연구: 미국을 중심으로”, 중앙대학교.
- 서명혜(2001), “대안공간(alternative spaces)의 현황과 발전 방안”, 영남대학교.

국외문헌

- 들뢰즈(1996), “베르그송주의”(김재인 옮김), 문학과지성사.
- Choi, Byung Goo(1999), *Organizational relations and managerial behaviors of cultural nonprofit organizations in Korea: Autonomy, creativity, legitimacy and managerial orientations*, Syracuse Univ.

기타 자료

- 인사미술공간(2000), “오늘의 미술, 다른 정후들: 대안성의 정체와 현실과제”, 〈인사미술공간 개관 심포지엄〉, 인사미술공간.
- 김성희(2000), “시각문화지형의 변화: 대안미술공간이란 가능한가”, 〈선제아트센터 강좌〉, 선제아트센터.
- 대안공간 네트워크(2002), “국제 대안공간 심포지엄 〈도시의 기억, 공간의 역사〉”, 대안공간 네트워크.
- 대안공간 네트워크(2002), “대안공간 네트워크전 〈럭키서울〉”, 대안공간 네트워크.
- 대안공간 네트워크(2003), 〈Door to Door〉, 대안공간 네트워크.
- 대안공간 네트워크(2004), 〈Door to Door〉, 대안공간 네트워크.
- 대안공간 네트워크(2004), “2004 in-between 국제 대안공간 컨퍼런스”, 대안공간 네트워크.

| 한국 대안공간 현황조사 설문지 |

ID: _____

조사주관_문화사회연구소

조사지원_한국문화예술위원회

안녕하세요.

문화사회연구소는 한국문화예술위원회의 지원을 받아 시각예술분야 대안공간의 운영 현황을 조사 및 분석하고 있습니다. 본 연구는 대안공간의 현황을 파악해 실효성 있는 정책 수립을 위한 기초자료를 제공하는 데 목적이 있습니다. 이에 본 연구소에서 설문조사를 실시하고 있습니다. 귀 단체에서 정성껏 응해주신 내용은 시각예술 정책에 대한 주요 기초자료로 활용될 예정이오니 가능한 한 모든 질문에 응답해 주시면 감사하겠습니다. 기재내용은 본 조사의 통계적 목적 이외에는 절대로 사용하지 않을 것을 약속드립니다.

2006년 12월

문화사회연구소 소장 이동연

※ 설문지는 작성하셔서 동봉한 회수용 봉투에 넣어 12월 30일까지 도착할 수 있도록 해주시면 감사하겠습니다. 이메일과 팩스로도 가능합니다.

※ 본 설문에 관련된 문익는 아래 연락처로 해주시면 감사하겠습니다.

- 담당자 : 공동연구원 김상우 / 민병직
- 주 소 : (110-350) 서울특별시 종로구 윤니동 51번지
- 팩 스 : 02-737-3837

단 체 명 _____

연 락 처 _____ 이 메 일 _____

단체위치 _____ 시/도 _____ 구/시/군 _____ 동/읍/면

작성일자 _____ 월 _____ 일

■ 먼저, 귀 공간의 일반현황에 관한 질문입니다.

[문항 1] 귀 공간은 어떤 사업에 특별히 비중을 두고 있습니까.

- ① 작가발굴 ② 자체기획 ③ 국제교류 ④ 지역사업
⑤ 교육사업 ⑥ 학술사업 ⑦ 아카이브 ⑧ 기타

※ 우선순위 3개를 적어주세요. (1): _____ (2): _____ (3): _____

[문항 2] 귀 공간은 다음 중 어떤 형식으로 되어 있습니까.

- ① 자가소유 ② 임대 ③ 기타

[문항 3] 귀 공간의 전체 전시면적은 얼마나 됩니까.

_____ 평방미터 혹은 _____ 평

[문항 4] 귀 공간의 전시공간은 몇 개입니까.

_____ 개

[문항 5] 귀 공간은 전시공간 외에 어떤 시설을 갖추고 있습니까. (복수응답 가능)

- ① 아카이브 ② 수장고 ③ 세미나실 ④ 자료실 ⑤ 기타

[문항 6] 귀 공간은 언제 설립됐습니까.

_____ 년

[문항 7] 귀 공간의 법적 지위는 어떻게 되어 있습니까.

- ① 개인사업 ② 법인 ③ 임의단체 ④ 기타

[문항 8] 귀 공간에 후원제도가 있습니까.

- ① 예 ② 아니오 (문항 9로 이동해주세요.)

[8-1] 있다면 어떤 제도입니까. (복수응답 가능)

- ① 기부금 ② 회원 ③ 기부금+회원 ④ 기타

[8-1-1] (회원제도가 있는 경우) 회원수가 몇 명입니까.

_____ 명

[문항 9] 귀 공간에 소속된 큐레이터는 몇 명 있습니까.

_____ 명

※ 다음은 위에 답한 큐레이터의 인적 사항을 묻는 질문입니다(최대 4인에 한함).

제1 큐레이터	제2 큐레이터	제3 큐레이터	제4 큐레이터
①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타
전공: 학과	전공: 학과	전공: 학과	전공: 학과
연령: 세	연령: 세	연령: 세	연령: 세
성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성
경력: 년	경력: 년	경력: 년	경력: 년

[문항 10] 귀 공간은 인터넷도를 운영하고 있습니까.

① 그렇다 ② 아니다 (문항 11로 이동해주세요.)

[10-1] 운영한다면 몇 명입니까.

_____명

※ 다음은 위에 답한 인턴 인력의 인적 사항을 묻는 질문입니다(최대 4인에 한함).

제1 인턴	제2 인턴	제3 인턴	제4 인턴
①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타	①국내대졸 ②국외대졸 학력: ③국내대학원졸 ④국외대학원졸 ⑤기타
전공: 학과	전공: 학과	전공: 학과	전공: 학과
연령: 세	연령: 세	연령: 세	연령: 세
성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성	성별: ①여성 ②남성
경력: 년	경력: 년	경력: 년	경력: 년
급여: ①무급 ②유급	급여: ①무급 ②유급	급여: ①무급 ②유급	급여: ①무급 ②유급

[문항 11] 귀 단체는 별도의 운영 및 자문 체계를 갖고 있습니까.

① 그렇다 ② 아니다

[문항 12] 귀 단체에는 홍보인력이 따로 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다

[문항 13] 귀 단체의 주요 홍보대상은 누구입니까.

- ① 일반인 ② 언론사 ③ 갤러리 및 미술관 ④ 작가
⑤ 미술관계자 ⑥ 관련학과 ⑦ 해외 ⑧ 기타

※ 우선순위 2개를 적어주세요. (1): _____ (2): _____

[문항 14] 귀 단체는 별도의 홈페이지를 운영합니까.

- ① 예(카페/블로그 포함) ② 아니오

[문항 15] 홈페이지가 있다면, 귀 단체의 홈페이지 주소를 적어주십시오.

http://_____

■ 다음은 귀 공간의 프로그램 현황에 대한 질문입니다.

[문항 16] 귀 공간은 연평균 전시를 몇 번 하십니까. (2006년 기준)

_____ 회

[문항 17] 어떠한 형태로 수행합니까. (해당 항목에 체크 후, 연평균 회수를 기입해주세요)

- ① 공모전 _____ 회 ② 연례기획전 _____ 회 ③ 외부기획전 _____ 회
④ 국제전 _____ 회 ⑤ 기타 _____ 회

[문항 18] 귀 공간은 1년에 대관을 몇 번 합니까.

_____ 회

[문항 19] 귀 공간은 학술프로그램을 1년에 몇 번 하고 있습니까.

_____ 회

[문항 20] 어떤 종류의 학술프로그램을 운영합니까. (해당되는 항목을 모두 체크해 주세요)

- ① 소규모 세미나 ② 토론회 ③ 강좌 ④ 기타

[문항 21] 학술프로그램의 주요 대상은 누구입니까. (해당되는 항목을 모두 체크해 주세요)

- ① 일반대중 ② 작가 ③ 미술관계자 ④ 기타

[문항 22] 귀 공간은 지역사회와 결합하는 프로젝트를 하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 23으로 이동해주세요.)

[22-1] 프로젝트의 사업파트너는 주로 어떻게 구성됩니까.

- ① 지역단체 ② 공공기관 ③ 자체기획 ④ 기타

[문항 23] 귀 공간은 아카이브 제도를 운영하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 24로 이동해주세요.)

[23-1] 어떤 종류의 아카이브를 운영하고 있습니까. (복수응답 가능)

- ① 작가 관련 ② 전시 관련 ③ 학술 관련 ④ 기타 자료

[23-2] 아카이브를 일반에게 공개하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다

[문항 24] 귀 공간은 입주프로그램을 운영하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다

[문항 25] 귀 공간은 미술 이외의 대중 프로그램을 운영하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 26으로 이동해주세요.)

[25-1] 있다면 어떤 프로그램을 운영하고 있습니까. (복수응답 가능)

- ① 공연 ② 영화제 ③ 경매 ④ 파티
⑤ 교육프로그램 ⑥ 기타

■ 다음은 귀 공간의 교류현황에 관한 질문입니다.

[문항 26] 귀 공간은 국내외의 다른 대안공간이나 단체와 교류활동을 펼친 적이 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 27로 이동해주세요.)

[26-1] 어떤 공간 및 단체와 교류를 했습니까. (중복답변가능)

- ① 다른 대안공간 ② 상업 갤러리 ③ 미술관련 단체들
④ 각종 축제 참가 ⑤ 기타

[26-2] 교류의 내용은 주로 어떤 것이 있습니까. (중복답변가능)

- ① 전시 ② 학술 ③ 공연 및 이벤트 ④ 기타

[26-3] 교류의 목적은 주로 무엇이었습니까. (중복답변가능)

- ① 정보 교류(작가 및 인적 정보 등) ② 활동 영역의 확대
③ 수익사업 ④ 대안공간 제도 개선 ⑤ 기타

[문항 27] 귀 공간은 국외의 다른 대안공간 및 단체와 교류활동을 펼친 적이 있습니까.

- ① 그렇다: 연 평균 _____건 ② 아니다 (문항 28로 이동해주세요.)

[27-1] 어떤 공간 및 단체와 교류를 했습니까. (중복답변가능)

- ① 대안공간 ② 상업 미술관 ③ 미술관련 단체들 ④ 각종 축제 ⑤ 기타(_____)

[27-2] 교류의 내용은 주로 어떤 것이 있습니까. (중복답변가능)

- ① 전시 ② 학술 ③ 공연 및 이벤트 ④ 기타

[27-3] 교류의 목적은 주로 무엇이었습니까. (중복답변가능)

- ① 해외작가 국내 소개 ② 국내작가 해외 진출 ③ 기타

■ 다음은 귀 공간의 재정현황에 관한 질문입니다. 이하의 내용은 연구목적 이외의 다른 용도로 사용되는 일이 없음을 약속드리며 가능한 한 정확한 답변을 부탁드립니다.

[문항 28] 귀 공간은 정기적인 연간 예산편성과 결산을 하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다

[문항 29] 연간 총수입 예산은 대략 어느 정도 범위인가요. (2006년도 기준)

대략 _____ 만원

[문항 30] 연간 총지출 예산은 대략 어느 정도 범위인가요. (2006년도 기준)

대략 _____ 만원

[문항 31] 연간 총지출 예산에서 다음 중 어느 것이 비중이 큼습니까. (2006년도 기준)

- ① 인건비 ② 임대료 ③ 전시 및 행사 ④ 시설관리비
⑤ 홍보비 ⑥ 기타

※ 우선순위 3개를 적어주세요. (1): _____ (2): _____ (3): _____

[문항 32] 인건비의 경우 평균적으로 얼마의 비용을 지출하십니까. (정규 직원 1인 기준)

- ① 100만원 미만 ② 100~150만원 ③ 150~200만원 ④ 200만원 이상

[문항 33] 임대일 경우 월 평균 어느 정도입니까. (보증금 제외한 월 임차 비용)

대략 _____ 만원 정도

[문항 34] 전시의 경우 얼마의 비용을 지출하십니까.

1회 평균 _____ 만원 정도

[문항 35] 예산확보를 위해 어떻게 노력하십니까.

- ① 자체자금의 운용 ② 민간후원(개인 및 기업) ③ 공적 자금 활용
④ 수익사업 ⑤ 기타

※ 우선순위 3개를 적어주세요. (1): _____ (2): _____ (3): _____

[문항 36] 귀 단체는 공공기관 및 지원단체로부터 공적기금을 수혜한 적이 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 37로 이동해주세요.)

[36-1] 수혜했다면 어느 단체로부터 지원을 받았습니까. (2006년도 기준)

- ① 중앙정부(문화예술위원회 등) ② 지방자치단체 ③ 각종 문화재단
- ④ 기타

[36-2] 연 평균 어느 정도의 공적 기금을 수혜하고 있습니까.

대략 _____ 만원 정도

[36-3] 공적기금의 수혜가 귀 단체의 운영에 차지하는 비율은 어떠합니까.

대략 _____ % 정도

[문항 37] 예산확보를 위해 민간 후원을 받은 적이 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 38로 이동해주세요.)

[37-1] 어느 민간단체로부터 후원을 받았습니까. (중복답변가능)

- ① 기업 ② 민간문화재단 ③ 개인 후원
- ④ 기타

[37-2] 민간 후원의 규모는 어느 정도입니까. (2006년도 기준)

대략 _____ 만원 정도

[문항 38] 기타 별도의 수익사업을 하고 있습니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 39로 이동해주세요.)

[38-1] 수익사업을 한다면 어떤 것을 들 수 있습니까.

- ① 외부 기획사업 ② 자체 프로그램(공연, 강좌 등)
- ③ 다른 단체와의 공동 사업 ④ 기타

[38-2] 수익사업을 통한 수입액은 어느 정도입니까. (2006년도 기준)

대략 _____ 만원 정도

■ 마지막으로, 귀 공간의 운영방침에 대한 의식을 묻는 질문입니다.

[문항 39] 귀 공간의 설립 목적은 무엇입니까. (주관식)

[문항 40] 대안공간이라면 우선적으로 해야 할 활동을 3가지만 선택해주세요.

- ① 공모전 ② 연례기획전 ③ 외부기획전
- ④ 해외전시 ⑤ 학술프로그램 ⑥ 지역프로젝트
- ⑦ 아카이브 ⑧ 입주프로그램 ⑨ 대중프로그램

[문항 41] 대안공간에서 교류 활동이 얼마나 많은 비중을 차지합니까.

- ① 매우 필수적이다 ② 필수적이다 ③ 조금은 필요 있다
④ 거의 필요 없다 (문항 42로 이동해주세요.)

[41-1] 교류활동이 필요하다면 그 이유는 무엇이라고 생각하십니까. (주관식)

[문항 42] 현행 공적기금 제도의 가장 큰 문제점은 무엇이라고 생각하십니까.

- ① 기금을 받을 기회가 절대적으로 부족하다
② 수혜 규모 면에서 실질적인 도움이 되지 못 한다
③ 기금이 형평성 있게 배분되지 못하고 있다
④ 기타

[문항 43] 현행 공적기금 제도에 특별히 바라는 것이 있다면 적어주십시오. (주관식)

[문항 44] 귀 공간은 수익사업 다변화를 위해 별도의 기획을 계획 혹은 진행 중입니까.

- ① 그렇다 ② 아니다 (문항 45로 이동해주세요.)

[44-1] 있다면 구체적으로 어떤 것인지 소개해주시시오. (주관식)

[문항 45] 현행 민간 후원 환경의 가장 큰 문제점은 무엇이라고 생각하십니까. (주관식)

[문항 46] 대안공간을 운영하면서 어려운 점은 무엇입니까. (주관식)

[46-1] 위와 같은 문제에 대해 바라는 해결방안이 있다면 적어주시시오. (주관식)

한국의 대안공간 실태 연구

펴낸날 — 2007년 8월

지은이 — 이동연, 김상우, 민병직, 김성윤, 양기민

펴낸이 — 이동연

펴낸곳 — (사)문화사회연구소

디자인 — 전순미

주 소 — 서울시 종로구 윤니동 51번지

전 화 — 02) 745-1603

전자우편 — cultures21@naver.com

홈페이지 — www.kccs.or.kr

* 이 보고서 내용을 무단으로 전재하는 것은 금지되어 있으며, 가공하고 인용하는 경우 반드시 출처를 밝혀야 합니다.