

심포지엄 Symposium

# 아시아 대안문화센터의 현황과 발전 가능성

The Present condition and prospering possibility  
of Asia'alternative culture center

2003. 8. 20

주최 : 서울 프런지 네트워크  
후원 : 서울특별시, 한국국제교류재단

<심포지엄 순서>

사회 : 추미경 (다음연구소 기획실장)

Chu Mi Kyung (DAUM Institute program manager)

	시 간	내 용
1부 First division : Case Presentation	15:00~15:30	<b>사례발표 1. &lt;서브스테이션에 대하여&gt;</b> 오드리 왕 (싱가폴 서브스테이션 공동예술감독) Audrey Wong (Substation Artistic Co-director)
	15:30~16:00	<b>사례발표 2 &lt;홍콩의 프린지를 얘기하다 - 우리의 역사, 목표 그리고 미래에 대해&gt;</b> 베니치아 (홍콩프린지 클럽 예술감독) Benny Chia (The Founder of Hong Kong Fringe Club)
	16:00~16:30	<b>사례발표 3 교토아트센터의 과거, 현재, 미래</b> 시게키 마루이 (교토아트센터 아트 코디네이터) Shigeki Marui (Former Kyoto Art Center Art Coordinator)
	16:30~16:50	질의 및 응답
	16:50~17:00	휴식
2부 Second division : Designated discussion	17:00~17:20	<b>지정토론 1. 대안문화공간을 찾아서 그리고 향하여</b> 김규원 (한국문화관광정책연구원 책임연구원)
	17:20~17:40	<b>지정토론 2. 미디어엑트를 둘러싼 몇가지 논점들</b> 이주훈 (영상미디어센터 미디어엑트 사무국장)
	17:40~18:00	<b>지정토론 3. 홍대지역의 문화지형과 네트워크의 정치</b> 이무용 (서울시정개발연구원 부연구위원)
3부 Third division : Question and answer	18:00~18:30	질의 및 응답/객석토론



사례발표 1. 서브 스테이션에 대하여 ..... 5

사례발표 2. 홍콩의 프린지를 얘기하다 : 우리의 역사, 목표  
그리고 미래에 대해 ..... 25

사례발표 3. 교토아트센터의 과거, 현재, 미래 ..... 35

지정토론 1. 대안문화공간을 찾아서 그리고 향하여 ..... 41

지정토론 2. 미디어엑트를 둘러싼 몇가지 논점들 ..... 51

지정토론 3. 홍대지역의 문화지형과 네트워킹의 정치 ..... 65



# 싱가폴 서브스테이션

- 서브스테이션에 대하여 -

오드리 영 / 싱가포르 서브스테이션 공동예술 감독

많은 이들이 예술의 터전인 서브스테이션의 정체를 명확히 규명해보고자 시도해왔지만 모두 실패했다. 어쩌면 필연적인 결과일는지도 모른다. 어떠한 성격과 형태로든, 찾는 사람들이 원하는 바대로 존재할 수 있도록 개방적이고 유연해야 한다는 것이 서브스테이션의 원래 설립취지였기 때문이다.

어떤 이들은 서브스테이션이 지나치게 개방적이 아닌가 하는 유감을 표명했고 또 혹자는 서브스테이션이 다루는 내용물들이 너무 난해하다고 평가하기도 했다. 그러나 그러한 우려와는 달리 서브스테이션은 다원성(diversity)과 독립성(individuality)을 조화시키면서 성공을 거둘 수 있었다. 결과적으로 대중은 독립성이 필연적으로 폐쇄성을 수반하는 것은 아니라는 점, 또한 다원성이란 단지 아티스트 개개인들의 욕망에 충실해지려는 태도와 다름없다는 점에 동의하게 되었다.

오래 전부터 싱가포르의 주류 문화를 점유한 주류들만의 목소리에 귀 기울이곤 했다. 다행히 근래 성장하고 있는 예술계 덕분에 싱가포르 사회는 그 감수성의 범위를 좀더 넓힐 수 있게 되었으며, 이에 따라 우리는 우리의 주장을 강력히 발언할 수 있는 힘을 얻는 동시에 “다름”에 대해서도 보다 관용적인 태도를 지닐 수 있게 되었다.

이러한 맥락 하에, 서브스테이션은 항상 개방성, 유동성, 투명성, 예술계에의 효과적인 개입성, 그리고 소통가능성 등을 지닌 대중적인 영역으로 자리 잡게 되리라 생각한다.

예술이란 것을 고려함에 있어 우리는 이렇게 되뇌고자 한다.

“별 볼일 없는 성공보다는 유의미한 실패가 더 중요하다”

-1993년, Kuo Pao Kun

서브스테이션은 싱가포르 최초의 -그리고 지금까지도 유일한-비영리적 독립 문화 공간이다. 이 곳은 Singapore Arts Council(문화부)의 “Arts Housing Scheme” 프로젝트 하에 지어진 첫 번째 건물로서, 1990년에 그 문을 열었다.

서브스테이션은 싱가포르 최고의 극작가이자 1965년 공연예술전문학교(Practice Performing Arts School)를 세운 장본인인 고 Kuo Pao Kun과, 중국어와 영어로 공연 활동을 하는 씨어터 앙상블(현 The Theater Practice)에 의해 1986년 설립되었다. 애초에 Kuo Pao Kun은 Armenian Street에 위치한 버려진 발전소를 싱가포르 예술계 후원을 위한 예술 공간으로 전환시키려는 제안서를 정부에 제출하였고, 곧 빌딩 리노베이션 비용을 지원 받을 수 있었다.

서브스테이션이 마침내 문을 열었을 당시만 해도 경영 부분은 공연예술전문학교에 맡겨졌다. 그러나 5년 뒤인 1995년에 서브스테이션은 공연예술전문학교에서 떨어져 나온 독립적인 비영리단체로 우뚝 설 수 있게 되었다. 서브스테이션이 공인자선단체라는 명목 하에 후원단체 자격을 얻게 된 것도 이 때였다.

서브스테이션의 철학과 목표는 Kuo Pao Kun이 1990년 당시 세운 기본 지침으로부터 여전히 지대한 영향을 받고 있다. Pao Kun은 극작가인 동시에 예술 실현을 위한 이상적인 사회구조에 대해 구상하기를 멈출 줄 모르는 지성인이었다. 그는 그 당시 물질지상주의적이고 경제환원론적인 사고방식이 지배적이던 싱가포르 사회에서, 예술의 창조에 적합한 환경을 구축하려는 시도를 이어갔다. 극작가로서 그는 현 상태에 머무르지 않고 언제나 새롭고 독창적인 영역을 발굴하려고 애썼으며, 가르침을 전수하는 입장에서는 싱가포르 국민들에게 브레히트, 그로토프스키와 같이 연극계에서 창시적인 인물들이 만들어낸 새로운 개념들을 소개하려고 노력하였다. Ong Keng Sen(Theater Works), Alvin Tan(The Necessary Stage), Ang Gey Pin(Theater OX)등 오늘날 싱가포르의 영향력 있는 연극인들 역시 대부분 Pao Kun의 교육을 받고 성장했다.

서브스테이션은 새로운 아이디어들과 참신한 예술 창작 및 발표 방식에 관심을 가진 싱가포르 예술가들을 위한 열린 공간이다. 1980년대 말과 1990년대 초에는 경험이

전무한 신진 예술가들이나 검증되지 않은 실험적 예술에 자리를 내어줄 무대나 전시공간이 존재하지 않았다. 이러한 공백을 서브스테이션이 채웠다고 해도 과언이 아니다. Pao Kun이 1991년 시작한 연극축제, “Raw Theater”의 사례가 이를 입증한다. 신생극단을 비롯한 지방 연극 단체들이 참가한 이 축제에서는, 젊은 무용가 및 퍼포머들에게 싼값에 대관을 해준 “블랙박스 씨어터(1991년 “아시아-퍼시픽 브루어리”의 기부금 천백만 싱가포르 달러로 지어진 까닭에 “기네스 씨어터”로도 불리는)”, 그리고 전시를 희망하는 모든 이들에게 무상으로 대관기회가 주어진 갤러리 등을 볼 수 있었다.

시작단계부터 서브스테이션의 프로그램은 자체 기획프로그램과 초청 프로그램이 혼합된 것이었다. 서브스테이션이 막 지어졌을 당시의 싱가포르 사람들에게는 익숙하지 않았을 법한 프로그램들도 포함되었다. 싱가포르 음악가들의 디딤돌이 되어준 Music Space, 현대 무용 및 싱가포르 무용계에 새로운 기술이 전수되도록 해외 무용단체들을 소개한 Dance Space, 영상 예술의 새로운 장을 열게 한 New Criteria, 그리고 Garden (서브스테이션 내에 있는 노천 무대)에서 열린 락 콘서트 등이 그것이다. 싱가포르가 작은 국가이며 그만큼 사용 가능한 토지가 희소한 탓에, “쓸데없이” 언더그라운드 밴드들의 “소음”을 위한 공간을 제공할 수 있는 공연장은 서브스테이션밖에 없었다. 또한 각종 문화단체 및 지방의 작은 단체들이 공연하는 작품들을 유치한 곳도 서브스테이션이었다. 이렇듯 서브스테이션은 예술가들뿐만 아니라 예술에 애정을 가진 일반인들 역시 향수를 느끼게끔 하는 “예술의 보금자리”로서 존재해왔다.

이 밖에도 예술 창작을 고양시키는데 서브스테이션이 커다란 관심과 에너지를 투여하고 있음을 입증하는 두 가지 프로그램이 Pao Kun에 의해 시작되었는데, 아트 컨퍼런스(Art Conference)와 주제별 이벤트가 그것이다. 첫 아트 컨퍼런스는 싱가포르 문화유산협회와의 공동 주최로 1993년 개최되었으며, “이 시대 우리의 자화상”이라는 제하에 역사 관련 논의점들 및 문화유산 보존 문제를 다룬 바 있다. 그 밖의 다른 아트 컨퍼런스들로는 “공간, 공간들, 공간화(문화예술 공간에 대해 다룸)”, “예술을 만든다”, “다문화주의”, 그리고 “싱가폴 연극 회고전” 등이 있다. 이러한 컨퍼런스들은 싱가포르 예술계 인사들이 한자리에 모여, 현 시점에서 그들의 예술 세계 및 예술가로서의 직업에 영향을 미치는 여러 이슈들에 대해 비평적인 논의를 개진할 수 있는 기회를 제공하였다. 때로는 이러한 컨퍼런스들은 축제와 유사하게 각종 공연, 전시회, 특정한 주제와

관련한 각종 활동들로 이루어진 주제별 이벤트와 함께 진행되기도 했다. 동요 연주, 고전영화 상영, 실험극 공연 등 다채로운 프로그램들로 이루어진 “기억” 페스티벌이 그러한 예가 될 수 있을 것이다. 재차 강조하게 되지만, 이러한 이벤트들이야말로 지역 단위의 소규모 예술 창작과 발표 과정에 있어 서브스테이션이 나아가야 할 방향을 제시해주는 지침서나 다름없다.

오늘날에도 컨퍼런스를 조직하려는 움직임은 계속된다. “예술 포럼” 시리즈는 현대 예술과 관련한 강연자들을 초청하는 프로그램으로, 올해에는 아시아 현대 예술 비평에 관한 다룬 바 있다. 또한 주제별 이벤트는 9월에 서브스테이션의 탄생을 기념하며 벌어지는 셉트페스트(9월축제)로 발전하기도 했다. 결국 이러한 초기 프로그램들이 보여주는 서브스테이션의 철학은 몇 가지 단어로 축약될 수 있으리라 생각한다. 그것은 다름 아닌 개방성, 다양성, 실험성, 대담성, 예술가들과 지역문화에 대한 아낌없는 지원 등이다. 이러한 주요 개념들은 제2대 예술 감독인 T. Sasitharan(1995~2000) 시기부터 현재까지도 서브스테이션 활동의 주춧돌이 되고 있다. 또한 서브스테이션은 언제나 싱가포르 예술계의 변화에 민감하게 반응하고 그것을 반영할 수 있도록 유기적으로 성장해왔다. 오늘날에는 싱가포르 예술 발전을 위해 좀더 많은 에너지 투여가 요구됨에 따라 서브스테이션은 오드리 웡과 리웡초이가 공동 예술감독을 맡도록 하였다.

결국 서브스테이션의 정체성을 함축적으로 나타내주는 목표들이 다음과 같이 제시될 수 있다.

- 싱가포르 예술가 양성
- 실험적 예술품의 자유로운 전시를 위한 개방적인 공간 제공
- 다양한 예술가들과 관객들 간 소통 촉진
- 예술계 내 비평적 담론 형성
- 지역단위/초국가단위 예술 네트워크 조직

매년 서브스테이션은 상당량의 공연물과 영상예술 작품들을 기획, 감독, 발표한다. 우리는 이 밖에도 무료로 전시·공연용 공간을 제공하여 지역 및 해외 단체들을 지원한다. 이와 관련하여 우리는 인근 지역 내의 다른 독립예술공간들과 네트워킹을 도모해왔으며, 탕다우, 아만다 행, 리웡차이 쿠닝, 매튜 엔구이, 극단 옥스 및 림 페이 션



등과 같은 영향력 있는 영상·공연예술가들의 도움을 얻어 합동 작업을 진행하기도 했다.

물론 서브스테이션이 개최하는 이벤트 중 가장 큰 규모를 지닌 것은 셉트페스트일 것이다. 이 축제를 위해 우리는 싱가포르 예술가들의 신작을 의뢰할 뿐만 아니라 해외 예술가들과도 협동 작업을 전개한다. 뿐만 아니라 “움직이는 이미지”이라는 상설 영상 프로그램을 통해 실험적인 다큐멘터리와 단편 영화들을 상영한다. 이 프로그램은 당시 막 성장하던 싱가포르 관객들의 영화산업에 대한 관심과 영상 산업의 비약적인 발전에 부응하기 위해 1997년 처음 오픈 하였다.

예술가들의 창작욕구, 예술계, 그리고 예술이 비롯되는 각종 사회문화적 환경에 발 맞추려는 시도 역시 서브스테이션의 특성 중 하나이다. 사실 서브스테이션의 활동에 가장 근간이 되는 목표의식이야말로 싱가포르 예술가와 예술을 양성하는 것이라고 해도 과언이 아니다. 이러한 발상의 결과로 서브스테이션의 역할은 단순히 전시회를 유치하는 것에 그치지 않고, 예술가들의 활동에 시간적, 인적 자원을 투자하는 것은 물론 예술의 중요성을 대변하는 것으로까지 확대된다.

따라서 최근 들어 변화하고 있는 싱가포르 예술계에 민감하게 반응하기 위해 서브스테이션이 지난 2년 간 프로그램 기획방향을 전환한 것도 놀라운 일은 아니다. 싱가포르 예술계는 구체적으로 자금 구축 방식의 변화, “Esplanade Arts Center” 개관, 소비자들의 늘어난 여가시간에 따른 엔터테인먼트 산업의 확장, 예술 산업에 종사하려는 예술가들의 현격한 증가 등의 현상에 의해 근래 급격한 변화를 겪어왔으며, 이는 필연적으로 서브스테이션이 기획하는 프로그램들에 대단한 영향을 끼쳤다.

이와 관련하여 서브스테이션의 변화 중 가장 주목할 만한 비중을 지닌 것은 아마도 2002년의 “예술가 지원 및 육성” 프로그램 도입일 것이다. “예술가 지원 및 육성” 프로그램은 다양한 분야의 예술가들을 모집하여 리허설 공간 및 전시용 공간과 무대를 제공할 뿐만 아니라 경영, 홍보, 그리고 커리어 구축에 이르기까지 해당 예술가들을 위한 전반적인 지원활동을 계획한다. 여기서 서브스테이션은 예술가들과 함께 공동제작자가 되어 큐레이터들과 축제기획자들에게 작품 판촉 활동을 벌이게 된다. 현재 무용/안무가, 음악가, 영화인, 연극인, 영상예술가, 작가 등을 포함한 32명의 예술가들이 제휴 관

계에 놓여있으며 이미 제휴 예술가들 중 상당수가 서브스태이션과 긴밀한 관계를 다져 놓은 상태이다.

서브스태이션은 앞으로도 예술가들과의 협력적이고 긴밀한 관계 구축에 지속적인 비중을 둬으로써, 창작활동의 정직성, 모험성, 그리고 누구나 창조행위를 할 수 있음을 전제로 한 평등성을 견지하고자 한다.

그렇다면 오늘날 서브스태이션 앞에 놓인 극복대상은 무엇인가. 이에 여러 가지를 들 수 있겠지만 일단 가장 주된 대상으로는 운영자금 및 후원금 모집의 경쟁률 증가, 낱알이 확장되고 있는 싱가포르 예술 산업에서 틈새시장을 찾아야만 하는 부담감, 그리고 예술가, 관객, 후원 단체 각각이 요구하는 바들을 적절히 조화시키는 일 등을 꼽아야 하리라 생각된다.

현 시점에서 서브스태이션은 몇 가지 대안을 모색하여 이러한 문제점들을 극복하려는 중이다. 서브스태이션이 맞닥뜨렸던 난국들 중 가장 우선적이고 근본적인 것은 경영시스템 및 전반적인 구조의 전환이었다. 내부적으로는 Pao Kun이 1995년에, Sasitharan은 2000년에 감독 자리를 떠남으로써 서브스태이션 경영·관리에 있어 급격한 변화가 있어왔다. 이와 아울러 외부적으로, 서브스태이션의 공공단체화, 그리고 그 공동단체화가 수반할 소위 “공공단체” 특유의 기질들 - 경직되고 관료적이며 아티스트들에 덜 협조적인 -로부터 벗어나는 것 또한 시급한 과제였다. 물론 이러한 변화들이 역설적이게도 아티스트들에게 종종 새로운 힘과 긴장감을 불어넣긴 하나, 이와 같은 구조적 전환에 무조건 순응할 수는 없는 노릇이다. 경영·관리상의 변화는 아무래도 우리와 같은 예술단체에게 다소 치명적인 문제이기 때문이다. 그러므로 우리는 문제 해결을 위해 이렇게 자문해본다. : 아티스트들과 지역사회에 유의미한 존재로 남아있기 위한 방법은 무엇인가? 우리가 처해 있는 현 상황과 우리가 애초 정립하였던 철학은 서로 유관한가? 현재 다른 문화예술공간들이 서브스태이션보다 좀더 영향력 있는 기능을 발휘하고 있는가? 그렇다면 그 방법과 이유는 무엇인가?

결국 누가 관리를 담당하게 되었든, 중요사안을 결정하는 데 있어서 서브스태이션의 기본 사명과 철학이 기반이 될 것이라는 것에는 변함이 없다. 우리가 분명한 사명과 철학을 가지고 서브스태이션 관계자들뿐 아니라 그 테두리 밖에 있는 이들에게도 주지

시킬 수 있다면 서브스테이션의 정체성을 명확히 규정짓는 것은 물론이고 아티스트들과 대중의 신뢰를 확보하는 일이 가능해질 것이다.

물론 이것이 말처럼 쉬운 일은 아니다. 문화예술 공간이 하나의 기관 또는 단체로서 자리 잡게 되면서 점차 예술 그 자체와 실무를 서로 분리해야 하는 문제가 발생하게 된다. 대중들의 질문에 대답하는 일이나, 비가 새는 사무실 지붕 고치는 일, 보도 자료 배부, 회계 정리 등 셀 수 없이 많은 행정적인 업무들이 요구됨에 따라, 자금 모집, 홍보 업무, 회계, 그리고 기타 기술적인 문제들을 해결할 수 있는 전문가를 고용할 필요성이 생긴다. 이 때 우리가 고용하게 되는 전문가는 서브스테이션의 기본 목표와 사명을 숙지하지 못한 사람일 수도 있다. 따라서 고용된 전문가들과 소통함으로써 우리의 철학을 납득시키지 않으면 관객들에게까지 효과적으로 서브스테이션의 생각을 전달하는 것은 불가능하다.

어떤 경우에는 관리상의 체계화 수준이 높아지는 것이 전문성의 증대를 의미하는 것으로 받아들여지기도 한다. 서브스테이션을 후원하고 자금을 제공하는 단체들로부터 전문성을 요구하는 중압감이 주어지기도 하지만, 실제로 이 때의 '전문성'이란 단지 자원을 어떻게 효율적으로 활용하는가에서 크게 벗어나지 않는다. 예술과 밀접하게 유관한 전문성보다는 재정 관리에 있어서의 능력이 더 중요하게 여겨지는 것이다.

전문성과는 별개로, 후원단체들은 자신들이 지원한 금액이 마지막 한 푼도 낭비되지 않고 제대로 사용되기를 원한다. 이러한 발상으로 말미암아, 후원단체들은 문화예술공간 운영에 있어서 예술의 질보다는, 얼마나 많은 수의 관객이 몰려드는가에만 더 관심을 가지게 되는 것이다. 결과적으로 후원단체들이 "관객층 확대" 프로그램 개발에 열을 올리는 현상이 발생하곤 하는 것이다. 하지만 종종 "관객층 확대" 프로그램이 실시하는 지역사회를 위한 교육 프로그램들은 실질적으로 그 지역사회에서는 아무런 관심도 끌지 못하는 꼴만 낳고 있다.

이와 관련해서 문화예술단체나 공간들이 새로운 관객들에게 다가가고 있다는 증거들을 보여주어야만 할 때가 생기고, 결국 감당하기 어려운 작업량만 늘어나는 문제점이 추가된다.

요약하여 말하자면, 오늘날의 문화예술공간들은 갖가지 조직 및 책임들로부터 자유롭지 못한 자신들을 발견하게 된다. 이는 음악, 패션, 멀티미디어 디자인, 그래픽 디자인, 공연 예술, 영상 예술 등을 포함하며 상업성과 비상업성이 공존한 채 개발되고 있는 소위 “크리에이티브 산업” 또는 “문화 산업”이 배태한 결과이다.

예술계가 엔터테인먼트와 레저 산업과 경쟁관계에 놓여있다는 말도 자주 들린다. 오늘날 여가시간이 증대되고 개인의 경제력이 향상되면서, 어떤 이는 같은 돈으로 공연을 보러갈 수도 있지만 또 영화를 보거나 나이트클럽에 갈 수도 있는 선택지가 늘어나고 있는 것이다. 각각 다른 성격의 활동들이긴 하지만 본질적으로는 모두 같은 방향으로 향하는 가운데 경쟁적인 위치에 놓여있다. 그러므로 문화예술공간과 단체들은 대중들을 사로잡기 위해 어떠한 전략을 구사해야하는지 고민해야 하는 시점에 서게 되는 것이다. 이러한 상황에서 요즘 문화예술시장에 화두로 떠오르는 것은 이미지, 마케팅, 브랜드화라는 세 키워드로 모아질 수 있다. 이러한 유행은 문화예술공간들로 하여금 접해보지 못한 새로운 일들을 더 많이 수행하게 한다. 1996년에 필자가 서브스테이션에서 일을 막 시작할 때는 이메일이란 매체조차 존재하지 않았던 것을 기억한다. 그 2년 뒤에 우리는 홈페이지를 만들고 그 홈페이지를 관리할 웹마스터를 고용해야만 했다. 이렇게, 새로운 패러다임 속에서 새로운 경영방식을 창출하려면 보다 많은 자원을 확보하여 마케팅과 홍보에 투자할 수밖에 없고, 이러한 업무를 위해서는 이와 관련한 전문적인 기술을 지닌 전문가를 고용해야하는 일이 생긴다.

이러한 자원을 확보하는 과정에서 발생하는 비용을 조달하기 위해 보다 많은 자금을 확보해야 하는 상황이 추가로 벌어진다. 경영상에서 발생하는 비용의 증가율에 비해 정부 및 자선단체에서 제공하는 후원금의 증가율은 턱도 없이 작다. 따라서 자금을 모을 수 있는 혁신적인 방법의 고안이 요구된다. 후원 만찬에서 기금 모으기 콘서트나 전시회, 후원자 설득, 공공단체에 멤버십 권유하기에 이르기까지, 우리는 해보지 않은 일이 없다. 우리는 지금도 여전히 수입을 늘리기 위해 각고의 노력을 기울이고 있다.

작품 경향의 변화도 문화예술공간에 적지 않은 영향을 미치는 것 중 하나다. 작품의 질이 얼마나 높은지, 관객들에게 과연 어필할 것인 지의 여부도 중요하지만 그것을 어떻게 기획하고 구성하여 대중들과 언론에게 다가갈 것인가의 문제는 더더욱 중요하다.

그렇다면 관객들과 언론의 관심을 사기 위해 우리는 연간 여는 축제의 빈도수를 높여야만 할까? 아니면 아티스트나 아티스트의 작품이 견지하는 일관성과는 관계없이 전시나 이벤트를 항상 새롭게 바꾸는 것이 중요할까?

문화예술공간이나 작품의 기본 철학을 존중하는 이들이 하나의 프로젝트를 보는 관점과 그렇지 않은 다른 이들이 같은 프로젝트를 보는 관점은 다를 것이다. 그러므로 결국 이 시기의 문화예술공간의 생존에 있어 가장 중요한 요건은 어쩌면 어떠한 난관과 시험에도 흔들리지 않는 끈기와 고집이 아닐까 한다. 이와 관련하여, 필자는 예전에 서브스테이션의 갤러리를 사용하려던 사람과 나눈 전화통화에 대해 얘기하면서 이 논의를 마무리하고자 한다. 서브스테이션의 갤러리는 근래 리노베이션을 거치면서 좀더 강한 동시대성(contemporary identity)을 도입했다. 이는 우리 갤러리가 어떤 이들의 작품에는 어울리지 않을 수도 있음을 뜻한다. 나와 전화통화를 했던 그 사람은 우리 갤러리를 대여 받으면서 자신이 원하는 대로 조명, 개관시간, 신청 절차 등을 조정할 수 있으리라 당연히 예상하고 있었다. 그러나 현실적으로 우리 갤러리가 모든 이들을 만족시킬 수는 없다. 예술이란 사실 종종 자기만의 기준을 세우고 예술을 접하는 이들의 기존 관념에 균열을 내는 존재이다. 이러한 맥락 하에서, 문화예술공간 역시 대중들을 위한 곳이지만 모든 이들 하나하나의 욕구를 받아들이는 것이 아니라 그 곳 특유의 개별적인 방식을 가지고 대중들에게 다가간다고 생각하면 될 듯 하다. 이러한 주장은 나로 하여금 앞에서 논했던 기본 정신을 재차 언급하게 하지만, 결국 문화예술공간과 그 곳에 몸담는 사람들은 애초부터 가지고 있던 사명과 철학을 믿고 따라야만 한다는 것이다. 물론 이것이 지나치게 이상적으로 들릴지도 모른다. 그러나 어차피 예술이란 근본적으로 이상주의적인 것 아닌가.

### [프로필]

오드리 왕은 현재 서브스테이션의 공동예술감독이며, 1996년에 입사하여 1997년에는 전(前) 예술감독 T.Sasitharan과 함께 서브스테이션의 영상 프로그램 “움직이는 이미지”를 창설했다. 오드리 왕의 관심사는 연극, 영화, 영상예술 및 예술 정책을 아우른다. 그녀는 “아트 매거진”의 연극 리뷰 필진이었고, 싱가포르 연극, 미술, 영화 등에 대해

다양한 글들을 써오기도 했다.

오드리 윙은 싱가포르 국립대에서 영문학 석사를, 2000년에는 런던대학 골드스미스 칼리지에서 예술 경영학 석사 학위를 취득했다. 그녀는 싱가포르 국립대 극예술학과 강사로도 활동 중이며, 올해에는 에스플라나드 센터의 “화이 중국예술축제” 자문위원회 및 싱가포르 예술 축제 집행위원회의 극예술 심사위에 소속된 바 있다.

그녀는 현재 “싱가포르 막달레나(2003년 창단된 여성 극예술인 단체로, 여성 예술가들의 네트워크와 작품 전시 및 공연 활성화를 주 활동으로 삼고 있음)”의 멤버로, 해외 여성 극예술인 네트워크인 막달레나 프로젝트와 연계하여 활동중이다.

# Singapore Substation

– About The Substation –

**Audrey Wong / Substation Artistic Co-director**

*Many have tried to define The Substation, to sketch an accurate image of this Home for the Arts, and failed. This is not necessarily bad. Ideally, The Substation should be anything anyone wants it to be: Open and flexible enough to do things his or her own way.*

*. . . Some regretted there was not enough exclusivity at The Substation; others that too many things were too difficult to understand. But this place prospered, nevertheless, as diversity and individuality negotiated with each other. More and more people are agreeing that individuality does not essentially mean inaccessibility, or that diversity mean more of only what one wants for oneself.*

*For as long as one can remember, Singaporeans have been used to following the leading thoughts of the leading force of the day. Thanks partly to our rapidly developing Arts, we are gradually expanding the spectrum of our sensitivity; we are now more assertive of our own views and more tolerant of other's ways.*

*In this context, may The Substation remain a public field for open, fluid, honest and patient assertion and interaction.*

*In arts, we'd like to reiterate, "a worthy failure is more important than a mediocre success."*

- Kuo Pao Kun, 1993

The Substation is Singapore's first - and still the only - independent, non-profit arts centre in Singapore. It was opened in 1990, as the first building under the National Arts Council's "Arts Housing Scheme."

The Substation was founded by the late Kuo Pao Kun, Singapore's foremost

dramatist and founder of the Practice Performing Arts School in 1965 and the Practice Theatre Ensemble, which performs in English and Chinese, in 1986 (now known as The Theatre Practice). His proposal to turn an abandoned former powersub-station along Armenian Street into an arts centre promoting Singapore arts and artists, was accepted by the government which then paid for the renovation of the building. When The Substation was opened, the management of the arts centre was undertaken by Practice Performing Arts. Five years later, in 1995, The Substation became a separate entity from Practice Performing Arts and was incorporated as a non-profit company limited by guarantee. It was also granted charity status, as an Institution of Public Character.

The philosophy of The Substation and its mission are still greatly influenced by the artistic direction set by Kuo Pao Kun in 1990. Pao Kun was not only a dramatist but also a thinker and intellectual, who was concerned about the structures in society that make arts possible and sought to establish conditions that would be amenable for the creation of art in a Singapore that was then still dominated by a economist, materialistic mode of thinking. As a dramatist, Pao Kun always pushed the boundaries of the conventional; as a teacher, he introduced new concepts from Brecht, Grotowski and other groundbreaking theatre-makers, to Singaporeans. The current generation of influential Singapore theatre-makers today, such as Ong Keng Sen (TheatreWorks), Alvin Tan (The Necessary Stage), Ang Gey Pin (Theatre OX), received training under Pao Kun.

The Substation is an open space for Singapore artists to explore new ideas and ways of making and presenting art. Back in the late 1980s-early 1990s, there was hardly any performing or exhibition space that was amenable to young, untried artists or supported artistic experiments whose results are uncertain. The Substation filled this gap: for example, Pao Kun started a theatre festival called Raw Theatre in 1991, where he invited local theatre companies, including new groups, to create new works; the black box theatre (called the Guinness Theatre in recognition of the donation of S\$1.1 million made by Asia-Pacific Breweries in 1991) was available for rent at low rates to encourage young theatre and dance companies to stage their shows; and the art gallery was available to all who wished to organize exhibitions.

From the start, The Substation's programming was a mixture of curated programmes and rental programmes. Other programmes that were fresh to



Singaporeans in the early days of The Substation included: MusicSpace which was a platform for Singapore composers; DanceSpace which showcased contemporary dance and invited foreign dance companies to help build the skills of Singapore dancers and dance companies; New Criteria which invited Singapore artists to redefine conventional approaches to visual art; and the open-air rock concerts by Singapore bands in the Garden. As Singapore is such a small country and land use is heavily regulated and very precious, there are very few venues which welcome the noise and vigour of underground rock bands like The Substation. The Substation also welcomed performances and events by cultural groups and community groups, such as folk singing. It was a place where anybody, not just artists or those who appreciated the arts, could feel welcome and at home. This is still very much part of The Substation's philosophy as a "home for the arts."

There are two other Substation programmes initiated by Pao Kun which show the art space's commitment and interest in enhancing the conditions for creating art in Singapore: the Arts Conference and the thematic events. The first Arts Conference was held in 1993, a co-presentation with the Singapore Heritage Society. It was called "Our Place in Time" and reflected on issues of history and conservation of heritage. Other Arts Conferences had the themes of such as "Space, Spaces, Spacing (which looked at the space for arts and creativity in the nation)," "Making Art," "Multiculturalism" and "Looking Back at Singapore Theatre." These conferences were an opportunity for the Singapore arts community to gather, to critically discuss issues that impacted their practice and profession. Sometimes these conferences took place during a thematic event a festival-like event with shows, exhibitions, and activities around a specific theme. For example, there were the "Memories" festivals in which activities as diverse as children's folk songs, screenings of old films, and experimental theatre performances were programmed. Once again, these events signalled The Substation's role in being a focal point for local communities to express themselves.

Today, the tradition of organizing conferences continues. Our Forum for the Arts series invites speakers to discuss issues in contemporary arts this year's Forum is about Asian contemporary art criticism. The thematic events have evolved into Septfest, the annual arts festival which celebrates The Substation's birthday month in September.

A few key words would sum up The Substation's philosophy which is amply demonstrated in these early programmes: openness, diversity, experimentation, risk-taking, supportive of artists and communities.

These key words and concepts remain the cornerstone of The Substation's work, from the time of the second Artistic Director T. Sasitharan (who served from 1995 2000) till today. The Substation has grown in an organic way, always reflecting and responding to changes in the conditions of Singapore arts. Today, there is much more work to be done in organizing the arts in Singapore, and a reflection of this is that The Substation has two Artistic Co-directors today (Lee Weng Choy and Audrey Wong).

We have crafted a fresh mission statement that summarizes what The Substation is all about:

- Nurture and challenge Singapore artists
- Provide an open space for artistic experimentation
- Promote interaction between diverse artists and audience
- Facilitate critical dialogue in the arts
- Foster regional and international arts networks

Each year, The Substation produces, curates and presents a number of programmes in performing arts and visual art. We also support with free exhibition or performance space, a number of shows by local and international artists. We have established links with other independent art spaces in the region and worked closely with many of Singapore's acclaimed contemporary artists in the visual and performing arts, including Tang Da Wu, Amanda Heng, Lee Wen, Zai Kuning, Matthew Ngui, Theatre OX and Lim Fei Shen.

The Substation's single biggest event of the year is Septfest. For the festival, we commission new works (dance/theatre/visual art) by Singapore artists, sometimes working in collaboration with foreign artists. Throughout the year, we also run also a film programme Moving Images which focuses on experimental, documentary and short film, running screenings, talks and workshops. This film programme was started in 1997 in response to the growing interest in filmmaking among Singaporeans, and in response to the development of a new industry of film and

media.

Responding to the needs of artists, the arts community and the environment for making art is another key characteristic of the way The Substation works. In all our activities, the underlying motivation remains the same: to nurture artists and the arts in Singapore. This often goes beyond simply presenting shows; it involves an investment of time and human effort in supporting and challenging artists, and in advocating for the importance of the arts in society.

In response, therefore, to the changes in Singapore arts over recent years, The Substation has shifted our programming strategy in the last 2 years. Some of the changes in Singapore arts that has impacted on our work are: the structure of the funding system; the opening of the Esplanade arts centre; the increasing competition for the leisure time of Singaporeans through the expansion of the entertainment industry; the increasing numbers of artists choosing art as a profession. One of the biggest changes we have put in place in terms of artistic programming is the introduction of an Associate Artists programme in 2002. The Associate Artists scheme takes on a number of artists in various disciplines and provides them with rehearsal, performance or exhibition space, as well as administrative, publicity and career support. We also act as co-producers for their work, and promote their work to curators and festival programmers. Many of our Associates have already established creative relationships with The Substation. There are currently 32 Associates, who are dancers/choreographers, musicians, filmmakers, theatre artists, visual artists and writers.

The Substation continues to emphasize a close and supportive creative relationship with the artist, to insist on honesty in making art, to take risks, and believe that everyone has the capacity to appreciate art.

There are many challenges ahead of us: the increasing competition for the funding and sponsorship dollar, the increasing pressures to carve out our niche in an expanding arts market in Singapore, and balancing the needs of artists, audiences and funding agencies.

I will briefly address some of the ways that The Substation is trying to cope with these challenges. First of all, as an organization, The Substation has had to cope with managing change: Pao Kun left in 1995 and Sasitharan in 2000. It also has to cope with becoming more institutionalized, and deal with the perception that

an "institutionalized" organization is less flexible, more bureaucratic, and less sympathetic to artists. Ironically, artists often engage positively with change and with the idea of process; however, we also sometimes become suspicious of changes in the structures that influence or govern the arts in a society. Managing change is as vital to the running of an art space as it is to a major corporation. The questions that need to be asked in the process of transition are: how does it continue to be meaningful to artists and the community? Is our philosophy still relevant now? Are there other spaces doing a more effective job than us? And if so, how and why?

The mission and philosophy of the art space must be the basis of any major decisions taken by those who manage it. A clear mission and philosophy, understood by all the art space members and staff, and articulated to those beyond its immediate orbit, gives the art space a clear goal, and gains the trust of artists and the public (ie. its audiences).

This is not always as simple as it sounds. As an art space becomes established, there may be a need to separate the artistic work from the work of keeping it running. There are too many administrative tasks we need to address, which run from answering public queries to fixing leaks in the building roof to issuing press releases to doing the accounts; specialized skills such as fundraising, public relations, accounting and technical expertise are required. So we hire in administrative and other staff, who may not remember the original mission and aims of The Substation. You need to communicate the philosophy to them and ensure that they "buy into" the mission, because unless the staff believe in it, they cannot convince the public that the mission is valuable to society.

Increasing systematization in the management process is often taken as a sign of increasing professionalization. There is a pressure on art spaces by those who fund or sponsor them, to be more "professional" which often just means being efficient in using resources. Accounting for how the money is used and justifying its use, requires investment in administrative skills.

Apart from professionalism, funding bodies today also increasingly demand that each dollar given to subsidizing the arts is well-spent. What this means is that funding bodies are becoming more concerned about "the audience for the arts." It seems that it is not enough to be content with the quality of art funders also seem

to feel that the money spent must reach as large a segment of the population as possible, in order to justify public funds being spent. Hence, you have the phenomenon of certain schemes created by funding bodies to promote "audience development" for example, funds given for "outreach" work, which may not necessarily create a lasting impact in the community which is being "reached."

Sometimes an arts company or art space has to provide evidence that it is "reaching new audiences." This means more work and probably work by professionals for the arts company.

The art space today finds itself entangled in a whole web of relationships and responsibilities it is conceived as part of what we now call the "creative industry" or the "cultural industry" which includes both commercial and non-profit arts sectors, from the music and fashion industries to multimedia design, graphic design, performing and visual arts.

It is also commonly said that the arts is under competition by other entertainment and leisure activities. A person with time or cash to spare can choose to watch a movie or attend a theatre performance or go to a nightclub. Or they may choose to stay at home, watch television or surf the Internet. All very different kinds of activities but all in direct competition with one another. Hence, art spaces are now put under pressure to make themselves and what they do attractive options for "the public." Image, marketing, branding, are commonly spoken of in arts circles today. This generates more work, and a new kind of work, for the art space. For example, when I started working at The Substation in 1996, we did not even have email. Two years later, we created a website and had administrative staff who had to be responsible for the site. New work, perhaps even a new job, a new position, had to be created administratively. Resources had to be found to generate and maintain the site. Similarly, resources had to be devoted to marketing and publicity. Someone with specialized marketing skills was eventually hired to do the work.

As more resources have to be devoted to these activities, the challenge was to raise more funds to enable this to happen. State and philanthropic funding would never increase at the same rate as operating costs; inventive ways of generating revenue have to be found. From fundraising dinners to fundraising concerts and exhibitions, soliciting for sponsorships, public and corporate membership schemes,

we have tried them all. We are still looking for more ways to generate revenue.

The changing nature of arts work has impacted on art spaces in an artistic sense too. For example, we have to think about how to organize our events in order to attract audiences and the media. This is not only about how attractive your publicity material is. Should one organize more festivals because they are more likely to be covered by the media and newspapers than an exhibition? Should you try to create new events all the time and try not to do the same type of show even if there is a value for the artist and the artwork in continuing along the same lines and exploring the same concerns?

A project which is valued by an art space and those who believe in its philosophy may not be seen the same way by other groups in society. Perhaps the main quality towards survival is tenacity and stubbornness despite challenges and questions. I will end by telling of a phone conversation I had with a member of the public who called up requesting to rent our art gallery. Our art gallery has been renovated with the aim of giving the art space a stronger contemporary identity; this means that not everyone may find the space suitable for exhibiting his/her work. The caller expected the gallery, because it is available for rental, to cater to all his expectations and demands: the type of lighting, the opening hours, the procedure of application, and so on. However, our gallery may not be able to please everyone, even if the public uses it. Art often makes a stand, and provokes questions; and while an art space may serve the public, it serves the public perhaps in its own distinctive way rather than catering to everyone single person's needs. This brings me back to the point that in the end, an art space and those who work in it must believe in its mission. It sounds idealistic, but perhaps all art partakes of idealism.

### **[Profile]**

Audrey Wong is one of the Artistic Co-Directors of The Substation. She joined The Substation in 1996 and launched the arts centre's film programme *Moving Images* in 1997 with then-Artistic Director T. Sasitharan. Audrey's interests cover theatre, film, visual art as well as policy issues in the arts. She was a theatre

reviewer for the Arts Magazine and has written on Singapore theatre, arts and film for various publications.

She holds an MA in English Literature from the National University of Singapore and completed an MA in Arts Administration at Goldsmiths College, University of London in 2000. Audrey is also a part-time lecturer at the Theatre Studies department of the National University of Singapore. This year, she was on the advisory committee of the Esplanade's Huayi Festival of Chinese Arts and also on the theatre panel of the Singapore Arts Festival committee.

She is a member of Magdalena Singapore - a group of women theatre practitioners formed in 2003 to promote networking and showcase opportunities for women - which is linked to the Magdalena Project international network of women theatre artists.





# 홍콩 프린지 클럽

- 홍콩의 프린지를 얘기하다  
우리의 역사, 목표, 그리고 미래에 대해 -

**베니 치아 /홍콩 프린지 클럽 설립자**

홍콩 프린지 페스티벌은 1982년, 2년 운영을 전제로 약 200,000 홍콩 달러(한화로 약 2천8백만원)를 예산으로 잡고 비영리 기업으로 출발했다.

당시 홍콩 프린지 페스티벌이 탄생할 때 사회가 미심쩍은 눈초리를 보내기도 했음을 부인하기는 어렵다. 프린지 페스티벌이 홍콩에서 성공할 것이라고 생각한 사람은 거의 없었다. 프린지 페스티벌이란 것 자체가 홍콩에서 주류를 점유하고 있던 보수적인 예술계와 맞지 않을 것이라고 생각했기 때문이다. 결국 첫 번째 프린지 페스티벌에는 40여 개 단체밖에 참가하지 못했지만, 점차 성장에 속도가 붙게 되었다.

1983년에 나는 센트럴 디스트릭트로 불리는 상업 지구 한 구석의 한산한 동네에서 더 이상 사용되지 않고 있던 창고를 발견했다. 이미 10년 전부터 철거되기로 예정되어 있던 터라 그 건물은 완전히 버려진 상태였다. 지붕은 엉망이었으며 지붕 곳곳을 잡초와 열대성 나무들이 뚫고 방바닥까지 뿌리를 내린 후여서 도저히 사람이 이용할 수 없을 만한 정도였다.

이 창고를 발견하게 된 것은 다소 우연한 기회에 의해서였는데, 내가 이 건물에 애착을 가지게 된 데에는 몇 가지 이유가 있다. 우선 나 자신이 창고가 위치한 그 주변 동네에서 유년기를 보냈으며 그 당시 이 곳으로 종종 아이스크림을 사러오곤 했던 특별한 기억이 남아있다는 점이다. 그 아이스크림을 파는 가게 이름이 데어리 팜(Dairy

Farm)이었는데 모르는 사람이 없었다. 이렇듯, 오래된 동네에 무언가 새로운 것을 지을 때는, 이미 많은 사람들이 이 곳을 알고 있으므로 그들에게 따로 위치나 지리를 알려주는 수고를 덜 수 있다는 이점이 있다. 또 한 가지는, 이러한 오래된 건물들은 신축 건물들보다 천장이 높은 특성이 있어서 전시나 공연 등을 위해 매우 적합하다는 것이다.

사실 홍콩 프린지 페스티벌은 처음에 국제예술제의 하위 프로그램 정도로서 시범적으로 개최되었다. 하지만 프린지 페스티벌은 곧 고유의 정체성과 독립성을 확보할 수 있게 되었다. 이러한 정체성 확립에 공헌한 몇 가지 요인들 중 하나로, 초기단계부터 프린지 페스티벌만을 위한 공간 확보가 가능했다는 점을 들 수 있다. 이 점이 프린지 페스티벌의 본질적 성격을 뒤바꿔 놓았다. 즉, 일정 기간에만 가능했던 이벤트성 페스티벌이 전유적 공간을 확보함에 따라 연간 프로그램 운영 체제로 발전될 수 있었던 것이다.

이 점은 우리의 운영 방식의 몇 가지 기본적 요소들에 변화를 가져왔다. 이렇게 특정한 공간을 염두에 두고 운영이 이루어지다 보니, 홍콩 프린지의 역할은 매년 한번 있는 전시회용 공간이 아닌 연중 계속되는 전시 및 공연용 공간 제공으로 확대되었을 뿐 아니라, 우리와 교류하는 예술가들에게 지속적이고 안정적인 후원자로 규정될 수 있게 되었다. 이러한 특성의 장점으로는 홍콩 프린지가 프로그램 일정을 보다 시간여유를 두고 잡을 수 있고, 예술가나 예술단체들과 장기적으로 안정적인 관계를 유지할 수 있으며, 활동을 다양화할 수 있는 여유가 충분해진다는 것을 들 수 있다. 따라서 1년에 한번 이루어지는 단발성 페스티벌로 만족하지 않아도 되고, 프로그램 기획의 폭도 넓어지게 된다. 물론 여기에는 단점도 있기 마련이다. 이미 설립된 활동공간이 있기 때문에, 예상치 못했던 공간에서 일회적 케털라성 이벤트를 펼치기에는 부적합하다는 점이 발생한다. 매일매일 찾아드는 관객과 손님들을 맞이해야 하는 부담도 생기고, 월단위로 기획 프로그램을 완성시켜 홍보에 주력하는데 드는 적지 않은 수고도 피할 수 없다.

또한 지속적인 운영으로 인해 더 이상 자원봉사에 의지할 수 없게 된다. 그 대신 상근자를 채용하여 월급을 지급해야 하며 매달 공간 사용료도 지불해야 한다. 결국 이벤

트성 페스티벌 때보다는 훨씬 큰 재정적 의무가 지워지는 것이다.

그렇다면 우리의 목표와 목표를 획득하기 위한 방법은 무엇인가.

우선 우리는 시작단계부터 가졌던 초심을 잊지 않으려고 노력한다. 즉, 프린지 페스티벌이 자신들의 작품을 창작하고 전시하는 예술가들로 하여금 관객들과 직접 소통의 창구를 마련할 수 있도록 하는 개방적 디딤돌이 되기 위해 탄생했다는 점을 기억하려 한다. 이 점을 가능케 하기 위해 우리는 예술에 대한 존중감, 독창성, 그리고 예술이 관객들에게 다가가는데 필요한 재현성 등을 효과적으로 조성하고 모색하기 위한 환경을 만들기 위해 노력해왔다.

홍콩 프린지 클럽을 방문한 적이 있는 분들이라면 우리가 예술을 올바르게 이해하기 위해 비주류적/비공식적 방법을 유지해오고 있음을 잘 알고 계실 것이다. 우리는 예술이란 우리의 일상생활의 한 부분에 자리 잡아야 하며, 인간의 의식주 및 사소한 사회생활에까지 완전히 통합되어야 한다고 믿는다. 우리는 또한 홍콩 프린지 클럽을 방문하는 모든 이들의 감성을 고양시키기 위해 우리만의 특정한 스타일과 미적 기준을 유지하고 있다.

홍콩 프린지 클럽에서 작품을 공개하는 예술가들이라면 이 곳이 왜 여타의 기존 문화예술 공간들과 그 색을 달리하는지 깨닫게 될 것이다. 우선, 홍콩 프린지 클럽은 전시와 퍼포먼스를 위한 공간을 무료로 제공한다. 이용료를 받는 경우가 발생할지라도, 작품이 구매 될 시, 또는 전시·공연 티켓이 유료일 때에만 소량의 수수료를 받는다. 이를 통해 예술가들은 재정적 부담에서 다소간 벗어날 수 있다. 두 번째로, 우리는 예술가들이 홍콩 프린지 클럽을 대여하려고 할 때 그 과정을 최소한으로 줄인다. 대관과정이 단순화됨으로써, 중간에 소요되는 수수료나 기타 요금이 줄어든다. 세 번째로, 우리는 우리의 공간을 사용하는 예술가들에게 최대한으로 도움이 되고자 노력한다. 이를 위해, 홍콩 프린지 클럽 스태프들은 자신들의 역할수행을 뒤집어 생각해보려는 시도를 하곤 한다. 공간을 제공하는 주체가 되는 동시에, 홍콩 프린지 클럽 기획 프로그램이 프린지 클럽 밖의 공간에서 열리게 될 때는 공간 대여자가 되도록 해보는 것이다. 또한 관객들은 말할 것도 없고 예술가들은 우리의 가장 큰 고객이라는 의식을 지니도록

노력한다. 사실 우리는 상업성을 떠더라도 좋은 아이디어가 있다면 굳이 그것에 반대하지는 않는다. 이 입장이 우리의 정체성을 모순되게 만드는 것은 아니라고 생각한다. 결과적으로 우리는 티켓 가격이나 클럽에서 판매하는 식음료의 가격에 민감해지게 되었다. 즉 가격이 관객-친밀성을 지니는 적당한 수준이 되도록 조정하는데 노력을 기울이게 되었다는 의미이다. 그러나 우리는 반대로 문화예술 프로그램을 기획하는데 상업성이 주입되는 것에는 반대한다. 이것이 우리의 기본적이고 최종적인 전제다.

최근 들어 홍콩 프린지는 국제문학축제, 프랑스문화 축제인 “르 프렌치 메이”, 그리고 청소년예술축제인 파우스트 축제 등을 비롯한 다른 축제들과 파트너십을 맺어왔다. 이에 따라 홍콩 프린지 클럽은 비단 홍콩 프린지 페스티벌뿐만 아니라 다른 축제들을 위해서도 적절한 공간으로 명성을 높이게 되었다. 이밖에도 홍콩 프린지 클럽은 한국, 싱가포르, 필리핀, 호주, 그리고 뉴질랜드 등의 해외단체들과도 교류하고 있다.

어쩌면 현재의 이러한 활동이 우리의 미래를 위한 지침이 되어주고 있는지도 모른다. 홍콩 프린지 클럽은 점점 더 아시아와의 조화와 관계성에 비중을 두고 활동범위를 넓혀 가는 것을 중점적인 과제로 삼아야 한다. 장기간에 걸친 식민교육은 홍콩을 서양 역사와 문화에만 한정적으로 노출시켰으며, 이 점은 홍콩으로 하여금 아시아보다는, 서양과 홍콩 주변의 몇몇 국가들에만 관심을 가지는데 그치는 것으로 이끌었다. 따라서 우리는 프로젝트 협동 진행 및 상호교류를 통해 홍콩의 예술가들을 다른 아시아 국가들에 소개하고 또 아시아 지역의 예술가들을 홍콩에 소개하기를 기대하고 있다.

우리는 아시아와 아시아 사람들을 이해하기 전에 아시아의 예술을 먼저 쉽게 이해할 수 있다고 생각한다. 아시아의 예술에 투영된 아시아의 모습을 생각하며, 점차 아시아 네트워크를 통해 홍콩 프린지 클럽이 아시아의 관객들을 만날 수 있기를 기대해 마지않는다.

### [프로필]

베니 치아는 1982년부터 시작된 홍콩 프린지 페스티벌의 창시자이며, 홍콩 Central District에 있는 낡은 냉동창고건물을 개조하여 1984년에 공연, 전시, 리허설, 아티스트

거주용 문화예술공간인 홍콩프린지 클럽을 세웠다. 1999년에는 12개 프로그램으로 구성된 도시문화축제인 "City Festival"을 탄생시켰다.

베니 치아는 그밖에 "셔츠 미술전(Shirt Art)", "문화 변용(Acculturation)", "검은 순환과 에로티시즘(Black Round and Erotic)", "발칙한 상상(Dare to Dream)", "청색전(Blue is Blue)" 등 7개가 넘는 전시회의 큐레이터로 활동해왔다. 또한 "홍콩의 세 여인(Three Women of Hong Kong)(2002)", "홍콩은 전쟁 중(Hong Kong at War)(2001)", "옛날 옛적 Wong Uk에서(Once Upon A Time in Wong Uk)(2000)", "부유하는 삶의 여섯 챕터(Six Chapters of A Floating Life)(1987)", "홍콩 우화(Hong Kong Fable)(1985)"를 비롯한 12개 희곡의 작가이자 연출자이기도 하다.

베니 치아는 현재 홍콩예술개발부, 2003 베니스 비엔날레 지도위원회, 아티스트 꼬문, 그리고 공연예술/공예 전문 홍콩 아카데미 운영위원회 등의 위원회 멤버로 활동 중이다. 1995년에는 지역사회 공헌으로 홍콩 정부로부터 표창장을 받은 바 있다.

# On the Fringe in Hong Kong

- Its History, Goals and Future Direction -

**Benny Chia / The Founder of Hong Kong Fringe Club**

The Hong Kong Festival Fringe was incorporated in 1982 as a not-for-profit company limited by guarantee. It was launched with a budget of HK\$200,000 (about won 28m) for its operation for two years.

There was some uncertainty about starting a Fringe Festival in Hong Kong at that time. Few people thought that it would succeed, because it seemed incompatible with the conservative arts environment there. The first Fringe Festival attracted only 40 groups, but from then on it grew by leaps and bounds.

In 1983 I found a disused warehouse in a quiet part of the business area called Central District. It was in a derelict condition as it had been boarded up for demolition for over 10 years. The roof had been badly damaged. It was overgrown with weeds and tropical trees that sent its roots down into the rooms below, and that had made the building quite uninhabitable.

I found it quite by chance. I was attracted to it for a number of reasons. First, I grew up in that area and I had good memories of the place as I was taken there as a kid to buy ice-cream. It was called the Dairy Farm. A lot of people knew it. The advantage of setting up something new in an old landmark is that you don't have to tell people where to find it. Another good thing is that old buildings tend to have higher ceilings than most new buildings, which are suitable for holding performance as well as exhibition.

The Fringe Festival started as an experiment and a side-show to the international arts festival. But soon it found its identity and developed independently. One of the key factors for this development was having established in its own space in early stage. This changed the nature of our operation: from a periodic event to an ongoing year-round development.

This has altered a few basic elements in our operation. By committing our operation to a space, we've expanded our role from that of an annual arts showcase to a perennial venue provider as well as a nurturing partner to our artists. The upside to this is that, we are able to plan ahead, establish long-term relationships, and diversify our activities. We are no longer restricted to putting on a festival once a year. We can practically assume any creative role we'd like to play. The downside is, we can't be a fly-by-night, guerilla outfit that can strike anywhere it pleases. Everyday we are committed to opening our doors to visitors and audience. Every month we are committed to putting on a full programme and publicizing it in the best way we can.

Because we have become an ongoing operation, we cannot just rely on voluntary help anymore. We have to hire a regular staff, and we are expected to pay our bills every month promptly. Financially we become liable to much more than an event-based operation.

What is our goal and what do we do to achieve it?

We never lose sight of the reason why we existed in the first place. We created the Fringe Festival as an open platform for artists to create and show their work and thereby establish communication channels with their audience. In order to make this happen, we have created an environment that is conducive to appreciation, creativity, and presentation.

To those of you who have been to the Fringe Club in Hong Kong, you know that we have maintained an informal approach to arts appreciation. Our statement

is that arts should be part of our everyday life and they are to be fully integrated with what we enjoy doing, such as eating and drinking and socializing. We have also tried to maintain a certain style and aesthetic standards in order to uplift the spirit of all those who enter our space.

For the artists to show their work, they will find it different from the other more established spaces in several aspects. First, we don't demand payment for the use of our space for performance and exhibition. It is rent-free. We only charge a commission if an artwork is sold or tickets are on sale. This way, the artists are relieved of the financial burden in the outlays. Second, we make it relatively simple to book our space. We try to deregulate our booking procedures. Thirdly, we want to be as helpful as possible to the artists using our space. To achieve this, our staff often find opportunities to reverse their roles from venue service providers to that of users, when they work on our productions that take place outside of our venue. We also adopt the mentality of those in the service industry: artists are our valued customers. So are our audiences. We are not adverse to adopting good practices from the commercial world. We don't feel that we are in polarized positions. As a result we are sensitive to our ticket, and food and drink prices. We try to make them as affordable as possible to our audience. However, we don't give commercial consideration in the making of our art productions. This is our bottom line.

In recent years, we have become partners to other festivals, such as the International Literary Festival, a French arts festival called Le French May, and a youth arts Festival called Faust Festival. This way we are becoming known as a festival space, not just for the Fringe, but for other festivals. We also collaborate with overseas partners in Korea, Singapore, the Philippines, Australia and New Zealand.

This in some way points to our future direction. It is becoming more and more important for our work to be relevant and congruent with what's going on in Asia. For a long time our colonial education exposed us to Western history and culture, to a point that we actually know more about the West and our Asian



neighbours. This has to change. Through collaborative projects and bilateral exchange we hope to introduce works from Hong Kong artists to other countries and vice versa. Before we understand the people we first get to know their arts. Arts and culture are the expressions of the people. Ultimately it's the people that we want to reach to.

### **[Profile]**

Benny Chia founded the Hong Kong Fringe Festival in 1982 and the Fringe Club in 1984, turning a derelict old cold storage warehouse in Central into a contemporary arts space for performance, exhibition, rehearsal, and residency programmes. In 1999, he launched a new festival on urban culture called the CityFestival, a curated event made up of twelve programme components.

Chia has curated over seven art exhibitions including *Shirt Art*, *Acculturation*, *Black Round and Erotic*, *Dare to Dream*, and *Blue is Blue*. He has also written and/or produced over twelve plays including *Three Women of Hong Kong* (2002), *Hong Kong at War* (2001), *Once Upon A Time in Wong Uk* (2000), *Six Chapters of A Floating Life* (1987) and *Hong Kong Fable* (1985).

Benny Chia serves on several arts boards including Hong Kong Arts Development Council, Venice Biennale 2003 Steering Committee, Artists' Commune and Hong Kong Academy for Performing Arts Technical Arts Committee. He was awarded by the Hong Kong Government in 1995 for services to the community.



# 교토 아트센터

- 교토아트센터의 과거, 현재, 미래 -

## 시게키 마루이/전 교토아트센터 아트 코디네이터

교토 아트센터는, 2000년에 이 센터를 예술문화 활동의 중심으로 만들자는 취지로 설립되었다. 아트 센터의 건물은 1931년 폐교된 明倫(Meirin) 소학교를 개축한 것으로, 현재는 강당, 자유공간, 갤러리와 12개의 작업실로 구성되어 있다.

이 센터의 주된 관심사는 다음 세 가지로 요약할 수 있는데, 젊은 예술가들을 지원해주고, 예술 사회 내에서의 정보 축적과 제공의 역할을 확실히 하며 예술가들과 관객 사이의 연결고리를 촉진시키는 것이다.

젊은 예술인들에게 작업실을 빌려주는 것 이외에도, 센터에서는 배우나 댄서를 육성하는 워크샵이나, 선택된 젊은 예술인들의 전람회 등을 개최하고 있다. 또한, 센터에서는 교토의 예술 공동체에 대한 정보를 수집하여 데이터 베이스를 설립하려 하고 있다. 뉴스레터 “明倫(메이린) art”와 3달에 한 번 나오는 비평지 “Diatxt”를 발행한다.

마지막으로 센터는 예술가들과 관객이 서로 교통할 수 있는 기회를 제공한다. 이 아이디어를 구체화하기 위해서, 시민이 직접 참가하는 워크샵이나, 콘서트, 전통예술공연 등을 개최한다. 또한, “주재하는 예술가(Artist in Residence)”라고 불리는 프로그램이나 다른 협동작업 등을 창설하여 다양한 장르의 예술가들이 서로 교류할 수 있는 연결망도 장려하고 있다.

위에 제시한 기본적인 목적과 사명을 기반으로 하여, 교토 아트 센터는 지역색이 강하고, 실험적이며 현대적인 예술을 권장하고 키워나가는 데에 집중하는 몇 개의 주요 프로그램과 프로젝트를 진행하고 있다. 올해에는 센터에서 2003년 교토 비엔날레를 스폰서하고 감독하는 역할을 맡았다. 이는 테마를 “Slowness-빠름으로 느낌을 창조하는 파라독스”로 하여 올 가을에 개최되며, 심포지엄, 현대미술의 전람회, 현대예술 공연,

전통예술공연 등, 다채로운 이벤트를 행하는 종합예술제이다. 이번 비엔날레는 새로운 삶의 방식을 창조하는 것으로 이어질 수 있는 교토 예술 현장의 독창적이고 혁신적인 아이디어들을 체화하는 것에 초점을 맞추고 있다.

센터에서는 교토 컨템퍼러리 댄스 라보(Kyoto Contemporary Dance Labo)와 교토 아트 센터 셀렉션(Kyoto Art Center Selection)을 제작하고 있다.

댄스 라보는 "지도 기획(Coaching Project)"와 "창작자 회의(Creator's Meeting)"라는 두 개의 프로젝트로 시작되었던 것인데, 젊은 댄서들을 양육하고 교육시키며 결과적으로 다양한 장르의 경계를 뛰어넘을 수 있도록 유도하는 프로젝트이다.

셀렉션은 간사이 지역에 새로 설립된 극단 중 몇 개의 선정된 극단들에게 기회를 제공하는 것인데, 교토 아트 센터에서 이러한 극단들에게 공연 장소와 보조금 등을 주어 자신들의 작품을 상연하고 홍보할 수 있도록 하는 것이다. 이런 활동은 센터가 초창기부터 유지해온 목표에 정확히 들어맞는 것인데, 새로운 예술인들의 새로운 아이디어를 키워내는 일이기 때문이다.

교토 아트 센터는, 2003년 3월에 개최한 바 있는 "확산하는 아시아(Diffusing Asia)"라는 프로젝트를 계속하려고 계획하고 있다. 다른 아시아 국가들의 도움을 받아 합동 행사를 만들어보려는 노력을 계속해왔고, 결과적으로 일본 전통의 극과 무용 공연 등 다양한 예술 작품을 교토와 서울, 방콕, 마쯔야마 등에서 제작, 공연하였다. 또, 서울 프린지 네트워크, 홍콩의 홍콩 아트 센터, 중국의 소극장 코디네이터, 방콕의 Patravadi Theater를 각각 초청하여 아시아 예술계의 네트워크의 가능성에 대한 심포지엄 기획한 바 있다. 센터에서는 "확산하는 아시아"가 아시아 내에서의 예술 세계의 발달을 목표로 하여 아시아 예술인들을 통합하고 지원하는 역할을 계속할 수 있기를 기원한다.

## [프로필]

시게키 마루이는 1974년 일본의 三重縣(미에 현)에서 태어났다. 고교시절 처음으로 연극활동을 시작하여, 대학 4학년 때, 자신의 극단을 창단 하였다. 현재까지 매우 활동적으로 극단의 대부분의 작품을 제작하고 연출하고 있다. 배우로서의 경험을 쌓기 위해 "시연회(trial play)"시스템을 운영하는 C.T.T.(Contemporary Theater Training) 사무국의 일원으로 일하기도 했다.

1999년 9월 교토아트센터의 아트 코디네이터로 지명되어, 2000년 4월 오픈부터 시작하여 “明倫workshop”, “현대연극배우 센터”, “교토 컨템포러리 댄스 라보(KCDL)” 등에서 다수의 워크샵과 프로젝트들을 제작하였다. 그 외 2000년부터는 교토시 東山청소년 활동 센터 주최하는 연극초심자를 위한 워크샵 "연극 초보자의 유니트(Theatrical Workshop Beginners)" 제작에 참여하고 있다.

2002년 8월 임기만료로 퇴직한 이후에, 교토아트센터 주최의 "New Produce Project"의 제작에도 참가하였으며 현재 2003년 가을에 열리는 “교토비엔날레 2003” 사무국에 근무하고 있다.

\*明倫workshop(Meirin Workshop) : 교토 예술 센터의 스튜디오를 사용하고 있는 예술가들이 일반 시민들을 대상으로 하는 워크샵

\*현대연극배우센터(Seminar for Actor of Contemporary Theatricals) : 5년 이상의 경험이 있는 프로를 꿈꾸는 배우를 위한 워크샵으로, 1부에서는 일본의 고전예술을, 2부에서는 동경의 연출가에 의한 워크샵을 하며, 최종적으로는 “시연회”를 하는 기획

\*C.T.T.(Contemporary Theater Training) : 극장과 제휴하여 30분의 시험작품을 발표할 수 있는 시스템. 상연 후에 작가와 관객과의 비평회도 열린다.

\*연극 비기너스 유니트(Theatrical Workshop for Beginners) : 초심자를 위한 연극 강좌. 약 3개월에 걸쳐 각각의 강사의 워크샵을 수강한 후, 최종적으로는 연출가의 지도 아래 스스로가 하나의 극을 만들어 상연하는 기획. 1994년에 시작되어 지금까지 10년째 진행 중이다.

\*New Produce Project : 교토아트센터가 선정한 젊은 프로듀서들의 연극공연 기획

# Kyoto Art Center

## Past, Present and Beyond

**Shigeki Marui / Former Kyoto Art Center Art Coordinator**

Kyoto Art Center was founded in 2000, with the purpose of turning the center into the hub of Kyoto's art/cultural scene. The site had originally been a deserted elementary school but got transformed as a multipurpose cultural center which houses an auditorium, multifunctional spaces, galleries and 12 studios.

The center's primary concerns boil down to the following three: supporting young artists, establishing the database for art community, and promoting the network between artists and audience. Besides providing studios for young artists, the center presents workshops to educate actors or dancers and holds exhibitions of the selected young artists as well. Additionally, the center collects the information on the art community of Kyoto to set up the database. It also sends out the newsletter called "Meirin Art," and publishes the cultural criticism journal titled "Diatxt" every 3 months. Lastly, the center provides opportunities for artists and audience to communicate with each other. In order to materialize this idea, the center holds workshops, concerts, and traditional performances participated by the citizens themselves. Moreover, it creates the program called "The Artists in Residence" and other collaborative works to promote the network between artists from various genres.

Based on the primary goals and missions that I have mentioned above, Kyoto Art Center has several major programs and projects that are concentrated on nurturing and promoting local, experimental, contemporary arts. This year, the center is sponsoring and directing Kyoto Biennale 2003 under the title "Slowness: The Paradox of Creating Slowness out of Rapidity."The Biennale, which will be held

this coming fall, consists of various events and programs including symposium, contemporary art exhibitions, contemporary performances, traditional stage works, and so on. The Biennale will focus mainly on embodying original, revolutionary ideas of Kyoto art scene that would eventually lead us to create new types of lifestyle.

The center also produces Kyoto Contemporary Dance Labo and Kyoto Art Center Selection. Kyoto Contemporary Dance Labo, which was originally planned by two projects called "Coaching Project" and "Creator's meeting," is designed for nurturing and educating young dancers, eventually enabling the artists to transgress the borders of various genres. Kyoto Art Center Selection is an opportunity for the selected theater companies from Kansai area that are newly established. The theater companies are provided with venues and other subsidies from Kyoto Art Center to present and publicize their works. These programs exactly fit the aims that the center has maintained from the starting point; nurturing and promoting the new ideas of the new artists.

Kyoto Art Center is currently planning to continue the project called "Diffusing Asia" which was previously held in March 2003. The center has been attempting to develop collaborative events with the help of other Asian countries, and as a result, Tokyo art center has produced and presented various art works including traditional Japanese plays and dance performances throughout the cities in Asia such as Seoul, Kyoto, Matsuyama, and Bangkok. The center also held symposium on the possibilities of constructing network in Asia and Asian art scene, inviting the representatives from Seoul Fringe Network, Hong Kong Art Center, theaters in China and Bangkok Patravadi Theater. The center hopes that "Diffusing Asia" would continue to support and integrate the Asian artists in light of the development of the art world in Asia.

### **[Profile]**

Shigeki Marui was born in 1974 in Mie Prefecture, Japan. He had had his first experience in theater field during his highschool year and established his own theater company when he was Senior in college. He has actively produced as well as directed most of his company's works since. He has also been a member of The

Department of Administration at CTT(Contemporary Theater Training) in order to acquire acting career.

Marui was appointed an art coordinator of Kyoto Art Center in 1999, and has produced numerous workshops and projects including "Meirin Workshop," "Seminar for Actor of Contemporary Theatricals," and "Kyoto Contemporary Dance Labo" since the center's opening in April 2000. He has also participated in producing "Theatrical Workshop Beginners" sponsored by Kyoto Higashiyama Center for Youth since 2000.

After his retirement in August 2002, Marui has participated in producing "New Produce Project" sponsored by Kyoto Art Center. He is currently working for The Department of Administration at Kyoto Biennale 2003 which will be held this coming fall.



# 대안문화공간을 찾아서 그리고 향하여

김규원/한국문화관광정책연구원 책임연구원

## 1. 창작문화공간 관련 정책 및 사업

현재까지 정부의 대안문화공간에 대한 세부적인 정책이나 사업이 구체화되지는 않고 있으나, 관련된 연구 및 기조는 다수 제시된 경우가 있음을 알 수 있다. 그러나 기본적으로 현재 창작공간에 대한 '제도화된' 공간 마련도 일단 시작이라고 할 수 있는 시점에서 정부차원에서의 대안문화공간에 대한 정책은 보다 이후에 제시되리라 생각된다.

현재 창작스튜디오는 1997년 이후 문예진흥원이 논산과 강화에 설립하기 시작하여 1998년 김해 등 폐교활용 예술창작스튜디오가 23개소 있으며 사립 창작스튜디오는 경안창작스튜디오, 짬지 아트 스튜디오, 가나 아뜰리에, 하재마을, 제비리 미술인촌 등이 조성 및 조성중에 있다.

◎ 폐교활용 예술창작스튜디오 (1997년부터 계속)

※수량 : 23개소(17개소 완료, 6개소 조성 중) / 재원 : 국고 50% 지원, 자치단체 부담 50%

### 국내 창작스튜디오 운영현황<sup>1)</sup>

1) 안태호, 「갈길 더먼 창동 스튜디오 1년」, *민족예술* 2003-06, p 011

구분	창동미술 스튜디오	경안창작 스튜디오	쌈지아트 스튜디오	가나 아뜰리에	하재마을	제비리 미술인촌
위치	서울	경기	서울	서울	경기	강릉
설립연도	2002	2000	1998	2002	1997	1999
조성/운영	문화관광부/ 국립현대미술관/(사)현대미술관회	대 유 문화 재 단/ 영은미술 관	(주)쌈지	하나은행/ (주)가나아 트	개인	강릉시/ 입 주작가

◎ 고양 미술창작스튜디오 관련 (문화관광부 자료 2003.04.16)

문화관광부와 국립현대미술관의 적극적인 지원하에 (사)현대미술관회가 추진하는 『미술창작스튜디오』는 "순수예술진흥종합계획"의 일환으로 유망한 신진 미술작가들에게 창작 공간과 더불어 작품을 전시할 수 있는 전시실을 갖춘 종합공간을 제공함으로써 작가들의 창작여건을 활성화하는데 있다.

2002년 6월에 개관한 도봉구 창동 소재 『창동미술스튜디오』에 이어 두 번째로 건립하는 국립 미술창작스튜디오인 『고양미술스튜디오』는 대지 1,240평, 연면적 725평의 지하 1층, 지상 2층 규모의 철근 콘크리트 구조물로 20평 크기의 스튜디오 23실, 50평 규모의 전시실과 부대시설로 구성되어 있으며, 각 스튜디오에는 1인용 침대 기능의 룬보드와 간이 싱크대를 설치하여 단기 숙박도 가능하도록 할 계획이다. 입주작가 선정은 현재 문화관광부와 국립현대미술관 홈페이지에 공고 중이며 6월경에 신청자의 포트폴리오 등 서류심사를 거쳐 선정하게 되고 스튜디오가 준공되는 11월에 입주하게 된다

문화관광부는 『고양미술스튜디오』가 완공되면 입주작가 창작활동 지원이나 교류 프로그램 개발 등을 통하여 국내 스튜디오 운영의 시범적 모델로 육성해 나가고, 시·도별 1개소를 목표로 국립스튜디오 건립을 계속 지원해 나갈 계획이다.

□ 사업개요

- 사업기간 : 2002. 8 ~ 2003. 11
- 위    치 : 경기도 고양시 덕양구 관산동 655, 656 및 657-1번지
- 규    모 : 대지 1,240평, 건축면적 370평, 연면적 726평
- 시설내용 : 스튜디오 23실(1실 20평 내외), 전시관 1실, 사무실, 창고 등
- 소요예산 : 3,051백만원(전액 국고)

- 2002년도 : 950백만원(부지매입)
- 2003년도 : 2,101백만원(설계 및 건축공사 등)
- 운영계획
  - 입주작가선정 : 23명(입주작가공모후 '스튜디오운영위원회'에서 심의·선정)
  - 입주기간 : 1년 원칙(특별한 경우 1회 연장)
  - 사 용 료 : 월 5만원(최소한의 관리비만 부담)

□ 추진 실적 및 향후일정

- '02. 8-11 조성 후보지 조사 및 확정
- '02.12-'03.3 건축허가, 농지전용허가 등 각종 인·허가 완료, 건축설계
- '03.4.10 입주작가 공모 중
- '03.4 공사 입찰공고 및 시공사 선정
- '03.5-11 건축공사 추진
- '03.6 입주작가 선정
- '03.11 준공, 작가 입주

□ 기대효과

- 독립 창작공간을 확보하지 못하여 창작활동에 곤란을 겪고 있는 유망작가에게 창작공간을 제공하여 창작에 전념할 수 있도록 함
- 입주작가에게 전시회 등 창작지원 프로그램의 운영, 작가 상호간 또는 타 장르 작가 간 공동작업 등을 통한 창작의 시너지 효과 창출
- 지역주민의 문화 향수공간 기능 및 미술창작 교육 명소로 육성

※제1차(창동) 및 제2차(고양) 스튜디오 비교

구 분	제 1 차	제 2 차
건물 규모	○부 지 : 452평 ○연면적 : 453평	○부 지 : 1,240평 ○연면적 : 726평
스튜디오	○총 14실 - 14평~22평 - 실별 평균 17평	○총 23실 - 실별 평균 20평 ○실내 간이 싱크대 설치, 간단한 조리가능 ○1인용 침대 기능의 톱보드 설치
주변환경	○도심지에 위치하고 있으나 공간 협소	○건물 주변에 여유공간이 있어 야외 작업장 또는 조각공원 등 활용가능
기타		○2층 옥외 휴게공간 조성

□ 향후 미술창작스튜디오 조성 계획

- 국립 스튜디오는 입주작가 창작활동 지원이나 교류 프로그램 개발 등을 통하여 국내

스튜디오 운영의 시범적 모델로 육성하고  
○공립 스튜디오 건립을 확대하기 위해 사·도(서울 제외)별 1개소씩 건립을 목표로  
해당 자치단체에 건립비의 일부를 지원해 나갈 계획임

## 2. 국내의 창작문화공간 : 안양시 석수동 스톤앤워터

○ [http:// www.stonenwater.org/ stonenwater.asp](http://www.stonenwater.org/stonenwater.asp)

안양시 석수동에 위치한 스톤앤워터는 '석수'동의 석수시장에 자리잡은 일상 공간에  
서의 문화공간으로 대규모 문화기반시설에 익숙한 사람들에게는 색다른 시민의 삶과  
함께하는 문화공간으로 알려져 있다.

『그 스스로 "이제야 하고 싶은 일을 한다"며 만족해 하는 스톤앤 워터라는 공간은  
어떻게 만들어졌을까? 평범하고 일상적인 석수시장 2층에 자리잡은 스톤앤 워터는 박  
찬웅 관장과는 오랫동안의 인연이 있었던 곳. 1984년 군 제대후 식당으로 사용되던 그  
곳을 임대해 개인작업실 겸 미술교습소로 사용했었다. 그러다가 1986년 "뜰풀"이라는  
이름으로 카페를 직접 인테리어 해 운영. 그뒤 그곳은 맥주집, 공장 등으로 사용되다  
최근 2년간 창고로 사용됐다. 그 창고를 다시 그가 임대하여 스톤앤 워터를 탄생시킨  
것.

미대 출신인 그는 1985년 졸업과 동시에 안양근로자회관에서 근로자 미술강좌를 시  
작했다. 그리고 뜻 맞는 이들과 1987년 "우리그림"이라는 대중미술조직을 만들어 시민  
미술학교를 열기도 했고, 노동운동을 지원하는 그림패 활동도 지원했다. 1989년부터  
1991년까지 문예활동가조직인 "안양문화예술운동연합"을 조직하여 문화운동을 했으며,  
1989년 삶의 미술을 지향하는 젊은 미술가조직 "우리들의 땅"에 참여하여 10년간 꾸준  
한 전시를 하다가 1999년 해체전을 갖기도 했다.

"스톤앤워터는 대안공간이 아니라 "보충과 대리(supplement space)"라는 이중의 뜻  
을 함축하는 공간입니다. "대안"이 함축하는 뜻이 이분법적인 딜레마에서 벗어나지 못  
하고 있는데, 스톤앤 워터는 양자택일에 놓여있지 않습니다. 스톤앤 워터는 좁은 미술  
의 영역을 확장키 위해 기존의 미술을 보충.대리하는 공간입니다" 』 한정원 기자 (안

양시민신문 2002년 6월 28일자)

### ○ 스톤앤 워터 설립 취지

- Stone & Water는 supplement space입니다.

Supplement는 보충과 대리라는 이중의 뜻을 함축합니다. Supplement space는 기존의 전시공간(미술관과 기존의 대안공간을 포함한 화랑, 갤러리)을 보충, 대리하는 (supplement) 공간을 뜻합니다. 따라서 Stone & Water는 좁은 미술의 영역을 생활 속으로 확장하여 부재, 결손, 부족, 손상된 도시 환경과 생활조건들을 보수, 보완, 보충, 대리하는 적극적 예술공간 입니다.

- Stone & Water는 생활 속의 예술공간입니다.

Stone & Water는 石水(돌물)의 영어식 표기입니다. 石水는 예부터 오늘날에 이르기까지 우리의 생각과 생활 그리고 문화에 자리잡은 풍수지리(風水地理)나 우리의 장구한 미술에서 빼놓을 수 없는 산수화의 산수(山水)와 문맥을 이룹니다. 자연과 인간이 진정으로 함께 하는 생활예술공간을 꿈꿉니다.

- Stone & Water는 각 지역의 숨은 작가를 발굴 육성합니다.

해마다 수많은 예술인들이 배출되고 몇 십년을 부단한 열정으로 작업하는 작가들 가운데 제대로 조명 받지 못하는 작가들이 많습니다. 스톤앤워터는 연령과 지역에 국한하지 않고 작가를 발굴하고 조명하여 육성합니다.

- Stone & Water는 작품의 유통을 통하여 작가의 작품활동을 지원합니다.

기존의 미술시장이 아닌 일반 대중 속에서 새로운 유통시장을 열고 작가들이 작품 활동에만 전념할 수 있는 사회적 여건을 만들어 가겠습니다.

- Stone & Water는 사회 각 분야별, 부문별 네트워크를 기반으로 새로운 미술운동입니다.

예술분야의 각 장르뿐 아니라 산업일반과의 공동작업 추진으로 공공의 이익에 기여하는 예술활동을 전개합니다

- Stone & Water는 생활 속에서 살아 숨쉬는 미술만을 기획 전시합니다.

기존의 작품중심주위의 전시형태를 과감하게 탈피하여 관객중심의 다양한 전시를 기획 연출합니다. 또한 지역사회에 산재한 제반문제들을 미술의 영역에서 대안을 제시하고 개선하는 프로젝트를 추진합니다.

- Stone & Water는 지속적인 문화상품을 개발하고 자료 보존사업에 주력합니다.

일회성 전시형태를 지향하고 전시행위의 기록과 보존을 전제로 하여 출판, 유통, 보급에 힘쓰며, 자족적인 경제기반을 마련하기 위해 문화상품을 개발하고 판매할 것입니다. (supplement space Stone & Water 관장 박 찬 응)

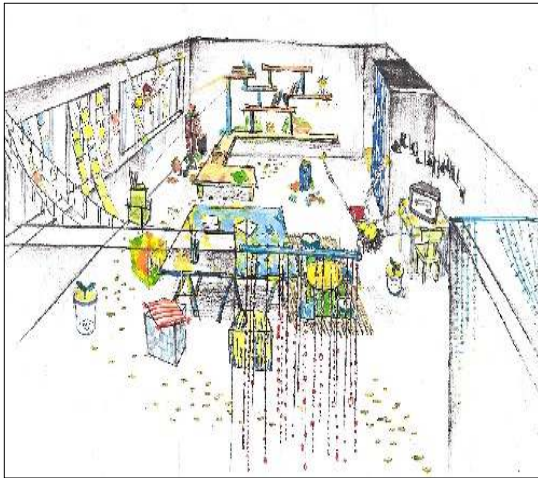


그림 3 전시회전경



그림 4 스톤앤워터 정면

### 3. 해외 관련 기관

#### (1) 일본의 아티스트 인 레지던스 프로그램

(アーティスト・イン・レジデンス, Artist-in-residence Program: AIR)

##### - 사업 개요

일본의 AIR 사업은 국내 혹은 해외 예술가들이 일정한 기간동안 체류하며 예술창작 활동을 할 수 있는 공간 및 재정적인 지원 사업이라 할 수 있다. 1990년 전반에 시작된 본 사업은 특히 일본의 지역 문화정책과 연계하여 창조적인 지역문화 진흥에 큰 영향을 주고 있다.

##### - 사업 연혁

본 사업은 이미 17세기 프랑스에서 빌라 메디치에 마련된 젊은 예술가 아뜰리에 사업과, 1930년 미국의 블랙마운틴 칼리지의 예술가 연수센터 제도등을 통해 해외에서 시작된 사업에 기원을 두고 있다. 일본에서는 초기에는 본국의 예술가를 뉴욕의 아뜰리에로 보내는 사업으로 (ACC 기금을 통한) 시작되었다가 일본내 해외 공관에서 일본으로의 젊은 예술가 아뜰리에 사업을 시작하면서 자국의 아뜰리에 사업이 이루어지게 되었다. 1987년에는 호주 예술평의회가 동경에 아트 스튜디오를 설립하며 호주 예술인의 일본 체류 예술활동을 시작하였고, 1992년에는 오스트리아 대사관에서 후지노 (Fujino)에 오스트리아 예술의 집 (Austrian Art House) 사업을 시작하였다. 같은 해에 프랑스 외무성에서 빌라 쿠조야마 (Villa kujoyama)를 설립하면서 프랑스와 일본 예술가의 교류가 이루어지는 아뜰리에 사업을 시작하였다.

일본의 AIR 사업은 1993년 타마 라이프 21 (TAMAらいふ21) 사업에서 조각, 프린트, 섬유, 도예 스튜디오를 설립하며 자발적으로 시작되었으며 특히 1997년부터 문부성의 지역예술진흥과 (文化廳の地域振興課)에서 지역별 3~5년 사업 부분 지원이 이루어지면서 활성화되었다.

##### - 사업 내용

대상 사업 내용은 1. 국내외 초빙예술가들의 창작 및 발표활동, 2. 초빙예술가에 의한 지역주민에 대한 워크숍의 실시, 3. 음악·무용·연극·영화·무대예술·회화도

예·조각·사진·문예의 대상 분야로 이루어진다. 1999년도에는 15개 지역이 대상이다  
가 현재는 (2002년) 26개 지역으로 늘어났다.

## (2) 로베르의 집 (<http://www.59rivoli.org/histoire.html>)

### - 연혁

1999년 11월 1일, KGB (칼렉스, 가스파르, 브뤼노)로 알려진 세명의 예술가가 파리 중심 리볼리가의 59번지 건물을 점거(squat)하는 사건을 벌였다. 그 건물은 금융회사인 크레딧 리오네와 프랑스 정부 공동소유지만 당시 퇴락해가는 도시의 흉물이었다. 곧 10여명의 예술가들이 지원하여 건물의 쓰레기 (비둘기 시체 등)을 치우고 새로운 문화 공간으로 조성하였다. 이들은 이에 대한 의의로 다음 세 가지 목적을 밝혔다.

- 퇴락하는 장소에 새로운 활기를 불어넣는다.
- 예술가들이 창조하고, 거주하며 전시할 공간을 조성한다.
- 대안문화에 대한 정책을 실험한다.

당시 점거한 예술가들은 《 Chez Robert, electron libre 》 라는 명칭을 내걸고 같은 장소에서 전시회, 퍼포먼스등을 대중에게 무료로 일요일 제외 매일 13h30 에서 19h30 선보이기 시작하였다. 프랑스 정부는 이에 대해 불가하는 입장으로 2000년 2월 4일까지 철수를 명하였지만 지원하였던 변호인단의 도움으로 일단 6개월 유예를 얻을 수 있었다.

당시 언론은 이러한 사태를 Squart - squat(점거) + art(예술) 이라고 표현하였고 이러한 언론들의 긍정적인 반응에 의해 공권력의 관심을 사게 되었다. 한편 프랑스 문화부의 '조형예술위원회 (DAP)로부터 지원을 받기도 하였지만 지속적인 점거에 대하여는 확실하지 못하였다. 다행히 지자체장 선거이후 좌파의 승리를 통하여 파리는 현재 상황에 대하여 긍정적인 태도로 접근하였고 특히 파리지 문화담당관 (Christophe Girard)이 예술가들의 철수를 막을 수 있는 방법을 마련하겠다고 공언하기도 하였다. 현재 문화부 통계에 의하면 로베르네 집은 연간 4만명이 본 시설을 방문하고 있어 현재 파리에서 3번째로 많이 방문되는 현대예술시설이다. 그러나 철수에 대한 행정적인 압박은 계속되었고 이에 대해 점거 예술가들은 파리지시장에게 탄원서를 올리고 6개월



후 파리 시장이 정부로부터 당 건물을 매입하겠다는 결정을 내리게 되었다. 단 건물의 안전과 관리에 대한 조항을 준수하며 개선하는 조건에서 이러한 결정이 이루어졌다. 현재 이에 관해 계획과 연구가 진행되고 있으며 점거 예술가들은 시의 협조아래 1901년 결사법에 의한 법인 등록이 이루어졌다.



그림 5 로베르의 집



그림 6 브뤼노의 작품

#### 4. 앞으로 할 일

문화정책이나 혹은 예술에 몸담고 있는 사람들 외에도 대부분 시민들이 느끼는 우리의 문화시설은 대부분 ‘우리의 삶과 동떨어진’ 공간에 신선 높음하듯이 조성되기 마련이었다. 오히려 이제는 지자체나 관련 정책담당도 도심 한복판이 아닌 대중교통이 접근되지 않는 산간 오지에 문화시설을 넓은 조경면적과 함께 조성하는 것을 당연히 여길 정도로 이러한 관행이 일반화되었다고 볼 수 있다. 저렴한 토지시가라는 핑계도 있지만 문화예술이 권위를 가지고 있어야 한다고 생각하는 의식도 분명히 있어왔음을 부정할 수는 없을 것이다.

그렇지만 이제는 서울 명동에 국립극장이 생기고 안양의 석수시장의 전시장이 활성화되고, 한편 지방의 오거리와 종로에 아담한 문화시설이 리노베이션되는 세상을 바라볼 때라고 할 수 있다. 이는 서울뿐만 아니라 지방의 주요도시의 도심이 점차 퇴락함과 동시에 이를 막고 새로운 문화의 중심지를 설계하기 위하여 전국 도시에 문화가 들어가야 함을 의미하기도 한다. 또한 문화도 보다 접근성 높고 시민과 공유할 수 있으며 한편 고고한 틀을 벗어나 꾸준한 실험이 이루어 질 수 있는 문화가 창조될 시점이

라고 할 수 있다.

고양시에 오페라극장보다는 중심대로에 소극장이, 광주의 예술의 거리에 문화센터가 활성화되어 지역특성에 맞는 문화공간과 소프트웨어가 역동적으로 움직여야 할 시기이다.

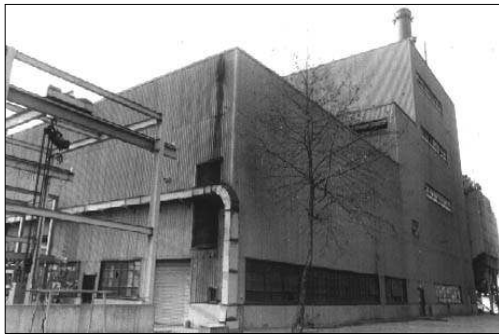


그림 7 당인리발전소

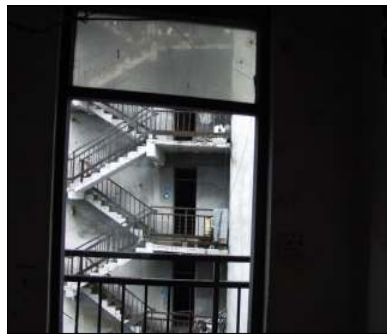


그림 8 삼일아파트

대안문화공간에 대한 정책은 현재로 뚜렷한 계획이 없으며 단지 2002 순수문화예술 진흥 종합계획에서 소규모 공연장, 도심 미술문화공간 건립에 대한 계획이 제시된 부분이 있다. 현재 대안문화공간은 우선적으로 정부의 정책에 의한 실천보다 불행히도 앞서 자발적인 '행동'이 필요한 시점으로 보여진다.

특히 전국에 퍼져있는 수많은 유휴공간 특히 공업화시대의 산물, 일제유산 대규모 건축물, 도심 폐교등에 대한 전반적인 '점유'와 '매입'을 통한 대안문화공간꾸미기가 운동화 될 필요가 있다. 서울특별시의 경우 반드시 청계천 '삼일아파트'와 마포구 '당인리 발전소'의 대안문화공간으로의 자리매김에 대한 움직임이 있어야 하며 이를 문화관광부, 서울특별시의 지원이 이루어 질 수 있는 전략과 노력이 필요한 시점이다. ■

## 미디어엑트를 둘러싼 몇가지 논점들

이주훈/영상미디어센터 미디어엑트 사무국장

### 1. 배경

영상미디어센터 미디어엑트를 설립하기 위한 직접적인 움직임이 있었던 2000년 초에서 두 번째 미디어센터(그러나 지역미디어센터로는 최초)의 건립 지역과 지원액이 확정된 지난달에 이르기까지 약 3년 간의 시간은 참으로 엄청난 변화와 발전의 시간이었다.

사실 지난 2000년 처음으로 이에 대한 문제제기를 시작할 때만 해도 미디어센터에 대한 이해는 매우 저열한 수준이었고, 당연히 미디어교육에 대한 필요성도 그다지 절실하게 느끼지 않았다. 그러나 2000년 초반 독립영화 전용관 사업을 출발점으로 해서 시작된 미디어센터 논의는 독립영화의 개념을 아우르고, 일반시민들의 영상창작권리 보장을 위한 퍼블릭 액세스 개념을 포괄하면서 명실공히 21세기 영상문화시대를 대비하는 핵심적인 공공문화기반시설로서의 의미를 획득해왔다. 그러나 그 과정은 매우 어렵고 힘든 설득의 시기이자, 무에서 유를 만들어 나가는 지난한 과정이었다.

우선 독립영화를 정부가 지원해야 하는 이유가 무엇인지에서부터, 도대체 퍼블릭 액세스란 무엇이며 미디어 교육의 필요성은 무엇인지, 그리고 왜 일반시민들에게 이른바 액세스권리라는 것까지 부여해야하는지에 이르기까지 어느 것 하나 쉽게 풀어내기 어려운 논지들을 국가의 정책담당자와 예산 집행자들에게 설득시켜야 했다. 이런 상황에서 2000년 영화진흥위원회가 독립영화 전용관을 포함한 미디어센터 논의 구도를 받아들인 것은 매우 놀랄만한 변화라고 할 수 있다. 이는 영화진흥공사에서 영화진흥위원

회로 변화한 것을 상징적으로 보여주는 사건이라고도 할 수 있을 것이다. 또한 정부의 영화진흥정책이 충무로의 상업적인 영화에만 머물렀던 한계를 벗어나서 독립영화를 포함한 비상업적 영화작업과 일반인들에 의한 시민영상창작물에 대한 진흥책까지 고민하게 되는 계기를 만들었다고 할 수 있다. 물론 이러한 변화의 계기는 영화진흥위원회 내부에서도 있었지만 결정적인 것은 이를 꾸준히 요구하고 정책적인 과제를 제기한 독립영화 진영과 시민사회단체의 노력에 기인한 것이라고 할 수 있다. 또한 2000년 통합방송법이 공포 되면서 새롭게 마련된 여러 제도적 장치들도 이러한 논의가 심도 있게 논의되는데 적지 않은 도움이 되었음은 물론이다. 특히 시청자 운동단체들에 대한 지원과 퍼블릭 액세스의 허용 등 민주적 미디어환경 조성을 위한 여러 가지 조항은 커다란 활력소가 되었다.

## 2. 문화적 공공영역의 의의와 한계

이러한 변화들은 그동안 제도적 영역과는 담을 쌓고 살던 진보적, 독립적 혹은 비주류 미디어 활동가들에게 커다란 변화로 받아들여졌다. 법과 제도의 진향적인 정비, 문화적 공공영역의 확대와 참여기회의 보장, 정책 생산과 집행자들과의 일정한 교류와 교감의 진행 등은 불과 몇 년 전까지만 해도 상상하기 어려웠던 일들이었다. 그러나 한편으로 이러한 변화가 항상 긍정적으로 작용하지는 않을 것이다. 왜냐하면 지금의 변화는 자본과 정권내의 일정한 세력재편 과정의 부산물이자 기존의 주류 미디어(문화)와의 갈등을 극복하기 위한 또다른 주류 세력 형성의 과정이기도 하기 때문이다.

또한 지금의 변화가 전적으로 대안적인 문화(미디어) 세력들의 투쟁에 의해 얻어진 것만은 아니라는 것도 일정한 위험성을 경고하는 이유이기도 하다.<sup>2)</sup> 따라서 확대된

2) 2002년 “대안문화의 발전가능성에 대한 한-일간 사례발표”에서 이동연씨의 발제문에도 이에 관련된 우려를 읽을 수 있다. 이동연씨는 독립문화가 시장자본주의로의 흡수가 아닌 개입을, 더불어서 ‘개입해서 저항하는’ 이중전략의 필요성을 역설한 바 있다. 또한 제도적 공간으로의 진출이 늘상 긍정적인 결과만을 낳는 것은 아님을 동시에 경고한다. “그러나 클럽공간이 합법화된 이후 오히려 클럽들이 문을 닫거나 자신들의 정체성을 개조하게된 사례에서 알 수 있듯이 국가의 지원이나 제도개혁 자체가 독립문화의 성장을 보장하는 필요충분 조건은 아니다. 여기에는 대체로 네 가지 문제점들이 도출된다. 첫째, 독립문화에 대한 정부의 지원은 문화산업 진흥 차원에서 이루어져 그 원칙에 있어 경쟁력있는 상품가치를 우선시 할 수 있는 여지가 많으며, 둘째 그 결과로 인해 독립문화는 지원의 대상과 범주에서 자기결정권을

(대안적이라고 이름 붙이기에는 부족하기에) 공공영역 그 자체만을 중심으로 진보적 대안적 미디어(문화) 활동을 전개해서는 안 될 것이다. 주류 미디어(문화)에 대항해서 진보적 실천을 조직해왔던 역사적 경험과 조직적 성과물들을 씨줄과 날줄로 엮어 변화된 공간과 제도적 틀 속에서의 새로운 운동을 전개해 나가야 할 것이다.

절차적 민주주의가 완성되어질수록, 시민사회의 영향력이 확대되어 갈수록 문화적 공공영역은 더욱 더 확대될 가능성이 커지게 된다. 그러나 과거 비민주적인 정권에 의해 시혜적으로 던져졌던 일부의 문화적 공공영역들은 비전문가집단과 폐쇄적인 관료들과 결탁한 소수의 전문가들에 의해 운영되면서 제 역할을 못하고 있는 곳이 부지기수다. 물론 새로이 태동하게 될 공공영역도 그러한 운명을 맞이할 가능성 또한 큰 것이 사실이다. 따라서 기존의 공공영역에 대해서는 적극적인 개입과 실천을 통해 이곳을 재영토화 시키고, 더불어 능동적인 작업을 통해 주류의 공간 속에서 보다 많은 진보적 공간을 확보하는 것이 매우 중요하다. 문화적 공공영역이 주류사회와 완전히 독립된 공간이 아니라는 점에서는 분명한 한계를 내포하고 있지만, 대안적 역량을 길러내고 확산시키는 전략적인 거점이 될 수 있다는 점은 분명히 확인할 필요가 있다. 3)

---

상실할 위험성이 있으며 셋째, 정부의 지원방향이 독립문화라는 개념과 영역을 충분히 인지하지 못한 가운데서 독립문화의 장기적 인프라가 정책화되기 어렵고, 마지막으로 독립문화의 자기시장의 형성은 정부의 지원만으로는 해결되지 않는다는 점들이 재고되어야 할 것이다.” <독립문화와 대안공간의 접속을 위한 공공프로젝트>, [지역문화로서 대안문화의 발전 가능성에 대한 한-일간 사례발표] 자료집 참조

3) 그런 측면에서 미디어액트의 김명준 소장이 최근 발표한 다음의 세가지 영역과 이들 간의 유기적 관계는 매우 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다. “A, 대안적 체계 및 역량을 수립함으로써 주류 미디어(문화)의 정치적 변화에 좌우되지 않는 독립적인 목소리, 내용과 형식, 그리고 콘텐츠 생산 주체를 가지는 것. B, 주류 미디어(문화) 내부에 정치적 긴장을 형성하고, 최대한 그 공간내에서 진보적 의제를 확대시키는 것. C, 공공적 영역을 확보하고, 그를 통해 전사회적인 공공적 서비스를 확대하며, 독립 미디어와 주류 미디어 양쪽의 진보적, 민주적 미디어(문화) 운동 역량을 지원하는 것” <(영상) 미디어 운동의 전략 가다듬기 Ver. 0.9 - 주류 미디어, 공공 영역, 대안(독립) 미디어의 상호 역할> “진보적 미디어 운동 웹진 ACT! 1호” 참조. 2003년 7월 15일 발행. 주소 : <http://www.mediact.org/mailzine/0001/>

### 3. 미디어액트의 과제

주지하다시피 영상언어(동영상 이미지)는 20세기 문자언어가 그러했듯이 사회경제적 시스템의 생산과 재생산에 필요한 다양한 지식정보를 전달하는 21세기의 주된 언어로 부상하고 있다. 이미지와 사운드와 텍스트가 하나로 융합된 영상매체는 그 어떤 언어보다도 강력하게 사람들의 마음을 흔들어놓고 있으며, 빛의 속도로 전세계 구석구석으로 전달되고 있다. 영상매체는 더 이상 특수한 언어가 아니고, 더 이상 특별한 소수의 사람들만이 사용하는 언어가 아니라 사회 구성원 모두가 필수적으로 이해하고 운용할 줄 알아야 하는 언어가 되었다. 이는 마치 근대 국가 형성기에 엘리트층만이 아니라 모든 계층의 사람을 포괄하는 언어(언어양식)를 꼭 필요로 했던 것과 마찬가지로 영상매체(영상언어) 또한 소수의 전문가의 손에서 벗어나 대다수 사람들이 다룰 수 있는 언어가 되어야 하는 것이다. 문자를 해독하는 능력, 사용하는 능력은 인간의 기본권리이며 현대적인 삶의 도구이다. 마찬가지로 영상매체를 독해하고 다룰 수 있는 능력도 21세기 기본적인 시민권리가 되어야 한다. 영상매체에 대한 활용에 대한 차이는 정치적·경제적 불평등의 결과이며 따라서 이 문제는 사회적·경제적 문제를 내포하는 정치적 문제로서 반드시 교육적인 노력에 의해 해결되어야 한다.

미디어센터는 이러한 시대적 과제를 해결하기 위한 중요한 공공문화기반시설이다. 미디어센터는 공교육에서 체계적인 미디어 교육이 이루어질 수 있도록 각종 커리큘럼을 마련하고, 공교육이외에 평생 교육의 차원에서 미디어 교육을 진행하며, 빈부의 격차에 의해서 영상물을 접하거나 생산하는 능력의 격차가 발생하지 않도록 영상제작 교육과 영상물 제작을 위한 각종 장비들을 저렴하게 대여하여 누구나 자신의 표현하고자 하는 것을 표현할 수 있도록 도와주는 곳이다.<sup>4)</sup>

더불어서 미디어액은 유럽의 미디어 단체들이 '현란한 미디어 아트'를 전시한다는 일 보다는 오히려 미디어환경이 가능케 할 수 있는 그 무궁무진한 잠재력을 교육적, 철학적, 예술적으로 어떻게까지 사용할 수 있을까하는 점에서 몰두해 있다는 지적<sup>5)</sup>에 관심을 가진다. 미디어액은 미디어 매체를 탈신화시키고, 미디어 매체에 대한 소수의 독점적 사용을 해소하며 다수의 능동적 참여가 보장된 새로운 미디어 환경을 창출하는

4) 필자가 쓴 "진보적 미디어 운동 웹진 ACT! 2호"글 참조.

5) <영상미디어예술센터의 설립 및 운영을 위한 기초 사례조사> 한국문화정책개발원, 1998.

것에 관심을 가진다. 그를 통해 김명준 소장이 지적했듯이 독립 미디어와 주류 미디어 양쪽의 진보적, 민주적 미디어(문화) 운동 역량을 지원하는 것을 미디어액트의 과제로 설정하고 있다.

#### 4. 미디어액트의 한계

그러나 미디어액트는 여러 가지 제약 속에서 움직인다. 미디어액트는 영화진흥위원회의 일정한 제약 속에서 활동을 전개해야하고, 2년마다 되풀이되는 재계약의 압박 속에서도 확고한 미래를 보장받지도 못하였다. 지금은 비록 영진위의 일정한 민주적 구조로 말미암아 사업이 진행되지만 정권이 바뀌면 언제든지 철회할 수도 있는 불안정한 기구이다.

또한 비영리 기구임에도 불구하고 미디어액트 운영비의 45% 이상을 자체적으로 해결해야하는 부담도 떠안고 있다. 신자유주의 시장경제원리의 예외 없는 적용이라 할 수 있는 이러한 사용자 부담의 원칙은 미디어센터의 공공적 성격을 철저히 이해하지 못한 처사라 아니할 수 없다. 이러한 사용자 부담의 원칙이 가져오는 폐해는 미디어센터에서마저 자금력이 풍부한 사람이 더 많은 장비를 다룰 수 있다는 경제적 논리가 통용된다는 것이다. 사회에서 잊혀진 소수의 목소리들이 미디어센터의 다양한 교육프로그램과 장비를 사용해 잃어버린 목소리를 되찾고 사회와 커뮤니케이션 할 수 있는 권리를 돌려주려는 센터 설립 의의에 심각한 타격을 주는 제도가 아닐 수 없다. 물론 현재의 각종 수강료나 장비 대여료가 일반적인 공간에 비해 많게는 100%에서 적게는 30% 이상 저렴한 것이 사실이지만 그럼에도 불구하고 이것마저도 부담이 되는 계층이 엄연히 존재한다는 것을 간과할 수는 없는 것이다.

그러나 오히려 더 중요한 문제는 센터가 앉아서 사람을 기다리는 것이 아니라 미디어로부터 소외되어 있고, 미디어 매체의 활용도가 낮은 사람들과 계층에 대한 좀 더 적극적인 서비스를 제한당하고 있다는 것이다. 미디어액트는 이에 대한 다각적인 대안을 마련하면서 센터를 운영하고 있다. 저소득 지역의 청소년 공부방을 대상으로 한 “찾아가는 미디어교육”을 무료로 진행하거나 제작 장비 및 후반작업 일체를 무상으로 지원하는 각종의 지원제도를 실시하여 보다 많은 사람들이 자신을 표현할 수 있도록 도와주고 있다.

이런 과정을 통해서 우리는 중요한 지점을 확인할 수 있었다. 미디어센터의 운영자

들은 기술적으로 혹은 행정적으로도 경험이 풍부한 것이 중요하지만, 그것보다도 더욱 중요한 것은 미디어센터에 대한 확고한 철학적 믿음을 가지고 있어야 한다는 것이다. 일반 대중을 상대로 한 서비스라고 할지라도 센터의 성격과 서비스의 방향에 대한 나름의 원칙이 없다면 무의미한 선착순의 원리만이 적용될 것이다. 미국의 퍼블릭 액세스 센터인 그랜드 래피즈의 미디어센터 책임자를 선발할 때 이사회에서 내렸던 결정도 바로 이런 것이었다. "그 자리에는 3명의 최종 후보자가 있었습니다." 그랜드 래피즈 미디어센터 이사회회 초대 의장의 회고다. "기술적인 분야의 전문가, 행정적 경험이 많은 사람, 그리고 마지막 후보는 액세스에 대한 확실한 철학을 가진 사람으로 구분되었죠. 우리는 철학적인 면에 동의했습니다." 물론 이 세 영역이 무우 자르듯이 확연하게 구분될 수 있는 것은 아니지만 적어도 미디어센터를 비롯한 문화적 공공영역은 그 설립 의의를 확고하게 이해하는 사람들과 집단에 의해 운영되는 것이 무엇보다도 중요하다는 것을 이해할 필요가 있다.

운영상의 많은 한계와 어려움이 존재하지만 미디어센터는 예상외의 성과를 거두고 있다. 개관 1주년이 조금 넘은 현재까지 600편 이상의 극영화와 다큐멘터리, 비디오 아트 작품이 제작되었다. 연간 수 천명의 사람들의 센터의 장비를 사용하여 작업을 하고 있으며, 수 십개의 다양한 교육 프로그램을 수강하고 있다. 이를 통해 우리는 얼마나 많은 사람들이 미디어센터라는 공간을 간절히 바랬었는지 확인할 수 있었다.

앞으로는 보다 많은 지역의 주민들이 이러한 공공 서비스를 받을 수 있도록 전국에 지역 미디어센터를 설립하는 것에 전력을 기울여야 할 것이다. 개인과 개인, 중앙과 지방 사이의 미디어 격차를 해소하는 일이 미디어센터 앞에 놓여진 또 다른 과제이다. ■



## ■ 참조글

### 1. 영상미디어센터 MediACT 개요

#### 가. 성격

영상미디어센터 MediACT(이하'미디어액트')는 영화진흥위원회(이하'영진위')가 설립하고 사단법인 한국독립영화협회(이하'한독협')가 운영하는 21세기 새로운 형태의 공공 문화 기반시설이다. 미디어액은 국내에 최초로 세워진 비영리 공공미디어센터로서 시민영상창작과 독립영화 제작 활성화를 위한 각종 교육 프로그램을 운영하고 무상으로 혹은 저렴하게 기자재를 대여하여 창작 활동을 도와주는 지원기관이다.

2000년 2월 한독협이 제안하고 영진위가 이 제안을 받아들여 각계 영화계 인사들과 공동으로 위원회를 구성하여 지난 2001년 11월까지 토론과 연구를 계속하여왔고 마침내 각계의 의견을 종합하여 2001년 11월 영진위와 한독협이 영상미디어센터에 대한 업무위탁 협약서를 체결하였고 2002년 5월 9일 개관을 하였다.

#### 나. 활동개요

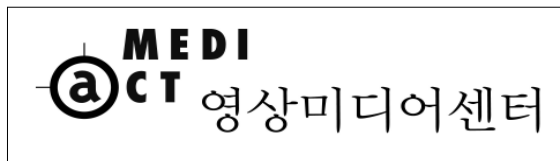
미디어액은 광화문 사거리에 있는 일민미술관 5층의 200여 평 공간에 각종의 편집 시설과 녹음시설, 교육시설 및 대 강의실이 있으며, 디지털 카메라, 조명장비, 녹음장비 및 각종 촬영 장비를 구비하여 일반인들과 독립영화인들에게 저렴하게 대여한다. 또한 수준별, 영역별, 매체별로 다양한 교육프로그램을 마련하여 영상매체에 대한 이해를 높이고, 시민들이 직접 촬영하고 편집하여 하나의 완성된 작품을 만드는 모든 과정을 센터내의 장비를 사용하여 실습할 수 있다.

미디어 리터러시 교육을 강화하면서 퍼블릭 액세스의 활성화와 독립영화 제작 활성화를 위한 전진기지가 될 미디어액은 영상문화의 저변을 확대하면서 동시에 일 방향적인 미디어 환경에 주체적으로 대응할 수 있는 능력을 제고하는 것에 커다란 역할을 하고 있다.

다. 모토

미디어로 행동하라! 세상을 향한 새로운 창

라. 로고



MediACT(미디액트)라는 단어는 Media와 Access Center 혹은 Media와 Activism 이라는 단어를 조합해서 만든 합성어로서 두 가지 단어가 결합되는 것을 상징적으로 나타냄과 동시에 영화감독이 연출을 할 때 외치는 “액션!”이라는 의미도 함께 담음으로서 영상매체의 특성을 살렸다. 더불어 “미디어로 행동하라!”라는 슬로건으로도 의미 활용이 가능하다.

Media Access CenTer(미디어 액세스 센터) : 디지털 비디오와 필름 그리고 웹까지 다양한 미디어에 대한 자유로운 접근과 창의적인 사용을 가능케 하는 공간이라는 뜻을 가진다

Media ACTivist center(미디어 액티비스트 센터) : 미디어를 통한 사회적 참여를 보장하고 사회적 이슈에 능동적으로 대처하는 미디어 활동가들을 위한 센터라는 의미로도 해석된다.

## 2. 미디액트의 주요 활동

### 가. 교육프로그램

미디액트의 교육프로그램을 영역별로 나누어보면 영상제작과정, 후반제작과정, 이론

과정, 워크샵과 세미나 등이 있다. 이를 다시 과정별로 나누면 촬영, 조명, 녹음, 믹싱, 편집, 배급과 관련해서 초급과 중급 그리고 고급과정이 따로따로 개설되어 있다. 또한 미디어엑트는 영리적인 목적을 가지고 있는 곳이 아니기 때문에 다른 곳에 비해 저렴한 가격에 이러한 강좌를 수강할 수 있다. 특히 영상편집 기초강좌는 많은 수요가 있음에도 불구하고 적당한 프로그램이 없었기에 회원들로부터 폭발적인 호응을 얻고 있다. 2002년 5월 개관 이래 지금까지 수십 회의 강좌기간 동안 98%가 넘는 수강율을 보였고, 강좌에 대한 만족도도 매우 높았다. 더불어 영상편집 활용강좌(애프터 이펙트, 편집에서의 그래픽 활용 등)도 좀더 심화된 사용을 원하는 회원들의 참여로 높은 수강율(95% 이상)과 만족도를 보였다.

제작강좌는 그동안 VJ라는 과정으로 많이 진행되었던 프로그램을 비디오 저널리스트의 사회적 책임의식과 렌즈를 보는 시선의 문제 등에 특별히 주목하여 제작교육을 하는 비디오 액티비스트 제작 과정을 신설하여 큰 호응을 얻으면서 진행하고 있다. 이는 미디어엑트가 단순히 기술적인 측면에서만이 아니라 테크놀로지와 인간, 렌즈와 시선, 매체와 사회 환경이라는 연관성을 충분히 인식할 수 있는 커리큘럼을 중요시 여긴다는 것을 잘 보여준다.

또한 영상미디어센터의 수준별 강좌는 누구나 자신의 수준에 맞는 교육내용을 쉽게 수강할 수 있는 장점을 가지고 있어, 교육받고자 하는 사람들의 교육에 대한 접근성과 개방성을 높이는 효과가 있을 수 있었을 뿐만 아니라 영상미디어센터에 대한 개방성과 접근성도 높이는 결과를 가져왔다. 미디어센터의 교육의 가장 큰 장점 중의 하나는 교육 받는 것에 머무르는 것이 아니라, 교육이 종료된 후에 미디어센터를 통해 교육받은 것을 바탕으로 미디어센터의 장비와 시설을 이용함으로써 지속적 활동과 지원이 가능하다는 점이다. 이것은 미디어센터가 미디어에 대한 교육이 이루어지는 장소이자 미디어를 활용하거나 이용하는 공간임을 반증하는 것이라고도 할 수 있겠다.

미디어센터가 자체 공간에서 이루어지는 교육 프로그램 이외에 있지만, 접근하지 못하는 사람들에게 대한 미디어 불평등을 해소하기 위한 적극적인 참여를 보장하는 교육 프로그램도 매우 필요하다. 그래서 2002년은 '주문 교육 프로그램'이라는 이름으로 미디어센터 참여를 열어 두려는 시도를 하였다. 주문형 프로그램은 일정한 인원과 교육받고자 하는 내용을 미디어센터에 주문하면, 그에 따른 교육을 상담, 기획, 운영하는 일을 하는 것이다. 2003년에는 찾아가는 미디어 교육프로그램을 시행하여 앉아서 기다리는 것이 아니라 미디어 교육이 필요한 지역으로 직접 찾아가서 교육을 하는 사업을

시행하고 있다.

#### **나. 제작 장비 대여**

미디어엑트에서는 초보자용 디지털 카메라에서부터 전문가용 디지털 카메라와 동시녹음이 가능한 최상 16mm 필름 카메라까지 갖추고 있다. 또한 이러한 장비와 함께 조명기, 동시녹음 장비(마이크와 레코딩 장비), 스테디 캠과 이동차 같은 촬영에 필수적이지만 그동안 사용하기 어려웠던 장비들을 확보하여 저렴하게 일반인들에게 대여하고 있다.

또한 미디어엑트 내부에 편집시설 및 녹음시설은 예약만 하시면 언제든지 이용하실 수 있다. 특히 미디어엑트는 매월 1,3,5주 월요일을 제외하고 연중무휴 24시간 개방을 원칙으로 하고 있다. 영상물 제작의 특성상 시간적 제약 없이 작업할 수 있는 것도 빼놓을 수 없는 매력이 될 것이다.

#### **다. 제작 컨설팅 및 정보 교류**

미디어엑트 설립의 기본목적 중의 하나가 퍼블릭 액세스 프로그램의 활성화이다. 이를 위해서 사전제작 과정에서 본 촬영 및 후반제작과정에 이르기까지 필요한 기자재와 각종의 정보 및 제작비에 대한 구체적이고도 상세한 도움을 주기 위해 전문가의 조력을 얻을 수 있도록 컨설팅을 해주고 있다. 이를 통해 아이디어가 있고, 하고픈 이야기는 있지만 어떻게 영상물을 만들어야 할지 모르는 일반인들의 영상제작 참여를 높일 수 있는 계기를 만들고 있다.

다음으로 미디어엑트가 해야 할 중요한 역할은 사람과 정보와 기술을 나누는 나눔의 장으로서의 기능이다. 누군가가 영상물을 제작하기로 결정하였다면 아마도 다음의 세 가지 지점에서 곤란을 겪게 될 것이다. 하나는 같이 일한 스태프를 어떻게 구할 것인가 하는 고민이고, 둘째는 좀 더 특이한 영상이나 표현을 하고 싶는데 이러한 정보를 어디에서 얻을 수 있는지에 대한 고민이고, 마지막으로 후반작업과정에서 특수효과 및 전문적인 녹음 믹싱 기사를 어떻게 섭외 하여 자신의 작품을 좀 더 빛나게 할 것인가에 대한 고민일 것이다. 미디어엑트는 이러한 문제를 해결하고자 다양한 시도를 하고

있다. 우선 홈페이지를 통해서 영상 제작 각 분야의 전문가들에 대한 소개를 하고 이를 통해 일반 제작자들이 이들과 연결이 가능하도록 하고 있다. 이 사업으로 많은 제작자들이 도움을 받았다는 평가를 하고 있다. 또 하나는 홈페이지의 커뮤니티를 구성하여 다양하고 폭넓은 클럽 활동을 지원하고 있다. 다양한 주제와 내용으로 구성된 수십 개의 커뮤니티는 회원이라면 누구나 가입하여 활동할 수 있다. 미디어엑트는 커뮤니티의 활동이 원활하게 운영될 수 있도록 미디어엑트에서 활동하고 있는 전문 강사진들이 커뮤니티 회원들의 다양한 질문에 답하도록 하고 있다. 이를 통해 홈페이지의 커뮤니티는 전문적이고 폭넓은 대화가 이루어지는 공간이 되고 있다.

#### **라. 미디어교육 정책 개발 및 지역미디어센터 활성화 사업**

미디어엑트는 영상미디어센터의 설립 필요성을 광범위하게 홍보하여 보다 많은 지역에서 영상미디어센터가 건립될 수 있도록 다양한 정책적 노력을 기울이고 있다. 지역 미디어센터 필요성의 이론 개발과 구체적인 실무적인 운영지침 및 특색에 맞는 교육 프로그램의 개발, 미디어 커리큘럼의 개발, 그리고 장비 및 기타 영상 시스템 구축 조연에 이르기까지 이제 막 출발하고 있는 영상미디어센터 활동을 위한 토대를 구축하는 것에 전력을 기울이고 있다. 미디어엑트를 안정적이고 모범적이고 그러면서도 실질적인 도움이 될 수 있는 센터로 만들어낸다면 자연스럽게 지역에서도 미디어엑트를 모델로 해서 지역영상미디어센터를 건립할 움직임을 보일 것이다.

#### **마. 정책 연구 개발**

또한 미디어엑트는 독립영화와 미디어 교육과 관련된 다양한 측면에서의 정책적 개입을 시도하고 있다. 미디어엑트 산하에 정책연구실이 이를 전담하면서 외부의 전문 정책 연구자들이 정책연구위원회를 구성하여 각종 정책주제들을 연구하고 있다. 독립영화의 배급, 미디어 교육 커리큘럼 구성과 교육방법론 개발, 지역미디어센터 설립을 위한 방안, 공공기금에 대한 새로운 접근과 효율적 집행 구조 마련 등 다양한 영역에서 활동을 전개하고 있다. 이 중에서 미디어 교육 커리큘럼 연구는 그 어느 곳에서보다 앞선 연구실적을 보이고 있으며, 다양한 단체와 기관들과 공동 연구 프로젝트를 진행하고 있다. 연간 수차례의 각종 세미나와 토론회 및 발표회를 통해서 연구 결과를 발표하고

정책입안에 반영하기 위하여 노력하고 있다.

개관 후 지금까지 많은 지역에서 방문하여 시설과 운영에 대한 문의를 하였고, 외국에서도 특히 일본과 홍콩 그리고 미국에서도 직접 방문하여 민관이 함께 설립하여 독립적으로 운영하고 있는 미디어액트의 모델에 대한 깊은 관심을 표명하며 각종 자료를 요청하기도 했다.

최초의 공공 영상미디어센터로서 미디어액은 앞으로도 영상창작의 활성화와 미디어 교육의 활성화를 이루어낼 수 있는 다양한 방안들을 연구하고 실천하고 그리고 평가하여 진일보한 정책들을 현실화 시켜낼 것이다.

#### **바. 창작지원 프로그램에 대하여**

퍼블릭 액세스 구조의 정착, 독립영화 활성화를 목표로 내걸고 출범한 미디어액은 2003년을 맞이하여 다양한 형태의 창작지원프로그램을 마련하여 회원들의 창작활동을 원하고 있다. 미디어액트의 창작지원프로그램은 퍼블릭 액세스 프로그램 및 독립영화의 제작/배급 활동을 벌이고 있는 미디어활동가 및 독립영화인들을 그 대상으로 하며, 유기적인 지원구조를 확립함으로써 센터가 실질적인 창작활동의 중심공간으로 기능할 수 있도록 하며, 영상미디어센터의 설립취지에 부합하는 우수한 콘텐츠를 개발하는데 그 주요한 목적이 있다.

##### **(1) 퍼블릭 액세스, 독립영화 상영 지원 사업**

퍼블릭 액세스 프로그램과 독립영화의 배급을 활성화하기 위해 단체 및 개인의 상영을 지원하는 프로그램이다. 단 해당 단체는 비영리를 목적으로 하는 활동을 꾸준히 진행해온 단체에 한정한다. 지원이 결정된 단체 및 개인에게는 영상미디어센터의 더빙 시설(다양한 포맷으로의 변환), 자막시설(각종 번역 자막), 프로젝터(센터 보유 LCD프로젝터), 16mm영사기, 편집시설(트레일러 및 예고편 제작용)을 무상, 혹은 유상(50% 할인)으로 활용할 수 있는 기회를 제공한다.

##### **(2) 2003 미디어액트 기획 프로젝트 '주제가 있는 제작지원' :**

'다른 세상은 가능하다'-세계화와 세상살기

기존의 지원제도는 대부분 작품의 완성도 및 창작자의 역량을 평가의 중심으로 놓

던지, 혹은 특정한 장르만을 모집하는 형태로 진행되어 왔다. 미디어엑트는 기존의 지원 제도와는 다르게 주류미디어에서 소외된 주제를 중심으로한 새로운 형태의 지원사업을 진행하고자 한다. 이를 통해 '퍼블릭 액세스'의 필요성을 좀더 공고히 하고, 현실과의 긴장성을 유지하는 독립영화감독을 발굴하고자 한다. 올해는 '다른 세상은 가능하다'·세계화와 세상살기'라는 주제로 노동시장유연화라는 전략 속에서 폭발적으로 증가하는 비정규직 노동자의 문제, 국경을 초월하여 노동시장을 찾아 나서고 있는 '이주 노동자'의 문제, 구조조정의 과정 속에서 잉태되고 있는 수많은 해고노동자의 문제, 이라크·미국간 전쟁위기, 미·북한간 북핵위기 등을 다룬 작품(장르, 매체 불문)을 제작 지원한다. 해당작에게는 최하 100만원에서 최대 300만원(센터 대여가 기준) 사이에서 센터 보유 장비를 활용할 수 있는 기회를 부여한다

### (3) Center Money(센터 머니) 지원제도

회원들이 미디어엑트의 장비를 이용할 때 비록 저렴한 가격에 센터 장비를 대여하고는 있지만, 창작자들에게겐 무시못할 금액이 소요되었던 것도 사실이다. 그래서 2003년부터는 MediACT 정회원 중 프로덕션 단계, 혹은 포스트 프로덕션 단계를 센터의 시설물 및 기자재를 이용하여, 마무리한 회원들 중, 작품의 복사본을 센터에 제출한 회원들에게 지금까지 센터를 이용한 총액의 10%를 센터머니로 적립해 주는 제도를 시행한다. 단, 센터머니의 사용은 기완성본의 더빙작업, 배급을 위한 포맷변환작업 및 본인이 연출하는 차기 작품에 한정하며, 타인의 작품에 스태프로 참여하는 경우는 사용이 불가능하다.

### (4) 연대활동을 통한 다양한 지원제도

위에서 제시된 지원제도 이외에도 미디어엑트는 각종 영화제의 사전제작지원제도와 연계하여, 미디어엑트의 시설을 무상으로 이용할 수 있는 기회를 확대하고자 한다. 인권영화제와 인디포럼의 경우 영상미디어센터와 연계하여, 사전제작지원작을 신청 받을 예정이며, 여타의 영화제와도 연계사업을 진행할 예정이다.





## 홍대지역의 문화지형과 네트워킹의 정치

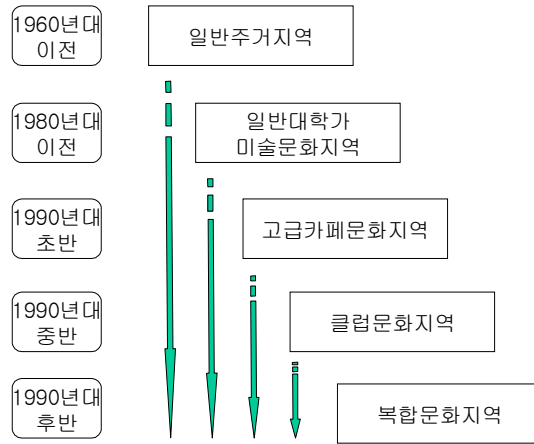
이무용/서울시정개발연구원 부연구위원

### 1. 홍대지역문화, 잠재력과 한계

왜 홍대지역에 관심을 가지는가? 홍대지역은 단순한 물리적 공간이 아니라 상징적 공간이다. 『서울의 문화인큐베이터, 문화엔진, 문화발전소, 문화공장』으로서 홍대지역이 지니는 잠재력과 가능성에 관심을 가진다. 서울의 문화적 미래, 아니 한국의 문화적 미래를 조망해볼 수 있는 가능성이 바로 홍대지역이다.

왜? 문화의 핵심키워드라 할 수 있는 ‘다양성’이 지역적으로 실험되고 있는 유일한 곳이기 때문이다. 홍대지역의 매력에 대한 인식조사(서울시정개발연구원, 2000년)에서 내국인들은 ‘자유로움’, ‘새롭고 다양한 문화와 공간의 존재’, ‘개성 있고 공감가는 사람들’, ‘편하고 여유 있는 분위기’, ‘다양하고 좋은 음악’을, 외국인들은 ‘나이트 라이프’, ‘자유롭고 열려있는 분위기’, ‘일렉트로닉 댄스음악’을 들었다. 획일화, 표준화, 몰개성화된 주류 문화질서에 새로운 감성과 욕망의 숨결을 불어넣는 언더그라운드, 인디문화의 메카로 홍대지역이 주목받은 것도 이러한 이미지와 무관치 않다.

홍대지역의 장소성 형성은 1960년대 이전엔 평범한 주거문화지역으로서, 1980년대까지는 홍익대를 중심으로 한 대학문화·미술문화지역으로서, 1990년대 초반엔 고급카페 문화지역으로서, 1990년대 중반부터는 클럽문화지역으로서, 1990년대 후반부터는 다양한 장르의 복합문화지역으로서 변천과정을 겪어왔다.



<홍대지역의 장소성 변천과정>

이러한 역사적 과정 속에서 형성된 홍대지역의 현재적 장소성은 크게 다섯 가지로 요약해볼 수 있다.

첫째, 국내 유일의 언더그라운드 클럽문화의 산실, 한국의 대표적 클럽문화집적지역. 라이브클럽, 댄스클럽, 재즈클럽, 라틴클럽 등 약 40여 개 클럽이 분포하고 있다.

둘째, 서울의 대표적인 복합문화지역(cultural multiplex area). 음악뿐 아니라, 미술, 연극, 영화, 무용 등 다양한 문화예술활동과 디자인, 만화, 출판, 광고, 패션, 인터넷컨텐츠 등 첨단 멀티미디어 관련 문화전문업종들이 밀집되어 있다. 2002년 1월 현재 화방 26개소, 미술학원 38개소, 작업실 39개소(아마추어 포함 200여 개), 소극장 및 갤러리 8개소, 문화전문직종(디자인, 만화, 무용, 방송, 사진 등) 32개소, 출판사 200여 개소가 분포하고 있다.

셋째, 개성 있고 자유로운 젊은층, 문화예술인층, 외국인 이용지역. 감수성이 풍부하고 음악과 예술을 좋아하며, 비슷한 취향의 사람들을 만나 대화하기 좋아하는 2:30대 대학생, 예술가, 문화전문직 종사자, 외국인이 주로 이용하는 지역이다.

넷째, 젊음의 대학문화, 청년문화지역. 홍대를 중심으로 인근에 연대, 이대, 서강대, 추계예대, 명지대 등 대학들이 밀집되어 있어 한국의 대표적 대학가를 형성하고 있다. 통기타, 생맥주, 청바지로 대변되는 196·70년대 청년하위문화, 1980년대 저항적 대학문화, 클럽을 중심으로한 1990년대 언더그라운드 음악문화 등 새로운 청년문화의 실험들이 점차 신촌에서 홍대지역으로 무게중심을 옮기고 있다.

다섯째, 이색소비문화지역. 380여 개의 일반음식점을 포함, 테마카페(사주카페, 도자기카페, 마술카페, 여성전용카페 등), 패션샵, 아트샵, 예술전문레코드샵, 개성 있는 음식점 등 약 70여 개의 이색소비공간들이 독특한 지역분위기와 어울려 분포하고 있다.

한마디로 홍대지역의 장소성(place identity)은 “열린 마인드와 다양하고 풍부한 감수성을 지닌 젊음의 문화가 새롭게 실험, 창출, 소비, 변화되면서, 서울의 새로운 문화를 창출해 가는 문화적 다양성의 보고(寶庫), 즉 서울의 문화인큐베이터·문화엔진·문화발전소·문화공장”이라 규정할 수 있다.

그러나 이러한 홍대지역의 장소성을 적극적으로 의미화, 담론화했던 주체는 언론과 문화전문가집단, 정부 등 주로 지역외부인들이었다. 1997년을 정점으로 주류문화에 식상했던 언론들은 홍대지역에 싹트고 있던 인디, 언더그라운드, 얼터너티브적 현상을 지역에 뿌리내린 강고한 문화처럼, 때론 새로운 세기를 선도할 부상문화로 과잉 포장하였고, 문화비평가들은 그 잠재력과 씨앗이 곧 발아할 것 같은 기대감에 부풀어 담론의 과잉을 양산하였다. 그 덕분인지, 정부(서울시, 마포구)는 2002년 월드컵을 계기로 관광전략지역으로 홍대지역을 부각시켰고, 걷고싶은 거리 조성, 놀이터공원 조성, 지역문화행사 지원, 공간운영 지원 등을 통해 지역문화단체들에게 기대감과 설레임, 실망을 동시에 안겨주고 있다. 최근엔 홍대문화지구 지정을 준비하면서, 홍대지역 문화지형 변화의 새로운 계기들을 끊임없이 조성하고 있다.

그러나 홍대지역문화의 당사자들, 즉 지역문화형성의 직접적 주체들은 자생력과 조직력, 자기정체성 등이 채 안정화되지 못한 상황에서, 그리고 지역과의 관계에 대해 겨우 고민하기 시작하는 단계에서, 서로 다른 주체와 그리고 지역과 관계 맺기를 시도해야하고, 그 속에서 자신의 자리를 찾아가야 하는 대내외적 상황에 노출되어 왔다. 결과는? 열린 마인드와 상호신뢰의 결핍, 네트워크의 다양한 장치와 실험들의 미비, 이상과 현실의 부조화와 그 속에서의 긴장과 고민, 자기부정과 정체성의 혼란, 문화 정치적 개입과 기획의 미비. 그래서인가? 홍대를 떠나겠다. 더 이상 함께 하지 않겠다. 홍대문화는 없다. 인디는 죽었다. 굴러온 돌이 박힌 돌을 빼낸다. 속셈을 모르겠다. 자기중심적이다. 너희가 홍대를 아느냐 등등 외부와 내부, 문화와 경제, 문화단체와 시민단체, 문화활동과 지역활동을 양분화 하는 배타성과 이분법의 목소리들이 종종 들린다. 무엇이 문제인가? 어떻게 할 것인가?

## 2. 소통의 욕망들: 네트워크의 실험들

홍대지역에서 벌어지는 일련의 네트워크의 요구와 실험들을 어떤 이는 '폭탄형 네트워크'라 부른 적도 있다. 개별 지역주체들의 자생성과 자기기반 확보를 전제로 한 내발적 네트워크가 아니라, 외부적으로 주어진(혹은 반 강요된) 네트워크의 계기에 강박되어 억지연대를 추구했다는 지적 같다. 그러나 자생성을 얘기하기에는 그동안 홍대지역의 문화환경은 너무나 열악했다.

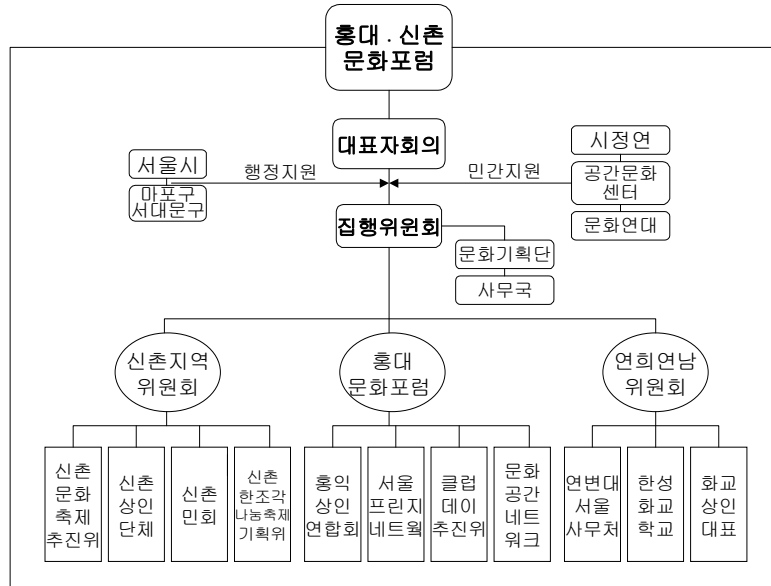
클럽을 불법공간화하고 있는 식품위생법 등 시대착오적인 제도와 클럽문화를 퇴폐·유흥·외래·특수계층문화로 바라보는 사회적 인식으로 인해, 클럽문화를 활성화시키려는 다양한 노력과 활동은 원천적으로 봉쇄되어 왔다. 1999년 합법화를 쟁취한 라이브클럽은 재정난과 건물주의 이해부족 등으로 문을 닫아왔고, 저예산 독립유통을 표방했던 인디레이블들도 거의 고사지경이다. 언더그라운드 음악이 지니는 문화적 가치와 상품가치, 놀이문화공간이자 문화발전소로서의 클럽공간의 잠재력과 가치를 인정함으로써, 문화적 다양성이 공존하는 사회적 토대를 만든다는 점에서 공공의 지원이 그래서 절실히 필요했다. 홍대지역주체들의 고성방가, 이구동성, 내부공사, 중구난방, 암중모색을 자유롭게 마음껏 문화적으로 표출시킬 수 있는 공공의 공연장, 연습실, 스튜디오, 작업실도 턱없이 부족했다. 그래서 문화행사 하나 하려면, 여기저기 공간동냥을 하러 다녀야 한다. 상설야외공연장, 언더그라운드문화센터(혹은 문화인큐베이터센터) 등의 공공지원이 절실한 것도 그 때문이다. 홍대지역의 거리환경 역시 열악했다. 특히 문화주체들과 대중의 소통에서 감초 역할을 하는 홍보 및 사인시스템의 측면에서 보면, 야외게시판, 문화지도, 뉴스레터, 홈페이지 등 어느 것도 찾아보기 힘들다. 더더구나 정부와 지역을 대상으로 이러한 일련의 과제들을 함께 풀어갈 조직주체도 결여되어 있다. 그만큼 홍대지역의 문화사는 짧고, 이제 걸음마단계다. 그러니, 10년 걸릴 일을 단 한번 시도하고 나자빠지는 형국이 여기저기서 속출했다.

그래서 네트워크는 주어졌으니 해야하는 당위가 아니라, 문화적 생존의 문제가 걸려있는 현실로 다가왔고, 다양한 네트워크와 구심점 찾기의 시도들이 있어왔다. 개클런(개방적인 클럽연대)과 땅밀달리기, 레이블연대, 홍대앞아트프로젝트, 달려라홍대앞, 홍합회, 거리미술전, 클럽연대와 클럽데이, 라이브클럽연대와 라이브페스트, 놀이터프로젝트, 프리마켓, 희망시장, 서울프린지네트워크와 프린지페스티벌, 코파스와 한국실험예술

제, 공간문화센터와 홍대지역마을만들기.....때로는 개인이, 때로는 몇몇 사람이, 때로는 몇몇 단체들끼리의 이러한 네트워킹의 노력들은 수차례 있어왔고, 아직도 진행중이다. 그러나 대부분 개별적, 이해주체 중심적, 일회적·단절적, 비지역적이었기에, 그 부분적 성공 이면에는 실패와 좌절, 아픔이 배어있다.

특히 이러한 네트워킹의 가장 약한 고리는 지역과의 네트워킹이다. 지역에 뿌리내리기, 지역과 소통하기라는 화두는 최근 들어 홍대지역의 다양한 단체들이 본격적인 고민의 테마로 설정하곤 있지만, 아직 그 관계맺음의 비전과 마인드, 정체성 정립의 문제는 난제로 남아있다. 개별주체 및 단체들이 자기정체성과 자기기반, 자생성 구축에 보다 연연해야 하는 상황논리도 작용하고 있지만, 애초부터 지역에 대한 고민에서 시작 된 것이 아니라는 점도 그 한 요인이라 할 수 있다. 이 점은 홍대지역의 범주체적, 범지역적 네트워킹의 최초의 시도라 할 수 있는 '홍대신촌문화포럼'의 결성 경험에서도 나타나고 있다.

홍대신촌문화포럼(이하 문화포럼)은 월드컵을 계기로, 서울시정개발연구원과 공간문화센터, 클럽연대가 주축이 되어, 그동안 지역에서 고립 분산적으로 진행되어온 개별 문화활동들을 네트워킹하기 위해, 2002년 2월, 60여 개의 지역단체들이 발기인으로 구성된 민관파트너십 조직이다. 문화포럼은 홍대와 신촌지역의 언더그라운드문화와 다양한 문화컨텐츠를 활성화하는 동시에, 이것을 서울의 대표적 문화상품으로 마케팅 하는 일종의 지역만들기 활동의 필요성에서 제기되었다. 제1기라 할 수 있는 월드컵 추진기간 동안의 문화포럼에서는 클럽투어버스 운영, 프리마켓 등 홍대앞 놀이터 문화행사, 홍대지역 아트엔컬처 매뉴얼북 제작, 놀이터 위크숍 등의 사업을 공동으로 추진한 바 있다. 홍대지역의 문화를 함께 만들어가자는 취지에서 만들어진 문화포럼은 '정부-연구원-시민단체-지역'의 민관파트너십이라는 새로운 네트워킹 모델의 실험이라는 측면에서 의미 있는 작업이었지만, 지역외부단체 주도, 일회적 문화행사 및 사업위주 네트워킹, 준비과정의 미흡과 짧은 호흡으로 인한 소통과 합의의 부재, 단체 및 개별이해관계의 충돌 등의 문제점을 낳으면서, 용두사미격으로 1기를 마쳤다. 그러나 홍대지역 네트워킹의 능력과 현주소에 대한 점검, 지역네트워크의 가능성과 방향에 대한 인식제고, 지역에 대한 관심과 고민의 확대 계기 등의 측면에서 나름의 의미를 거두었고, 향후 홍대문화지구 조성 추진을 위한 제2기 문화포럼 구성의 필요성과 추진방향을 공유하는 시발점이 되었다.



<제1기 홍대신촌문화포럼 조직구성도(2002년 2월 현재)>

### 3. 소통하기1 : 주체네트워킹, 문제는 네트워커(networker)다!

그동안 홍대지역의 네트워킹 실험들에서 발견할 수 있었던 것은 대부분의 지역주체들이 네트워킹(소집단 네트워킹든 범네트워킹든)의 필요성을 인정하면서도, 정작 네트워킹의 수단과 방법에 대해서는 구체적으로 고민하지 못하고 있다는 것이다.

홍대지역 주체들의 네트워킹에 대한 입장은 크게 둘로 나뉜다. 하나는 지역의 단체 및 조직간 네트워킹이 절실히 필요하다는 ‘네트워킹우선론’이고, 다른 하나는 지금은 네트워킹 자체보다는 자기 조직의 내실을 기하는데 매진해야한다는 ‘조직내실화론’ 입장이다. 네트워킹우선론은 지역단체들간의 네트워킹의 필요성을 절감하고 있으며, 지역 네트워킹의 창구역할을 하는 특정 조직과 그것을 추진하는 코디네이터의 필요성을 강조한다. 그런 의미에서 홍대문화포럼과 같은 네트워킹 단체의 역할이 중요함을 강조한다. 또한 네트워킹 방식에 있어서 각 단체들의 고유사업이 아닌, 별도의 단체 공동사업을 만들어 네트워킹을 시도함으로써 네트워킹 단체 결성의 계기로 삼자는 입장을 취한다.

반면 조직내실화론은 지역단체들의 네트워킹에 앞서, 아직 열악한 상황에 있는 각 단체들 내부의 조직강화를 강조한다. 따라서 특정 네트워킹 단체의 형성과 주도권을 인정하지 않으려는 입장이고, 네트워킹 단체에 의한 공동사업의 개발보다는, 지역에 대한 장기적, 체계적인 조사연구나 함께 대화하는 정도의 '워크숍식 네트워킹' 혹은, 사안에 따른 일부 관련단체들간의 사안별 '개별 네트워킹' 이나 '작은 네트워킹'을 강조하는 입장이다.

두 입장 모두 나름의 의미를 지니고 있으며, 어찌 보면 내실화를 통한 지역내적 소통과 장소마케팅 조직채널의 구축을 통한 지역외적 소통이라는 측면에서 양 입장은 서로 보완 및 공생관계에 있다고 볼 수도 있다. 중요한 것은 어떠한 소통과 관계맺음이든 서로가 파트너로 인정하고, 공동의 비전 속에서, 함께 가고자 하는 긴 호흡의 마인드가 기본적으로 전제되어야 한다. 이는 단순한 문화주체가 아닌, 지역주체로서 자기정체성을 부여하고 거듭나는 것을 의미한다. 그러나 이러한 지역주체로서 거듭나기, 지역에 뿌리내리기, 지역과 소통하기, 혹은 지역에 맡겨지는 과정은 단순한 선언과 의지로 해결될 문제는 아닌 듯 하다. 이 과정에는 반드시 요구되는 별도의 또 다른 주체가 있다. 네트워킹을 추진하는 사람, 네트워킹 프로듀서(network producer), 네트워킹 코디네이터(network coordinator), 즉 한마디로 '네트워커(networker)'라 불릴 수 있는 전문적 역할이 요구된다. 네트워커는 관련 이해단체에 속해있는 개인이 될 수도 있지만, 대체적으로 직접적인 이해관계를 지니고 있지 않은 제3의 매개단체에 속한 개인, 혹은 문화매개조직이 그 역할을 수행한다.

네트워커는 특별한 전문성을 요구한다. 즉 인내심, 개방성, 열린 마인드를 갖춘 퍼스낼리티의 전문성, 문화적 흐름과 지리적 맥락을 독해하는 지역문화비평가로서의 전문성, 끊임없이 유목하고 탈주하는 개입과 생성의 문화정치가이자 커뮤니티 조직가로서의 전문성, 신뢰의 미학, 관계맺음의 미학을 정립하고 실현하는 철학가로서의 전문성을 골고루 갖추어야 한다. 개인과 개인, 단체와 단체, 단체와 지역, 정부와 지역을 매개하는 다양한 수준의 네트워커가 필요하다. 자신 스스로 네트워커되기, 네트워커 양성의 새로운 교육시스템, 다양한 네트워커 모델의 실험과 창출, 네트워킹방법론과 네트워커에 대한 이론적, 실천적 관심....이러한 것이 지금 보다 절실한 것은 아닐까.

#### 4. 소통하기2 : 공간네트워킹, 주체네트워크의 거점으로서 대안문화공간

네트워커가 주체간 네트워킹을 주도하는 인적주체라면, 대안문화공간은 주체간 네트워크의 거점공간이자 네트워커 활동의 중심 축이다. 즉 전자가 사람들을 소통하게 하는 사회적 네트워커(social networker, 혹은 human networker)라면, 후자는 공간적으로 소통하게 하는 물리적 네트워커(physical networker, 혹은 spatial networker)라 할 수 있다.

그동안 홍대지역에서의 대안문화공간의 필요성은 정부차원에서도 여러 차례 제기되어왔다. 예를 들어 서울시정개발연구원에서는 ‘문화인큐베이터센터’ 혹은 ‘문화벤처집적시설’이라는 이름으로 대안문화공간의 실례를 제시한바 있다. 문화인큐베이터센터는 홍대지역에서 활동하고 있는 전시, 공연, 창작, 연구 등 문화예술 분야의 다양한 젊은 인적자원들의 능력을 활용, 문화산업 및 지역문화 활성화, 지역민간역량들의 고용창출 등을 위해, 정부가 저렴하게 작업공간을 제공하는 공공임대프로그램(public artspace project)으로 제시되었다. 즉 미술작가들에게 작업실을 제공하는 스튜디오 프로그램뿐만 아니라, 언더그라운드 록과 테크노분야의 공연, 전시, 언더문화에 대한 자료제공 및 담론구축 등 연구교육기능을 모두 포괄하는 복합문화공간의 성격을 띤다.

이와 비슷한 맥락에서 문화벤처집적시설은 실험적이고 대안적인 문화활동 지원, 지역문화의 자생력 강화, 문화산업의 인큐베이팅 역할 등을 도모할 수 있는 복합문화벤처센터 컨셉으로 제안되었다.

그러나 시설설치비만 약 80억이 소요되는 문화벤처집적시설 조성사업은 아직 본격화되고 있지 못하다. 그 이유로 제시된 것은 적절한 운영주체의 미비와 적절한 입지 및 부지 결핍이었다. 이는 즉, 홍대지역에서 이러한 문화시설을 공공적으로 운영할 수 있는 지역네트워크 조직채널과 적절한 부지대안만 있었다면, 얼마든지 대안문화공간 시설 조성이 현실적으로 가능했다는 점이다. 이러한 예에서 볼 때 홍대지역의 대안문화공간 조성에 있어서 두가지 점을 준비할 필요가 있다.

하나는, 지역주체 네트워크 조직 채널의 구성이다. 아직까지 홍대지역을 대표하는 혹은 홍대지역 문화주체들의 다양한 의견을 수렴하고 자율적으로 합의를 도출하는 창구 혹은 시스템이 제대로 구성되어 있지 못하다. 이러한 조직 채널의 부재로 인해 많은 문제점들이 도출되고 있다. 놀이터 프로젝트의 일환으로 진행되어온 프리마켓 운영의 공공성 확보문제, 서울프린지페스티벌 등 각종 문화행사에 추진에 있어서 지역주체



들간의 이러저러한 마찰문제, 견고싶은 거리와 주차장길 등 공공공간 사용에 있어서 정부 및 지역주민들과의 긴장관계 등등....그러한 점에서 현재 논의중인 제2기 홍대문화 포럼은 시급히 구성될 필요가 있다.

두 번째는, 대안문화공간의 다양한 모델 구성이다. 즉 대안문화공간(혹은 대안문화센터, 언더그라운드문화센터)의 구체적인 형태와 모델 자체도 대안적일 필요가 있다. 부지를 조성해서 신규건물을 건축할 수도 있지만, 홍대지역에 있는 다양한 기존 공간들을 활용하는 방안도 적극적으로 모색되어야 한다. 서교아파트, 주차장길 무허가건물, 아니면 인근 당인리발전소까지 대안문화공간으로 활용할 수 있는 구체적인 기획이 필요하다. 오프라인에서 공간조성이 어려우면 사이버공간에서 대안문화공간을 조성할 수도 있을 것이다(예를 들어, e-center).

기능	공간	역할	개수	면적 (m <sup>2</sup> )	전용면적 (m <sup>2</sup> )	비중
합계			65		2,570	100%
제작지원	미니오피스	개인작가, 작곡가, 웹디자이너 등 개인단위로 6개월 이내 단기간 공간 지원	10	10	100	私用공간 1,100m <sup>2</sup> (43%)
			10	17	170	
	사업장 (사무실)	웹, 산업디자인 관련 소규모 업체 입주 공간	10	33	330	
		독립레이블, 문화기획집단 등 소규모 업체 입주공간	10	50	500	
시설지원	공연 및 전시장	언더음악 공연장	1	331	331	共用공간 975m <sup>2</sup> (38%)
		미술전시장				
	연습실	언더그라운드 밴드를 위한 연습실	5	23	115	
	스튜디오	레코딩 스튜디오	2	50	100	
미술작가 스튜디오		10	33	330		
교류촉진	카페	각 장르간 소통과 이벤트 공간	1	99	99	
정보/자료 제공	정보지원실	각 장르 관련 서적, 음반, 비디오 자료들 구비, 자유열람	1	165	165	公共공간 495m <sup>2</sup> (19%)
교육/운영 프로그램	회의실	공용으로 사용 회의실	2	33	66	
		세미나실	1	66	66	
	교육실	교육공간으로 활용	1	66	66	
지원	운영사무실		1	132	132	

<홍대지역 문화벤처집적시설 주요 지원공간 구상안>

\*출처: 서울시정개발연구원, 2001, 서울시 문화벤처집적시설 조성방안

## 5. 어떻게 할 것인가? 무엇부터 할 것인가?

홍대지역의 주체네트워크와 공간네트워크, 그 결과물로서 네트워크 조직과 대안문화 공간 조성은 시급한 과제다. 그러나 그 방법과 절차, 실현 과정은 긴 호흡이 필요하다. 우리는 대안문화공간을 얘기할 때 항상 외국의 사례와 모델을 얘기한다. 그만큼 국내에서의 네트워크 조직 및 공간모델 창출경험이 취약하기 때문일 것이다. 그 모델은 지극히 지리적, 맥락적일 필요가 있다. 홍대지역에서의 네트워크 혹은 관계 맺기의 모델은 홍대지역의 장소성을 반영한, 홍대모델이어야 한다.

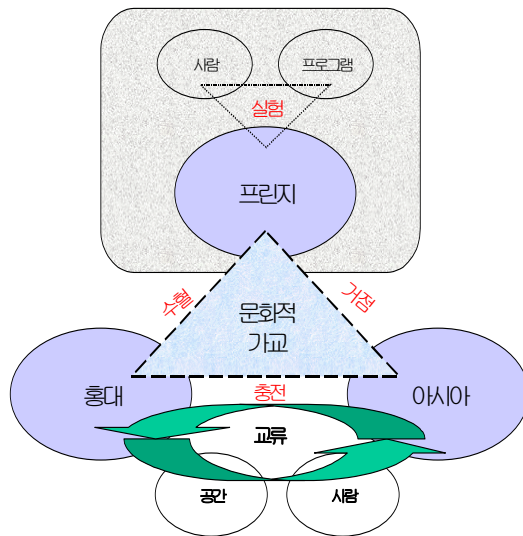
홍대지역은 서울의 어느 지역보다도 “문화 + 경제 + 지역”의 실험이 가능한 곳이다. 홍대지역은 음악과 미술, 무용, 패션, 디자인, 영상, 인터넷 등 다양한 문화전문직종들이 분포하고 있는 복합문화지역이다. 순수예술에서 테크놀로지를 활용한 응용분야까지 다양한 문화가치사슬이 얽혀있는 지역이다. 따라서 지역문화주체들 각자의 자기프로그램개발과 더불어, 문화와 산업과 지역이 만나는 독특한 유형의 커뮤니티 비즈니스 모델을 공동으로 창출할 수 있는 가능성을 지니고 있다.

따라서 홍대지역의 네트워킹은 홍대지역에 대한 공동조사와 연구에서 시작되어야 한다. 홍대지역은 시시각각 매우 급변하고 있다. 주체 변화, 공간 변화의 구체적인 흐름을 고찰하고, 홍대지역의 장소성과 문화정체성에 대한 끊임없는 재해석, 재구성, 재의미부여가 필요하다. 소통..그것은 발화를 전제로 한다. 홍대지역에는 다양한 발화들이 존재한다. 그러나 아직 소통은 제대로 되고 있지 못한 듯 하다. 신뢰의 결핍, 서로의 차이에 대한 인정과 파트너로서의 인정이 아직 결여되어 있는 듯 하다. 어쩌면 지극히 단순하고 원초적인 대화에서 시작해야할 것 같기도 하다. 지역에 대한 고민과 토론, 그것이 열쇠가 아닐까.

## 6. 서울프린지의 실험.....

서울프린지페스티벌 2003의 슬로건 亞洲熱情에서 보듯이, 서울프린지네트워크는 아시아의 창조적 미래 개척을 위한 열망을 담고자 한다. 그렇다면 프린지와 홍대지역은 어떤 관계를 맺고 있는 것일까? 프린지는 어떻게 홍대지역과 관계를 맺을 것인가? 어떻게 지역에 뿌리를 내릴 것인가?

홍대지역과 아시아의 문화적 가교(cultural over-bridge)로서의 프린지의 가능성을 기대해본다. 즉 프린지를 통한 홍대지역문화의 활성화 및 네트워킹(홍대지역문화에 대한 문화적 수혈?)과 프린지를 통한 홍대와 아시아의 만남, 즉 차세대 예술가들의 만남과 소통을 통한 지역의 문화적 충전과 발전을 기대해본다.



<서울프린지의 실험모델>

**서울 프린지 네트워크**

121- 838 서울시 마포구 서교동 372 - 6 2층

Tel 02) 325-8150 / Fax 02) 325-8992

E-mail [seoulfringe@hanmail.net](mailto:seoulfringe@hanmail.net) / [www.seoulfringe.net](http://www.seoulfringe.net)

**Seoul Fringe Network**

2F 372 - 6 Seokyo-dong, Mapo-gu, Seoul 121 - 838, KOREA

Tel 02) 325-8150 / Fax 02) 325-8992

E-mail [seoulfringe@hanmail.net](mailto:seoulfringe@hanmail.net) / [www.seoulfringe.net](http://www.seoulfringe.net)