



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

도시계획학 석사학위논문

도시 유희공간에 대한 예술가의
창작·전시공간 수요 특성

2016년 2월

서울대학교 환경대학원
환경계획학과 도시및지역계획전공
강 윤 주

도시 유희공간에 대한 예술가의
창작·전시공간 수요 특성

지도교수 최 막 중

이 논문을 도시계획학 석사학위 논문으로 제출함

2015년 10월

서울대학교 환경대학원

환경계획학과 도시및지역계획전공

강 윤 주

강윤주의 도시계획학 석사 학위논문을 인준함

2015년 12월

위원장

김기성 (인)



부위원장

이석진 (인)



위원

최막중 (인)



국문초록

최근, 도심에 방치되어 있는 유휴공간을 창작·전시공간으로 재활용하는 사례가 증가하고 있다. 부정적 외부효과를 야기하던 공간이 오히려 지역의 내생적 발전을 주도하게 되면서 예술은 지역이 당면한 문제를 극복하고 활성화 시키는 도시재생의 수단으로 재조명 되고 있다. 선행연구에서도 유휴공간의 예술적 활용을 지역의 활성화를 위한 전략 차원에서 바라보고 있지만 창작·전시공간을 실질적으로 활용하는 주체는 예술가이다. 그렇다면 예술가의 창작·전시 활동은 지역 사회의 문제 극복을 위해 이루어지는 것인가? 공간 활용을 통한 도시 계획적 효과를 논하기에 앞서 왜 예술가는 쇠퇴한 지역의 유휴공간을 그들의 창작·전시공간으로 활용하는지 공간 활용의 주체인 예술가의 수요를 우선적으로 파악해 볼 필요가 있다.

본고는 크게 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요를 도출하고 예술가의 공간적 수요를 실증적으로 검증하는 단계로 구성되어 있다. 첫째로 이론적 고찰을 통해 미술관 밖의 도시 공간속으로 그 영역을 확장하게 된 전시의 변화를 살펴보았다. 그리고 이러한 전시의 변화를 바탕으로 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요를 도출하였다. 둘째로 심층면담을 통해 도시 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하는 예술가의 공간적 수요를 검증하였다.

창작·전시공간에 대한 예술가의 수요를 검증한 결과 예술가는 사회 활성화와 같은 대의적 명분보다 예술가 개인의 필요에 의해 쇠퇴한 도시에 발생하는 유휴공간을 활용하고 있음을 알 수 있었다. 하지만 도시 공간 속으로 전시의 영역이 확장되고 창작공간은 다양한 사회 구성원과 교류하는 사회적 공간으로 탈바꿈하면서 예술은 도시와 긴밀히 연계되어 왔다. 더욱이 경제적으로 연약한 수익구조 속에서 예술가들은 지속적인 창작과 전시 활동을 위해 재정적이고 제도적인 지원을 필요로 한다. 그리고 쇠퇴한 도시에서는 비어가는 공간에 대한 관리와 지역 활성화를 위

한 전략이 필요하다. 도시 유희공간의 예술적 활용을 통해 공간을 계획하는 주체와 활용하는 주체가 상호 윈윈(win-win)하기 위해서는 각 주체의 수요를 명확히 파악하고 그들의 수요를 동시에 충족시킬 수 있는 구체적 전략을 수립하여야 할 것이다.

◆ 주요어 : 도시쇠퇴, 유희공간, 창작공간, 전시공간, 문화예술,
예술가의 수요

◆ 학 번 : 2013-21979

<목차>

I. 서론	1
1. 연구의 배경	1
2. 연구의 목적	3
3. 연구의 방법	4
4. 연구 흐름도	5
II. 이론적 고찰	6
1. 도시 유희공간과 창작·전시공간	6
1) 도시 유희공간의 발생	6
2) 예술가의 창작 공간	7
3) 창작·전시공간으로서 도시 유희공간의 활용	9
2. 창작·전시공간의 특성	11
1) 창작과 전시가 이루어지는 도시 공간	11
2) 전시공간의 영역 확장	14
III. 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요 도출	17
1. 전시의 변화	18
1) 전시공간의 물리적 변화와 도시 공간 활용	18
2) 전시 소재의 변화와 일상의 예술적 표현	22
3) 관람 태도의 변화와 관람객의 참여	27

2. 창작·전시공간에 대한 수요 가설 도출	31
1) 전시공간의 수요에 대한 가설	32
2) 창작 공간의 수요에 대한 가설	34
3) 복합적 공간의 수요에 대한 가설	36
IV. 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요 검증	39
1. 분석의 개요	39
2. 창작·전시공간에 대한 수요 검증	44
1) 심층면담 대상 예술가	44
2) 창작·전시공간의 수요에 대한 가설 검증	47
3. 소결	66
V. 결론	68
■ 참고문헌	72

<표 차례>

<표 1> 인터뷰 대상 예술가	40
<표 2> 심층 면담 설문지	43
<표 3> 인터뷰 대상 예술가의 창작·전시공간의 개방 정도	60
<표 4> 예술가들의 창작·전시공간에 대한 수요 검증	67

<그림 차례>

<그림 1> 연구흐름도	5
<그림 2> 파리 예술가의 창작공간 위치도	8
<그림 3> 도시 유희공간의 예술적 활용	9
<그림 4> 미술관의 네트워크 실천	14
<그림 5> 비정형적 공간의 전시관	19
<그림 6> 대안공간	20
<그림 7> 일상적 사물의 예술적 표현	26
<그림 8> 고든마타-클락 작품	29
<그림 9> 시카고 밀레니엄파크의 <클라운 분수>	30
<그림 10> 전시의 변화 요약	31
<그림 11> 창작·전시공간에 대한 가설 도출 프로세스	38
<그림 12> 문래동 예술가 창작·전시공간 위치	41
<그림 13> 성수동 예술가 창작·전시공간 위치	41
<그림 14> 수원 행궁동 예술가 창작·전시공간 위치	41
<그림 15> 창작·전시공간의 수요에 대한 가설	69

I. 서론

1. 연구의 배경

최근, 도심에 방치되어 있는 유휴공간을 창작·전시공간으로 재활용하는 사례가 증가하고 있다. 부정적 외부효과를 야기하던 공간이 오히려 지역의 내생적 발전을 주도하게 되면서 예술은 지역이 당면한 문제를 극복하고 활성화 시키는 도시재생의 수단으로 재조명 받게 되었다. 선행연구에 따르면 유휴공간의 예술적 활용은 도시에 방치된 공간을 재활용하는 것에 그치지 않고 예술을 매개로 지역에 사회적이고 경제적인 부가가치를 창출하기 때문에 도시 활성화를 위한 주요 전략으로 사용되어왔다.¹⁾ 특히, 도시 재생에서 ‘사람’과 ‘과정’이 중요시됨에 따라 지역의 사회적 활성화가 갖는 의미가 커지고 있고 예술은 대중이 참여하고 즐길 수 있는 유희의 대상으로 그 영역을 확장하고 있다는 점에서 ‘예술’이 지역 활성화를 위한 촉매제로 유용되는 것은 자연스러워 보인다. 유휴공간을 활용하여 조성된 국내 창작·전시공간이 과연 지역사회 활성화에 괄목할만한 성과를 나타내고 있는지에 대한 논의²⁾에 앞서 본고에서는 도시 유휴공간이 어떠한 이유로 예술가의 창작·전시공간으로 선택·활용되고 있는지 예술가의 공간적 수요에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다.

1) 계기석, 2010; 라도삼, 2005; 임미나 외, 2013; 변항기·조종수, 2006; 석혜준·이만형, 2006; 강미나, 2004; 오동훈, 2010 논문 참조

2) 신정아(2011)는 대인예술시장의 사례를 통해 지역 상인들이 지역에 유입된 예술가들의 자유로운 행동 방식을 이해하지 못하고 발생하는 지역 상인과 예술가들의 갈등과 대인예술시장에 입주한 예술가들 간 갈등을 기술한바 있다. 예술에 기반을 둔 도시재생은 지역의 외부인인 예술가가 지역 활성화의 매개자가 되는 것으로 예술가 스스로 지역을 이해하고 주민과의 호흡 속에서 지역사회 프로그램을 기획하여야 한다.(박신의; 2013) 박신의(2012)는 아무리 ‘지역주민의 예술창작 및 문화향유 기반 확대’라는 정책목표를 가지고 있다 하더라도 ‘내려 받기 식’의 프로그램을 가지고 창작 공간이 획일적으로 운영된다면 효율적인 효과를 기대하기 어렵다고 이야기 한다.

국내 창작공간을 살펴보면 예술가들의 창작 활동 진흥에서 지역문화 활성화를 위한 거점의 구축으로 변화해온 문화정책과 긴밀하게 연계되어 조성되어 왔음을 알 수 있다.³⁾ 창작공간은 도시 재생을 위한 플랫폼으로 그 역할을 요구 받게 되고 미적인 소비행위를 추구하는 소비자들의 수요를 충족시킬 수 있는 생산 주체로서 예술가의 중요성이 부각(Lodyd and Clark, 2000)⁴⁾되면서 예술가는 쇠퇴한 지역의 사회적이고 경제적인 침체를 극복하는데 핵심적 역할을 기대 받게 되었다.⁵⁾ 하지만 사회적 활성화를 위한 예술가의 공헌에도 불구하고 지역이 당면한 쇠퇴 문제를 극복한 이후 예술가들은 공간의 가치 상승으로 높아진 임대료를 감당하지 못하고 오히려 지역에서 축출당하는 젠트리피케이션⁶⁾의 피해를 입기도 한다. 미국 NEA의 연구에 따르면 도시별 직업군 중 예술가의 비중이 큰 지역일수록 젠트리피케이션 현상이 극명하게 나타남을 알 수 있다.⁷⁾

본 논문은 지역 활성화의 전략으로 유희공간의 예술적 활용이 이뤄지고 있는 현 시점에서 ‘예술가들은 정책적 수단으로 이용당하는가?’라는 궁금증으로부터 시작되었다. 이를 위해서 왜 예술가들이 쇠퇴한 지역의 유희공간을 창작·전시공간으로 활용하고자 하는지 그들의 공간적 수요 특성을 밝혀보고자 한다.

-
- 3) 공주형(2011), 지역 문화 활성화 거점으로서의 창작공간 제 조건 연구 : 인천아트플랫폼의 운영 프로그램을 중심으로, 「인천학연구」 11: 43-71
 - 4) 김동영(2010), 도심활성화에서 신예술가집단의 역할 : 전주한옥마을 사례를 중심으로, 전북대학교 대학원 고고문화인류학과, 박사학위논문(재인용)
 - 5) 김동영(2010)은 가난한 주거지로 이주한 예술가들에 의해 형성된 낮은 경제자본과 높은 문화자본을 가진 공간이 높은 문화자본에 의해 유입된 자본으로 인해 예술가들의 주거지가 높은 경제자본을 가진 공간으로 변화하는 양상(Ley, 2003)을 통해 예술가와 도시경제의 관계를 설명하고 있다.
 - 6) 젠트리피케이션(Gentrification)은 도시에서 비교적 빈곤 계층이 많이 사는 정체 지역(도심 부근의 주거 지역)에 저렴한 임대료를 찾는 예술가들이 몰리게 되고, 그에 따라 이 지역에 문화적/예술적 분위기가 생기게 되자 도심의 중상층/상류층들이 유입되는 인구 이동 현상이다. 따라서 빈곤 지역의 임대료 시세가 올라 지금까지 살고 있던 사람들(특히 예술가들)이 살 수 없게 되거나, 지금까지의 지역 특성이 손실되는 경우가 있다.(위키백과, ‘젠트리피케이션’)
 - 7) 김규원(2014), 도시의 바이러스로서 예술가 : 도시 젠트리피케이션 과정에 있어 예술가의 존재와 현상에 대한 검토, 「문화정책논총」 28(1): 112-135 (재인용)

2. 연구의 목적

본 연구의 목적은 유희공간을 창작·전시공간으로 활용한 예술가의 공간적 수요를 파악하는 것이다. 그동안의 선행 연구가 도시 쇠퇴 문제를 극복하기 위한 방안으로써 유희공간의 예술적 활용의 합리성을 입증하는데 초점을 맞추어 왔다면 본 연구에서는 도시 공간의 활용 주체인 예술가의 입장에서 그들이 필요한 창작·전시공간에 대한 수요는 무엇인지 밝혀보고자 한다.

본 논문은 크게 창작·전시공간에 대한 예술가들의 수요를 도출하고 예술가들의 공간적 수요를 실증적으로 검증하는 단계로 구성되어 있다. 즉, 1960년대 전·후의 전시변화를 통해 도시의 유희공간을 활용하는 예술가들의 공간적 수요를 도출하고 심층면담을 통해 앞서 도출한 예술가의 공간적 수요를 검증하도록 한다. 논문 장의 구성을 구체적으로 살펴보면 제2장에서는 예술과 도시의 공통의 장으로써 창작·전시공간을 살펴보고 전시공간이 도시의 공간 속으로 파고들게 된 배경을 이해하도록 한다. 제3장에서는 1960년대 이후 전시공간의 영역 확장과 함께 전시의 내용과 관람객의 관람행태 변화를 살펴보고 이러한 전시 변화를 통해 유희공간을 창작·전시공간으로 활용한 예술가들의 수요를 도출한다. 마지막으로 제4장에서는 도심의 유희공간에서 창작·전시 활동을 영위하고 있는 예술가들의 심층면담을 통해 제3장에서 도출한 예술가의 공간적 수요 가설을 검증하도록 한다.

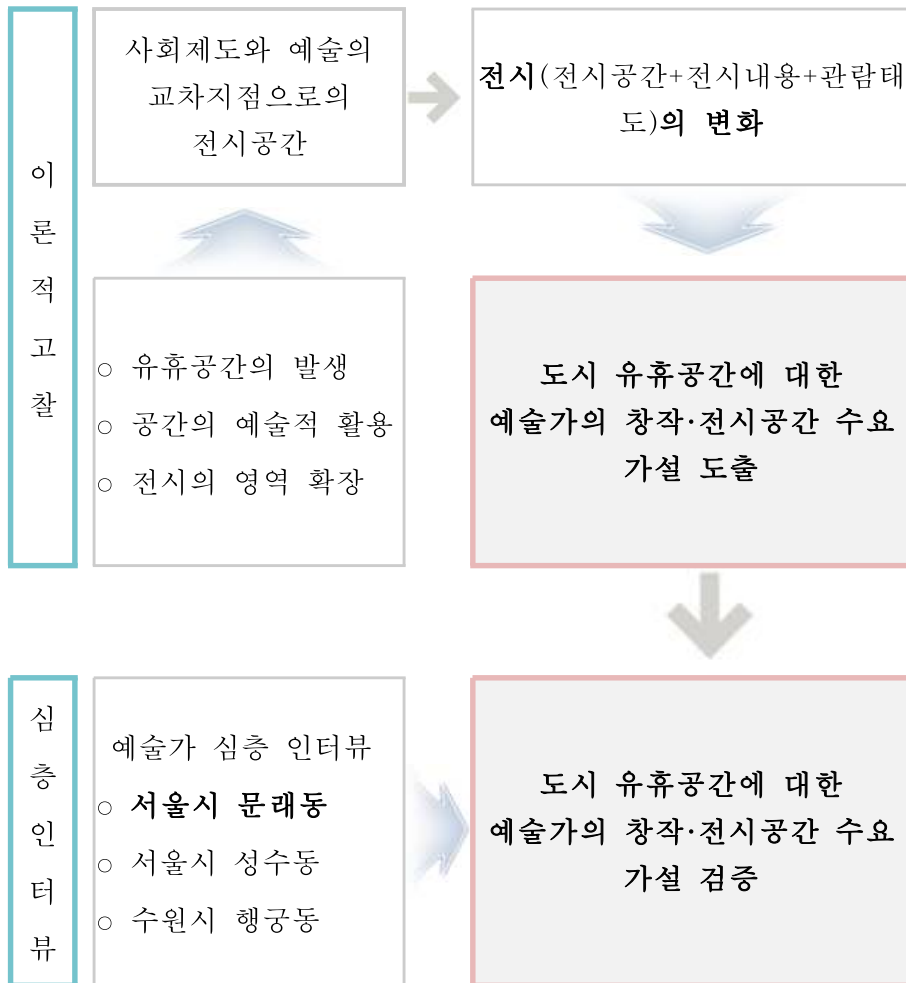
3. 연구의 방법

본 연구는 도시쇠퇴로 인해 발생하는 유휴공간과 도시 문제를 극복하기 위한 유휴공간의 예술적 활용 그리고 공간의 활용주체인 예술가들의 창작·전시공간에 대한 수요를 포함한다. 앞서 언급한 바와 같이 연구의 주된 목적은 도심의 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하는 예술가의 공간적인 수요 특성을 파악하는 것이다. 하지만 다양한 사회 구성원이 유기적으로 연계되어 있는 도시 공간 속에서 특별히 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하는 예술가의 수요를 파악하기 위해서는 ‘도시(사회)’와 ‘예술’의 공통된 장에 대한 이해가 뒷받침되어야 한다. 따라서 이론적 고찰을 통해 ‘사회공간과 예술장의 경계에서 복잡한 이해관계의 변환과 환산을 가장 효과적으로 수행하는 행위자⁸⁾’로서 전시공간을 살펴보고 1960년대 전·후의 전시 변화를 통해 도심의 유휴공간을 활용하는 예술가의 공간적 수요를 도출하고자 한다. 전시의 변화는 1960년대 미니멀리즘 이후 본격적으로 설치미술이 등장한 시기에 초점을 맞추어 정리하였다. 당시 전시공간은 제도권 미술에 대한 비판과 함께 일상생활 속 공간으로 그 영역을 확장하게 되었고 예술에 있어 작품이 놓인 장소가 중요시 되면서 관람객과의 상호작용은 예술 작품에 중요한 의미를 형성하게 되었기 때문이다.⁹⁾ 마지막으로 이론적 고찰을 통해 도출한 예술가들의 공간적 수요 가설을 검증하기 위해 2015년 5월 14일부터 11월 29일까지 약 7개월 동안 3차에 걸쳐 수도권 내, 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가 15명을 심층면담 하였다.

8) 김동일(2010), 예술을 유혹하는 사회학 : 부르디외 사회이론으로 문화읽기, 서울:갈무리

9) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이앤씨

4. 연구 흐름도



<그림 1> 연구의 흐름도

II. 이론적 고찰

1. 도시 유희공간과 창작·전시공간

1) 도시 유희공간의 발생

어느 도시나 시대와 상황에 따라 당면한 문제가 있고 그것을 해결하기 위한 노력이 전개되어 왔다. ‘개발’이 시대적 화두로 등장하던 20세기 근대도시에는 경제성장에 따라 급증하는 도시 인구를 효율적으로 수용하기 위해 물리적 공급을 증대시켰고 이를 통해 부족한 도시 공간 문제를 해결하였다. 하지만 탈 근대화시대, 산업의 변화와 인구의 고령화로 인해 과소화 된 도시에서는 비어가는 공간에 대한 관리와 재생이 중요한 해결 과제로 부각되고 있다.

국토부에 따르면 2014년을 기준으로 우리나라 전국 3,479개 읍, 면, 동 중 2,262개(65%)에서 인구 감소, 산업 쇠퇴, 주택 노후화 등이 심화되고 있다.¹⁰⁾ 도시 쇠퇴의 결과로 발생하는 유희공간¹¹⁾은 오랜 시간 방치될 경우 도시의 미관을 저해할 뿐 아니라 범죄의 장소로 악용되는 등 지역에 부정적 외부효과를 유발할 수 있기 때문에 이를 관리하기 위한 대책이 필요하다.¹²⁾ 최근, 유희공간의 예술적 활용을 통해 지역사회가 당면한 쇠퇴 문제를 극복한 해외 선진 사례들이 소개되면서 유희공간의 활용에 대한 정책적 관심이 증대되고 있다. 이에 따라 유희공간이 사회적인 문제를 야기 하는 위험 요소가 아닌 지역의 활성화를 위한 자원으로 활용하기 위한 도시 계획적 방안이 다각도로 모색되고 있다.¹³⁾

10) 국토교통부, 전국 도시쇠퇴 현황 자료 및 「구도심을 창조경제 허브로 바꾸는 도시재생」, 세계일보 기고(2015. 8. 3.) 참고

11) 유희(遊休)는 사전적으로 ① 쓰지 아니하고 놀림, ② 운행(運行)이나 기능(機能)을 쉬고 있음을 의미한다. 따라서 유희공간은 “쓰지 아니하고 운행(運行)이나 기능(機能)을 쉬고 있는 공간”으로 정의할 수 있다. (곽수정;2007, 김연진;2009, 임유경 외;2012, 유희정(2013) 논문 참고)

12) 임유경, 임현성(2012), 근린 재생을 위한 도시 내 유희공간 활용 정책방안 연구, 안양: 건축도시공간연구소

2) 예술가의 창작 공간

한스 에빙(2009)¹⁴⁾에 따르면 예술 분야는 승자독식 현상이 강하게 나타나며 예술가의 과잉 공급으로 인해 부유한 소수의 예술가와 매우 가난한 다수의 예술가가 존재한다. 실제로 우리나라 2012년 예술인 실태조사에 따르면 문화예술인¹⁵⁾의 66.5%가 창작활동 관련 월평균 수입이 100만 원 이하이며 예술가들의 경제적 보상이 낮다는 인식이 91.7%로 다수의 예술가가 창작 활동으로 인한 경제적 보상에 대한 낮은 만족도를 나타내고 있음을 알 수 있다.¹⁶⁾

시대를 막론하고 경제적으로 빈곤한 예술가들은 저렴한 창작 공간을 찾아 그들의 창작 활동을 지속해왔다. 나테주 라네리 다장(2007)의 저서인 「아틀리에의 비밀 : 화가의 작업실로 본 미술의 역사」를 바탕으로 19세기 말부터 20세기에 이르는 파리 예술가의 창작공간을 살펴보면 예술가들은 임대료가 저렴한 지역에서 집단적으로 거주하는 경향을 보인다. 19세기 말, 젊고 가난한 예술가들은 18구(몽마르트 지구)¹⁷⁾의 클리시(Clichy)거리 근처에서 거주하였고 창작 공간에서 작업과 생활을 겸했다. 특히 세탁선(Le Bateau Lavoir)¹⁸⁾은 지역의 대표적인 창작공간이자 거주

13) 「도시재생 활성화 및 지원을 위한 특별법(안)」에 따르면 지역에 기반 하여 ‘도시재생전략계획’을 수립하고 재생이 필요한 경우 ‘도시재생활성화계획’을 수립하여 지역 내 가용 도시재생산을 통합조정활용하기 위한 사업 집행계획을 수립하고 있는데, 이들 계획에서 도시 유희공간은 지역의 쇠퇴여부를 판단하기 위한 지표임과 동시에 재생을 위한 자원으로 인식되고 있다. (임유경 외;2012)

14) 한스에빙(2009), 왜 예술가는 가난해야 할까 : 예술경제의 패러독스, 서울:21세기북스

15) 2012 문화예술인 실태조사에서는 문학, 미술, 건축, 사진, 음악, 국악, 무용, 연극, 영화, 대중예술 등 10개 분야별로 각 200명씩 총 2,000명의 문화예술인들을 대상으로 활동여건과 활동실태를 조사함.

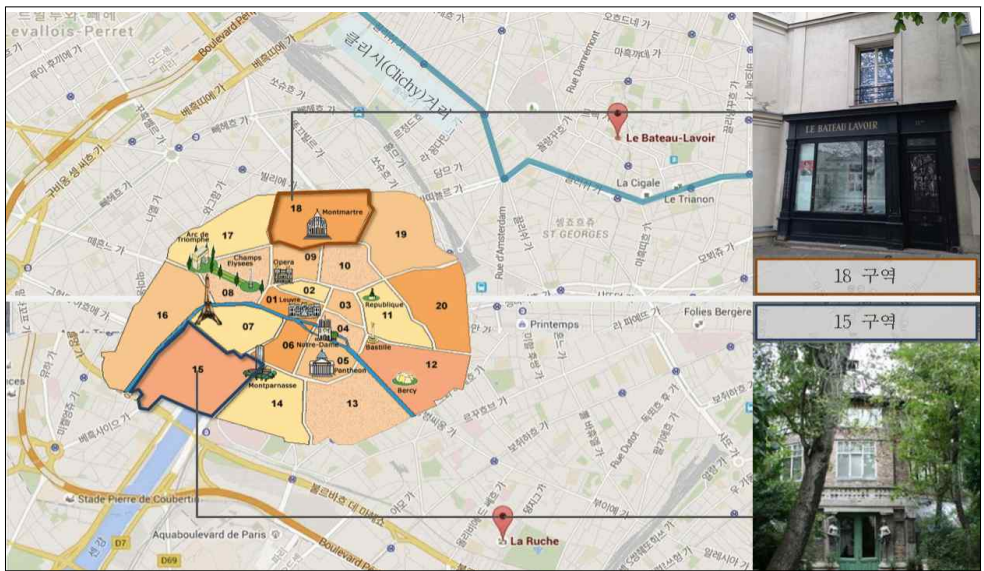
16) 문화체육관광부(2012), 2012문화예술인실태조사 결과 발표, 예술정책과

17) 나테주 라네리 다장(2007)에 따르면 당시 파리 18구는 서민의 동네로 파리 코뮌의 흔적이 남아 있었고 불량배와 창녀들이 밀집해있었으며, 콘서트를 여는 카페들이 모여 있었다고 한다.

18) 파리 북부 몽마르트르의 라비냥가 13번지에 있는 낡은 건물의 명칭으로 시인인 자콥Max Jacob이 명명했다. 허름한 건물이지만 제1차 세계대전 직전의 한 시기에 많은 예술가들이 살면서부터 역사에 남는 곳이 되었다. ‘바토-라부와르’의 원뜻은 센강에 떠 있는 세탁선(洗濯船)을 말한다. 긴 복도를 두고 양쪽에 방이 늘어서 있는 건물의 구조가 배의 선실과 흡사하여 세탁선(Le Bateau Lavoir)이라 불리게 되었다.

(세계미술용어사전; 1999, <http://blog.naver.com/woon5607/90156247457> 블로그 참조)

공간으로 원래 피아노 공장이었던 목재 건물에 가스나 전기가 공급되지는 않았지만 저렴한 임대료로 인해 가난한 예술가들이 모여 살기 시작하게 되었다.¹⁹⁾ 19세기 예술가들의 아지트가 몽마르트였다면 1900년부터 2차 세계대전이 발생하기 전까지 몽파르나스(15구)가 파리 예술의 중심지역 역할을 했다. 몽파르나스에 위치한 라 루쉬(La Ruche)²⁰⁾는 저렴한 비용으로 창작활동을 할 수 있는 예술가 집단거주지로 당시 샤임 수틴, 마르크 샤갈 등이 이 곳에서 활동을 하였다.²¹⁾



<그림 2> 파리 예술가의 창작공간 위치도

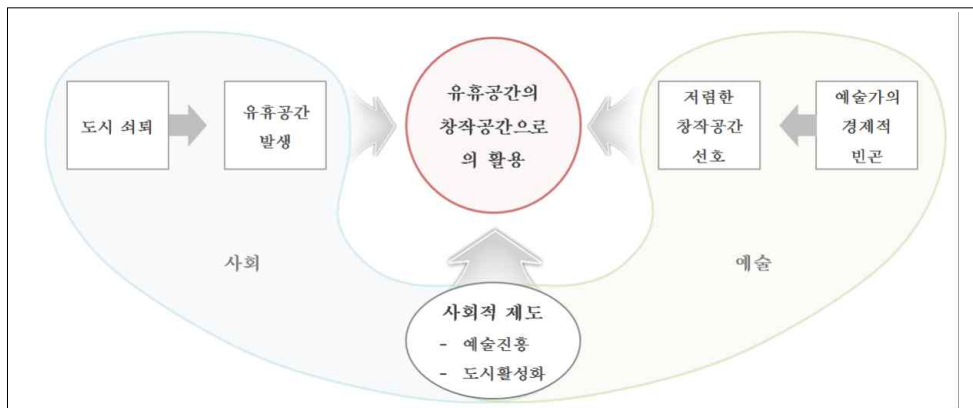
출처 : 파리 행정구역-<http://blog.naver.com/nadia805/220379340981> 행정구역 지도 참조 재구성
지도 - 구글맵 활용, 사진 - <http://blog.naver.com/audrey20/220169912667>(세탁선),
죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 건축 1001(라 루쉬)

19) <http://blog.naver.com/woon5607/90156247457> 블로그 참조
20) 라 루쉬는 프랑스어로 별집이란 뜻으로 원래는 귀스타브 에펠(1832~1923년)이 1900년 세계 박람회의 와인 부스로 만든 임시 원형 철골 구조물이었다. 조각가 알프레드 부세(1850~1934년)가 이것을 분해해서 샹드마르 거리에서 몽파르나스의 파사주 드 단치그의 외판 정원인 현재의 위치로 옮긴 뒤 저비용의 예술가 스튜디오 및 셋방, 전시공간, 극장 등으로 이루어진 복합 공간으로 탈바꿈시켰다. 그 후 1934년까지 이 용도로 계속 사용되었다. 3층짜리 12면체의 목조 로툰다로 쉼기 모양 제재로 만들었으며, 중앙 층계를 중심으로 각각의 방으로 분할하였다. (죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 건축 1001, 2009.1.20, 마로니에북스)
21) 나테주 라네리 다장(2007), 앞의 책, 참고

1945년부터 파리의 예술가와 작가들은 전쟁을 피해 뉴욕에서 새로운 창작무대를 형성하기 시작하였고 당시 파리보다 낮은 가격에 넓은 창작 공간을 구할 수 있어 뉴욕으로 이전하는 프랑스 예술가들도 있었다.²²⁾ 특히 1960년대와 1970년대 미국의 소호(SOHO)와 트리베카에서는 창고를 개조한 작업실을 쉽게 찾아볼 수 있었는데 당시 추상표현주의 미술가들은 비어 있는 창고를 발견하면 서슴없이 들어와 창작 공간으로 활용하였다.²³⁾

3) 창작·전시공간으로서 도시 유희공간의 활용

저렴한 공간을 필요로 하는 예술가가 도시 쇠퇴로 인해 발생한 유희 공간을 그들의 작업실로 활용하는 현상은 도시 공간의 공급과 공간에 대한 행위자의 수요가 자연스럽게 만나 발생한 것으로 설명할 수도 있을 것이다. 하지만 국내 창작공간의 조성 과정을 살펴보면 사회적 제도(문화 정책)에 의해 유희공간의 창작 공간 조성이나 창작 활동 지원에 대한 정도와 방향이 조절됨을 알 수 있다.



<그림 3> 도시 유희공간의 예술적 활용

22) <http://draftbrouillon.blogspot.kr/2014/05/blog-post.html>

23) 나테주 라네리 다장(2007), 「아틀리에의 비밀_화가의 작업실로 본 미술의 역사」, 경기:아트북스

국내 창작공간은 예술가들의 창작 활동 진흥에서 지역문화 활성화를 위한 거점의 구축으로 변화해온 문화정책과 긴밀하게 연계되어 조성되어 왔다.²⁴⁾ 초기 창작스튜디오 정책은 창작 공간이라는 물리적 인프라 확충에 초점이 맞춰있었다. 1998년 문화관광부가 발표한 ‘창작스튜디오 확충 기본 계획’에서는 창작 공간의 부족으로 어려움을 겪고 있는 작가들에게 스튜디오를 제공할 것을 목표로 삼고 폐교와 같은 유휴공간을 창작 공간으로 전환, 운영한다는 계획 내용을 담고 있다.²⁵⁾ 1999년 교육인적자원부가 ‘폐교 재산의 활용 촉진을 위한 특별법’을 발표함에 따라 실제로 폐교를 활용한 창작공간의 조성이 가속화 되었고 2004년까지 전국적으로 총 29개의 스튜디오가 조성되었다.²⁶⁾ 하지만 폐교 활용을 통해 조성된 창작 공간은 도시와의 접근성이 떨어져 예술가들의 활용도가 현저하게 줄어들었고 창작 공간의 시설 보수나 관리 그리고 운영에 대한 지원이 지속적으로 이루어지지 못하게 되었다.²⁷⁾ 이러한 문제의 원인을 미흡한 창작 공간의 운영체계 및 부족한 사회연계 프로그램(software)에서 찾고 2004년 발표한 ‘새로운 한국의 예술정책’에서는 학생과 주민의 예술체험 및 작품 제작 과정의 참여 프로그램을 보완하여 창작여건을 개선함과 동시에 주민의 문화예술 향유기회를 확대하고자 하였다.²⁸⁾ 지역사회와의 연계 활동을 요구하던 차원의 창작 공간 조성 정책은 2008년 이후 도시재생 및 지역 활성화라는 목표가 부가되면서 지역 협력형 사업으로 지원체계를 전환하였다. 이에 따라 ‘예술가의 창작지원’과 ‘시민 문화예술 향유 확대’ 그리고 ‘지역 재생’이라는 정책 목표를 설정하고 기존의 사회연계 프로그램 이외에도 커뮤니티 아트를 기반으로 한 다양한 프로젝트를 병행되게 되었다.²⁹⁾

24) 공주형(2011), 지역 문화 활성화 거점으로서의 창작공간 제 조건 연구 : 인천아트플랫폼의 운영 프로그램을 중심으로, 「인천학연구」 11: 43-71

25) 공주형(2011), 앞의 논문, 인용

26) 박신의(2013), 창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성, 한국문화관광연구원, 문화정책논총 27(2) : 79-99

27) 박신의(2013), 앞의 논문, 인용

28) 공주형;2011, 박신의;2013 논문 참조

선행연구에 따르면 ‘창작 공간’은 작품을 창작하는 스튜디오뿐만 아니라, 전시공간, 기숙형 창작 공간(Art in Residence) 그리고 예술촌(Art Village)을 포함하며 대중에게 보다 개방된 사회적 공간의 의미로 해석된다.³⁰⁾ 본 논문에서는 창작과 전시의 기능을 개별적으로 지니거나 복합적으로 지닌 예술적 공간을 ‘창작 공간’으로 명명하는 대신 ‘창작·전시공간’으로 표현하고 ‘예술을 매개로 사회 구성원과 직접적으로 소통할 수 있는 구체적인 장소’, 즉 사회적 공간으로써의 창작·전시공간에 초점을 맞추어 유희공간을 활용하는 예술가의 수요를 살펴 볼 것이다.³¹⁾

2. 창작·전시공간의 특성

1) 창작과 전시가 이루어지는 도시 공간

앞서 창작 공간은 예술을 진흥시키고 다른 한편으로는 예술을 매개로 지역의 활성화를 도모하고자 하는 사회적 제도(문화정책)와 긴밀히 연계 되어 조성되어 왔음을 살펴보았다. 또한 문화정책의 변화를 통해 예술은 지역 주민들 간 소통의 매개체로써 점차 그 역할을 기대 받고 있음을 알 수 있었다. 이와 같이 예술과 사회는 당시대의 사회제도와 사회 구성원에 의해 촘촘하게 연결되어 있다.

29) 박신의(2013)에 따르면 커뮤니티 아트라는 장르를 전제로 조성된 창작 스튜디오에서 외국 작가와 일부 국내 작가들을 대상으로 지역적 이슈를 작품화하거나 지역민과 함께 협력 프로그램 참여를 실시하고 있다고 설명한다.

30) 안하늬;2013, 박신의;2013, 황선영;2015, 안지연,김재범;2015 논문 참조

31) 박영택(2001)은 「예술가로 산다는 것: 숨어사는 예술가들의 작업실 기행」에서 작업에만 전념할 수 있는 공간을 찾아 오지로 잠입한 작가들과 그들의 작품을 소개하고 있다. 예술작품이 창작되는 예술가들의 공간은 예술가의 성향과 작품 활동 방향에 따라 다양한 스펙트럼을 지닌다. 창작되는 예술 작품의 ‘대중성’과 ‘예술성’에 대한 논의에서 벗어난다 하더라도 예술가가 작품을 창작하는 사적인 작업 공간을 사회적 공간으로 바라볼 수 있는가에 대한 의문이 제기될 수도 있다. 따라서 예술을 매개로 사회 구성원과 교류할 수 있는 사회적 공간에 초점을 맞추고 있는 본 논문에서 창작공간은 전시의 일환으로 일시적으로 오픈되는 작업공간이나 레지던시 등과 같은 공간으로 이해하도록 한다.

아놀드 하우스(Arnold hauser)에 따르면 도시 공동체와의 소통을 위해 활용되는 예술은 당시대의 사회상을 반영함으로 사회적 질서와 예술적 질서 사이의 상응관계(Korrespondenz)를 형성시킨다.³²⁾ 이와 같은 맥락에서 존 윌렛(John Willett)은 「도시 속의 미술」에서 예술은 도시 공동체와의 소통을 통해 도시의 분위기와 건축적 구조 그리고 그 곳에 살고 있는 이들의 욕구를 반영한다고 주장한다.³³⁾ 이렇게 시대상을 담은 예술을 매개로 지역 사회와 소통하기 위해서 혹은 예술 작품을 사회 구성원과 공유하기 위해서는 물리적 공간이 필요하다. 여기서 예술 작품이 전시되는 구체적인 도시 공간에 대해 다시 한 번 생각해볼 필요가 있다. 전시공간(미술관)은 당대의 사회상을 반영한 예술작품을 전시하고 전시된 작품을 매개로 다양한 사회구성원들의 교류를 가능하게 하는 공간으로 이러한 전시공간을 통해 부여받은 작품의 미학적 가치는 다시 사회로 환류 되기 때문이다. 김동일(2010)³⁴⁾은 ‘예술과 사회가 만나는 접점에서 상호적인 효과를 유발하고 환류 시키는 사회적계기가 되는 공간’으로 미술관(전시공간)을 설명한다. 즉, 사회적 실천의 관점³⁵⁾에서, 미술관(전시공간)은 예술의 장과 사회 공간 전체 내에서 운동하는 행위자(general social actor)로 규정된다.³⁶⁾

‘미술관은 좁게는 예술장, 넓게는 권력장을 넘어 전체 사회공간 속에서 운동하는 개방된 일반 행위자로 기능한다. ...중략... 미술관이 예술장 내외에서 경쟁하는 적극적 행위자라면, 오히려 미술관이 장 내

32) 아놀드 하우스(Arnold hauser)에 따르면 사회적 질서와 예술적 질서 사이에는 명백한 상응관계(Korrespondenz)가 존재하며 한쪽의 변화가 다른 쪽의 변화에 상응(相應)한다. 따라서 예술은 사회상을 반영하고 사회는 예술을 통해 비판적으로 스스로의 모습을 성찰하게 되며 그러한 일련의 상응 과정 속에서 예술은 도시 공동체와 상호 소통하게 된다. (백철현;2007 논문 참조)

33) 강수미(2008), 공동체를 위한 예술과 공공미술, 현대미술학 논문집 제 12호 7p~52p

34) 김동일(2010), 예술을 유혹하는 사회학(부르디외 사회이론으로 문화읽기), 서울:갈무리

35) ‘사회적 행위자로서 미술관의 사회적 실천은 크게 세 가지로 구성된다. 첫째, 미술관은 전시기획을 통해 다양한 미학적·사회적 가치를 생산한다. 둘째, 미술관은 예술장 내외의 가용한 자원의 네트워크를 구성한다. 셋째, 미술관은 그것이 생산하는 미학적 가치를 객관적 지식, 곧 담화의 현대로 변형하고 가공한다.’(김동일;2010)

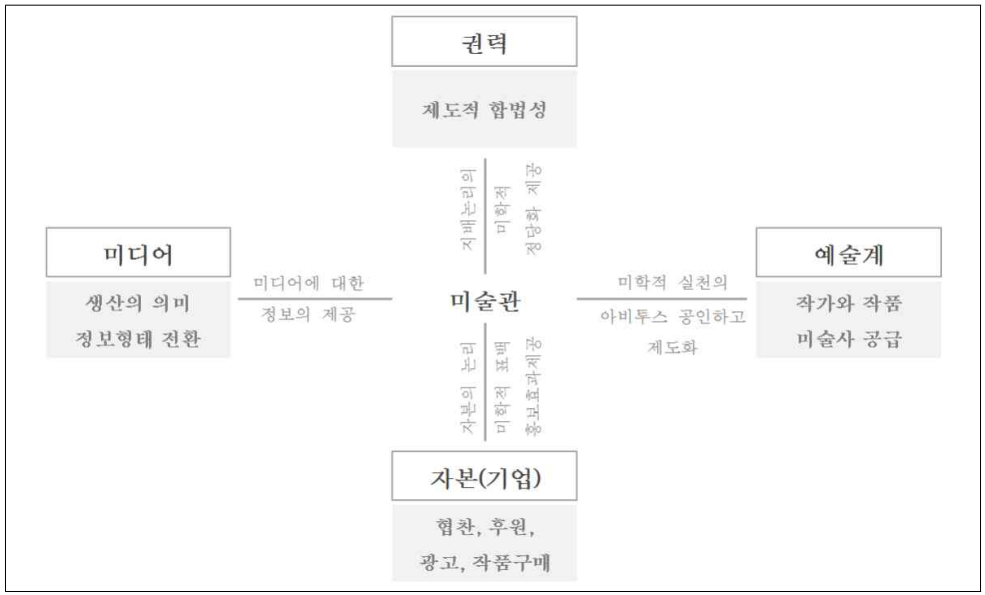
36) 김동일(2010), 앞의 논문, 인용

외의 투쟁에서 유리한 위치를 점유하기 위해 차별적인 자원들을 유인할 수 있다는 것이다. ...중략... 여기서 중요한 것은 미술관의 작동에 있어서 미술관 혹은 권력의 주도권을 평가하는 것이 아니라, 미술관을 포함한 다양한 사회적 주체들이 미술관의 전시와 네트워크 실천에 개입하고 참여할 수 있다는 사실이다.’ (김동일;2010)

아래 <그림 4>와 같이 사회와 예술은 제도와 자본 등에 의해 복잡하게 얽혀져 있으며 미술관(전시공간)이 그 경계에서 물적이고 인적·담화적인 사회 자원들을 네트워크화 시키는 것을 확인할 수 있다.³⁷⁾ 따라서 전시공간에 대한 특성을 명확하게 파악한다면 예술과 사회의 공통의 장 속에 연계되어 있는 다양한 사회 주체들의 수요를 보다 명확하게 이해할 수 있을 것이다. 하지만 여기서 주목해야할 점은 ‘미술관’이 화이트 큐브로 불리는 중립적이고 물리적으로 고정되어 있는 공간만을 의미하지 않는다는 점이다.

‘예컨대, ‘비엔날레’는 전시이면서 조직된 가용 자원들의 연결망이자 그것이 생산하는 특정한 담화의 복잡을 의미한다. 비엔날레는 전시, 네트워크, 담화를 구성하는 주체로서 미술관의 활동이다. 이처럼 미술관의 존재를 그것의 실천과 함께 살펴보려는 이유는 미술관을 더 이상 고립된 물리적 중립 공간으로 볼 수 없기 때문이다.’ (김동일;2010)

37) 김동일(2009), 확장된 미술관을 위한 이론과 경험, 서강대학교 사회과학연구소, 사회과학연구 17(1):6-49



<그림 4> 미술관의 네트워크 실천

출처 : 김동일(2009), 확장된 미술관을 위한 이론과 경험, p15 도식 1과 내용을 바탕으로 저자가 정리

2) 전시공간의 영역 확장

사회적 관점에서 미술관은 단순히 물리적으로 고정되어 있는 존재가 아니라 예술장과 사회 공간 속에서 운동하는 개방적인 행위자임을 살펴 보았다. 그렇다면 이제부터는 미술관이 조직하고 있는 다양한 사회 주체들 중 본 논문의 주제와 직접적으로 연관이 있는 예술가와 그들이 속해 있는 예술의 장에 초점을 맞춰 보려 한다.

우선, 지리적으로 고립되어 있던 미술관이 사회 공간 속으로 영역을 확장하게 된 계기를 살펴보고자 한다. 브라이언 오도허티(Brian O'Doherty)에 따르면 화이트큐브로 불리는 미술관은 미술작품 그 자체가 미적 관조의 대상으로 평가되는 것을 방해하는 모든 것으로부터 고립되어 있으며 이러한 공간 안에서 미술작품은 시간과 그 변화들에 의해

영향을 받지 않는 영원성을 갖게 된다고 여겨졌다.³⁸⁾ 하지만 1960년대 이후 예술에서 장소성³⁹⁾이 중시되면서 예술작품과 작품이 놓인 장소 그리고 관람객이라는 세 요소가 상호관계를 형성하여 작품의 의미를 생성하게 되었다.⁴⁰⁾ 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss, 1990)는 이러한 변화의 원천을 미니멀리즘의 특성들로부터 찾아낼 수 있다고 하였다.⁴¹⁾

‘미니멀리즘 작품의 관람자로서 우리는 미술작품과 그것이 존재하는 공간과의 상호작용을 통해 미술을 경험하고자 하며, 이 경험의 강렬함을 향하여 점증적이고 연속적으로 그리고 더 큰 규모에서 더 많은 것을 가지려 한다는 것이다.’(박일호;2003)

또한 클라우스(Rosalind Krauss)는 미술관의 산업화와 대중화도 미니멀리즘의 연속성에 기인한 것으로 해석하고 있는데 이러한 관점에서 이반 칼프는 전통적인 미술관 환경과 다른 페어나 페스티벌이라는 새로운 전시형태의 효과에 주목하고 소비자 중심적인 전시형태가 기획되어야 한다고 주장하였다.⁴²⁾

‘미니멀리즘을 통해 살펴 본 산업화·대중화라는 측면을 바탕으로 크라우스는 포스트모더니즘 미술관의 산업화, 대중화라는 개념으로 향하고 있다. 후기 자본주의에서는 보편적인 산업화가 사회적 삶의 모든 부분에 침투되어 있으며, 이런 확장된 산업화에 따라 미술관의 소장품들도 잉여자본의 하나로 간주되어 컬렉션 판매하기(윤난지,2002)와 같은 일들이 이루어지게 된다. ...중략... 크라우스는 이러한 미술관의 산업화 측면에 덧붙여 이 산업화한 미술관에서는 전

38) 박일호(2003), 포스트모더니즘 시대의 미술관, 「예술경영연구」 4:7-23

39) ‘장소성은 작품과 작품이 설치된 환경과의 관계에서 드러나는 장소적 특성에 의해 작품의 의미가 읽혀지는 것을 말한다.’(박일호;2003)

40) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이앤씨

41) 박일호(2003), 앞의 논문, 인용

42) 박일호(2003), 앞의 논문, 인용

시기획이나 소장품 수집에 있어 그 어떤 천재성도 필요로 하지 않고 다른 산업화한 레저영역-일레로 디즈니랜드-와 더불어 대중화 할 것이며 ...중략...'(박일호;2003)

오늘날 주변에서 쉽게 접할 수 있는 비엔날레나 페스티벌과 같은 예술제는 정방형의 화이트큐브를 벗어나 도심 속 다양한 공간에서 개최된다는 특징을 가지고 있다. 이러한 전시는 일시적이고 특수한 목적을 위해 기획되고 일정 기간 이후에는 그 곳에 전시되는 오브제들과 함께 해체되는 특성으로 인해 살아 있는 미술관으로 불리기도 한다.⁴³⁾ 대중문화와 비슷한 성격을 가지고 있는 '살아 있는 미술관'이 지닌 또 하나의 특징은 관람자들의 지적 수준이나 사회적 지위와 관계없이 다양한 참가자를 수용한다는 점이다.⁴⁴⁾ 이처럼 전시공간은 예술과 사회의 경계에서 다양한 인적 사회 자원들을 네트워크화 하고 도시 공간 속으로 물리적 영역을 확장함으로 보다 다양한 관람객을 수용할 수 있게 되었다.

43) <http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0009711474&code=61171111&cp=nv> (최병식 경희대 교수 긴급 진단! 공공미술관의 위기, 그 대안은 없는가? 5)

44) 박일호(2003), 앞의 논문, 인용

Ⅲ. 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요 도출

앞서 전시공간은 도시 공간 속으로 물리적 영역을 확장하고 보다 다양한 관람객을 수용할 수 있게 되었음을 살펴보았다. 특히 1960년대는 현대미술사에 있어 큰 변화를 가져온 시기이다. 이 시기에는 미국뿐만 아니라 유럽 전역에서 반전운동과 사회비판운동이 활발하게 이루어 졌는데 당시 화이트 큐브라 불리는 기존 미술관 제도에 대한 비판과 함께 모더니즘에 대한 반성이 일어나게 되었다. 이를 계기로 미술관은 지리적으로 고립된 기존의 틀에서 벗어나 도시 속 구체적 삶의 공간으로 전시 영역을 확장하게 되었고 예술 작품을 통해 사회 구성원들이 소통하는 방식 또한 변화하게 되었다.

전시공간은 작품을 매개로 예술가와 관람객이 상호 교류하는 소통의 장이자 예술을 정의하고 평가하는 권력의 장이다.⁴⁵⁾ 본 논문에서는 사회와 예술의 필요가 교차되는 접점으로서 전시공간의 변화를 살펴보고 이를 바탕으로 예술가들의 공간적 수요를 도출해보고자 한다. 따라서 제 3장에서는 1960년대를 기준으로, 1960년대 이전과 이후의 전시⁴⁶⁾ 변화를 살펴볼 것이다. 이를 위해 1960년대 이후 전시공간과 전시 내용 그리고 관람객 행태의 변화를 살펴보고 분석한 내용을 바탕으로 유희공간의 창작·전시공간 활용에 대한 예술가들의 수요 가설을 도출할 것이다.

45) 오찬오, 2007; 이준, 2011 참고

46) '전시(展示)'는 사전적으로 여러 가지 물품을 한 곳에 펼쳐 놓고 외부에 보이는 것을 의미한다. (네이버 지식백과, 음악미술 개념사전) 따라서 미술 전시(art exhibition)는 미술과 관련된 다양한 전시물들, 예를 들어 회화, 조각, 사진, 영상 등과 같은 미술품들을 전시공간에 펼쳐 보이는 것이다.

1. 전시의 변화

1) 전시공간의 물리적 변화와 도시 공간 활용

1960년대 이후 전시의 변화는 근대 미술 제도에 대한 비판과 함께 형성된 탈 관행적이고 탈 제도적인 움직임(movement)으로 설명할 수 있다. ‘화이트큐브(white cube)’로 대변되는 근대 미술관의 전시공간은 공간의 개성을 배제함으로써 작품이 지닌 미학적 아름다움을 극대화하고 관람객이 관심을 작품에 집중하도록 정형화되어 있는 특징을 가지고 있다.⁴⁷⁾ 특히, 예술의 자율성과 순수성이 강조되던 시기에 예술 작품들은 사회나 역사적인 문맥(context)로부터 분리된 채 미술관에 전시됨으로써 작품의 연속성을 인정받게 되었다.⁴⁸⁾ 하지만 1960년대 이후 예술의 자율성을 표방하는 모더니즘과 미술제도에 대한 비판과 함께 전형적 전시공간인 미술관에 대한 문제가 제기되기 시작하였다. 브라이언 오도허티(Brian O’Doherty)는 화이트큐브를 아무런 상황이 없는 장소로 비판하고 전시공간은 그 자체로 시간이 중첩되어 있는 미적 오브제로 존재한다고 주장하였다.⁴⁹⁾

‘갤러리 공간은 중성적인 공간이 아니라 역사적인 구축물이다. 더욱이 갤러리 공간은 그 자체로 미적인 오브제로 존재한다. 모더니즘이 갤러리 공간을 위해서 발전시켜온 화이트 큐브의 이상적인 형태는 그 공간 안에 전시된 미술작품과 분리될 수 없다. 실제로, 화이트 큐브는 시간과 사회적 공간이 예술작품의 경험에서 배제된 공간으로, 즉 아무런 상황이 없는 장소로 인지되어 왔다.’

(브라이언 오도허티(Brian O’Doherty)-정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 인용)

47) 박진희;2005, 이준;2011, 이정아외1;2008 논문 참고

48) 박진희(20005), 현대미술전시 패러다임의 변화, 홍익대학교 대학원, 예술기획 전공, 석사학위 논문

49) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이앤씨

1960년대 이후, 예술 작품은 작품이 놓인 장소와 사회적 맥락(context) 속에서 해석되기 시작하였다. 이와 같이 예술작품과 작품이 전시되는 장소가 상응관계에 놓이게 되면서 근대미술관의 내부는 정형성을 탈피하게 되었고 나아가 미술관이라는 폐쇄적인 장소를 벗어나 도시 속 공간으로 전시 영역을 확장하게 되었다. 사실 비정형적 전시공간(현대미술관)의 출현빈도가 높게 나타난 시기는 1990년대 이후⁵⁰⁾로 1960년대와 1970년대 미술관이 도시 공간으로 전시 영역을 확장⁵¹⁾을 시작하고 난 후에 미술관 내부의 물리적 변화가 성행했던 것으로 해석된다. 하지만 본 논문에서는 변화가 발생된 시기에 상관없이 정형성을 탈피한 전시공간의 내부 물리적 변화와 미술관 외부로 공간이 확장된 순서로 전시공간의 변화를 살펴볼 것이다.

미술관 내부 공간 변화의 가장 큰 특징은 화이트큐브로 대변되던 수직, 수평 구조의 전형적 전시공간이 비정형화 되었다는 것이다. 비정형적 전시공간의 내부는 아래 그림과 같이 한쪽으로 기울어진 벽이나 아치형 천장 혹은 벽이나 천장의 개구부 등으로 구성되어 있어 관람객이 전시공간을 통해 다양한 공간감을 느낄 수 있도록 조성되었다.⁵²⁾



<그림 5> 비정형적 공간의 전시관

50) 이정아, 문정목(2008), 미술관 전시공간 형태의 변화에 따른 관람자의 작품 인지에 관한 연구, 한국실내디자인학회논문집, 17(1):84-92

51) 이임수;2013, 이임수;2014 논문 참조

52) 이상현(2010), 전시공간의 벽 구성에 따른 특성에 관한 연구 : 벽면회화전시 미술관을 중심으로, 홍익대학교, 건축계획전공, 석사학위논문

이로 인해 비전형적 전시공간은 기존의 미술관과는 다르게 전시공간 자체가 작품과 동일하게 주목을 받게 되었고 관람객은 전시공간과 전시 작품을 하나로 인지할 수 있게 되었다.⁵⁵⁾ 앞서 언급한 바와 같이 전시공간은 1960년대 이후부터 물리적으로 그 영역을 확장하기 시작했는데 당시 등장한 제도미술비판, 개념미술⁵⁶⁾, 장소 특정적 미술⁵⁷⁾은 예술이 미술관이라는 폐쇄적인 공간을 벗어나 도시 속, 삶의 공간으로 파고들어 갈 수 있는 계기를 마련해 주었다.⁵⁸⁾



<그림 6> 대안공간

53) 자료출처

<http://guestbook.blog.naver.com/PostThumbnailView.nhn?blogId=jinsub0707&logNo=140020589667&categoryNo=5&parentCategoryNo=>

54) 자료출처: http://blog.naver.com/eileen_art/220360426071

55) 이정아 외1(2008), 앞의 논문, 참조

56) 개념 미술(概念美術)은 현대미술에서 종래의 예술지향적 형태에서 벗어나 반미술적 제작 태도를 보이는 경향이다. 감상할만한 작품을 만든다는 지금까지의 예술가 의식을 버리고 작품 그 자체보다도 제작의 의사나 과정이야말로 예술 그 자체라고 생각하는 것을 말한다.(위키피디아, 개념 미술)

57) 장소 특정적 미술(Site-specific art)은 어떤 장소에 존재하는 창조된 작품이다. 일반적으로 예술가들은 작품을 계획하고 구상하는 동안 장소를 선정한다. 실외 지역 특정적 작품들에는 종종 풍경에 영구적인 지역적 조형물이 결합된 것들이 포함되기도 하는데 그 지역에 의해 특별히 창조된 안무 행위도 포함된다. 장소 특정적 안무는 어떤 장소에 존재하는 창의적인 것으로 그 지역의 특질(건축학적, 역사적, 사회적, 환경적)의 독특한 문화적 매트릭스와 지형의 연구와 조사를 통하여 형성된다. 흥미로운 건축물과 함께 있는 어떤 건물은 지역 특정적 미술의 일부 분으로 고려될 수도 있다.(위키피디아, 장소 특정적 미술[Site-specific art])

58) 이준(2011), 현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구, 홍익대학교 미술학과 미술비평 전공, 박사학위 논문, 재인용

59) 자료출처 : <http://www.thefader.com/2012/05/09/greene-street>

<http://sb.guestofaguest.net/new-york/interview/interview-jessamyn-fiore-talks-about-her-new-book-112-greene-street&slide=2>

특히, 1960년대 말, 주류의 전시공간인 화이트큐브에서의 제한적인 전시 기회, 대항문화적인 충동, 새로운 매체의 등장 등을 이유로 예술가들은 도심에 대안공간을 조성하여 전시 영역을 확장하였다.⁶¹⁾ 대안공간은 1971년 뉴욕 소호의 112 그린 스트리트를 시작으로 미국 전역에 형성⁶²⁾되었는데 예술가들은 쇠퇴한 도시에 비어있는 건물을 활용하여 대안공간을 조성하였다. 당시 저렴하고 넓은 작업공간을 찾던 예술가들은 맨하튼의 공업지역인 소호에 정착하면서 그들의 로프트(loft)를 미술의 생산과 전시 그리고 퍼포먼스의 공간으로 사용하였고 일부는 대안적인 전시공간으로 전환하여 활용하였다. 이렇게 조성되기 시작한 대안공간은 신진 예술가들이나 소외된 예술가들에게 전시 기회를 제공하고 기존의 미술관과 상업 갤러리가 수용하기 힘든 예술 형식을 실험할 수 있는 무대를 제공하였다.⁶³⁾ 대안 공간이 당대 주류의 미술관과 구별되는 구체적 특징은 예술가의 사적인 창작 공간이지만 보다 사회적인 공간으로 활용되며 예술 작품의 전시가 창작의 과정으로써 중요시 된다는 점이다.⁶⁴⁾ 또한 이 공간에서 예술가들이 일상생활에서 접하는 문제들을 작품의 소재로 삼고 예술작품을 지역공동체와 공유하기도 하였다. 특히, 1970년대 장소 특정적 미술이 등장하면서 예술 작업들은 전시공간의 물리적 환경뿐만 아니라 도시 공간을 전시의 맥락으로 끌어들이게 되었고 나아가 지역공동체의 일상생활 공간에 이르기까지 그 영역을 확장하게 되었다. 윤난지(2003)는 「사이트의 계보학 - 비 장소에서 특정 장소로」에서 초기의 장소 특정적 미술은 ‘미술관이라는 장소로부터 벗어난다.’는 물리적·제도적 이탈의 의미가 강했지만, 1980년대 이후에는 도시 공간 속 공동체가 공유하는 담론 자체에 비중을 두기 시작하였다고 주장한다.⁶⁵⁾

60) 자료출처: 이임수(2014), 논문

61) 이임수(2013), 새로운 담론구조로서의 대안공간과 미술의 확장, 인천문화재단, 플랫폼 41:72-80

62) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=935275&cid=43667&categoryId=43667>

63) 이임수(2014), 1970년대 미술의 확장과 대안공간, 현대미술사학회, 현대미술사연구 35:149-180

64) 이임수(2014), 앞의 논문, 참조

2) 전시 소재의 변화와 일상의 예술적 표현

미적인 것을 추구하는 것이 오늘날 미술의 일차적인 야망이 아니라고 한 단토(Arthur Danto)의 말처럼 오늘날의 전시는 예술작품이 놓이는 환경을 고려하여 작품들을 선별하고 다양한 관람객의 참여를 이끄는 다층적인 방식으로 변화하였다.⁶⁶⁾ 특히 미술관의 물리적 전시 영역이 도시로 확장되면서 예술가들은 도시 공동체가 공유하는 일상을 작품의 소재로 삼고 예술 작품의 창작과 전시 과정을 통해 다시 도시 공동체와 공유하게 되었다. 따라서 전시 영역의 확장과 함께 생활 속 아주 흔한 물건을 작품의 소재로 삼게 되면서 예술은 대중의 삶 속으로 더욱 깊이 파고들게 되었다. 최근 예술작품이나 전시회를 통해 일상과 예술의 간극을 좁히는 다양한 시도들을 살펴볼 수 있다. 하지만 ‘일상적 사물이 예술 작품의 소재가 되었다고 해서 일상의 예술적 표현이 이루어지는 것이 아니라’는 점⁶⁷⁾은 숙고해볼 필요가 있다.

뒤샹의 <샘>은 일상적 사물이 예술가의 손을 거쳐 예술작품의 반열에 오른 대표적 사례이다. 1917년 마르셀 뒤샹은 공장에서 대량생산된 남성용 소변기를 그대로 가져다가 R. Mutt라고 서명한 후 ‘샘’이라는 제목을 붙이고 독립미술가협회 전시회에 출품하였다.⁶⁸⁾ 이미 제작된 물건(ready-made)도 자기 지시성(self-referentiality)⁶⁹⁾만 가지고 있으면 독립된 하나의 작품이 될 수 있다는 뒤샹의 제안은 미학적 가치에 대한 사고의 폭을 넓혀 주었다. 다시 말해서, 숭고함에서 오는 희소가치가 아닌

65) 이준(2011), 현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구, 홍익대학교 미술학과 미술비평 전공, 박사학위 논문, 재인용

66) 장민한(2011), ‘미술의 종말’이후의 미술관 역할과 정책, 『한국미학회지』 65:130-158

67) 김동일(2010), 예술을 유혹하는 사회학(부르디외 사회이론으로 문화읽기), 서울:갈무리

68) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=974904&cid=46720&categoryId=46868> (네이버 사전, 샘)

69) 자신을 예술로 만들어주는 정의를 자기 안에 품고 나와야 하는 특성(진중권, 2013 참조)으로 뒤샹은 <샘>을 독립미술가 협회 전시회에 출품하면서 원래 지니고 있는 실용적 가치를 제거하고 그것의 환경을 완전히 변경함으로써 새로운 개념과 정체성을 창조해냈다고 주장하였다.

(<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1210964&cid=40942&categoryId=33059>, 두산백과, 샘)

보편성 혹은 대중성에서도 새로운 미적 가치를 부여할 수 있게 되었다. 문제는 일상과 예술의 관계이다. 김동일(2010)에 따르면 일상적 사물을 예술의 소재로 삼는다고 해서 일상과 예술의 간극이 좁혀지는 것이 아니라 일상 행위자가 서로 공유하는 공통의 맥락 위에서 구축하는 실천적 활동에 의해 일상과 예술의 관계가 규정될 수 있다.

‘일상의 일상성은 맥락과 사물, 그리고 일상 행위자의 실천 사이의 변증법으로부터 나오는 것이지 사물 자체가 아니다. ...중간생략... 일상은 행위자와 세계 사이의 관계 설정을 통해 삶이 영위되는 ‘생활세계’이다. 동시에 이 생활세계는 그 생활세계를 합리적으로 조직하는 일련의 ‘과정’으로 규정된다. 일상은 그저 존재론적 사물들로 환원되는 세계가 아니라는 것이다. ...중간생략... 일상적 사물은 서로 공유되는 공통의 맥락 위에서 일상을 일상으로 구축해내는 일상 행위자의 활동의 결과물이다. 중요한 것은 그 결과물들의 가시적인 세계가 아니라, 그러한 가시적인 세계를 구축하는 실천적 활동이라는 것이다.’

(김동일, 2010)

다시 뒤샹의 <샘>으로 돌아와서, 원래 지니고 있는 실용적 가치를 제거하고 그것의 환경을 완전히 변경함으로써 새로운 개념과 정체성을 창조해냈다는 뒤샹의 주장에도 불구하고 <샘>은 앙데팡당 전의 작품과 동시에 거부되었다.⁷⁰⁾ 당시 독립미술가협회는 전통적 고급예술에 저항하고 새로움을 추구하고자 했던 예술가들의 조직으로 <샘>의 거부를 통해 이들 역시 예술 작품에 대한 암묵적 전제들을 참조하고 있음을 나타낸다.⁷¹⁾ 하지만 시대에 따라 예술적 상식은 변화한다. 1917년 앙데팡당 전에서 작품이 거부되었던 <샘>은 시간이 변화함에 따라 작품의 예술적

70) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1210964&cid=40942&categoryId=33059>, 두산백과, 샘

71) 김동일(2010), 앞의 저서, 참조

가치를 인정받게 되었고 2004년 영국 올해의 터너상 시상식에 참여한 미술계 인사 500여 명을 대상으로 한 ‘가장 영향력 있는 현대 미술 작품’의 설문조사에서 1위를 차지하게 되었다.⁷²⁾

그렇다면 예술과 비예술을 구분하는 사회적 기준은 시간의 변화에 따라 자연스럽게 혹은 우연히 변화하는가? 일상적 물건에서 예술적 오브제로 위치를 달리한 <샘>처럼 일상적 물건에 예술적 지위가 부여되기 위해서는 역사적이고 사회적인 해석의 토대 위에 행위자들의 실천과 합의가 동반되어야 한다.⁷³⁾

‘무엇인가가 예술작품으로 간주되는 순간 그것은 어떤 해석이 지배하게 된다. 예술작품으로서의 그것의 존재는 해석에 의해서 비롯되며 예술작품으로서의 권리가 박탈될 경우 그것은 해석의 여지를 갖지 못한 채 단순한 사물에 지나지 않게 된다. 해석은 어떤 점에서는 작품의 예술적 맥락에 의해 이루어진다. 그것은 무언가 다른 것이 그 예술사적 위치나 전력(前歷)[전통]에 의해 이루어진다. 그것은 무언가 다른 것이 그 예술사적 위치나 전력 등에 의존함을 의미하기도 한다. 예술작품이 되기 위해서는 어떤 구조가 필요하며 예술작품과 완전히 유사한 어떤 대상이 실제로는 일반 사물이라면 여지없이 그 구조의 보유 자격은 박탈된다. 예술은 해석의 상황 속에 존재하며 따라서 예술작품은 해석의 매개물이다.’

72) 앞의 두산백과 내용 참조

73) 김동일(2010), 앞의 저서, 참조

예술과 실재 사이의 공간은 마치 언어와 실재 사이의 공간과도 같은데, 이것은 부분적으로는 최소한 예술작품이 무엇인가를 말한다는 의미에서 예술이 일종의 언어이기 때문이며, 따라서 그것은 말하는 사람과 그리고 대상을 해석할 수 있고 대상을 해석할 수 있는 위치에 있다는 것이 어떤 것인가를 규정할 수 있는 해석자를 필요로 하기 때문이다.’(아서 단토(Arthur Danto), 1987)⁷⁴⁾

전통적으로 미술은 회화, 조각 등 평면적이거나 3차원적인 형태였지만 현대의 예술작품은 설치, 퍼포먼스, 비디오아트 등의 시각 그리고 촉각과 청각을 포함하는 다원적 특성을 지니게 되었다. 사회적 담론뿐만 아니라 일상적 사물까지도 예술 작품의 소재로 활용하는 현대 예술에 있어서 ‘과연 작품 자체에 예술적 가치를 부여할 수 있는가?’에 대한 의문은 끊임없이 제기 되고 있다.



뒤샹의 <샘>을 시작으로 예술에 대한 고정적 시각의 탈피는 1964년 앤디 워홀의 <브릴로 박스>를 정점으로 예술의 개념 자체가 변모하는 결과를 야기했다.⁷⁵⁾ 당시 워홀은 슈퍼마켓에 진열되어 있는 브릴로 상자를 그대로 재현하여 전시하였는데 복제된 <브릴로 박스>가 예술 작품으로 인정받을 수 있었던 것은 예술적 해석을 가능케 하는 인식론적 지평 위에 포함되어 있기 때문이다.⁷⁶⁾ 즉 ‘예술계의 언어를 구사하는 사람’에 의해 부여된 예술적 가치가 사회적으로 관철되었기 때문에 일상적 사물의 예술적 해석이 가능하게 되었다고 해석할 수 있다. 이와 같이 예술의 개념을 규정하는데 있어서 예술적 의미를 부여하는 자와 이를 받아들이는 자의 사회적 합의가 중요함을 알 수 있다.⁷⁷⁾

74) 김동일(2010), 사회적 실천으로서의 양식 : 피에르 부르디외의 사회이론의 관점에서 본 양식의 사회학적 해석가능성, 서강대학교 사회학 박사학위논문, 재인용

75) 오찬호(2007), 미술관의 사회학은 왜 필요한가? : 미술관에 대한 질적 연구가 제시하는 사회학적 의문, 서강대학교 사회과학연구소, 사회과학연구 15(2):414-445

76) 김동일(2010), 사회적 실천으로서의 양식 : 피에르 부르디외의 사회이론의 관점에서 본 양식의 사회학적 해석가능성, 서강대학교 사회학 박사학위논문

77) 오찬호(2007), 앞의 논문, 참조

마르셀 뒤샹의 <샘>78)	앤디 워홀의 <브릴로 박스>79)
	

<그림 7> 일상적 사물의 예술적 표현

딕키(George Dicky, 1980)에 따르면 예술적 실천에 관여하는 행위자들의 사회제도적 합의를 전제로 예술의 자격이 주어지며 예술작품이 사회가 부여한 예술작품으로써의 공적인 자격을 획득하게 되는 지점이 미술관이다.⁸⁰⁾ 앞서 언급한 바와 같이 미술관이 도시 공간 속으로 전시 영역을 확장함과 동시에 사회적으로 관철(공인)되는 예술 작품의 내용도 변화하게 되었다. 1960년대 이후 미술관 밖으로 나온 예술 작품들은 대지미술, 설치미술 그리고 퍼포먼스에 이르는 해프닝 등의 다양한 장르로 전시되었는데 이들의 공통적 특징은 작품이 전시 되는 장소가 작품의 배경이 되는 연극적 요소로 작용하게 되었다는 점이다.⁸¹⁾ 이와 같이 전시 공간 자체가 예술 작품으로 읽히게 되면서 작품이 놓인 공간과 그 공간에 있는 관람객의 상호작용이 작품의 의미를 더하게 되었다. 따라서 미술관 바깥의 장소는 단순하게 작품의 배경이 되는 외부 공간이 아니라 인종과 젠더, 계층 혹은 환경 등 사회 문화적 담론들이 교차하는 공간으로 작가들은 지역 혹은 사람들의 생활 속에서 벌어지는 사회적 이슈를 전시 내용에 반영함으로써 예술과 사회와의 간극을 좁히기 시작하였다.

78) 자료출처 :

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1210964&cid=40942&categoryId=33059>, 두산백과, 샘

79) 자료출처: <http://blog.naver.com/blueeighty?Redirect=Log&logNo=70003546622>

80) 이준(2011), 현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구, 홍익대학교 미술학과 미술비평 전공, 박사학위 논문

81) 고경호, 이현아(2011), 설치미술의 장소성에 나타나는 다중 내러티브, 한국공예논총 14(4):10-20

3) 관람 태도의 변화와 관람객의 참여

아무리 자기지시성을 가진 작품이라도 예술적 가치가 사회적으로 수용되지 않는다면 예술 작품으로의 자격을 부여 받지 못한다는 점에서 예술 작품을 받아들이는 수용자의 역할은 중요하다. 특히 도시 공간 속으로 전시공간이 확장되고 일상생활 속에서 교차하는 사회적 담론들이 예술 작품의 소재가 되면서 관람객의 관람태도는 보다 적극적으로 변화하였다. 구체적인 관람객의 태도 변화를 파악하기 위해서 예술작품의 전시 방법에 대해 우선적으로 살펴볼 필요가 있다.

1960년대 이전, 근대 미술관의 예술작품은 테마별, 국가별 혹은 유파별로 분류되거나 예술의 흐름을 계보처럼 정리하는 방식으로 전시되었다. 당시 정형화 되어 있는 화이트큐브 속에서 예술 작품과 분리된 관람객은 예술작품이 뿜어내는 아우라를 일방적으로 수용할 수밖에 없었다. 이러한 제도권 미술에 대한 비판과 함께 1960년대 이후 본격적으로 등장한 설치미술은 작품이 놓여 있는 장소와 함께 관람객의 참여가 작품의 의미에 중요한 영향을 미치게 되었다.⁸²⁾

‘1960년대 말에 일어난 새로운 미술 동향은 1970년대 들어 화이트 큐브에 대한 비판이 가시화될 수밖에 없는 상황을 이미 보여주었고, 1970년대 뉴욕 소호를 중심으로 번져나갔던 대안 공간의 역할 또한 상업 갤러리와 제도권이 되어버린 미술관에 대한 비판적 인식을 같이 했다. 이러한 상황에서 뉴욕 모마의 전시는 서서히 등장하던 모더니스트 공간에 대한 재인식을 촉구하는 획기적인 전시였으며, 오늘날 설치의 원형으로 제시 될 수 있는 작품들이 전시 되었다.’

82) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이앤씨

화이트 큐브의 깔끔한 미니멀리스트적인 흰색 톤에서 벗어나 미술관 공간을 거칠게 보여줌으로써 동시대성을 강조하였고, 작가들은 고정된 공간이 아닌 변형되는 가변 공간을 연출하였다. 작가들은 관객들을 작품 안에 위치시켜 물리적인 신체성과 현상학적인 체험을 유도하였다.’(정연심, 2014)

이렇게 작품이 전시되는 공간과 관람객의 참여가 작품의 의미에 영향을 미치게 되면서 예술가들은 일상적 공간까지도 예술 작품의 소재로 삼기도 하였다. 대표적으로 고든마타-클락은 “버려진 물건들, 폐기되거나 죽은 공간, 그리고 그것들을 다시 살려내는 데 관심”이 있었다.⁸³⁾ 마타-클락은 파리와 뉴욕을 오가며 이미 존재하는 건축물을 재활용한 설치작업을 주로 선보였는데 「아나키텍처」라는 글에서 사용되지 않는 공간을 “은유적 의미의 빈 공간, 남겨진 자투리 공간, 개발되지 않은 장소”로 설명하며 건축물을 ‘상황’또는 ‘환경’의 범주 영역으로 확장시켰다. 1972년 마타-클락의 <오픈하우스>는 쓰레기 컨테이너를 이용한 설치작품과 홈 파티 형식의 퍼포먼스를 결합하여 새로운 건축 개념을 제시하고 퍼포먼스에 참여하는 사람들이 하나의 공동체를 형성할 수 있는 가능성을 열어 주기도 하였다.

‘ 마타-클락은 쓰레기 컨테이너 내부에 버려진 문짝과 목재로 방들을 만들어서 112 그린 스트리트와 또 다른 대안공간이었던 98 그린 스트리트 사이의 도로에 놓았다. 시인인 테드 그린왈드(Ted Greenwald)가 컨테이너 내부에 스피커와 카세트 플레이어를 설치하여 그가 매일 아침 운전하던 신문배달 트럭의 루트를 따라 녹음한 소리들을 틀어 놓았다. 퍼포먼스가 진행되는 동안 참여한 동료 미술가들은 컨테이너의 좁은 복도를 지나다니거나 구조물 꼭대기로 올라가기도 하였다. 컨테이너 밖에는 돼지 바비큐가 준비되어 있어서 마

83) 이임수(2014), 1970년대 미술의 확장과 대안공간, 「현대미술사연구」 35:149-180

치 음식과 친구들이 함께하는 하우스 파티와도 같은 모습이었다. 이 주변을 지나가는 행인들은 이 파티를 구경하거나 참여할 수 있었다.’
(이임수, 2010)

<오픈하우스>가 예술의 공간을 일시적으로 삶의 공간과 만나게 했다면 1971년 오픈한 <푸드>라는 오픈 키친은 예술의 맥락을 일상의 삶으로 확장하였는데 마타-클락은 ‘일요일의 게스트 요리사 퍼포먼스’를 통해 삶의 공간을 예술로 전환하는 시도를 하기도 하였다.⁸⁴⁾



<그림 8> 고든마타-클락 작품

이와 같이 새로운 형식의 실험적인 예술 작품들이 도시 공간 속에서 제작되고 설치되면서 전시장에 방문하는 사람뿐만 아니라 지역주민까지 작품의 ‘환경’으로 포함하게 되었고 예술과 사회의 경계는 점차 모호해지게 되었다. 이렇게 예술과 사회의 간극이 좁혀지게 되면서 관람객의 참여를 중심으로 한 관객의 체험과 경험이 작품의 의미를 형성하는데 중요한 역할을 하게 되었다.

84) 정연심;2013 저서, 이임수;2010 논문 참조

85) 자료출처 : <http://blog.naver.com/sammyr333/220391794071>

86) 자료출처: <http://blog.naver.com/blueeighty?Redirect=Log&logNo=70003546622>

특히, 도시에 거주하는 사람들이 삶을 영위하는 공간에 대한 애착을 느낄 수 있는 예술 형태를 강조하는 경향이 생기면서 사람 간 혹은 인간과 환경의 상호작용은 중시되었다.⁸⁷⁾ 이러한 공간에서 사람들은 일방적 수용자가 아닌 ‘참여자’의 역할을 하는데 하우메 플렌사(Jaume Plensa)의 <클라운 분수>는 완결된 하나의 예술작품을 감상하는 전통적 미술과는 달리 관객의 적극적인 참여와 체험을 통해 하나의 작품이 완성됨을 보여준다.



<그림 9> 시카고 밀레니엄파크의 <클라운 분수>

자료출처 : http://www.worldweb.co.kr/articles/articles_view.html?idno=8687

87) 정연심(2013), 앞의 저서, 참조

2. 창작·전시공간에 대한 수요 가설 도출

앞서 전시의 변화를 통해 1960년대 이후 기득권 미술에 대한 비판의식과 함께 도시 공간 속으로 그 영역이 확장되고 있음을 살펴보았다. 또한 작품이 놓인 장소가 작품의 ‘환경’으로 인식되면서 공간 속 사람, 즉 관람객은 작품의 의미에 중요한 역할을 하게 되었다. 이에 따라 예술은 사회에서 교차되는 담론과 일상적 사물을 작품의 소재로 삼고 관람객의 참여를 유도하는 형태로 변화하게 되었다. 지금부터 앞서 살펴본 전시의 변화를 바탕으로 예술가의 공간적 수요를 구체적으로 도출해 보고자 한다.

구분	1960년대 이전 전시	1960년대 이후 전시
전시의 특징	<ul style="list-style-type: none"> • 작품의 영속성(전시 후, 진품 보관) • 장르의 단순화(회화, 조각, 공예) • 작품 완결성과 원본성 중시 	<ul style="list-style-type: none"> • 일시성(작품과 전시의 형체 소실) • 장르의 다양화(다원적 예술 등장) • 작품의 과정과 맥락(장소성)이 중시
전시 공간	<p>전형적 전시공간: 화이트큐브</p> <ul style="list-style-type: none"> • 관람객과 작품의 분리 • 전시 공간은 완결된 작품의 아우라를 나타내기 위한 보조적 수단 - 근대미술관(화이트큐브) 	<p>비전형적 전시공간: 확장된 미술관</p> <ul style="list-style-type: none"> • 관람객과 작품이 놓인 장소 그리고 작품은 상호관계를 형성하면서 의미 생성 • 전시 공간은 작품의 환경으로써 역할 - 내부: 비전형적 공간 구성 - 외부: 도시 공공장소, 유희공간 등 활용
전시 내용	<p>희소성의 미적 가치 전시 및 교육</p> <ul style="list-style-type: none"> • 회화, 조각 등 평면적이고 3차원적인 작품 전시 • 연대기적 혹은 유명작가의 작품 위주의 전시 	<p>작품을 통해 지역 사회의 문제 공유</p> <ul style="list-style-type: none"> • 설치, 퍼포먼스, 비디오 아트 등 다원적 작품 전시 • 전시 공간은 작품의 환경으로써 역할 • 일상을 작품의 소재로 삼음
관람의 행태	수동적 (관객의 소극적 참여)	적극적 (관객의 적극적 참여, 체험)

<그림 10> 전시의 변화 요약

1) 전시공간의 수요에 대한 가설

앞서 언급한 바와 같이 1960년대 이후 전시공간이 미술관에서 도시 속의 공간으로 그 영역을 확장하기 시작하게 된 배경에는 당시의 기득권 미술에 대한 비판이 있었다. 첫째는 작품의 고유한 문맥보다 양식사에 따라 작품을 분류하거나 예술의 흐름을 계보처럼 정리하여 전시하는 근대 미술관의 일방적이고 단조로운 전시 형식에 대한 비판이 있었다. 그리고 둘째는 제한적 전시 기회에 대한 비판이 있었는데 당시 주류의 전시공간에서 전시 기회를 갖는 예술가는 극소수로 대부분의 신진작가나 무명작가들은 작품의 전시 기회조차 갖기 어려웠기 때문이다. 나테주 라네리 다장(2007)의 「아틀리에의 비밀_화가의 작업실로 본 미술의 역사」를 살펴보면 19세기에도 주류의 전시공간인 <살롱>(88)에서 전시 기회를 얻게 되는 예술가들은 극히 일부임을 알 수 있다.

현대에도 여전히 예술가들에게 제도권 미술관의 진입장벽은 높다. 하지만 앞서 전시의 변화를 통해 살펴본 바와 같이 예술이 미술관이 라는 폐쇄적인 공간을 벗어나 도시 공간 속으로 전시 영역을 확장하게 되면서 도시 전체 혹은 특정 거리나 빈 건물 등 다양한 삶의 공간 속에서 예술 작품 전시를 위한 무대를 형성하게 되었다. 특히, 도시 유희공간의 활용과 관련하여 1971년 뉴욕 소호의 112 그린 스트리트를 시작으로 형성된 대안공간을 살펴보았는데 이러한 공간은 전형적인 전시공간의 형태가 존재하는 것이 아니라 공장이나 창고의 거칠고 어두운 공간 혹은 카

88) ‘ 미술 분야에서는 아카데미와 정부가 개최하는 공식 전람회를 ‘살롱’이라고 부른다. ‘왕립 회화 조각 아카데미’를 강화한 콜베르의 제안으로 1667년에 아카데미 회원의 작품을 전시하는 최초의 전람회가 루브르 궁에서 열렸다. 그 공간의 이름은 ‘살롱 카레(사각의 방)’로 공식 전람회를 일반적으로 살롱이라고 부르게 되었다. 프랑스 혁명이 일어나자 살롱은 아카데미 회원 외의 사람들에게도 기회를 주게 되어 출품자가 급속하게 늘어났다. 19세기에 이르면 살롱은 화가가 성공하기 위해서는 꼭 통과해야 할 관문이었고 낭만주의와 사실주의의 경쟁도 모두 이 살롱에서 이루어졌다. 살롱에서의 전시회는 바닥에서 천장까지 벽 가득 그림을 전시하였는데 19세기 말, 개인 화랑이 생겨나면서 살롱의 역할은 점차 작아지게 되었지만 이 살롱에서 야수주의와 입체주의가 탄생했다.’

(<http://blog.naver.com/iss003/220267158019>)

페나 여관으로 사용되던 공간을 그대로 갤러리의 형태로 리모델링하여 활용한다는 특징을 지닌다. 이임수(2014)에 따르면 대안공간은 신진예술가들이나 소외된 예술가들에게 전시 기회를 제공함과 동시에 기존의 미술관과 상업 갤러리가 수용하기 힘든 예술 형식을 실험할 수 있는 새로운 장을 형성한다. 전시공간의 영역 확장과 함께 전시의 내용적 측면에서 예술가들은 도시 공간 속 일상의 문제들을 예술의 소재를 삼고 작품을 통해 지역 사회와 공유하게 되었다. 이에 따라 공공장소 혹은 개인적인 창작 공간 등 다양한 도시 공간에서 작품의 전시와 공유가 가능하게 되었는데 이를 통해 장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시가 가능한 공간에 대한 예술가들의 수요를 도출하였다.

가설1.

장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시가 가능한 공간에 대한 수요

2) 창작 공간의 수요에 대한 가설

예술가의 작업실은 예술가의 손끝에서 작품이 창작되고 완성되는 과정을 담은 생산적 공간으로써 의미가 있다. 화가에게는 화실, 공예가에게는 공방, 사진가에게는 스튜디오 등으로도 불리는 창작공간⁸⁹⁾은 예술가의 작업 성격에 따라 특수한 구조를 지닌다. 예로부터 화가나 조각가의 아틀리에에는 내부 광선을 안정시키기 위해 천장을 높게 하고, 북쪽에서만 광선이 들어오게 설계해왔으나 현대에 들어서는 이러한 원칙(principal)을 공간에 반영하기 보다는 예술가의 작업 특성을 고려해 다양한 형태를 지니도록 하는 특성이 있다.⁹⁰⁾ 따라서 창작 공간에 대한 물리적 수요는 예술가의 작품 경향에 따라 그들이 선호하는 규모와 성격이 다를 수 있는데 이는 19세기 파리 예술가들의 창작 공간에서도 살펴볼 수 있다. 우선 제자를 두고 공동 작업을 했던 <살롱> 수상자의 경우에는 넓은 창작 공간을 필요로 했다.⁹¹⁾ 반면 작업대만 있으면 되는 화가들은 방 하나라도 충분하였다. 하지만 이들은 충분한 조도를 원했기 때문에 건물 꼭대기 등 일조량이 최대치에 달하는 곳을 선호하였고 창작 과정에서 빛이 중요한 사진작가들도 꼭대기 층을 선호하였다. 반대로 조각가들은 무거운 재료들을 운반해야 했기 때문에 1층을 선호하였다.⁹²⁾ 결과적으로 작품의 생산(창작)을 위해 필요한 물리적 공간에 대한 수요는 예술가의 작품 경향과 개인적 선호도에 따라 다를 수 있다. 하지만 예술

89) 예술가의 창작 공간은 성격에 따라 아틀리에, 작업실, 레지던시, 예술촌 등 다양한 이름으로 불리거나 모두 예술가가 그들의 창작활동을 영위하는 공간으로 본 논문에서는 창작공간으로 통칭한다.

90) 나테주 라네리 다장(2007), 「아틀리에의 비밀_화가의 작업실로 본 미술의 역사」, 경기:아트북스,

91) 19세기 프랑스는 회화와 조형예술의 본산지로, 프랑스 미술계가 독보적인 위치에 설 수 있었던 것은 <살롱> 덕분이었다. 당시 예술가들에게 <살롱> 출품은 예술가로 성공을 보장할 정도로 중요한 일이었다. 1817년 다비드 당제가 대리석으로 만든 당제의 조각품 「그랑 콩테」가 만장일치로 심사위원의 호평을 받으면서 예술가들은 <살롱>에 출품할 대형 작품을 만들기 위해 많은 시간을 할애했다. 당시 대형 미술품을 구입하고 전시할 수 있는 고객은 정부 밖에 없었기 때문에 이들은 작품의 판매와 추후 주문 확보를 위해 자신의 작품이 선택되기를 원했다.(나테주 라네리 다장, 2007)

92) 나테주 라네리 다장, 앞의 저서, 참조

을 매개로 사회 구성원과 직접적으로 소통할 수 있는 구체적 장소로 창작·전시공간을 정의하고 있는 본 논문에서는 창작공간을 전시공간으로 연장하고 있는 다니엘 뷔랭(Daniel Buren, 1979)의 주장에 따라 넓은 공간에 대한 수요를 도출하였다.

다니엘 뷔랭(Daniel Buren, 1979)은 「스튜디오의 기능(The function of studio)」⁹³⁾에서 창작공간의 정의를 통해 비록 현재 열악한 환경 속에서도 만족하며 창작활동을 영위하고 있는 예술가일지라도 이상적으로 넓은 창작 공간을 필요로 한다고 주장 한다. 특히, 그가 정의한 미국 타입의 스튜디오를 살펴보면 전시공간을 작업실의 연장으로 설정하고 있음을 알 수 있는데 창작 공간을 전시공간으로 연장함으로 보다 충분한 공간 확보가 필요함을 알 수 있다.

‘미국 스튜디오 타입은 비교적 근대에 형성된 것으로 명확한 기준에 의해 지어지기 보다는 창고를 작업실로 개조하여 활용한다. 보통 유럽의 스튜디오보다 훨씬 길고 폭이 넓지만 꼭 천정고가 높아야 할 필요는 없다. 작업실의 벽과 바닥 공간이 충분하여야 하지만 필요 시 전기를 이용해 빛을 밝힐 수 있으므로 은은한 자연광의 역할은 무시해도 된다. 따라서 근대미술관 벽에 걸려 조명을 받는 작품과 작업실의 작품은 동일한 것이다.’(Daniel Buren, 1979)

93) 다니엘뷔랭은 논문에서 창작 공간의 특성을 유럽 타입과 미국 타입으로 나누어 설명하고 있고 각 비교적 근대에 형성된 미국 타입이 오늘날 유럽 타입의 창작 공간에 영향을 미치고 있다고 설명하고 있다.

The European type : 보다 넓고 천정고(최소 4m이상)가 높은 특징이 있다. 때로는 관람자와 작품 사이의 거리를 확보하기 위해 발코니가 있기도 하다. 문은 큰 작품의 출입을 위해 커야 한다. 조각가는 1층, 회화 작가는 꼭대기 층에 작업실을 둔다. 회화 작가의 작업실의 경우에는 대개 북측에 창이 위치하여 은은한 광선을 작업실에 퍼지도록 한다.

The American type : 미국 스튜디오 타입은 비교적 근대에 형성된 것으로 명확한 기준에 의해 지어지기 보다는 창고를 작업실로 개조하여 활용한다. 보통 유럽의 스튜디오보다 훨씬 길고 폭이 넓지만 꼭 천정고가 높아야 할 필요는 없다. 작업실의 벽과 바닥 공간이 충분하여야 하지만 필요 시 전기를 이용해 빛을 밝힐 수 있으므로 은은한 자연광의 역할은 무시해도 된다. 따라서 근대미술관 벽에 걸려 조명을 받는 작품과 작업실의 작품은 동일한 것이다. <Daniel Buren(translated by Tomas Repensek), “The Function of the Studio,” in October, Cambridge, Fall 1979, n° 10, p. 51-58)

로버트 모리스(Robert Morris)는 2000년 ‘크리티클 인콰이어리’지의 ‘크기가 중요하다’라는 글에서 올라퍼 엘리아슨(2003)의 날씨프로젝트를 ‘바그너 효과’⁹⁴⁾라고 설명하면서 현 미술에서 팽배한 이러한 스케일을 가진 작업의 기원은 작품이 놓인 환경을 중시하는 미니멀리즘에서 출발한다고 이야기 한다.⁹⁵⁾ 전시공간을 작업실의 연장으로 설정한다는 다니엘 뷔랭(Daniel Buren, 1979)의 주장을 전제로 본다면 보다 넓은 창작 공간이 만들어 주는 전시 환경은 스케일을 가진 작품을 포함하여 다양한 예술을 실험하고 전시할 수 있는 기회를 제공한다. 따라서 창작공간에서 시도되는 다양한 작품의 생산 과정을 도시공동체와 공유하는 장으로 예술가들은 보다 넓은 창작 공간에 대한 수요가 있음을 도출할 수 있다. 이와 함께 제2장에서 살펴본 예술가의 창작 공간 특성을 통해 저렴한 공간에 대한 수요를 도출하였다.

가설2. 넓고 저렴한 창작 공간에 대한 수요

3) 복합적 공간의 수요에 대한 가설

(1) 창작과 전시의 복합적 기능에 대한 수요 가설

앞서 1960년대 이후 설치미술의 등장으로 작품이 놓이는 장소와 관람객 그리고 작품은 상호관계를 형성하면서 작품의 의미를 생성한다고 언급한 바 있다. 예술가는 전체 실내외 공간을 하나의 ‘상황’ 혹은 ‘환경’으로 연출할 수도 있는데 이는 회화나 조각과 같은 전통미술이 지닌 구체성을 떠는 것과는 달리 작품의 전시와 관객의 참여가 유동적 일 수 있

94) ‘바그너 효과’는 음악과 철학 사이의 관계라는 문제를 제기할 뿐만 아니라 예술의 사회적 기능에 관한 문제, 미학과 정치 사이의 관계라는 보다 일반적인 문제 등을 포괄적으로 포함하는 매우 광범위한 문제 지형으로 기능해 왔다. <네이버 사전>

95) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이엔씨

음을 보여준다.⁹⁶⁾ 특히, 전시의 영역이 도시 공간 속으로 확대되면서 나타난 대안공간을 통해 창작 공간과 전시공간의 경계가 모호해 지는 특성을 살펴볼 수 있다.

‘ 올덴버그에게 <스토어>(1962)는 작업실 공간이자, 자신이 만든 판매할 물건(예술작품)을 생산하는 제작공간이라는 두 가지 개념을 부여했다는 점에서도 중요하다. 특히, 모더니스트적인 원본성과 아우라에서 탈피하여 미술가는 생산자로, 관객은 작품 관조의 참관자가 아닌 소비자로 등장시켜, 팝 아트에서 중요한 생산자-제작자 관계를 자신의 작품 안에 설정했다.’(정연심, 2013)

다니엘 뷔랭(Danieal Buren)은 「Function of Architecture」에서 제도권 미술관에서는 작품들이 미술관의 자의적 방식으로 전시되며 예술작품은 생산된 장소보다 보여 지는 장소에 의해 영향을 받기 때문에 전시공간에서만 대중에게 존재한다고 비판하였다. 따라서 전시공간을 작업실의 연장으로 설정함으로써, 자신의 작품에 어떠한 개입도 허용하지 않는 작업을 추구하였다. 창작의 과정에 있어 환경(context)이 중요시 되는 현대 예술에 있어서 창작의 과정은 또한 하나의 예술 작품이 되기도 하는 특징을 지니고 있다. 이에 따라 창작의 영역과 전시의 영역의 경계도 모호해 지게 되었는데 이러한 특성을 통해 창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요를 도출하게 되었다.

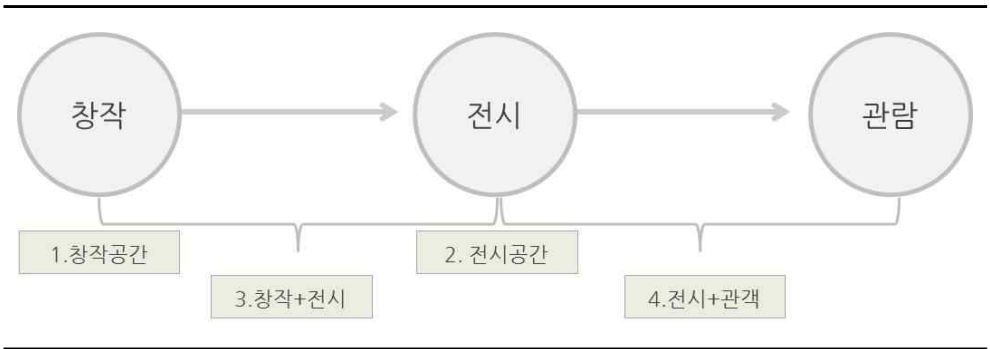
가설3. 창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요

96) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이앤씨

(2) 작품 전시와 관람객 참여의 복합적 기능에 대한 수요 가설

마지막으로 사회와 간극을 좁혀가고 있는 예술에서 관람객의 참여는 작품의 의미 형성에 중요한 영향을 미치게 되었다. 과거와 현재를 막론하고 예술작품은 궁극적으로 관객과 만나게 된다. 이때 관람객은 작품의 환경에 포함되어 작품과 관계를 맺게 되는데 모리스는 작품으로부터 취해야 하는 것이 철저히 작품 안에 있었던 과거와는 달리 미니멀 아트의 체험은 어떠한 ‘상황’ 내에서의 대상의 체험이라고 이야기 한다.⁹⁷⁾ 다시 말해서 관람객들이 연극적인 무대에 들어가서 작품과 상호교감, 체험하면서 느끼게 되는 시간성(temporality)의 개념과 더불어 갤러리 안이나 밖에서 만들어진 특정 상황에 좌우되는 관람조건의 형성이 공존한다는 것이다. 따라서 작품의 환경으로써 관람객은 예술작품의 오브제가 되기도 하는데 이러한 특성을 통해 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요를 도출하였다.

가설4. 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요



<그림 11> 창작·전시공간에 대한 가설 도출 프로세스

97) 정연심(2013), 앞의 저서, 참조

IV. 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요 검증

1. 분석의 개요

지금까지 전시 변화를 통해 예술가들의 창작·전시공간이 일상 생활 공간의 영역에 이르기까지 확대되었음을 살펴보고 이러한 변화를 바탕으로 도시 유희공간의 활용에 대한 예술가의 공간적 수요 가설을 도출하였다. 도출한 가설을 검증하기 위해서 도시 유희공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가를 대상으로 심층면담(In-depth interview)을 진행하였다. 심층면담은 관찰하려는 상황에 대한 폭넓은 견해를 얻고자 할 때 활용되는 질적 연구방법으로 연구대상의 상식적 관점에서 그들의 경험과 해석을 이해할 수 있다는 장점을 가지고 있다.⁹⁸⁾ 따라서 심층면담은 예술가의 입장에서 유희공간을 활용한 창작·전시공간의 수요를 살펴보고자 하는 본 논문의 취지에 부합하는 연구방법으로 이론적 추출(Theoretical sampling)⁹⁹⁾ 방식에 의해 심층면담 대상자를 선정하였다.

98) 조영달(2005), 「제도공간의 질적연구 방법론」, 서울:교육과학사

99) 이론적 추출 방식은 심층면접 등의 질적 연구에서 주로 사용되는 표본추출 방식으로 문헌이나 참고자료의 탐색을 통해 얻은 적절한 범주(사람, 상황 혹은 장소 등)를 연구목적과 관련하여 의도적으로 선택할 수 있다. 이론적 추출의 특징을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 이론적 추출은 고정적이지 않다는 점이다. 다시 말해서 필드에 진입하면서 이론적 추출의 범주가 추가되거나 변형될 수 있다.

둘째, 경우에 따라서는 표본추출 모형에서 제시된 범주가 현실세계에서는 존재하지 않을 수도 있고 이론적 모형의 타당성을 현실의 표본으로 검증해 보아야할 수도 있다.

셋째, 완전한 이론적 추출 모형은 없으므로 이론적 추출에서는 항상 보완의 여지가 있다고 생각하여야 한다.

넷째, 질적 연구의 특성상 표본의 크기가 작을 수밖에 없음을 주지의 사실이지만 이론적 추출의 경우, 검토되거나 발전시킬 범주에 더 추가 되어야 할 자료가 없는 수준까지 자료가 추출되었다고 생각될 경우에 샘플링이 끝나게 된다.

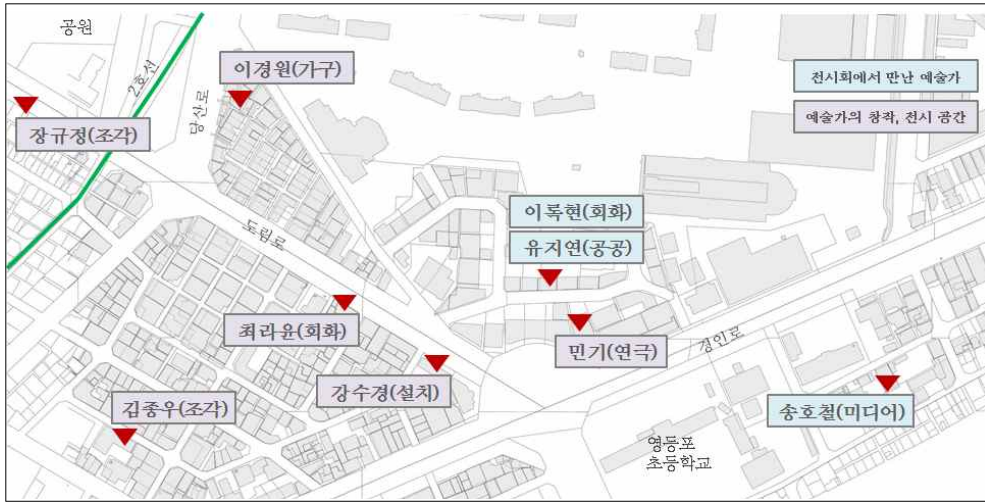
다섯째, 이론적 추출은 사회현상의 이해에서 사람들의 경험과 생각의 중요한 측면을 비취주기 위한 것으로 통계적 의미에서 대표성을 갖는 것이 아니라 일상(회화)적 대표성을 갖는다고 할 수 있다.

(조영달, 제도공간의 질적연구 방법론, 2005, 참조)

심층면담은 2015년 5월 14일부터 2015년 11월 29일까지 약 7개월에 걸쳐 수도권 내, 유희공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가 16명을 대상으로 진행하였다. 첫 번째 심층면담은 5월 14일부터 약 2주일 동안 예술가들의 공간적 수요에 대한 지역별 편차를 줄이기 위해 복수의 대상지(서울의 문래동, 성수동 그리고 수원의 행궁동)를 선택하여 대상 지역에서 창작·전시 활동을 하고 있는 6명의 예술가를 인터뷰하였다. 1차 인터뷰를 통해 예술 활동이 주업인 예술가와 예술 이외의 경제 활동이 주가 되는 예술가의 공간적 수요 특성을 세분화하여 살펴볼 필요성을 느껴 6월 28일 성수동 「어찌다마주친」 전시에 참여한 2명의 작가를 추가로 인터뷰 하였다. 마지막으로 보다 다양한 장르에서 활동하고 있는 예술가들의 공간적 수요를 확인하기 위해 10월 30일부터 약 한달 동안 문래동에서 8명의 예술가 심층 면담을 추가적으로 진행하였다.

	작가 분류		건물의형태	활동 지역	활용 용도		개방여부
	이름	주요장르			주 기능	상세	
1차	이윤숙	조각	빈 집	수원, 행궁동	전시	대안공간	상시적 개방
	초이	회화	철거 건물	수원, 행궁동	창작	레지던시	상시적 개방
	민기	연극	공장 2층 (종교 시설)	서울, 문래동	창작	연습 및 사무실	비공개
	안형준	사진	물류 창고	서울, 성수동	창작	사진스튜디오	일시적 개방
	장지산	사진, 인테리어	공장	서울, 성수동	전시	대안공간	상시적 개방
	장민수	가구제작	공장	서울, 성수동	창작	제작 및 판매	상시적 개방
2차	김성재	사진	사우나건물	서울, 성수동	창작	사진스튜디오	일시적 개방
	김경수						
3차	유지연	공공예술	-	서울, 문래동	창작	작업실	일시적 개방
	이록현	회화	공장 2층 (상가)	서울, 문래동	창작	작업실	비공개
	장규정	조각	공장 지층 창고	서울, 문래동	창작	음악스튜디오	일시적 개방
	최라운	회화	공장 2층	서울, 문래동	전시	대안공간	상시적 개방
	김종우	조각	공장	서울, 문래동	창작	작업실	비공개
	이경원	가구제작	-	서울, 문래동	창작	공방	일시적 개방
강수경	송호철	미디어	공장 2층	서울, 문래동	창작	작업실	비공개
	설치	공장 2층	서울, 문래동	전시	대안공간	상시적 개방	

<표 1> 인터뷰 대상 예술가



<그림 12> 문래동 예술가 창작·전시공간 위치(scale: 1/1000)



<그림 13> 성수동 예술가 창작·전시공간 위치 (scale: 1/1000)



<그림 14> 수원 행궁동 예술가 창작·전시공간 위치

심층면담의 질문지는 Krueger & Casey(2000)¹⁰⁰가 제시한 질문방식을 참고하여 <표 2>와 같이 도입, 전환, 주요 질문, 요약, 마무리로 세분화하였다. 면담의 도입 부분에서 논문의 주제와 심층면담의 목적을 설명하여 면담 대상자가 질문의 의도를 명확하게 파악할 수 있도록 하였고 전환부에서 작가의 예술장르 및 활용하고 있는 창작·전시공간의 현황을 간략하게 파악 할 수 있도록 질문지를 구성하였다. 그리고 주요 질문을 통해 이론적으로 도출한 예술가들의 공간적 수요 특성을 검증하고자 하였는데 이때 면담 대상자의 자유로운 의견을 유도할 수 있도록 핵심키워드만 제시하는 반 구조화된 면담방식¹⁰¹을 택하였다.

비확률 샘플링(non-probability sampling)¹⁰²으로 추출된 표본 집단의 인터뷰 내용을 바탕으로 모집단의 수요 특성을 설명하는데 한계가 있지만 이를 극복하기 위해서 다양한 장르에서 활동하고 있는 예술가의 의견을 수렴하고자 하였다. 또한 심층 면담을 분석함에 있어서 연구자의 주관이 개입되는 것을 최소화하기 위해서 작가들의 인터뷰내용 그대로를 논문에 차용하고자 한다.

100) 김미옥(2014), 문화예술 창작공간의 교외 이동에 관한 연구: 양편군 시각예술 집적지를 사례로, 서울대학교 환경대학원, 박사학위논문의 연구방법 참조

101) 본 연구에서 반구조화된 면담을 택한 이유는 연구자가 기존 자료의 내용을 확인하고 보다 깊이 있는 질문으로 발전시켜나가기 위함이며 구조화된 면담이나 비구조화 면담과는 달리 면담자와 피면담자간의 토의의 자유로움이 보장되면서도 면담 지침에 따른 제약이 분명하기 때문이다.(문홍빈(2000) 재인용)

102) 모집단을 표본추출하는 방법 중 하나로 각단위의 선택될 확률을 추정할 방법이 없으며, 모든 요소가 연구될 수 있다는 보장이 없다고 생각하는 경우에 사용하는 추출방법으로 앞서 언급한 이론적 추출(theoretical sampling) 및 우발적인 인터뷰(incidental sampling), 눈덩이 샘플링(snow sampling) 등을 포함한다.(조영달, 제도공간의 질적연구 방법론, 2005, 재인용)

시간	질문 방식	주제	질문내용
5분	도입	면접 목적 및 질문 개요 설명	
10분	전환	응답자 정보 관련	“작가님의 소개를 간단하게 부탁드립니다. “ - 예술의 주요 장르 - 작품 활동 기간 - 전업/겸업 작가
		응답자의 창작공간	“현재 사용하고 계신 창작 공간의 형태와 종류에 대한 설명 부탁드립니다.” - 창작공간의 형태(단독주택, 다세대, 공장, 상가, 창고, 폐교 등) - 창작공간의 종류(단독형 개인작업실, 공동작업실) - 사용하게 된 계기
		응답자의 전시활동	“한 해에 평균적으로 몇 번의 전시회를 어디에서 여시는지요?”
30분	주요 질문 내용		“현재 사용하고 계신 창작공간이 귀하의 창작활동에 있어서 필요한 이유는 무엇입니까? 혹은 도심에 사용하고 있지 않은 공장이나 폐교, 창고 등의 유휴 공간이 발생하였다면 이 공간이 귀하의 창작활동에 있어서 필요한 이유는 무엇입니까?”
		저렴하고 넓은 공간	“창작 활동에 있어서 도심의 넓고 저렴한 창작 공간이 필요하기 때문입니까?” - 창작활동에 있어서 넓은 공간이 필요한 이유 - 창작공간을 선택할 때 임대료가 저렴한 공간을 선호하는 이유
		장소적 구애를 받지 않는 전시공간	“미술관이나 갤러리가 아닌 도심의 공간에서 자유롭게 창작물의 전시가 가능하기 때문에 필요하다고 생각하십니까?” - 창작물의 전시 방법, 형태 등 - 미술관 혹은 갤러리 전시와 다른 점
		창작과 전시 가능 공간	“한 공간에서 창작과 전시를 동시에 소화할 수 있기 때문에 필요하다고 생각하십니까?” - 창작공간을 창작과 전시공간으로 동시 활용 여부와 작품의 장소특정적 성격 - 작품활동 시 필요한 개인적인 작업 공간 확보 방법
	전시와 관람이 어우러질 수 있는 공간	“때로는 관람객이 작품의 일부가 되기도 하고 때로는 관람객과의 상호작용을 통해 작품이 완성되기 때문에 관람객과 보다 근접한 공간에서 전시와 관람을 동시에 만족시킬 수 있는 공간이 필요하다고 생각하십니까?” - 창작활동에 있어서 관람객의 의미와 역할 - 관람객의 접근이 쉬운 공간에서의 전시 선호	
5분	요약	내용정리	“지금까지 제 요약이 적절했습니까?”
5분	마무리	인터뷰 총정리	“지금까지 작품 활동을 하는데 있어서 창작·전시공간이 필요한 이유에 대해서 이야기를 하었는데요. 공간에 대한 예술가들의 수요와 관련해서 추가적으로 이야기하고 싶은 것이 있으신지요?”

<표 2 > 심층 면담 설문지

2. 창작·전시공간에 대한 수요 검증

1) 심층면담 대상 예술가

심층면담의 대상자는 도시 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가로 예술 활동 이외의 경제활동이 주가 되느냐 부가 되느냐에 따라 전업 예술가와 비 전업 예술가로 분류할 수 있다. 특히, 비 전업 예술가의 경우 심층면담에서 스스로를 ‘예술가’의 범주 안에 포함시킬 수 있는지에 대한 의문을 제기하기도 하였다. 따라서 예술가들의 공간적 수요를 검증하기에 앞서 ‘예술가’의 의미를 명확히 파악하고 구체화 할 필요가 있다.

‘저는 개인적으로 예술가도 아니고.. 사실은 디자인을 전공한 그런.. 사실 그냥 노동자로서의 삶을 더 추구 하는 거지.. 예술의 삶을 추구 하는 이런 건 아닌 것 같아요.. 이렇게(예술가로) 표현 되는게.. 좀.. ...중략... 사실은 가구를 제조하는 사업을 하고 있고...’(장민수, 목공예)

‘지금까지는 사진만.. 사진만 해왔지요. 그런데 저는 흔히 말하는 예술가라고해서 활동 많이 하고 막 전문 뭐.. 전업 작가 같은 식으로 해 온건 아니고..

저는... 처음에는 그쪽에서 출발을 했지만은 솔직히 그쪽.. 먹고살 수가 없어요. 구조상으로. 그건 누구나 다 아는 현실이니까. 그러다보니까 스튜디오로 쪽으로 들어오게 됐고. 처음에 관심은 흔히 말하는 파인 아트 쪽에 관심이 많았는데 다큐멘터리나.. 이제 하다보니까 자연스럽게 스튜디오 쪽으로 들어오게 되어서 스튜디오 생활을 했지요.’
(안형준, 사진)

다이애나 크레인(Diana Crane, 1987)에 따르면 예술가는 대중적으로 다른 예술가로부터 고립되어 작품을 창조하는 별난 천재의 이미지를 가지고 있으며 이러한 관점은 일반 대중뿐만 아니라 예술 철학자, 예술사 그리고 문학비평가들 사이에 널리 퍼져있다.¹⁰³⁾ 하지만 예술가의 폐쇄적이거나 개방적인 창작 스타일과는 별개로 예술가에 의해 창조된 예술 작품은 궁극적으로 대중과 직·간접적인 관계를 맺게 된다. 베커(Becker)는 예술계에 대한 연구(1982)를 통해 예술가는 고립된 천재이기보다 사회적 산물이자 문화 생산자임을 설명하고 예술가의 유형을 ‘통합된 전문가(integrated professionals), 이단자(mavericks), 민속 예술가(folk artist) 그리고 소박한 예술가(naive artists)’로 분류하고 있다.¹⁰⁴⁾ 베커의 구분에 의하면 통합된 전문가는 순수예술과 대중 예술을 하는 예술가 대부분을 포함하며 이들은 예술계의 관행에 따라 작품을 완성하려고 노력하는 예술가들이다. 반면 당대 관행을 받아들이지 않고 혁신적으로 창작 활동을 하는 예술가들을 이단자로 분류하였다. 또한 전문적 영역에서 벗어난 아마추어일지라도 사회적 네트워크 안에서 창작 활동을 하는 사람을 민속 예술가로 구분하고 어떤 예술계에도 속하지 않고 창조적 작품을 만들어 내는 예술가를 소박한 예술가로 구분하였다. 예술가를 유형에 따라 명확히 구분하고 정의내리기는 어렵다. 하지만 베커의 연구를 통해 예술가는 예술 이외의 경제활동이나 전문적 교육이수 등의 유무와 상관없이 사회적 관계 속에서 창작물을 생산·유통·공유하는 포괄적 개념으로 이해되고 있음을 살펴볼 수 있다.

‘예술계가 존재하는 곳은 어디에서든 받아들일 수 있는 예술의 경계가 정의된다. 이러한 경계는 예술계가 받아들일 수 있는 작품을 생산한 사람은 완전한 성원의 자격을 갖춘 예술가

103) 빅토리아 D. 알렉산더(최셋별·한준·김은하 역)(2010), 「예술사회학: 순수예술에서 대중예술까지」, 경기: 살림

104) 빅토리아 D. 알렉산더(최셋별·한준·김은하 역), 앞의 저서, 참조

로 인정하는 반면, 받아들일 수 없는 작품을 만든 사람에게는 성원의 자격과 그에 따른 혜택을 거부한다. 만약 우리가 일반적인 상식을 바탕으로 살펴본다면, 우리는 예술계가 원래 거절했던 작품들이 나중에 예술계에 통합되는 것을 자주 볼 수 있다. 따라서 구분은 작품에 있는 것이 아니라 작품과 그것을 만든 사람을 받아들이는 예술계의 능력에 있음을 알 수 있다.’ (Becker, 1982, 예술사회학 재인용)

1917년 앙데팡당전에서 출품이 거부되었던 뒤샹의 <샘>이 현대에 들어 작품의 예술적 가치를 인정받게 되었듯이 예술가에 대한 생각 또한 당대 사회적 해석의 토대 위에서 변화한다. 제 2장에서 언급한 바와 같이 전시공간은 ‘예술과 사회가 만나는 접점에서 상호적인 효과를 유발하고 환류시키는 사회적계기’¹⁰⁵⁾가 되었고 1960년대 이후, 유희공간은 예술가와 지역 공동체의 상호작용을 바탕으로 예술작품의 창작과정 혹은 결과물을 공유하는 장소로 활용되고 있다. 따라서 사회적 공간으로서 유희공간의 예술적 활용을 바라보는 본 논문에서 예술가는 예술가를 사회적 산물이자 문화 생산자로 설명하고 그 유형을 네 가지로 분류한 벡커(Becker)의 정의에 따라 전업 예술가와 비 전업 예술가를 모두 포함하도록 한다.¹⁰⁶⁾

105) 김동일(2010), 예술을 유혹하는 사회학(부르디외 사회이론으로 문화읽기), 서울:갈무리

106) 16명의 심층 인터뷰 대상자 중 유희공간을 가구제작 및 판매 공간으로 활용하고 있는 장민수(가구제작)의 경우 가구의 제작 과정을 대중에게 개방하고 공방을 열어 지역 공동체와 작업을 공유하고 있지만 상업적 목적 이외에 예술적 가치를 지역 사회와 공유 하는가?에 대한 해석에 어려움이 있어 ‘예술가’의 공간적 수요 검증을 위한 분석에서 제외하고 총 15명의 예술가 심층면담 결과를 분석하고자 한다.

2) 창작·전시공간에 대한 수요 가설 검증

(1) 장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시 가능한 공간에 대한 수요 검증

독일의 카젤 도큐멘타나 에치고츠마리의 대지의 예술제 등과 같이 전시공간(미술관)이 도시 전체로 확장되면서 도심의 공원, 거리, 그리고 이용되지 않던 건물까지도 예술 작품의 배경이자 전시공간으로 역할을 하게 되었다. 다양한 전시공간의 수요로 인해 예술 작품의 창작 및 전시는 전형성을 탈피한 일상적 공간에서 다원적으로 이루어짐을 알 수 있다. 예술가의 심층면담을 통해서도 다양한 도시 공간에서 작품 전시가 일어나고 있음을 확인 할 수 있었다.

“얼마 전에 전시를 했었는데요. 굉장히 문래동에서도 정말 제일 작은 공간이 있어요. 아까 계시던 수망(카페) 바로 옆에 공간이 하나 있어요. 거기가 한 4평? 세, 네평 정도 되는 공간이에요. 저는 거기서 전시를 한번 작품 하나 가지고 했었어요. 윈도우 갤러리 형식으로 그러니까 작으면 작은 테로 또 거칠면 거친대로 그런..공간에 따라서 자신의 작업과 만나는 그런 것이 굉장히 재미있는 요소가 되어서.. 거기서 전시를 한 적이 있었어요.”(최라운, 회화)

“거리 작업을 위주로 많이 하다보니까 거리 축제가 있는 곳 예를 들면 저희 나라에 유명한 축제들 있잖아요. 춘천 마임 축제라든지 아니면 과천 한마당 과천 축제라든지 아니면 하이페스티벌 축제들 그런 축제들에 기본적으로 행사 참여를 하고 있고...중략... 그리고 이제 또 서울 문화재단에서 뭐 하고 있는 <거리예술 시즌제>라는 프로그램이 있어요. 그래서 공원 활성화사업이라고 해가지고 공원에 거리에서 공연들이 주말.. 5월달이랑 4월달에서 5월달까지 이번달까지 해가지고 이제 주말마다 가서 공연하는 프로그램들이 있는데.. 저희가 오늘 거기 갔다 왔거든요.”(민기, 연극)

“저 같은 경우는 흑석동이라는 곳에 예전에는 시장 골목이어가지고 좀 활발했다가 유입인구는 없고 사람들은 다 떠나니까 골목이 다 죽은 곳에서 한 달 임대료를 드리고 전시(‘방문자’_설치작업 전시)를 하는데 그러니까 건물주 입장에서는 수개월 동안 나가지 않은 건물 임대도 우리 같은 사람들이 관심을 보이니까 전시 기간 중에도 집을 보러 오는 사람이 있으면 당장 거기서 중단하고 그 조건으로 전시했던 기억이 있구요.”(이록현, 회화)

미술관 밖으로 확장된 전시공간에서는 실질적으로 다양한 작가들의 실험적인 활동을 지원하고 무명 또는 신진작가들에게 전시 기회를 제공하고 있다. 빈 집을 활용하여 대안공간을 운영하고 있는 이윤숙 조각가는 이러한 전시공간이 ‘신진 작가의 비빌 언덕’이라고 이야기 한다.

“화이트큐브, 말 그대로 미술관. 미술관에서 전시를 할 수 있는 작가들은 극소수예요. 미술관에 그렇게 무슨 기획 전시를 많이 돌리는 것도 아니고.. 많은 각도로 예술가들을 조명하고 해야 하는데 예산문제가 가장 크다고 봐요. 큰 문제가. 예산이 늘 없지요...(중략)...그러다 보니, 다양한 작가들이 전용할 수도 없을뿐더러 그러다보니 극소수, 조명 받는 작가가 또 이런 조명 받는 상황이 되고.. 당연히 조명 받지 못하는 작가들은 어려우니까 그런.. 대안공간이나 실험적인.. 그나마 대안공간이 실험적인 활동들 이런 것들 지원해주고 하니까.”
(이윤숙, 조각)

“우선 작가들이 작업을 하고 싶다고 신청할 수 있는 턱이 낮지요. 왜냐하면 국립이나 시립 들어가면 사실은 턱이 굉장히 높기도 할뿐더러 (전시의) 자율성이 없는 편이에요. 그러니까 예를 들어서 전문적인 학위사도 있고 크레이팅도 있고 그렇게 하긴 하는데 대안공간 같은 경우는 자기 전시에 대한 자기 크레이팅을 작가한테 맡기는 편이에요. 규율이나 이런 게 별로 없지요. 규제나 그리고 공간 활용할 때도 사실은 못질 하나하나 전시를 위해서 할 때도 굉장히 많은 피

드백이 들어올 수 있는 상황에 대안공간 같은 경우에는 그런 건 없어요. 그래서 관리자 또한 작가를 믿고 가는 편이지요.” (강수경, 설치)

전시 기회가 많지 않은 신진 작가들에게는 창작 활동을 시작할 수 있는 발판이 되고 무명작가들에게는 창작 활동을 지속할 수 있는 무대를 제공한다는 ‘기회의 확대’ 측면에서 보면 예술가들은 그들의 작품을 전시할 수 있는 공간에 대한 수요와 함께 비용 절약(지원)에 대한 수요를 가지고 있다고 해석할 수 있다.

“기존에 하고 있는 이제.. 기성 사진작가들은 나름대로.. 전시관을 대관해서 전시를 할 수 있고.. 그런 여력이 되는데.. 초반.. 이제 아마추어 작가들이 있거든요.. 어린 작가들이지요. 그런 작가들은 이렇게 밖으로 나올 기회가 전혀 없는데...저희가 이런 공간을 뭐 온라인상에서만 활동하고 오프라인으로 나오지 못하는 그런.. 그 젊은 작가들을 무료로 대관하게 해주고.. 오프라인 상에서 만나게 해주고.. 그런 공간을 기획하고 만들고 있고요...”(장지산, 사진 및 인테리어)

대안공간과 같이 일상 생활공간 속으로 전시의 영역이 확장됨으로 인해 신진·무명 예술가의 전시 기회가 실제로 확대되었는가에 대한 논의는 추후로 미루더라도 과연 예술가들이 장소에 구애받지 않고 작품을 전시할 수 있는 공간을 필요로 하는가에 대해서는 숙고해볼 필요가 있다. 전시공간의 확장을 통해 도시의 다양한 공간에서 전시가 이루어지고 있지만 예술가들은 자신의 작품을 단순히 대중에게 보여주기 위한 공간을 필요로 하는 것은 아니기 때문이다.

“ 전시를 한다는 건 사실은 작가한테 중요한 문제잖아요. 왜냐하면 자기의 예술가로써에 대한 생명을 유지할 수 있는 거기도 하구요. 또 한편으로는 작가한테 전시는 사실은 자기를 보기위한 기회가 될 수 있는 거구요. ...중략... 사실은 보는 이들 타자에 대한 시각이 엄청나기도 하거든요. 평가가. 그런데 그 시각이라는 거는 어찌 보면 대중적인 시선은 좀 아닌 것 같아요. 대중이 원하는 시선은 아닐 거고 서로가 작업하는 사람 끼리에 대한 그런 부분이 크지요. 그 저는 국립현대미술관 아니면 시립이나 전시하는 것도 전시하는데도 불구하고 거기서도 대중적인 작업이기 때문에 대중적인 호응도를 얻기 때문에 전시가 가능한 작가라고 보지는 않거든요.”(강수경, 설치)

심층면담을 통해 예술가의 기획 의도에 따라 또는 예술가의 개인적 성향이나 처한 환경에 따라 전시의 목적이 달라질 수 있음을 확인 할 수 있다.

“ 작가들은 사실은 어떤 블루칩 작가 속에 들어가는 걸.. 작업하면서 원하거든요. 작품이 팔리는.. 작가가 작업만 맥없이 해가지고 아무 공간에서 거는 것도.. 물론 중요하지만 일단 작품이 팔려야 되요. 작가는 작품을 팔아야 먹고 사니까... 현실적으로 그래야 그 다음 작품을 할 수 가 있잖아요. 작품을 팔아야하기 때문에 ...중략... 도시 공간에서 자유롭게 (전시)하고 이러한 것들은 회화 작가들은 좀 선호하지는 않... 이건 머 굉장히 개인적인 거예요. 저도 그전에 대형공간에서도 (전시)하고 하긴 했는데 지금 어쨌든 블루칩 속에 들어가기 위해서 작가들이 치열하게 작업을 하기 때문에 미술관이나 아니면 좀 지명도가 있는 갤러리의 어떤 관계자들의 눈에 띄기를 원하고 그런 걸로 집중해서 가지요. 팔려야 되니까... 이런 거는 작품마다 틀려요. 저는 시각이고 회화작품에 대한.. 그러니까.. 이건 되게 개인적인 거라고 말씀드렸어요.”(초이, 회화)

“저는 사실 공간이 있다 보니까 그 공간에 대한 목마름은 없어요. 그냥 어떤 작가와 만나고 어떤 동료와 만나고 어떤 상황에 놓여 있을 때 내가 가장 뭔가를 발견하기 좋고 변화 가능성이 있는가? 그걸 염두 해 둘 뿐이지 작업은 어디서든 발표해도 상관없다고 생각하거든요. 도심이던 시골이던 오히려 아무 보는 사람이 없다 하더라도 시골가서 하고 요새는 온라인 상으로 발표해도 되기 때문에..”(최라운, 회화)

“저는 물건을 팔아야하니까.. 전시 자체가 저 같은 경우는 페어 수준은 아니지만은 판매를 목적으로 제 전시를 해요. ...중략... 일 년에 한 번씩 저는 정기적으로 (전시)하고 있어요. 그러니까 혼자서는 안하고 이 지역에 있는 분들은 아닌데 제가 나왔던 도제학교 출신들 몇 명이 의기투합하여 매 해마다 새로운 주제를 하나씩 가지고 전시를 하지요. ...중략... 전시작품은 뭐 목공예라고 해서 나라에서 보통 목공예하면은 보통 전통가구를 하는 분도 계시고 또 모형 작업으로 공연을 하는 분도 계시요. 저는 순수하게 생활가구 만드는 거지요. 보통 말하는 D.I.Y 수업도 하구요. 또 뭐 주문가구도 만들고 그다음에 전시도 하고 이렇게 진행합니다.”(이경원, 목공예_가구제작)

(2) 넓고 저렴한 공간에 대한 수요 검증

넓고 저렴한 공간에 대한 수요는 심층면담에 참여한 모든 예술가가 공감하는 공간적 수요 특성으로 특히, ‘저렴한 임대료’는 현실적으로 창작·전시공간을 선택함에 있어서 가장 큰 동기로 작용하고 있음을 알 수 있다.¹⁰⁷⁾ 대안 공간을 운영하고 있는 이윤숙(조각) 작가는 인터뷰를 통해 예술가들에게 저렴한 창작공간은 절대적으로 필요하다고 이야기 한다. 그에 따르면 작품 판매를 통해 수익을 얻는 작가는 극소수로 대부분의 전업예술가의 경우 경제적 어려움을 감수하며 창작 활동을 지속하고 있

107) 김미옥(2014)은 박사학위 논문인 「문화예술 창작공간의 교외 이동에 관한 연구: 양평군 시각예술 집적지를 사례로」에서 양평군의 시각 예술가를 대상으로 ‘지가 및 임대료’가 창작 공간 선택의 가장 중요한 동기로 작용함을 밝힌바 있다.

다. 따라서 예술가들이 지속적으로 작품 활동을 하기 위해서 임대료가 저렴한 창작 공간이 필요하다고 이야기 한다.

“(공간에 들어오게 된 계기가) 단순히 그거예요. 정말로싼 공간 찾다가... 그리고 저희가 원래 지하에 있었는데 지상이면서 이 가격에는 어디가도 찾을 수 없어요. 서울에 놓고 있는 공간이니까.. 그냥 실은 처음에 들어올 때 저희한테 2층까지 같이 쓰라고 싸게 줄 테니까. 그런 공간 이었는데 지금은.. 이제 찾는 사람들이 많아졌잖아요. 그러니까.. 이제 비싸지는 거예요. 개인적으로 저는 여기가 발전되는 거 별로 좋아하진 않아요.” (민기, 연극)

“ 김성재(사진) : 현실적으로 말씀드려도 되나요?

김경수(사진) : 정확하게

김성재(사진) : 정확하게?

김경수(사진) : 싸서.....

김성재(사진) : 강남에 있는 그 지하에 있는 것보다.. 거기보다 여기가 훨씬 더 큰 규모가 되잖아요. 지하도 있거든요 3층도 있고 옥상도 쓰기도하고 ... 현실적으로 그것 때문에..

김경수(사진) : 그것도 그렇고 일단은... 그러니까 조금... 느낌이 좀 다르잖아요. 그냥 일반적인 도시에 있는 건물에 사무실하고는 느낌 좀 다른데 요런 느낌을 좀 원하고 찾았어요. 찾았는데 그런 느낌들을 가지고 있는 공간, 성수동이나 문래동도 있고 그런데 일하는 입장에서 이쪽이(성수동) 더 강남이랑 가까우니까.. 와보니 괜찮은 공간도 눈에 보이고 또 가격은 강남보다 좀 싸고 그러니까 여러 가지 조건이 맞으니까 이쪽으로 오게 된 거지요.

김성재(사진) : 저희한테 일을 주는 클라이언트들이 강남에 사무실을 두고 있어요. 그러니까 강남에 스튜디오들이 많은 거지요. 그런데 여기는 다리만 건너면 강남이니까..”

제 2장에서 19세기 말부터 20세기에 이르기까지 예술가들의 창작공간을 통해 예술가들이 임대료가 저렴한 공간에 거주하는 경향이 있음을 살펴보았다. 심층면담을 통해서도 ‘저렴한 임대료’는 예술가가 그들의 창작·전시공간을 선택하는데 중요한 동기로 작용함을 알 수 있었다. 하지만 단순히 임대료가 저렴하다고 해서 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요를 충족시키는 것은 아니다. 1998년 ‘창작스튜디오 확충 기본 계획’과 1999년 ‘폐교 재산의 활용 촉진을 위한 특별법’이 발표되면서 한국에서는 폐교를 활용한 창작공간의 조성이 가속화 되었고 2004년까지 전국적으로 총 29개의 스튜디오가 조성되었다.¹⁰⁸⁾ 그러나 조성된 창작공간은 도시와의 접근성이 떨어져 예술가들이 창작 공간을 이용하는데 한계를 보이기도 하였다.¹⁰⁹⁾

“ 접근성이 좋고, 작업을 뭐.. 글쓰는 작가가 아니어서 혼자하지는 안잖아요. 여럿이 모여서 내가 요만한 거를 진행하기 위해서는 이 친구, 저 친구 힘도 빌려야 하는 거고 그럼 그 친구들도 접근성이 좋아야 되는 거고 경기도 화성 제부도 이런데 있으면 아무도 올 수가 없잖아요. 제일 좋은 거는 일단 재료. 작품의 재료를 찾는데 있어서 가장 수월하다는 점. 전철 2호선 라인에 있는 거. 주로 생활하는 반경에서 멀리 떨어져 있지 않은 점. 그런(도심에 창작공간이 있는 장점) 게 있지요. ”(김중우, 조각)

“ ...(중략).. 가만히 생각해보면 저는 상업적인 일도 하니까 외지로 나갈 수는 없고.. 외부..외부지역... 접근성이 그래도 좋은데 있어야 하고.. 그것도 고려를 했고.. 그리고 임대료가 싼데... 싸야 된다는거를 생각도 했었고... 스페이스가 나한테 맞아야 될꺼라고 생각했고.. 그냥.. 스페이스가 솔직히 어디가 딱 좋다고 할 수 없어요.

108) 공주형;2011, 박신의;2013

109) 박신의(2013), 창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성, 한국문화관광연구원, 문화정책논총 27(2) : 79-99

그래서 오래된 건물이 무조건 좋다.. 뭐.. 새 건물은.. 뭐..이게 아니라 그것도 사람에 따라 다 다른 것 같아요. 자기한테 맞는 공간을 찾아.. 찾는게 중요한 것 같아요. 그렇지 않으면 자기한테 맞는 공간.. 화 시키면 되는 거고..”(안형준, 사진)

김미옥(2014)은 양평군 시각 예술가를 대상으로 ‘저렴한 임대료’와 함께 ‘편리한 접근성’이 창작공간을 선택하는 주요 요인임을 분석한바 있다. 심층인터뷰를 통해서도 ‘저렴한 임대료’와 ‘편리한 접근성’은 예술가들이 현실적으로 창작·전시공간을 선택하는데 중요한 동기로 작용하는 것을 살펴볼 수 있었다.

제 3장에서 전시공간의 영역 확장으로 인해 스케일을 가진 작품이 팽배한 현 미술의 경향과 창작과 전시가 동시에 이뤄지는 공간으로서 스튜디오에 대한 다니엘 뷔랭의 정의를 통해 ‘넓은 창작·전시공간’에 대한 수요를 도출한바 있다. 심층인터뷰를 통해 ‘넓은 공간’에 대한 수요는 공간을 활용하는 예술가의 필요 즉, 공간의 주요 활용용도 및 예술가가 추구하는 작품의 내용 및 전시의 방향 그리고 예술가가 처한 상황(경제적 등)에 따라 달라지는 것을 알 수 있다. 우선, 전시를 목적으로 공간을 활용하는 경우, 넓은 공간을 선호하는 경향이 있음을 알 수 있다.

“ 여기는 전시공간으로.. 갤러리지요. 갤러리 우리나라에 사진 전문 갤러리가 거의 없어요. 저기 이제. 저쪽 종로, 서초 쪽으로 나가면 유가현이라고 그 다음에 인사동에 하나 두 세 개 밖에 없어요. 그리고 굉장히 비좁구요. 그러니까.. 사진을 전문으로하는 갤러리가 없고 또 그런 곳은 대관료가 비싸고.. 그래서 전문으로 사진을 전시하려고 하면.. 또 여기 해봐야 40점 밖에 전시를 못해요. 그래도 작은 건 아니에요. 사진 갤러리로는.. 그래서 넓은 공간이 필요한 거예요.”(장지산, 사진&인테리어)

또한 창작을 주목적으로 공간을 활용하는 경우, 공간 활용 주체인 예술가의 장르나 작품의 크기에 따라 공간에 대한 선호가 다른 것을 확인할 수 있다.

“연극에서 넓은 공간이면 더 활동할 수 있는 게 크지요. 예를 들면 이 안에 있다 보면 이 안에서 가능한 것을 만들기 때문에 여기에 있는 여기에서 할 수 있는 작업들을 많이 하겠지요. 저희 같은 경우는 야외 공간에서 작업을 많이 하기 때문에 ...중략... 올해 했던 공연이 이동형 공연이에요. 타이어를 막 끌고 다니면서 하는 공연인데 실은 100m, 200m씩 이동을 해야 하는데 그 연습을 연습실에서는 할 수 없고 소품을 가지고 들어올 수 없어요. 그렇기 때문에 (넓은 공간이) 필요한 거예요. ...중략... 공간은 그러니까 장르가 워낙에 많기 때문에 연극이라는 관 안에서도 아주 작은.. 방 하나만 필요하신 분들도 있어요. 그래서 인형 만들고 해서 인형극 하시는 분들은 그런 공간이 필요한 거고 저희처럼 작업을 하는 사람들은 그런 규모의 공간이 필요한 거기 때문에..” (민기, 연극)

“큰 작품하려면 넓은 공간이 있어야지요. 방에서 큰 작품을 할 수는 없잖아요. 현실적으로 가장 큰 문제는 문을 나갈 수가 없다는 거예요. 아무래도 공간이 넓어서 작품을 크게 만든다 하더라도 문은 크기가 한정되어 있잖아요. 그래서 문으로 나갈 수가 없어요. 그러면 만드는 거에 있어서 작품을 조각을 내서 파트별로 만들어서 현장에 서 조립을 하는 방식을 취할 수밖에 없는 거예요. 그리고 사실 그게 보관이나 이런 거에 있어서 합리적인 방법이기도 한데 어.. 현실적인 제약이 많지요. 내가 원하는 건 이런 모양인데 이런 모양을 공간이라는 특성 때문에. 작업실이 가지고 있는 특성.. 계단, 도어의 크기 그것 때문에 그거에 사이즈를 맞추는 거지요. 그리고 많은 작가들이 자기 차 크기에 맞춰서.. 트렁크에 들어가는 그렇게 작업을 하는 사람도 의외로 많고.”(김종우, 조각)

하지만 예술가가 창작·전시공간을 실제로 선택하는데 있어서 경제적 상황을 고려하지 않을 수는 없다. 현재 작업공간에 대한 만족도와는 별개로 예술가는 넓은 창작 공간을 ‘이상적’으로 선호한다는 다니엘 뷔랭¹¹⁰⁾의 말처럼 도심 속 유희공간을 활용하고 있는 예술가에게 창작·전시공간의 크기는 우선적으로 충족되어야 할 절대적 요인은 아닌 것으로 해석된다.

“그러니까 큰 공간이면 우리 생각들을 넓은 공간으로 올릴 수 있고... 생각자체도 이제 생각이 캠퍼스라고 하면 여기에 큰 그림을 그릴 수 있는 거예요. 그렇다고 작다고 작은 그림을 그릴 수 있는 게 아닌데 그래도 넓은 공간이 되면 희망으로 본다면 좋지요. 내 생각을 큰 주머니에 옮긴다는 것. 그걸로 본다면 넓은 공간이 좋는데 사실은 작가들이 그렇게 여건을.. 막. 그거하지는 않아요. 그게 안 되는 거는 기본으로 되어 있고.. 그런 게 우리는 어릴 때부터 되어있기 때문에 적응하는 거지.” (초이, 회화)

“그거(조각의 경우, 1층의 창작공간을 선호하느냐)는 작품을 어떻게 하느냐.. 작가의 성향에 따라 다른 거라 그거는.. 만약에 그 친구들도.. 사실 1층이 비싸서 못 얻는 거예요. 1층을 얻고 싶어도 1층은 못해도 월세 200 이렇게 드니까.. 비싸서 못 얻는 거고. 만일 그들도 1층을 가야 한다면 아니면 뭔가 넓은 공간으로 갈 수 있는 여유가 있다 면은 당연히 그쪽에 가고.. 당연히 그쪽에 맞는 작업이 나올 수 있겠지요.” (김종우, 조각)

110) Daniel Buren(translated by Tomas Repensek), “The Function of the Studio,” in October, Cambridge, Fall 1979, n° 10, p. 51-58

(3) 창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요 검증

작품이 생산된 장소에서 떨어져 나오는 순간 작품의 의미를 상실한다고 주장하며 전시공간을 작업실의 연장으로 설정한 다니엘 뷔랭(1979)¹¹¹⁾은 작품이 생산되는 공간과 전시공간의 일치를 통해 작품에 어떠한 개입도 허용하지 않는 작업을 추구하였다. 또한 창작 과정 그 자체가 하나의 작품으로 전시가 가능하게 되면서 최근 작업실을 일시적으로 혹은 상시적 전시공간으로 활용하는 오픈스튜디오를 주변에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

“ 일단은 처음에는 그 재즈 트리오(jazz trio)랑 저랑 밀접한 관계에 있는 친구들인데 그 친구들의 연습실을 짓는 거였어요. ...중략... 지금 저희 공간(문래레코드)이 한 20평정도 였고 거기서 음악 스튜디오로 활용하려면 음악 부스를 따로 지어야 했어요. 그래서 부스를 기왕 지으려면 전면개방을 하는 게 어때냐.. 그래서 오픈 스튜디오하면 좋겠다. 앞에서는 사람들이 앉아서 보고 안에서는 연주를 하고 닫으면 스튜디오로 쓰고 열면 공연장으로 쓰면 좋겠다. 이런 아이디어가 나왔고 또 이것을 실현해 주는 사람이 있었어요. 철조하는 사람. 작가 또 다른 작가가 이것 지어줬는데 그래서 그렇게 짓게 되었고 ” (장규정, 조각)

앞서 이론적 고찰에서 살펴본 작품이 놓이는 장소와 작품의 의미 형성의 관계라는 미학적 측면 보다는 현실적 이유로 창작과 전시가 동시에 이루어 질 수 있는 공간을 조성하기도 한다. 장규정 조각가는 인터뷰를 통해 ‘전시 절차의 간소화’를 위해 오픈스튜디오를 만들었다고 이야기한다.

111) Daniel Buren(translated by Tomas Repensek), “The Function of the Studio,” in October, Cambridge, Fall 1979, n° 10, p. 51-58

“표면적으로 직접적으로 제도권 미술에 대한 비판은 아니구요. 과정에 대한 필요가 있었어요. 전시를 열거나 공연을 열려면 과정이 있잖아요. 기금을 따거나 그러면은 그런 과정들이 너무 필요한 거예요. 그래서 전시장에서 (전시를) 하려고 해도 이런 거 작성해야하는 것도 있고 그 다음에 인터뷰도 해야 되고 그런 과정들이 있는데 그런 과정들을 다 하고 있어요. 작가들이나 이제 음악가들도 마찬가지로 기금을 받으려면.. 저도 그런 제도권 안에 있었고 현재는 작업 활동을 좀 쉬고 있는데 문래레코드만 하면서 쉬고 있는데.. 그런 것들이 되게 필요해지다보니까.. 또 살면서 그 과정만 있는 게 아니라 생계도. 그렇잖아요. 그래서 그냥 문래레코드가 그런 과정을 다 생략한 저희들만을 위한 공간 그래서 그냥 사람들 와서 보고 나는 보여주고 그 대신 이제 수익이 발생하지 않는다는 단점은 있는데 그 과정은 그냥 우리 기분 땅기는 대로 할 수 있으니까 되게 장점이고 단점은 이제 수익을 만들 수 없는 게 단점이고 홍보도 저희가 직접 해야 되고..” (장규정, 조각)

하지만 창작과 전시가 동시에 이루어질 수 있는 공간일지라도 예술가가 의도하지 않은 창작과정을 대중과 공개하는 것은 사실상 불가능함을 인터뷰를 통해 알 수 있었다.

“ 과정을 공개..하는건 어떨까 했는데 그렇게.. 초반에는 좀 했어요. 합주를 하고 자유롭게 와라.. 그런데 합주가 불가능 한 거예요. 보니까.. 이제 뮤지션들 사이에서 대화도 있고 한데.. 그거를 다 공개 하는게 힘들어서 ...중략... (연습 과정을 오픈하게 된다고 하더라도)되게 실제 작업 과정과 갭이 커요.. 보여준다고 하더라도, 형식적인 부분이 큰 것 같아요. ...중략... 어떤 정리된 모습을 보여주.. 뭐 공연의 형식이던지.. 작가의 작업실도 정돈해서.. 뭐 그렇게.. ” (장규정, 조각)

“ 그러니까 상황에 따라.. 그런 과정 자체를 보여주려고 하는 작가들에게는 사실은 그렇게 해도 되는데.. 작업은 정말 나 혼자 집중해서 나 혼자 하고.. 그런 작가들은 그렇게 또 못하지요.. 작업실로 쓰지요. 또 모아놓고.. 창고에 작품 하나씩 쌓아 놓는 사람도 있고.. 다 똑같지는 않아요. 전체적인 추세가 지금 오픈 스튜디오 개념에.. 그렇게 해서 오픈해 놓으면 그 기간에는 사실은 작업 잘 못하지요.. 작품 성향에 따라 오는 관객들하고 함께 뭔가 진행하고 그런 것들이 내 작업하고 컨셉이 맞는다고 할 때에는 전혀 상관없이.. 현장에서.. 야외에서 작업장에서.. 어디서든 하물며 전시장에.. 전시장으로 옮겨서 전시기간동안 또 그런 작업을 하는 작가들도 있어요. 어.. 다양한 건 한데.. 그런.. 성격적으로 그런(오픈을 싫어하는) 작가들은 그런 걸 선택하진 않겠죠.”(이윤숙, 조각)

인터뷰를 통해 전시공간의 일환으로 창작공간을 오픈하는 것이 작가가 의도하지 않은 창작 과정을 관객과 공유 하는 것과 다른 맥락의 이야기임을 확인할 수 있었다. 그리고 아래 표와 같이 전시공간의 일환으로 작업실을 대중에게 개방하는 정도는 작가의 개인적 성향이나 처한 상황 그리고 참여 전시 혹은 작품의 성격에 따라 다름을 알 수 있다.

“ 작업실은 작업실이고 진짜 개인 집이나 마찬가지라는 느낌인거지요. 어떤 내가 이 공간을 활용해서 여기서 사람들과 소통하고 이런 건 아예 없었던 거지요. 이거는 내 개인 방.. 내 안방 보여주는 거랑 똑같은 건데.. 작업실이라고 하는거는 그런 개념이라고 접근을 하시는게 더 맞지 않을까.. 웬만하면 작업실에 친구들 아니 면은 안 들여 보내는 그런 사람들도 있어요. 예민한 사람들은..”

(김종우, 조각)

“ 사실 작업실에서 전시해도 되요. 우리나라가 소위말해서 뽀다구 나는 걸 되게 좋아하지요. 그런데 제가 항상 가까운 사람들에게 이렇게..정말 가볍게 다가와서 감상하고 작품 이렇게 보고 작업실에 들르게 되면 감상이 되는거지요. 막 거창하지 않고 요즘에서는 호텔에서는 호텔패어 알지요. 전시라는 것을 너무 틀에 매어서 하지 말자는 거지요...중략... 개인작업을 하는 공간은.. 사실은 일반 사람들은 작가들이 어질러 놓은 거를 좋아하는 것 같아요. 작가들이 움직이면서 흔적들이 다 보이는 거.. 작가들이 뭐를 하는가 보이는 거.. 이런 자연스러운 상태를 선호하는 것 같아요.”(초이, 회화)

개방	작가 분류		건물의형태	활용 용도		특징
	이름	주요장르		주 기능	상세	
상시 개방	이윤숙	조각	빈 집	전시	대안공간	▷ 전시공간으로 대중에게 오픈된 장소
	최라윤	회화	철재상가	전시	대안공간	
	장지산	사진, 인테리어	공장	전시	대안공간	
	강수경	설치	철재상가	전시	대안공간	▷ 창작공간이지만 대중에게 열린 공간
초이	회화	철거 건물	창작	레지던시		
일시 개방	안형준	사진	물류 창고	창작	사진스튜디오	▷ 전시를 위해 창작 공간을 일시적 개방
	유지연	공공예술	-	창작	작업실	
	장규정	조각	창고	창작	음악스튜디오	
	김성재	사진	사우나건물	창작	사진스튜디오	
	김경수					
이경원	가구제작	-	창작	공방	▷ 교육 및 체험 학습을 위해 창작 공간을 일시적 개방	
비 공개	민기	연극	공장 2층 (종교 시설)	창작	연습 및 사무실	▷ 사적 창작 공간으로 대중에게 비 개방
	이록현	회화	공장 2층 (상가)	창작	작업실	
	김종우	조각	공장	창작	작업실	
	송호철	미디어	공장 2층	창작	작업실	

<표 3> 인터뷰 대상 예술가의 창작·전시공간의 개방 정도

(4) 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요 검증

1960년대 이후 설치미술의 등장과 함께 예술 작품 그리고 작품이 놓인 장소와의 관계는 중요하게 다루어지기 시작하였다. 이에 따라 관람객과 작품, 작품이 놓인 장소라는 세 요소는 서로 상호관계를 형성하면서 작품의 의미를 생성하게 되었다.¹¹²⁾ 따라서 관람객은 더 이상 작품을 수동적으로 받아드리는 일방적 수용자가 아닌 ‘참여자’로써 작품의 의미를 형성하게 된다.

“옛날에는 예술가만 예술 하는 줄 알았지요. 사실은 근데 지금은 그냥 진짜 바라만보고 가는 것보다는 뭐라도 하고 싶어 하더라고요.. 사람들이 변한거지요.. 많이.. 체험의 중요함.. ...중략... 그러니까.. 저렇게 참여하는 걸 좋아하는 그런 시대가.. 세월이 바뀐 거지.. 옛날에는 우리가 어디 뭐 같이하고 그런 거 안 했잖아요. 진짜 전시장 가면 조용히 해야 되고 그냥 조심해야 되고 그렇게 살았었는데. 지금은 좀.. 어떤 경우는 조용히 봐야 되는 경우도 있지만 뭐.. 작업 자체가 참여하는 작업들을 작가들이 많이 하지요. 같이 참여하면서 진행형으로 완성되는 작업도 많이 하고.. 특히 이렇게 도심 속에 있다던지.. 어떤 현장에서 그렇게 오픈 스튜디오 형으로 특히 프로젝트 형으로 하는 전시나 이런 것들은 그런 것을 요구하고. 또 그런 쪽에 프로젝트를 또 지원하니까.. ” (이윤숙, 조각)

작품으로부터 취해야 할 것이 철저히 작품에 내재되어 있던 과거와는 달리 관람객의 ‘참여’는 작품의 의미 형성에 중요한 영향을 미치게 되었고 관람객은 작품의 환경으로써 작품과 상응관계를 맺게 되었다.¹¹³⁾

112) 정연심(2014), 현대공간과 설치미술, 경기:에이엔씨

113) 정연심(2013), 앞의 저서, 참조

“ 관람객의 참여는 굉장히 중요하지요. 현대 미술에서 관람객이 없으면 현대미술이 존재하지를 않아요. 가장 중요한 것이 소통이거든요. 그러니까 이 소통이라는 게 어떻게 의미를 하면.. 변화해요. 나는 (작품을) 이렇게 만들어 왔어. 나의 세계가 있고 관람객의 세계가 있잖아요. 둘이 소통을 하면서 부족한 점이 이렇게 완충이 되면서.. 완벽해 지면서 움직여진다고 하거든요. 그런 게 현대 미술에 중요한 느낌이라고 생각을 하는 거예요.”(유지연, 공공예술)

우선, 예술 작품을 체험하는 대상으로써 관람객에 대해 숙고해볼 필요가 있다. 전시공간이 삶의 구체적인 공간 속으로 그 무대를 옮기고 일상의 이야기를 작품에 담아내면서 특정인뿐만 아니라 불특정 다수인 대중(大衆) 까지도 관람객으로 수용하게 되었기 때문이다.

“ 커뮤니티 아트. 뭐 소통 하는 거 이런 거 많이 하잖아요. 그렇지만 그냥 걸만 밟고 끝나는 경우가 많은 것 같은 느낌이 들고 그런 걸 했었고. 저는 예술이라는 게 어느 정도는 노력이 필요한 거라고 생각을 해요. 이거는 작가를 만났다고 해서 나누어지는 것도 아니고 그리고 작가가 작품 뒤에 자기를 완전히 숨겼다고 해서 나뉘지는 것도 아니고 그리고 한 작품이 모두를 아우를 수 없어요. ...중략... (작가의 의도와 관객의) 해석이 다를 수 있고 자기 경험 치로 자기 이야기를 들여다보게 하는 그러니까 예술가라는 한 사람의 창으로 그걸 건너다보지만 그 앞에 서는 순간 그 창은 또 다른 풍경을 만들어 내는 창이라고 생각을 해요. 예술가의 수만큼 창은 많겠지만 또 그걸 보는 사람만큼 그 창이 기하급수적으로 늘어나는 거지요.”(이록현, 회화)

“ 저도 작업을 하는 입장에서 항상 ‘대중’이라는 부분이 애매하거든요. 대중이 항상 어찌면 미술이나 예술을 알기위해서 오는 대중이 아닐 수도 있잖아요. 어떤 부분에서 문학적인 요소나 음악적인 요소

부분에서는 저보다 훨씬 많이 아는 대중이 올수도 있구요. 그런데 그거를 저희 대안공간에 작가들이 있어요. 자기 전시 기간 동안 지키고 있거든요. 그러면 그거를 소통할 수 있는 기회가 생기는 거예요. 작가도 뭐 전시를 해놓고 당신 마음대로 보세요. 아니면 내가 얘기 했으니까 그냥 알아서 보세요. 뭐 이런 태도는 전혀 아니거든요. 그거를 얘기해갈 수 있는 거거든요. 그러니까 우리가 대중이라고 했을 때 7살, 8살 이 친구들을 대중이냐라고 봤을 때나 아니면 뭐 30, 40대를 대중이냐라고 했을 때는 너무 다른 스펙트럼이 있잖아요. 그렇기 때문에.. 대안공간 같은 경우에는 제가 봤을 때는 성인이 대상인 것 같아요.” (강수경, 설치)

심층면담을 통해 예술가는 작품을 통해 그들이 전달한 메시지를 관객과 공유하고 관객이 작가의 메시지에 공감하거나 또는 스스로의 방식으로 작품을 즐기는 일련의 과정을 ‘소통’이라고 정의하고 있음을 알 수 있었다. 더불어 소통의 대상인 관객은 예술가의 작품 성향이나 기획 의도 또는 작품이 전시되는 공간에 따라 특정인이 될 수도, 대중이 될 수도 있음을 알 수 있었다.

“ 예술인이 아닌 입장에서 작품을 해석을 하건 나름대로 느끼건 그런 것들을 가능하게 하도록 해주는 것 중에 하나가 소통이 한 부분을 차지하고 있을 거예요. ...중략... 사실은 이런 예술에 관해서 대중들이 쉽게 볼 수 있고 나름대로 즐길 수 있는.. 그런 길이 열리게 된다는 게 소통의 가장 좋은 방식이고 그게 소통 인거지요.” (송호철, 미디어아트)

“ 이 동네가 세 부류의 사람들이 살고 있어요. 동네 주민이 있고, 그리고 소공인들이 있고, 작가들이 있어요. 근데 같이 살고 있는데 굉장히 따로따로 노는 계층이고 부류고. 그 중에서 이들과의 관계에서 가장 문제가 될 수 있는 것은 작가예요. 이 두부류의 사람들은 그냥 일을 하고 먹고사는 평범한 사람들인데 작가들은 그거의 틀을 많이 깨고.. 어떻게 보면 굉장히 불편한 존재일 수 있거든요. ...중략... 그랬을 때 항상 불편한 입장이 아니라 우리도 저희 께 소개시켜 주면서 이분들을 모셔서 같이 밥을 먹는 상황을 만들어 보겠다. 해가지고 제가 제 공간을 오픈하고 건물 자체 이야기를 해가지고.. ...중략... 전시하고 (옥상 주민들의) 텃밭에서 밥을 만들어 먹었어요(꽃&밥 프로젝트).” (유지연, 공공예술)

지금까지 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요를 검증하기 위해 ‘관람객’과 작품을 통한 관람객과의 ‘소통’에 대해 분석해 보았다. 마지막으로 앞서 서술한 내용들을 바탕으로 관람객의 참여에 대해 살펴보고자 한다. 전시 영역이 도시 공간으로 확대되면서 근대 혹은 현대 미술관에서, 거리에서 그리고 심지어는 대중 매체를 통해 예술작품을 접할 수 있게 되었다. 또한 관람객은 더 이상 작품을 수동적으로 받아드리는 일방적 수용자가 아닌 ‘참여자’로써 작품의 의미를 형성하게 되면서 관람 행태는 과거에 비해 보다 적극적으로 변화하게 되었다.

“ 관객과 어느 지점에서 소통하고 싶은지 직접적으로 소통하고 싶은지 간접적으로 소통하고 싶은지에 따라서 (작품의 방향이) 너무 달라지는 거기 때문에 실은 공연을 보고 있는 것도 이 사람이 참여하고 있는 거잖아요...(중략).... 저희도 오늘 공연 했던 것도 소통이 많은 공연이에요. 실은 바퀴 수 십개를 관객이랑 같이 굴리는 공연이에요. 처음에.. 관객들이 다 참여해서 굴리고 그 안에서 소통도 하다가.. 그 안에서 점점씩 큰 바퀴가 나타나는데 중간에 한 이정도(규모가 큰) 되는 바퀴는 저희가 굴리고 가요. 관객들은 뒤에서 따라오고 가끔.. 작은 바퀴들을 끌고 왔잖아요.. 같이 끌고 갈 때도 있어요. 내가 운명.. 우리는 그걸 운명이라고 부르는데 운명의 바퀴를 끌고 가는데 뒤에서 관객들이 같이 운명을 끌고 오는데... 그것 자체가 공연인 거잖아요. 그렇게 참여할 수도 있는거고.....(중략).... 대부분 예술가가 무엇을 중시하느냐에 따라 달라요. 나는 예술을 관객과 만나는 예술, 공공예술을 해야 해.. 시민들 참여하는 것을 해야 해 해서 시민들을 많이 만나서 작업하시는 분들도 있어요. 그리고 나는 공연을 하면서 만나고 다닐 거야. 내 공연을 만들어서 다닐 수 있고 그거는 내가 어떤 거를 하느냐에 따라 달라지는 거니까...”(민기, 연극)

작품을 공유하기 위해 관람객의 적극적 참여는 필요하다. 하지만 심층 인터뷰를 통해 이러한 관람객의 참여는 작품을 창작하는 과정에서의 참여라기보다는 전시 작품을 체험하고 공유하기 위한 관객의 참여를 의미한다는 것을 알 수 있다. 따라서 예술가는 작품을 통해 그들이 전달하고자 하는 메시지를 관람객과 공유하고 관람객의 적극적인 참여를 통해 작품의 의미를 재생산해 낼 수 있는 공간에 대한 수요가 있음을 알 수 있었다.

3. 소결

이론을 통해 도출한 4가지 가설(장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시가 가능한 공간에 대한 수요, 넓고 저렴한 공간에 대한 수요, 창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요, 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요)을 검증하기 위해 도시 유희공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가(총 15명)를 심층 면접한 결과 창작·전시공간에 대한 수요는 예술의 장르 또는 예술가의 개인적 성향에 따라 조금씩 다른 특성을 보이는 것을 알 수 있다. 하지만 심층 인터뷰를 통해 예술의 장르와 개인적 성향이 다른 예술가라 하더라도 ‘전시’를 통해 자신들이 전하고 싶은 메시지를 특정 관객 혹은 대중에게 끊임없이 전달하고자 한다는 공통된 특성을 발견할 수 있었다. 이러한 전시공간에 대한 필요와 함께 저렴한 전시 비용에 대한 수요를 확인할 수 있었는데 실제로 ‘경제적으로 저렴한 공간’은 예술가가 전시공간뿐만 아니라 창작 공간을 선택하는데 있어서 가장 강력한 수요 특성으로 작용하는 것을 확인할 수 있었다. ‘전시’공간에서 작품을 통해 전달되는 예술가의 메시지가 사회 비판적이든 실천적 사회 참여에 관한 것이든 도시의 아주 친숙한 곳까지 전시 영역이 확장되면서 관람객은 생활 속 공간에서 다양한 예술가들의 목소리를 공유할 수 있게 되었다. 예술가의 손끝에서 창작된 예술 작품은 궁극적으로 관객과 만나게 된다. 그리고 작품과 관객이 만나는 공간에서 관람객의 참여는 이루어진다. 인터뷰를 통해 예술가는 그들이 의도하지 않은 작품 창작 과정에서의 관객의 참여보다는 전시 작품을 체험하고 공유하기 위한 관객의 적극적 참여를 필요로 한다는 것을 알 수 있었다. 창작·전시공간으로써 유희공간에 대한 예술가들의 수요는 다음 <표 4>와 같이 정리할 수 있다.

가설1. 장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시가 가능한 공간에 대한 수요

- ▷ 전시공간의 확장을 통해 도시의 다양한 공간에서 전시가 이루어지고 있지만 예술가들은 자신의 작품을 단순히 대중에게 보여주기 위한 공간을 필요로 하는 것은 아님
- ▶ 예술 작품을 창작하고 전시하는 목적은 예술가의 성향에 따라 또는 작품의 기획 의도에 따라 다르며 전시 목적에 따라 필요한 공간도 다름
- ▶ 하지만 예술가는 그들의 작품을 전시할 수 있는 공간에 대한 수요를 가지고 있으며 이와 함께 비용 절약(지원)에 대한 수요를 가지고 있음

가설2. 넓고 저렴한 공간에 대한 수요

- ▶ ‘저렴한 임대료’는 현실적으로 창작·전시공간을 선택함에 있어서 가장 큰 동기로 작용하고 있음
- ▶ 하지만 단순히 임대료가 저렴하다고 해서 창작·전시공간에 대한 예술가의 수요를 충족시키는 것은 아님. ‘편리한 접근성’ 또한 창작공간을 선택하는 주요 요인으로 해석
- ▶ ‘넓은 공간’에 대한 수요는 공간을 활용하는 예술가의 필요에 따라 달라짐
 - 전시를 목적으로 공간을 활용하는 경우, 넓은 공간을 선호
 - 창작을 주목적으로 공간을 활용하는 경우, 공간 활용 주체인 예술가의 장르나 작품의 크기에 따라 공간에 대한 선호
 - 하지만 예술가의 경제적인 상황에 따라 넓은 공간에 대한 수요가 달라질 수 있음

가설3. 창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요

- ▷ 창작과 전시가 동시에 이루어질 수 있는 공간일지라도 예술가가 의도하지 않은 창작과정을 대중과 공개하는 것은 사실상 불가능함
- ▷ 전시공간의 일환으로 창작공간을 관람객에게 오픈하는 것은 작가가 의도하지 않은 창작 과정을 관객과 공유 하는 것과 다른 맥락의 이야기임을 확인
- ▶ 전시공간의 일환으로 작업실을 대중에게 개방하는 정도는 작가의 개인적 성향이나 처한 상황 그리고 참여 전시 혹은 작품의 성격에 따라 다름

가설4. 전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요

- ▷ 예술가는 작품을 통해 그들이 전달한 메시지를 관람객과 공유하고 관람객이 작가의 메시지에 공감하거나 또는 스스로의 방식으로 작품을 즐기는 일련의 과정을 ‘소통’이라고 정의하고 있음
- ▷ 작품을 공유하기 위해 관람객의 적극적 참여는 필요하지만 이러한 관람객의 참여는 작품을 창작하는 과정에서의 참여라기보다는 전시 작품을 체험하고 공유하기 위한 관객의 참여를 의미 함
- ▶ 따라서 작품을 통해 예술가가 전달하고자 하는 메시지를 관람객과 공유하고 관람객의 적극적인 참여를 통해 작품의 의미를 재생산해 낼 수 있는 공간에 대한 수요가 있음

<표 4 > 예술가들의 창작·전시공간에 대한 수요 검증

V. 결론

지역 활성화 전략의 일환으로 쇠퇴한 도시의 유휴공간이 예술가의 창작·전시공간으로 활용되고 있다. 특히, 문화정책의 변화를 통해 창작 공간은 예술가의 사적인 작업 공간이라는 틀을 벗어나 작품을 매개로 다양한 사회 구성원과 교류하는 사회적 공간으로 탈바꿈되고 있음을 살펴 보았다. 유휴공간의 예술적 활용으로 인한 지역 활성화의 효과를 논하기에 앞서 공간을 활용하는 주체의 수요 파악이 선행되어야 한다는 필요성 으로부터 본 논문은 시작되었다. 따라서 본고에서는 도시의 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하는 예술가의 입장에서 그들의 창작·전시공간에 대한 수요 특성을 살펴보고자 하였다. 특히, 예술 작품의 전시는 1960년대 이후 화이트큐브라는 정형적 미술관을 벗어나 도시의 다양한 공간 속으로 그 영역을 확장하게 되었다. 다양한 사회 구성원이 유기적으로 연계되어 있는 도시 공간 속에서 특별히 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하는 예술가의 수요를 파악하기 위해서는 ‘도시(사회)’와 ‘예술’의 공통된 장에 대한 이해가 선행되어야 한다. 따라서 이론적 고찰에서는 ‘사회 공간과 예술장의 경계에서 복잡한 이해관계의 변환과 환산을 가장 효과적으로 수행하는 행위자’¹¹⁴⁾로써 전시공간을 살펴보고 전시의 변화를 통해 도심의 유휴공간을 활용하는 예술가의 공간적 수요를 도출하였다.

1960년대 이후 전시의 변화는 근대 미술 제도에 대한 비판과 함께 형성된 탈 관행적이고 탈 제도적인 움직임(movement)으로 설명할 수 있다. 이 시기부터 예술 작품은 작품이 놓인 장소와 사회적 맥락(context) 속에서 해석되기 시작하였다. 이와 같이 예술작품과 작품이 전시되는 장소가 상응관계에 놓이게 되면서 근대미술관의 내부는 정형성을 탈피하게 되었고 나아가 미술관이라는 폐쇄적인 장소를 벗어나 도시 속 공간으로 전시 영역을 확장하게 되었다. 사실, 전시공간이 미술관에서 도시 속의

114) 김동일(2010), 예술을 유혹하는 사회학 : 부르디외 사회이론으로 문화읽기, 서울:갈무리

공간으로 그 영역을 확장하기 시작하게 된 배경에는 당시의 기득권 미술에 대한 비판이 있었다. 첫째는 작품의 고유한 문맥보다 양식사에 따라 작품을 분류하거나 예술의 흐름을 계보처럼 정리하여 전시하는 근대 미술관의 일방적이고 단조로운 전시 형식에 대한 비판이 있었다. 그리고 둘째는 제한적 전시 기회에 대한 비판이 있었는데 당시 주류의 전시공간에서 전시 기회를 갖는 예술가는 극소수로 대부분의 신진작가나 무명작가들은 작품의 전시 기회조차 갖기 어려웠기 때문이다. 따라서 도시의 유희공간을 활용하여 형성된 대안공간의 경우, 신진예술가들이나 소외된 예술가들에게 전시 기회를 제공함과 동시에 기존의 미술관과 상업 갤러리가 수용하기 힘든 예술 형식을 실험할 수 있는 새로운 장이 되었다. 더욱이 최근 예술가의 작업공간은 단순히 작품을 창작하는 사적 공간에서 전시공간으로 확장되어 활용되는 특성을 보이기도 한다.

전시의 내용적 측면에서도 미술관의 물리적 전시 영역이 도시로 확장되면서 예술가들은 도시 공동체가 공유하는 일상을 작품의 소재로 삼게 되었고 예술은 대중의 삶 속으로 더욱 깊이 파고들게 되었다. 이에 따라 다양한 도시 공간에서 예술적으로 표현된 일상적 사물을 예술 작품으로 공유할 수 있게 되었다. 하지만 예술적 가치가 사회적으로 수용되지 않는다면 예술 작품으로의 자격을 부여 받지 못한다는 점에서 예술 작품을 받아들이는 수용자의 역할은 중요하다. 특히 도시 공간 속으로 전시공간이 확장되고 일상생활 속에서 교차하는 사회적 담론들이 예술 작품의 소재가 되면서 관람객의 관람태도는 보다 적극적으로 변화하였다. 이러한 전시 변화를 바탕으로 다음의 <그림 15>과 같은 예술가의 공간적 수요를 도출할 수 있다.

가설 1	장소적 구애를 받지 않고 자유롭게 전시가 가능한 공간에 대한 수요
가설 2	넓고 저렴한 공간에 대한 수요
가설 3	창작과 전시가 동시에 가능한 공간에 대한 수요
가설 4	전시작품과 관람객이 한데 어우러질 수 있는 공간에 대한 수요

<그림 15> 창작·전시공간의 수요에 대한 가설

이론적 고찰을 통해 도출한 4가지 가설을 검증하기 위해 도시 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있는 예술가 15명을 2015년 5월 14일부터 2015년 11월 29일까지 약 7개월에 걸쳐 심층 면접하였다. 심층 인터뷰 결과 ‘경제적으로 저렴한 공간’은 창작·전시공간에 대한 예술가의 공통적인 수요 특성이자 공간을 선택하는데 있어서 가장 강력한 수요 동기로 작용하는 것을 확인할 수 있었다. 그 외에 나머지 가설에 대한 예술가들의 수요는 예술의 장르 또는 예술가의 개인적 성향에 따라 조금씩 다른 특성을 보이는 것을 알 수 있었다. 하지만 칸딘스키가 ‘무엇인가 전달하지 않으면 안 되는 내적 필연성의 의무를 가진 자’로 예술가를 정의¹¹⁵⁾하였듯이 심층 인터뷰를 통해 예술의 장르와 개인적 성향이 다른 예술가라 하더라도 ‘전시’를 통해 자신들이 전하고 싶은 메시지를 특정 관객 혹은 대중에게 끊임없이 전달하고자 한다는 공통된 특성을 발견할 수 있었다. ‘전시’공간에서 작품을 통해 전달되는 예술가의 메시지가 사회 비판적이든 실천적 사회 참여에 관한 것이든 도시의 아주 친숙한 곳까지 전시 영역이 확장되면서 관람객은 생활 속 공간에서 다양한 예술가들의 목소리를 공유할 수 있게 되었다. 이처럼 예술가의 손끝에서 창작된 예술 작품은 궁극적으로 관객과 만나게 된다. 그리고 작품과 관객이 만나는 공간에서 관람객의 참여는 이루어진다. 하지만 인터뷰를 통해 예술가의 입장에서 그들이 의도하지 않은 작품의 창작 과정을 관객과 공유하기보다는 완성된 예술 작품을 체험하고 공유하기 위한 관객의 적극적 참여를 필요로 한다는 것을 알 수 있었다.

그렇다면 연구 질문으로 돌아가서 도시 활성화를 위한 전략으로 유휴공간의 예술적 활용 방안이 모색되고 있는 시점에서 과연 예술가들은 정책적 수단으로 이용당하는 것인가? 심층인터뷰를 통해 예술가의 창작·전시공간에 대한 수요를 검증한 결과 예술가는 그들의 필요에 의해 쇠퇴한 도시에 발생하는 유휴공간을 창작·전시공간으로 활용하고 있음을 알

115) 서혜옥(2009), 칸딘스키의 색채론: 내적 필연성의 심리학적 표현에 관한연구, 한국색채학회, 한국색채학회논문집 23(1):69-79

수 있었다. 다시 말해서, 사회적 활성화나 도시 재생과 같은 대의명분을 목적으로 예술가가 그들의 창작·전시공간을 필요로 하는 것은 아니다. 하지만 앤 마커슨(Ann Markusen, 2005)¹¹⁶⁾은 「Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists」에서 대도시 예술가들의 공간분포는 예술가들의 거주 지역 선호도, 지자체의 문화예술 육성을 위한 노력 그리고 문화예술 분야의 고용(미디어, 광고, 출판) 집중도에 따라 다르게 형성되는데 특히 예술가들은 도시에서 거주 공간을 선택할 때, 어메니티가 잘 형성된 지역보다 그들의 창작 활동을 재정적, 제도적으로 뒷받침 해줄 수 있는 지역을 선호한다고 주장한다. 심층 인터뷰를 통해서 연약한 수익구조 속에 예술가들은 그들의 창작과 전시 활동을 위해 재정적이고 제도적인 지원을 필요로 하고 있음을 확인할 수 있었다. 그리고 쇠퇴한 도시는 비어가는 공간에 대한 관리와 지역 활성화를 위한 전략이 필요하다. 도시 유희공간의 예술적 활용을 통해 공간을 계획하는 주체와 활용하는 주체가 상호 윈윈(win-win)하기 위해서는 각 주체의 수요를 명확히 파악하고 각각의 수요를 충족시킬 수 있는 구체적 전략이 수립되어야 할 것이다.

116) Ann Markusen(2006), Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists, 「Environment and Planning A」 38(10):1921-1940

■ 참고문헌

단행본

- 김동일(2010), 「예술을 유혹하는 사회학: 부르디외 사회이론으로 문화읽기」, 서울: 갈무리
- 정연심(2014), 「현대공간과 설치미술」, 경기: A&C
- 발터 벤야민, 최성만(역)(2007), 「기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외」, 서울:출판 길
- 나데주 라네리 다장, 이주영(역)(2007), 「아틀리에의 비밀_화가의 작업실로 본 미술의 역사」, 경기:아트북스
- 한스애빙, 박세연(역)(2009), 「왜 예술가는 가난해야 할까 : 예술경제의 패러독스」, 서울:21세기북스
- 임유경, 임현성(2012), 근린 재생을 위한 도시 내 유휴공간 활용 정책방안 연구, 안양: 건축도시공간연구소
- 조영달(2005), 「제도공간의 질적연구 방법론」, 서울:교육과학사
- 빅토리아 D. 알렉산더, 최셋별·한준·김은하(역)(2010), 「예술사회학: 순수예술에서 대중예술까지」, 경기: 살림
- 박영택(2001), 「예술가로 산다는 것: 숨어사는 예술가들의 작업실 기행」, 서울:마음산책

학회지 게재 논문 및 간행물

- 김동일(2009), 확장된 미술관을 위한 이론과 경험, 서강대학교 사회과학연구소, 「사회과학연구」 17(1);6-49
- 박신의(2013), 창작스튜디오의 역할 변화에 따른 정책 구도와 타당성, 한국문화관광연구원, 문화정책논총 27(2) : 79-99

박신의(2012), 폐 산업시설 활용 문화 예술 공간 정책의 구도와 방향, 한국문화관광연구원, 문화정책논총 26(1) : 53-70

공주형(2011), 지역 문화 활성화 거점으로서의 창작공간 제 조건 연구 : 인천아트플랫폼의 운영 프로그램을 중심으로, 「인천학연구」 11: 43-71

강수미(2008), 공동체를 위한 예술과 공공미술, 현대미술학 논문집 제 12호 7p~52p

박일호(2003), 포스트모더니즘 시대의 미술관, 「예술경영연구」 4:7-23

이준(2011), 한국의 미술제도와 전시의 문화정치학, 「기초조형학연구」 12(4):291-303

장민한(2011), ‘미술의 종말’이후의 미술관 역할과 정책, 「한국미학회지」 65:130-158

오찬호(2007), 미술관의 사회학은 왜 필요한가? : 미술관에 대한 질적 연구가 제시하는 사회학적 의문, 서강대학교 사회과학연구소, 사회과학연구 15(2):414-445

고경호, 이현아(2011), 설치미술의 장소성에 나타나는 다중 내러티브, 「한국공예논총」 14(4):10-20

Daniel Buren(translated by Tomas Repensek,1979), “The Function of the Studio,” 「Cambridge」 10:51-58

Ann Markusen(2006), Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists, 「Environment and Planning A」, 38(10): 1921-1940

서혜옥(2009), 칸딘스키의 색채론: 내적 필연성의 심리학적 표현에 관한연구, 「한국색채학회논문집」 23(1):69-79

강수미(2010), 예술을 재창안하기-벤야민의 인간학적 유물론과 예술이론을 중심으로, 인문학연구 39: 109-140

문화체육관광부(2012), 2012문화예술인실태조사 결과 발표, 예술정책과

안지연, 김재범(2015), 창작공간 개념 고찰 및 유형별 지원방안에 관한 탐색적 연구, 「글로벌문화콘텐츠」 19:121-146

- 김연진(2009), 유희공간의 문화적 활용의 의의와 방향, 「문화정책논총」 21:185-207
- 변항기, 조중수(2006), 구도심재생을 고려한 복합문화공간 계획에 관한 연구, 「대한건축학회 학술발표 대회논문집」, 26(1): 85~88
- 강미나(2004), 해외리포트 : 도시재세정책의 성공사례 : 영국 케슬베일, 「국토」 271:56~83
- 이정아, 문정묵(2008), 미술관 전시공간 형태의 변화에 따른 관람자의 작품 인지에 관한 연구, 「한국실내디자인학회논문집」 17(1):84-92
- 이임수(2013), 새로운 담론구조로서의 대안공간과 미술의 확장, 「플랫폼」 41:72-80
- 이임수(2014), 1970년대 미술의 확장과 대안공간, 「현대미술사연구」 35:149-180
- 석혜준, 이만형(2006), 문화산업을 활용한 도시재생에 관한 연구, 「대한국토·도시계획학회 2006정기학술대회」, 177~184
- 오동훈(2010), 문화공간 조성을 활용한 선진 도시재생 성공사례 비교연구, 「도시행정학보」, 23(1): 175~197
- 계기석(2010), 도시재생을 위한 문화전략모형의 적용방향 연구 : 부천시를 중심으로, 「한국도시행정학회 도시행정학보」, 23(4):175~194
- 김규원(2014), 도시의 바이러스로서 예술가 : 도시 젠트리피케이션 과정에 있어 예술가의 존재와 현상에 대한 검토, 한국문화관광연구원, 「문화정책논총」 28(1):112-135
- 라도삼(2005), 문화환경의 창출과 보전을 위한 정책방안, 「문화정책논총」 17:83-104

학위논문

김동일(2010), 사회적 실천으로서의 양식 : 피에르 부르디외의 사회이론의 관점에서 본 양식의 사회학적 해석가능성, 서강대학교 사회학 박사학위논문

김동영(2010), 도심활성화에서 신예술가집단의 역할 : 전주한옥마을 사례를 중심으로, 전남대학교, 문화인류학전공 박사학위논문

이준(2011), 현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구, 홍익대학교 미술학과 미술비평 전공, 박사학위 논문

신정이(2011), 도시 유휴공간을 활용한 창작스튜디오 연구 : 대인예술시장 창작스튜디오 활성화 방안을 중심으로, 전남대학교, 문화예술이론및기획, 석사학위논문

백철현(2007), 아르놀트 하우스의 예술사회학과 ‘예술과 사회’의 문제, 조선대학교 대학원 미술사회학과 석사논문

안하늬(2013), 한국 미술창작공간의 형성과 공공적 특성에 관한 연구, 고려대학교, 응용언어문화학협동과정 문화콘텐츠전공 석사학위논문

황선영(2015), 지역 활성화를 위한 창작스튜디오의 역할 연구, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문

박진희(2005), 현대미술전시 패러다임의 변화, 홍익대학교 대학원, 예술기획 전공, 석사학위논문

이상현(2010), 전시공간의 벽 구성에 따른 특성에 관한 연구 : 벽면회화전시 미술관을 중심으로, 홍익대학교, 건축계획전공, 석사학위논문

김미옥(2014), 문화예술 창작공간의 교외 이동에 관한 연구: 양편군 시각예술 집적지를 사례로, 서울대학교 환경대학원, 박사학위논문

임미나 외1(2013), 예술마을만들기 사업을 통한 지역 활성화에 관한 연구- 수원시 행궁동을 중심으로, 한국도시설계학회 2013년 춘계학술대회 발표논문

유희정(2013), 도시재생전략으로서 근대산업 유휴공간을 활용한 컨버전스 디자인에 관한 연구, 홍익대학교 산업미술대학원, 석사학위논문

곽수정(2007), 유휴공간의 문화공간화를 위한 콘텐츠 연구, 국민대학교,

웹사이트

국토교통부, 전국 도시쇠퇴 현황 자료

국토교통부, 「구도심을 창조경제 허브로 바꾸는 도시재생」, 세계일보 기고(2015. 8. 3.)

<http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0009711474&code=61171111&cp=nav> (최병식 경희대 교수 긴급 진단! 공공미술관의 위기, 그 대안은 없는가? 5)

<http://blog.naver.com/woon5607/90156247457>

<http://draftbrouillon.blogspot.kr/2014/05/blog-post.html>

죽기 전에 꼭 봐야 할 세계 건축 1001, 라 루쉬, 마로니에북스

<http://guestbook.blog.naver.com/PostThumbnailView.nhn?blogId=jinsub0707&logNo=140020589667&categoryNo=5&parentCategoryNo=>

http://blog.naver.com/eileen_art/220360426071

위키피디아, 개념 미술

위키피디아, 장소 특정적 미술

<http://www.thefader.com/2012/05/09/greene-street>

<http://sb.guestofaguest.net/new-york/interview/interview-jessamyn-fiore-talks-about-her-new-book-112-greene-street&slide=2>

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=935275&cid=43667&categoryId=43667>

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1210964&cid=40942&categoryId=33059>

<http://blog.naver.com/blueeighty?Redirect=Log&logNo=70003546622>

<http://blog.naver.com/sammyr333/220391794071>

<http://blog.naver.com/blueeighty?Redirect=Log&logNo=70003546622>

http://www.worldweb.co.kr/articles/articles_view.html?idno=8687

<http://blog.naver.com/iss003/220267158019>

Abstract

Characteristics of Artists' needs for
repurposing unused space for
creating-exhibiting activities

Advised by

Prof. Choi, Mack Joong

December, 2015

submitted by

Kang, Yun Ju

Department of Environmental Planning Graduate
School of Environmental Studies
Seoul National University

Recently, there has been an increasing number of cases that unused spaces are repurposed as creation-exhibition spaces. Since those unused spaces which were caused negative external effects to the local communities became taking an important role in self-sustain development of the region, Art has been revalued as a good tool for regional revitalization, which solves problems at hand in the region and revives the local communities. However, former studies have regarded repurposing unused spaces for artistic activities only as one of strategies for regional revitalization, even though the principal body of utilizing those creation-exhibition spaces are artists. This brings us a question whether artists' creation-exhibition activities are conducted for the regional revitalization purpose. Before we can discuss about the effects of the practical application of those unused spaces on city planning, it is thought that we need to research characteristics of those artists who are the principal body of the repurposing activities, why they repurpose unused spaces in decaying town as their creation-exhibition spaces.

This thesis roughly consists of two parts. Firstly, artists' demands on creation-exhibition spaces will be researched and the spacial demands of artists will be verified empirically. Firstly, through the theoretical study, the change of exhibition which broaden its area from inside galleries out to the city has been researched. And based on the change, artists' demand on creation-exhibition spaces has been deduced. Secondly, spacial demand of artists who repurpose unused spaces for their creation-exhibition activities has been verified by having in-depth interviews.

As a result of studying the demand of artists on creation-exhibition spaces, I could draw a conclusion that the reason why the artists repurpose unused spaces in a decaying area is the personal needs rather than for a great cause, such as revitalizing a society. However, creation-exhibition spaces has been being intimately connected to the city where they belong, as exhibition spaces are extending its area into the local space and creation spaces becomes the social place where variety members of society can meet and share. Furthermore, there is a necessary need of financial and institutional supports for the artists who are exposed to the financially weak condition to sustain their creation-exhibition activities. And it is necessary for decaying cities to have the strategy for supervising and repurposing unused space. To make a win-win situation for each of main bodies of those who plan the space and those who repurpose the space, it is necessary that the demands of two groups should be clearly researched and the detailed strategy which fulfills those demands has to be developed.

◆ Key words : City Decline, Unused spaces, Creation spaces, Exhibition spaces, Culture and Arts, Demand of artists

◆ Student Number : 2013-21979