

# 스스로 ‘움직이는’ 미술가들

## 자립적 미술 신생공간 주체들의 생활 경험과 예술 실천 연구

신혜영 연세대학교 커뮤니케이션대학원 박사 수료\*

본 연구는 최근 우리 미술생산장 내 유사한 성격의 자립적 신생공간들이 급증한 것에 주목하여, 해당 공간 주체들의 생활 경험과 예술 실천에 대해 살펴보고자 한다. 연구를 위해 자립적 신생공간의 운영 및 참여 주체인 신진작가 15인을 심층 인터뷰하고 그들의 활동과 그 의미를 분석하였다. 특정한 장의 현상을 이해하기 위해서는 행위자의 하비투스<sup>1</sup>와 장의 구조를 함께 살펴봐야 한다는 부르디외의 ‘문화생산장’ 논의가 연구의 중요한 이론적 배경이 되었다. 연구 결과 비슷한 세대적 경험을 공유하는 이들의 삶의 태도에 공통점이 있으며 그것이 예술 실천으로도 연결됨을 알 수 있었다. 이들 신생공간의 주체들 대부분은 큰 성공을 기대하지 않고 동료의 인정과 연대로써 현재를 즐기며, 외부의 선택과 원조를 기다리기보다 삶과 예술을 병행하며 홀로 서는 편을 택한다. 한편 이러한 이들의 자기 충족적 하비투스는 조건 특정적이고 유동적인 예술 실천의 면모로 이어져 오늘날 열악한 미술생산장의 구조와 공모함으로써 장 내 진입과 ‘위치취하기’에 있어 유리하게 작용하리라는 가능성을 타진하였다. 이러한 자립적 신생공간 주체들의 특징이 비단 현재 미술생산장뿐 아니라 우리 사회 문화생산장 전반의 경향과 무관하지 않다는 점에서 연구의 사회적 의미를 찾을 수 있으리라 기대한다.

**KEYWORDS** 미술생산장, 신생공간, 조건 특정적 미술, 이동성, 자기 충족적 하비투스

---

\* aujuste@gmail.com

## 1. 문제 제기

1999년 우리 미술계에 한 해 동안 네 개의 대안공간이 잇따라 생겨난 것에 평론가 이영욱(2000)은 “이들 공간들이 이렇듯 갑작스럽게 동시 발생한 현상은 무언가 새로운 흐름을 예고하고 있는 것으로 볼 수도 있다(486쪽)”며 그 배경과 원인의 고찰을 시도한 바 있다. IMF로 침체되었다가 회복기에 접어든 전반적인 사회경제 상황과 맞물려 당시 미술계는 점차 활기를 띠며 동시대 미술(contemporary art)의 면모를 갖추기 시작하였다.<sup>1)</sup> 그러나 외견상 화려해진 주요 미술제도 이면을 떠받치고 있던 것은 신진작가<sup>2)</sup>를 발굴하여 주요 전시 및 시장으로 배출하는 비영리 대안공간(alternative spaces)이었다. 그로부터 15년이 흐른 2014년, 우리 미술계의 모습은 1990년대 말과 여러모로 유사하다. 제도의 확충이 가시화되었고 개별 작가들의 성과 역시 더욱 화려해졌다.<sup>3)</sup> 그러나 전체적인 미술계 불황으로 재정난을 이기지 못해 폐관하거나 규모를 축소한 미술공간이 늘었으며, 미술 시장은 몇 년째 지속되는 침체를 벗어나지 못하고 있다. 또 그 결과 극소수 외에 대부분의 작가들이 미술 활동으로 생계를 유지하기 어려워졌고, 이러한 상황에서 예술과 노동의 쟁점이 미술계 안팎에서 부각되기 시작했다.<sup>4)</sup> 신자유주의의 영향과 자본의 양극화 현상에서 미술계 역시 예외일 수 없었던 것이다. 이러한 상황에서 2014~2015년 눈에 띄는 변화 중 하나는 젊은

1) 국제비엔날레 참여 및 개최가 본격화되었고, 미술관의 체계가 공고해졌으며, 상업 화랑이 대폭 증가하는 등 전반적으로 현재 우리 미술계의 체계가 확립되었다. 예를 들어 1999년에는 국립현대미술관 덕수궁분관이 개관했고 이불이 베니스비엔날레 한국관에 첫 여성작가로 참여해 특별상을 수상했다. 이듬해인 2000년에는 전년도에 열리지 못한 광주비엔날레가 체제를 정비해 대대적으로 열렸으며, 전년도 베니스비엔날레 한국관 커미셔너였던 송미숙이 감독한 ‘미디어시티서울’이 처음 열리기도 했다.

2) 신진작가에 대한 명확한 기준은 없지만, 대략적으로 “대학 졸업 후 대학원에 재학 중이거나 졸업한 젊은 작가들로 자신만의 스타일을 만들기 위하여 새로운 미술사조와 창작 가치에 예민한 반응을 보이는 계층”을 가리킨다고 할 수 있다(김성희, 2013, 181쪽).

3) 한 해에 세 개의 대형 국제비엔날레(미디어시티서울, 광주비엔날레, 부산비엔날레)가 동시에 열렸고, 국립현대미술관 서울관이 개관했으며 초대형 전시장 동대문디자인플라자(DDP)가 문을 열었다. 또한 대표적인 사립 미술관인 리움이 개관 10주년을 맞았고, 아라리오갤러리가 공간(空間)사육을 인수해 아라리오뮤지엄을 개관하고 제도도에 3개의 공간을 추가로 열었다. 한편 개별 작가들의 성과로는 한국미술을 대표하는 생존 작가인 이우환이 프랑스 베르사유에 초청되고(《이우환 베르사유》, 2014. 6. 17~11. 2), 국제갤러리 전관에서 대표적 단색화가들의 전시(《단색화의 예술》, 윤진섭 기획, 2014. 8. 28~10. 19)가 열린 것을 필두로 우리나라의 단색화가 국내외에서 재부각되기 시작했다. 또한 2015년 베니스비엔날레에서는 임흥순이 국내 작가 중 최초로 본전시에서 은사자상을 수상하기도 했다.

4) 제도적으로는 시나리오 작가 최고은의 죽음을 계기로 2012년 설립된 예술인복지재단이 예술인들의 최저생계와 창작활동을 위한 지원 사업을 보다 확대했고, ‘미술생산자모임’을 위시해 작가들 스스로 표준계약서 및 작가 사례비 등의 이슈를 제기하며 미술계 내에서 논의가 본격화되었다.

예술가들이 자체적으로 운영하는 새로운 형태의 공간들이 크게 증가했다는 사실이다. 구체적인 성격은 다르지만 유사한 범주로 묶을 수 있는 자립적 신생 미술공간들이 2014년 한 해 동안 10여 개가 생겨났고, 2015년 11월 현재 그 숫자는 30여 개에 달한다.<sup>5)</sup> 이들 신생공간은 불균형이 심화된 경제 상황에서 미술계 내 일부 주체들이 지구책을 강구하여 등장한 일종의 '대안적 움직임'이라는 점에서 이전 대안공간들과 일정 정도 유사점이 있다. 그러나 표면적인 수적 증가세뿐 아니라 생성의 주체도, 규모도, 목적도, 성격도 15년 전과는 달라 보인다. 도대체 우리 미술계에 무슨 일이 벌어지고 있는 것일까. 이러한 현상이 오늘날 한국 사회와 미술계의 현실을 나타내는 하나의 징후이거나 또 다른 새로운 흐름을 예고하는 것은 아닐까.

이 연구는 이전과 분명히 다른 젊은 미술가 주도의 새로운 움직임으로부터 현 사회와 미술계의 구조 및 중요 현상을 고찰하고 앞으로의 변화 가능성을 타진해 볼 수 있으리라는 기대로부터 출발하였다. 그 계기는 연구자의 개인적 입장과도 무관하지 않다. 연구자는 2001년 미술 전문지 기자로 처음 미술계에 진입하여 2015년 현재 강의 및 미술비평 활동을 하고 있는 일종의 매개자로서 대안공간의 성쇠부터 현재 신생공간의 등장까지 그간 우리 미술계 내 신진작가들의 예술 실천 및 제도의 변화 과정을 지켜봐 왔다. 또 미술계를 우리 사회 내 한 영역으로 바라보는 연구자이자 현재 강사료와 간헐적인 비평 원고료로 생활하는 일종의 비정규직 노동자로서 이들 미술작가들의 상황에 관심을 갖게 되었다. 무엇보다 막연히 상황을 짐작하거나 단정 짓기보다 현재 변화를 추동한 당사자들의 이야기를 직접 들음으로써 현상의 본질에 가까이 다가가고자 했다. 최근 미술계 안에 급증한 신생공간들

5) 아래의 목록은 미술소비자모임 '시각예술 관련 신생독립플랫폼 인터뷰'(2015)와 신생공간 전시 소개 사이트 '엮는자'(blog.naver.com/herberer)가 발행한 <서울 내 (젊은) 미술활동 관람 투어를 위한 안내서>(2015)에 기재된 곳을 취합해 2015년 11월 현재 활동 중인 32곳을 설립 순서대로 정리한 목록이다(괄호 안은 설립 시기와 공간의 위치). 공간사일삼(2009. 12/ 영등포구 문래동), 플레이스막(2010. 6/ 서대문구 연남동), 반지하(2012. 6/ 중랑구 상봉동), 비디오릴레이탄산(2012. 8/ 고정 공간 없음), 800/40(2013. 1/ 종로구 을지로), 갤러리보는(2013. 5/마포구 독막로), 300/20(2013. 11/ 종로구 장사동), 공간291(2013. 11/ 종로구 부암동), 시청각(2013. 12/ 종로구 자하문로), 커먼센터(2014. 1/ 영등포구 경인로), 케이크갤러리(2014. 1/ 중구 황학동), 아카이브룸(2014. 4/ 종로구 돈화문로), 개방회로(2014. 4/ 종로구 장사동), 공간해방(2014. 5/ 용산구 용산동), 구탁소(2014. 5/ 용산구 한남동), 인스턴트루프(2014. 6/ 종로구 윤보선길), 교역소(2014. 11/ 중랑구 상봉동), 지급여기(2014. 12/ 종로구 창신동), 727NOW(2015. 1/ 마포구 홍익대), 함정지구(2015. 1/ 마포구 서교동), 노토일렛(2015. 1/ 노원구 공릉동), 미연씨(2015. 4/ 서대문구 연희동), 초단발활동(2015. 4/ 성북구 돌고지로), 우주만물(2015. 5/ 종로구 을지로), 청량엑스포(2015. 5/ 동대문구 청량리동), 정신과시간의방(2015. 5/ 마포구 성미산로), MRGG(2015. 5/ 영등포구 신길로), 기고자(2015. 6/ 마포구 대흥동), 가변크기(2015. 6/ 성북구 삼선교로), 우정국(2015. 6/ 마포구 창전동), FLASK(2015. 7/ 마포구 망원동), 청수장(2015. 8/ 성북구 정릉동). 이 글이 편집 및 발간되는 기간 동안 커먼센터와 교역소 등 일부 공간이 문을 닫았다. 정확한 집계가 어려울 만큼 생성과 소멸의 주기가 빠른 것이 이들 공간의 특징이다.

을 운영하고 참여하는 주체는 누구이며 왜 공간을 만드는지, 또 그 공간을 통해 그들이 하고자 하는 예술 실천은 어떠한 것이며 어떠한 삶을 살고 있는지 그들의 목소리를 통해 살펴보고자 한 것이다. 이러한 연구의 구상에는 예술을 연구하는 일이 작품 그 자체에 대한 평가만으로 충분하지 않으며, 작품과 그 의미를 만드는 행위자들과 그들이 속한 사회에 대한 파악이 반드시 수반되어야 한다는 예술사회학적 관점이 전제되어 있다. 특히 이 연구는 부르디외(Bourdieu, 1984/2004)가 “예술사회학은 생산자를 생산하는 사회적 조건을 대상으로 할 뿐 아니라, 생산장을 생산하는 사회적 조건을 다루어야 한다(238쪽)”고 말한 입장에 동의하여, 특정 미술생산자들과 그들이 속한 미술생산장의 사회적 조건을 살펴보는 데 우선적인 의의를 두고 있다. 해당 미술 생산자들이 비슷한 연령대 및 경험을 공유하는 특정 세대의 일원이라 할 수 있고 그들의 예술 실천 경향이 그러한 세대적 특징 및 사회 구조와 무관해 보이지 않기 때문이다. 다른 한편, 그들의 예술 실천을 시대적 흐름에 따른 현 사회 내 문화 현상의 단편으로 파악하는 것만으로는 그들이 속한 미술계의 특수성을 간과하거나 그 의미를 제대로 밝힐 수 없다고 보았다. 이러한 판단하에 본 연구는 신생공간 주체들의 예술 실천과 생활 경험을 미술 영역의 특수성과 사회 내 현상이라는 양자의 입장에서 바라보고자 한다. 이제 막 미술계로 진입한 신진작가로서 그들이 변화된 사회적 조건에 따라 어떠한 예술 실천을 펼치며 그러한 실천이 미술계 내에서 어떠한 의미를 지니는지, 나아가 그러한 예술 실천이 그들의 삶과 어떤 관련을 맺으며 현 사회 안에서 유의미한 좌표로 작용하는지 살펴보려는 것이다.

## 2. 논의의 배경

‘자립’이나 ‘독립’이 ‘청년 세대’와 함께 논의되어 온 것은 비단 근자의 일만도 미술 영역의 일만도 아닐 것이다. 2007년 청년 실업 및 비정규직 쟁점과 함께 대두된 ‘88만 원 세대’라는 명칭 이후 전 사회 영역에서 긍정적으로든 부정적으로든 유사한 맥락에서 청년 세대 관련 논의들이 크게 부각되기 시작했다. 물론 그 이면에는 신자유주의의 가속화로 인한 자본의 양극화와 고용 불안정이라는 사회 구조적 문제가 장시간 축적되어 온 배경이 있었다. 박재홍(2009)은 2007~2008년 세대 담론이 활성화된 근거에는 88만 원 세대론과 촛불집회가 있음을 명시하며 세대 명명의 남용과 세대 갈등의 담론에 대한 보다 엄격한 고찰이 필요함을 지적했다. 그는 기성세대의 노동 시장 선점은 어느 시대에도 존재하는 상수(常數)적 조건이며 청년 실업과 비정규직 문제 역시 세대 간 경쟁 이전에 계급 문제임을 언급하면서 88

만 원 세대론의 논리적 약점과 특정 연령층을 하나의 세대로 일반화하는 문제점을 주장했다. 사실상 88만 원 세대 이전과 이후에도 청년 세대를 지칭하는 명칭들은 수없이 많이 쏟아져 나왔고<sup>6)</sup> 그에 따른 비판적 담론들 역시 지속적으로 생산되어 왔다. 여러 연구들이 세대를 단일한 실재로 가정하거나 세대의 명칭 및 담론을 통해 세대 간 갈등과 차별을 종용하는 것을 경계하고 보다 실질적이고 엄밀한 논의가 필요함을 역설했다(이동연, 2004; 전상진, 2010; 이기형, 2010; 김선기, 2014).

신생공간의 주체인 20~30대 젊은 미술가들은 일반적인 세대 구분에서 '청년 세대', '2030 세대', 'IP 세대', '2.0 세대', '삼포 세대' 등 여러 명칭으로 불릴 수 있겠지만, 각각의 명칭이 그들의 복합적인 특징을 온전히 담아낼 수는 없다. 그럼에도 각 명칭의 강조점이 그들의 다양한 특성 중 일면을 보다 잘 부각시킬 수는 있을 것이다. 예를 들어, 'IP(Independent Producer · 독립적 생산자) 세대'가 강조하는 "재미와 열정"에 대한 애착이나 "마니아적 취미"에의 몰두, "독립적 활동"에 대한 선호는 현재 일련의 다양한 문화예술 분야 생산자들의 활동이 지닌 중요한 특징을 담지하고 있다.<sup>7)</sup> 금융위기 이후 급격화된 노동유연화의 시장 환경으로 방송, 영화, 출판, 음악, 미술, 디자인 등 다양한 문화예술 분야에서 소규모 독립 활동들이 크게 늘어나기 시작한 것은 이러한 세대적 특징과 관련이 있다. 독립PD, 독립출판, 독립잡지, 독립서점, 인디음악, 독립큐레이터, 디자이너 그룹, 작가 그룹 등 각 분야에서 기존 제도에 편입하지 않고 자신들의 관심사에 맞추어 분야를 세분화하고 작은 규모로 활동하는 생산자들이 이때부터 크게 증가했다. 이들은 같은 영역의 생산자들끼리 자율적으로 연대하거나 인접 영역의 생산자들과 협업하며 활동해 왔다. 이러한 다각적인 독립 활동들은 미술 생산자들과도 직간접적으로 관련되어 있다. 먼저 그 중심에는 미술 출판과 디자인이 위치해 있다. 임경용(2015)은 일부 디자이너 그룹 및 독립출판사가 특정 미술 작가 및 기획자와 함께 인쇄물을 만들어 내면서 시작된 협업의 경향이 기존 제도로부터 확대되었고<sup>8)</sup>, 소규모 서점들이 등장하여 미술 출판물의 생산과 소비를 연결하는 장소가 되었다

6) 세대 명칭을 구성하는 기준은 역사적 경험, 나이 혹은 생애 단계, 문화적 · 행태적 특성 등 세 가지로 나눌 수 있다(박재홍, 2009, 15쪽). 역사적 경험 중 시대 특성에 따른 '88만 원 세대'를 다른 기준에 비추어 칭하는 명칭으로 역사적 사건에 따른 '촛불 세대', 나이에 따른 '2030 세대', 생애 단계에 따른 '청년 세대', 문화적 · 행태적 특성에 따른 'IP 세대'나 '2.0 세대' 등이 있다.

7) 'IP 세대'는 2008년 9월 30일 시작된 《동아일보》 기사 연재에서 처음 등장해 본격적으로 사용되기 시작한 세대 명칭이다.

8) 디자이너 슬기와 민이 작가 Sasa[44], 박미나, 홍승혜, 기획자 김성희, 평론가 임근준과 제작한 인쇄물을 시작으로, 워크룸(김형진, 이경수)이 기획자 김해주와, 신동혁x신혜옥이 작가 파트타임스위트, 독립출판사 미디어버스, 인디음악가 헬리콥터레코드(박다함)과, 김형재x홍은주가 작가 김영글, 기획자 현시원 등과 쌍으로 만나 내

고 기술한다. 보다 직접적인 미술 영역의 소규모 그룹 활동으로 옥인컬렉티브(김화용, 이정민, 진시우)와 파트타임스위트(박재영, 이미연, 이병재)처럼 ‘따로 또 같이’ 활동하는 작가가 그룹이나 별도의 공간을 내지 않고 기획을 함께하는 워크온워크(박재용, 장혜진)와 유능사(안대웅, 최정운) 같은 독립기획자 그룹의 활동을 들 수 있을 것이다. 김현주(2012)는 옥인컬렉티브와 파트타임스위트의 예술 실천을 예로 들어 “이 시대 젊은 예술가들이 보여주는 ‘따로 또 같이’의 느슨한 연대”는 “불황과 위기에 전면적으로 직선을 긋는 게 아니라 자신이 할 수 있는 방식으로 이야기를 만들고 나누는 것(237~238쪽)”이라 지적하며 “젊은 예술가 세대의 조건”을 주장한 바 있다.

한편, 이러한 다양한 문화예술 분야의 독립 활동은 사회적 쟁점과도 깊은 관련을 맺어 왔다. 2009년 홍대 앞 두리반 사건이 대표적인 사례다. 도시 재개발로 인한 강제 철거에 인디 음악가들을 비롯한 다양한 문화예술 분야의 생산자들과 시민들이 연대로 맞서 협상에 성공한 두리반 농성<sup>9)</sup>은 이른바 ‘문화 운동’의 예외적 사건으로 여러 연구자들에게 언급되었다(심보선, 2011; 김승환, 2013; 김소연, 2013; 양효실, 2014). 무엇보다 두리반 농성 과정에서 조직되어 이후 여러 현장에 등장한 자립음악생산조합은 새로운 사회적 운동 주체로서뿐 아니라, 독립과 자립을 실천하는 소규모 예술 활동의 대표적 사례로서 상징적인 의미를 지닌다. 2010년 결성 이후 이들 자립음악생산조합의 음악가들은 일부 젊은 미술 작가들과 교류하면서 서로 영향을 미치기도 했다.<sup>10)</sup> 그리고 그러한 움직임은 이후 2012년 5월 1일 노동절 ‘총파업’으로 이어져, 당시 참여한 미술가들을 중심으로 2013년 ‘미술생산자 모임(미생모)’이 결성되었다.<sup>11)</sup> 미생모는 두 차례의 공개토론회와 자료집을 통해 작가 사

---

농은 결과물이 좋은 반응을 얻으며 미술계 내로 확산되고 소비되기 시작했고, 2010년을 전후로 많은 미술 기관들이 이들 대표적 디자이너에게 의뢰하여 새로운 아이덴티티를 만들기도 했다(임경용, 2015: 129~132쪽 참고).

9) 두리반 농성은 홍대 인디씬에서 활동하던 청년 세대 음악가들을 중심으로 2010년 5월 1일 노동절에 처음 진행한 ‘51+’ 공연을 비롯해 다양한 공연들을 통해 수천 명의 관객을 철거 현장으로 집결시켜 사회적 관심과 공감대를 형성했고 결국 농성을 승리로 이끌었다. 2009년 12월에 시작된 농성은 537일 만에 건설사로부터 2억 5천만 원 상당의 배상금과 인근 지역에서의 영업 재개라는 합의를 얻어냈다.

10) 옥인컬렉티브가 라디오스테이션을 통해 자립음악생산조합의 한밤, 박다함파 토크를 진행하였고(〈파동, the forces behind〉, 두산갤러리, 2011. 1. 12. ~1. 29), 미술가 이수성, 이병재의 설치작업과 자립음악생산조합 음악가들의 공연이 협업으로 이루어지기도 했다(〈북조선 핑크로커 리성웅〉, 아트선재센터, 2012. 3. 17~4. 18). (김수영, 2014)

11) 2011년 뉴욕 월가의 ‘오큐파이 월스트리트’ 운동에서 비롯되어 우리나라에서도 노동시장의 변화로 인한 ‘불안정노동자(Precariat)’들의 주도로 이듬해 노동절 총파업이 이루어졌다. 시각예술분야에서는 ‘미술 디자인 라운드테이블’이라는 이름으로 여러 작가들이 “상상력에 밥을”, “예술가에게 기본소득을” 등의 구호로 만든 현수막과 피켓을 들고 참여하였고, 이후 〈총파업 전시-도시를 멈추고 거리로 나가자!〉(2012. 6. 9. ~6. 16, 서교예술실험센터)라는 전시와 토론회로 이어졌다. 이 때 참여한 옥인컬렉티브, 파트타임스위트, 리슨투더시티, 이수성 등

레비/아티스트피 지급 문제, 미술기관의 비정규직 문제, 예술인 복지법 등 미술 제도와 관련된 현안에 대해 구체적으로 논의하고 작가들의 입장을 발표하면서 현재까지 활발히 활동하고 있다.

신생공간은 이러한 일련의 청년 세대 예술가들의 소규모 독립 활동과 유사한 맥락에 있다. 실질적으로 신생공간의 주체들 중 일부가 해당 활동에 관심을 갖고 참여하기도 했을 뿐더러, 독립과 자립의 소규모 활동과 느슨한 연대의 방식에서 공통점을 발견할 수 있다. 그러나 그것만으로는 그들의 자발적 공간 설립과 예술 활동을 설명하기에 충분치 않다. 그들은 미술대학을 졸업하고 미술계로 진입하여 작가로서 자리매김하려는 신진작가로서 특정 영역의 '신참자(newcomers)'이기도 하기 때문이다. 이 맥락에서 부르디외의 '문화생산장(the field of cultural production)'<sup>12)</sup> 논의가 유효한 참고점이 될 것이다. 부르디외(1992; 1993)는 한 사회가 다양하게 분화된 하위공간, 즉 '장(field)'으로 이루어져 있고, 각 장은 그 장만의 특정한 규칙(rules)에 따라 각자의 자본(capital)을 가지고 경쟁하는 행위자(개인/제도)의 역학관계가 지탱하고 있다고 보았다. 모든 장이 전체적인 사회의 경제적(economic)/정치적(political) 힘에 영향을 받는 "구조적 종속(a structural subordination)"(1992/1996: p. 48)을 피할 수 없지만, 동시에 각 장은 고유의 논리에 따라 위계가 유지되거나 전복되는 상대적인 자율성을 가진 영역이라는 것이다. 한편, 부르디외가 장의 구조와 함께 강조하는 것은 그 구조를 지탱하는 각 장 내 행위자들의 '하비투스(habitus)'다. 하비투스는 '계급 관계(class relations)'를 포함해 각자가 살아오면서 무의식적으로 체화한 일련의 성향(disposition) 체계로서 "행위자가 특정 상황에서 행동하거나 반응하는 '게임에 대한 느낌(feel for the game)'이나 '실천 감각(practical sense)'(1993, p. 5)"이라 할 수 있다. 모든 사회적 행위자들은 자신의 하비투스와 자본에 따라 장 내에서 상이한 '위치(positions)'를 점하며 장 안에서 자신의 위치를 유지하거나 보다 나은 위치로 이동하기 위해 끊임없이 경쟁한다. 부르디외는 이처럼 특정 장에서 '상징자본'을 획득하고자 하는 행위자들의 "투쟁 그 자체가 장의 역사를 만든다(1992/1996, p. 157)"고 역설한다. 문화생산장은 현재 위치를 지키려는 이미 인정된 생산자들의 예술 실천과 그들과의 차이를 도입하면서 기성의 위치를 넘어서 그 앞에 서려는 아방가르드들의 새로운 위치취하기 사이의 '상징

의 미술 작가들이 주축이 되어 '미술생산자모임'을 결성하였고 큐레이터, 인턴, 도슨트, 비평가, 시간강사 등 다양한 미술계 행위자들과 함께 2013년 12월 시청각에서 첫 공개 토론회를 열었다.

12) 부르디외의 문화생산장 논의는 미술, 문학, 패션, 텔레비전 등 순수예술에서 대중문화까지 다양한 영역에서 이루어지지만, 본 연구에서 '문화생산장'은 시각예술 영역에 해당하는 '미술생산장'에 국한된다. 이하 본 연구에서는 시각예술 영역을 총칭하거나 실질적인 미술계를 지칭할 때 '미술장' 혹은 '미술생산장'으로 표기한다.

투쟁(symbolic struggle)’에 의해 추동된다는 것이다.

이러한 부르디외의 문화생산장 이론을 기반으로 미술생산장의 구조와 행위자들의 상징투쟁을 분석한 국내외 선행 연구들이 일부 존재한다. 1990년대 yBa(young British artist) 작가들이 어떻게 영국 및 전 세계 현대미술장에서 지배적인 위치를 차지하게 되었는지를 부르디외의 장 이론에 입각하여 분석한 그렌펠과 하디(Grenfell and Hardy, 2003)의 연구가 대표적이다. 그렌펠과 하디는 장 전체의 패턴과 예술가 개인의 하비투스의 구성이 어떻게 서로 존재론적 공모를 이루어 각 예술가들에게 자본의 축적 과정을 이루어내는지 입증하는 데 초점을 맞추었다. 국내 연구 중에는 한국 현대미술 태동기에 해당하는 한국전쟁 이후 화단에서 앵포르멜로 대변되는 추상미술이 어떻게 주류로 자리 잡게 되었는지를 부르디외의 장 이론과 연결해 밝혀내는 연구가 있다(김동일, 2008; 김미정, 2012). 이 두 연구는 한국 현대미술사의 형성 과정에서 가장 중요하게 여겨지는 추상과 구상의 대립을 단순한 미술사의 양식적 차이가 아닌 미술생산장 내의 네트워크 변동과 상징투쟁의 과정으로 보고 국가, 사회, 경제 등 장 밖의 영향관계와 다각도로 연결시켜 고찰함으로써 세부적 양식에 집중된 미술사 연구의 한계를 보완하는 의의가 있다. 또 보다 최근 ‘오아시스 프로젝트(2003~2007)’의 스quat(Squat) 활동에 관한 김동일·양정애(2013)의 분석 역시 유사한 맥락에서 언급할 수 있다. 이 연구는 도시 내 방치된 빈 건물을 일종의 예술적·사회적 목적으로 점거해 온 오아시스 프로젝트의 활동을 미학적 성취와 사회적 효과 사이에서 변형을 시도한 예술가들의 상징투쟁이라 보고, “예술장과 사회 공간 사이에서 그들이 지향했던 이중적 위치취하기(positioning)”(215쪽)가 동시대 미술 경향에 있어 흥미로운 관점을 제공할 수 있으리라 분석한다.

본 연구는 이러한 일부 선행 연구들처럼 전적으로 부르디외의 문화생산장 논의에 초점을 맞추지는 않지만, 신생공간 주체들의 예술 실천과 생활 경험을 이해함에 있어서 부르디외의 기본적인 입장에 일부분 기대고 있다. 신생공간 주체들을 미술생산장에 이제 막 진입해 장 내 행위자로서 위치를 취하고자 하는 신참자들로 바라보고 그들의 예술 실천이 장 내 위치취하기 및 상징투쟁과 어떤 관련이 있는지 살펴보고자 하는 것이다. 또한, 미술생산장 내 구조와 행위자들 간의 역학관계를 살펴보는 것만으로는 신생공간을 만들어 활동하는 그들의 예술 실천 이유를 충분히 밝혀낼 수 없다는 판단하에, 예술적 실천 기저에 깔린 일종의 하비투스로서 그들의 삶의 경험에 주목할 것이다. 그것은 일정 부분 세대적으로 공유되는 공통된 경험으로서 그들이 신생공간을 생성하여 활동하는 잠재적인 동기가 된다고 보았기 때문이다.



### 3. 연구 대상과 연구 절차

이러한 배경을 토대로 본 연구는 최근 등장한 신생공간에서 활동하는 신진작가들의 예술 실천과 생활 경험을 살펴보고자 심층 인터뷰를 수행하였다. 연구 참여자들은 주로 2014~2015년에 소규모 미술공간을 열어 운영하거나 해당 공간의 활동에 참여한 경험이 있는 미술생산자를 기준으로 모집했다. 유사한 성격의 공간이 처음 생겨난 것은 2009년부터이나 최근 급증한 현상에 초점을 맞추고자 현재 왕성한 활동을 보이고 있는 공간의 운영자와 참여자에 집중하였고, 생산자들의 다각적 활동에 주목하고자 공간 운영자 중 기획자를 배제한 채 작가로 대상을 국한했다. 특히 인터뷰 참여자들의 인적 사항에서도 알 수 있듯, 신생공간의 주체들 대부분 1980년대 초중반 출생으로 비슷한 연령대에 유사한 경험을 가진 세대적 공통점이 있다는 점에 주목하였다. 이들을 대상으로 본 연구는 첫째, 신생공간의 생성 배경과 설립의 동기가 무엇인지, 둘째, 이들 신생공간의 성격은 어떠한가 그 안에서 벌어지는 예술 활동의 특징은 무엇인지, 셋째, 이들 신생공간을 운영/참여하는 신진작가들은 삶을 어떻게 영위하며 그러한 생활 경험은 예술 활동과 어떤 관련이 있는지를 조사하였다. 끝으로, 신생공간을 통한 그들의 예술 활동이 미술생산장 내에서 어떤 의미를 지니고 장 내 상징투쟁에 영향을 미치는지 일부 활동 궤적을 통해 가늠해 보고자 했다.

2015년 1월부터 3월까지 총 15명의 미술생산자를 인터뷰했다. 참여자의 모집은 연구자가 2012~2013년에 아르코 신진작가 워크숍 강사로 참여하면서 만난 신진작가들을 중심으로 섭외를 시작해 이후 면접자를 늘려가는 눈덩이 표집 방식으로 이루어졌다. 인터뷰 대상자들의 출생년도는 1983~1988년생으로 대다수가 30대 초반(20대 후반 1명 제외)에 해당했고 성별은 남성 8명, 여성 7명으로 고른 분포를 이루었다. 학력은 15명 전원 대학 졸업자이며, 그중 10명은 대학원에 재학 중이거나 수료자 및 졸업자에 해당한다. 참여자 모두 3회 미만의 개인전 경력을 지닌 신진작가에 해당했고, 대부분 예술 활동 외에 생계수단으로 비예술적 활동을 병행하고 있었다(〈표 1〉 참조). 15명의 인터뷰 참여자 중 공동운영자들의 경우 한 자리에서 인터뷰가 이루어져 총 9회의 인터뷰를 실시했다. 인터뷰의 의향을 묻는 첫 연락과 이후 거의 모든 연락은 전화 통화가 아닌 트위터 '디엠(Direct Message)'과 휴대폰 '문자'를 통해 이루어졌다. '신생공간을 중심으로 한 예술 활동 연구'로 인터뷰 목적을 알렸고, 공간 운영자의 경우 가능한 해당 신생공간을 인터뷰 장소로 정하였고 그렇지 않은 경우 각자가 선호하는 지역의 조용한 카페로 장소를 정하였다. 인터뷰는 연구자가 미리 준비한 질문 목록을 중심으로 하되, 상황에 따라 구체적인 질문 내용을 달리하는 반구조화된(semi-structured) 형식을 취했다. 인터뷰 질문 목록은 ① 개인 예술 활동과 장의 진

표 1. 심층 인터뷰 참여자

이름	나이 (출생 연도)	성별	학력	개인전	신생공간 활동	주요 생계수단(비예술 활동)	인터뷰 날짜 (시간)
1. A	32(1984)	남	대졸/대학원재학중 (타학교)	1회	운영/참여	아르바이트 (전시 설치 및 철수, 벽화 등)	2015.1.16 (112분 공동)
2. B	32(1984)	남	대졸/대학원졸 (동대학원 이론전공)	없음	운영	인미공 인턴 근무 등	2015.1.16 (112분 공동)
3. C	31(1985)	남	대졸	없음	운영	아르바이트 (패션계 사무직, 생활공동체 운영 등)	2015.1.16 (112분 공동)
4. D	32(1984)	남	대졸/대학원재학중 (타학교)	없음	운영/참여	예술인파견사업, 아이티업체 디자인관련, 아르바이트 (리플렛 및 포스터 디자인, 설문지 배포 등)	2015.1.28 (149분 공동)
5. E	30(1986)	여	대졸/대학원졸 (동대학원)	없음	운영/참여	아르바이트 (벽화, 카페, 디자인, 취미미술학원 강사 등)	2015.1.28 (149분 공동)
6. F	31(1985)	여	대졸/대학원졸 (유학)	없음	운영/참여	아르바이트 (영상 제작 등)	2015.2.2, (139분 공동)
7. G	31(1985)	여	대졸/대학원수료 (동대학원)	없음	운영	아르바이트 (작품 설치, 작가 어시스턴트, 인테리어소품 제작 등)	2015.2.2, (139분 공동)
8. H	31(1985)	여	대졸	없음	운영/참여	아르바이트 (패션 관련 서칭 등)	2015.2.2, (139분 공동)
9. I	32(1984)	남	대졸/대학원졸 (동대학원)	1회	참여	아르바이트 (기업 홍보물 일러스트 등)	2015.2.9 (94분)
10. J	33(1983)	남	대졸	2회	참여	디자인 회사 근무, 아르바이트 (미술학원 강사, 작가 어시스턴트 등), 공적 자금 지원	2015.2.12 (107분)
11. K	28(1988)	여	대졸	3회	운영/참여	아르바이트 (작가 스튜디오 근무, 학원강사 등)	2015.2.16 (129분)
12. L	32(1984)	남	대졸	2회	운영/참여	아르바이트 (웹 코딩 등)	2015.2.23 (178분)
13. M	30(1986)	여	대졸/대학원졸 (타학교)	2회	참여	아르바이트 (초등학교, 고등학교 기간제 교사 등)	2015.2.24 (167분)
14. N	32(1984)	남	대졸/대학원졸 (동대학원)	2회	참여	아르바이트 (미술학원 강사, 미술과외 등)	2015.3.2 (97분)
15. O	30(1986)	여	대졸/대학원졸 (동대학원)	3회	참여	아르바이트(미술학원 강사, 일러스트, 작가 어시스트 등)	2015.3.24 (97분)

입에 대한 문항(학력 및 유학 여부와 출신 미술대학의 교육 내용 관련 / 개인전 횟수와 대  
관 및 기금 여부와 지원 사항 / 그룹전, 레지던시, 수상, 간행물 등 활동 사항 / 활동에 도움

을 준 사람이나 생산장 내 네트워크 관련 등), ② 신생공간의 운영 및 참여 동기와 예술 활동에 대한 문항(신생공간의 설립 시기·취지·운영진 관련 / 이전 대안공간을 비롯한 기존 공간들과의 차별점에 대한 운영자 및 참여자의 인식 / 공간의 임대 상태·운영비·후원 및 기금 여부/ 전시 및 프로젝트 진행 및 참여 과정과 특징 관련 등), ③ 예술가 개인의 삶의 영위와 예술 활동의 지속 가능성에 대한 문항(작품 판매 여부 및 판매 가능성 관련 / 알바 종류 및 구체적 경험·부모님 지원 여부 등 생계 수단 관련 / 예술가의 노동과 작가 사례비 등에 관한 인식 관련 / 향후 예술 활동 지속의 방법 및 가능성 관련 / 신생공간 활동의 지속 가능성에 대한 의식 등)이 포함되었다. 각 인터뷰는 개인의 몰입도와 상황에 따라 90~180여 분으로 달리 진행하였고, 별다른 시간제한 없이 참여자와 연구자가 충분하다고 생각하는 지점에서 대화를 마쳤다. 인터뷰는 대상자의 동의 아래 아이폰의 '음성 메모' 기능으로 처음부터 끝까지 녹음되었고, 각각의 음성 파일은 이후 연구자가 직접 한글 파일로 전문(畵文) 타이핑한 뒤 별도의 정리 및 과정을 거쳐 분석 대상으로 삼았다. 논문의 내용은 인터뷰 참여자들에게 이메일로 보내져 사실관계 여부 등 확인 절차를 거쳤고, 공적인 활동 외에 사적인 내용들이 상당 부분 포함되어 있어 참여자의 이름은 알파벳으로 익명 처리하였다.<sup>13)</sup> 자료의 분석 과정에서는 전반적으로 응답자 간에 중복되는 내용에 주목하였고, 그 내용을 분류하고 범주화한 뒤 심층적으로 해석하여 연구 문제의 핵심에 도달하고자 했다.

## 4. 신생공간 주체들의 생활 경험과 예술 실천

### 1) 신생공간 생성 배경과 설립 동기

신생공간을 만드는 이는 누구이고 왜 그들은 공간을 만드는가? 새로이 동시다발적으로 생성된 신생공간들이 이전과 차별화되는 지점은 무엇인가? 신생공간의 주체와 생성의 배경, 공간의 형태 및 성격, 의도와 취지 등 기본적인 사실에서부터 시작해 보자. 먼저 대부분 공간의 설립과 운영의 주체는 젊은 미술 생산자들이다.<sup>14)</sup> 이전의 대안공간이 대체로 국가나 기업, 혹은 기성 작가 및 기획자들 주도로 이루어졌던 것을 생각하면 주체에서 먼저 차이

13) 모든 인터뷰 참여자의 발언을 고루 반영하고자 했으나, 논의의 전개와 지면의 한계로 발언이 여러 번 중복된 참여자와 부득이하게 누락된 참여자가 있다.

14) 커먼센터, 시청각, 케이크갤러리 등 일부 기획자들이 주축이 되어 운영하는 공간도 있다. 그러나 이들 공간 역시 작가에게 작품 제작뿐 아니라 기획의 면에서도 큰 비중을 부여하는 경향이 있다.

를 발견할 수 있다.<sup>15)</sup> 신생공간의 주체 대다수가 개인전 경력 3회 미만의 1980년대 초중반 생으로, 이제 서른을 갓 넘겼거나 서른을 눈앞에 두고 있는 비슷한 연령대의 '젊은' 작가들이다. 이들은 단순히 연령이 비슷할 뿐 아니라 10대에 IMF를 겪고 대학을 졸업한 뒤 사회에 진출할 무렵 다시 글로벌 금융 위기를 겪은 유사한 경험을 공유하고 있다. 이러한 공통된 배경에서 인터뷰 참여자 대부분은 대학교에 들어와서부터 현재까지 각종 아르바이트로 학비와 생활비를 충당한 경험이 있다고 답했다. 한편 인터뷰 참여자의 학력을 보면 15명 중 5명이 대학 졸업 후 대학원에 진학하지 않은 채 작가로 활동 중이며, 10명의 대학원 진학자 중에서 해외 유학자는 단 1명에 지나지 않는다. 2000년대 이후 미술계에 해외 유학파가 대거 등장하고 국내 대학교에도 실기 박사(DFA) 과정이 개설되는 등 심각한 학력 인플레이션이 이루어진 상황을 떠올려 볼 때 이들의 이력은 다소 이례적이다. 그것은 이들이 처한 어려운 경제 상황을 반영하는 결과일 뿐 아니라 명성보다 실리를 추구하는 그들의 성향을 반영하는 것이기도 하다.

공간의 형태 역시 기존의 대안공간과는 다르다. 서울 시내에서 가능한 적은 임대료를 내고 사용할 수 있는 공간을 선호하는 까닭에 공간은 대체로 소규모를 지향한다. 임대 형태 역시 가족이나 지인의 공간을 무상으로 사용하거나 가능한 적은 임대료를 지불하는 것을 조건으로 한다. 공간 운영비용은 개인 후원이나 기금의 도움을 받는 곳도 일부 있지만 대부분 운영자 스스로 부담한다. 그런 이유로 복수의 동료 작가들과 임대료를 공유하면서 함께 공간을 운영하는 경우도 많다. 요컨대 가용 범위 안에서 최대한 부담을 줄이는 초경량 체제를 지향하는 것이다.

그렇다면 이러한 열악한 상황에서 그들이 스스로 공간을 만든 이유는 무엇일까. 교육 과정을 마친 뒤 작가로서 미술장에 진입할 수 있는 기회가 현격히 줄어든 구조적 문제가 우선적으로 자리하고 있다. 여전히 한 해 평균 수천 명의 미술대학 졸업생이 배출되지만 전시의 기회는 예전보다 훨씬 감소했다. 신진작가의 배출을 도왔던 크고 작은 대안공간들도 2008년 이후 대부분 사라졌다. 1세대 대안공간 중 국가의 지원을 받는 인사미술공간만이 본래의 성격에 가깝게 남아 있지만, 지원금을 비롯해 혜택이 큰 만큼 경쟁률도 극도로 치열하다. 신진작가의 전시와 공간 운영을 도왔던 대표적 공적 자금인 문예진흥기금도 고갈

15) 서진석 개인이 설립한 루프를 제외한 나머지 대표적 대안공간들은 비교적 안정된 운영 체제를 갖춘 복수의 운영자들에 의한 기관 형태에 가까웠다. 대안공간들은 이영욱, 김용익, 김용철, 서용선 등 민중미술 작가 및 이론가들을 운영위원으로 삼았으며, 사루비아다방 역시 운동구를 비롯한 미술계 인사들이 설립의 주체였다. 주식회사 썬지를 모회사로 한 썬지스페이스나 한국문화예술위원회 산하 기관으로 공공기금만으로 운영된 인사미술공간의 경우 기업과 국가라는 운영 주체 면에서 사실상 기성 미술제도와 크게 다르지 않았다.

의 위기에 있어 기금의 혜택을 보는 일도 훨씬 어려워졌다<sup>16)</sup>. 지인들 외에 아무도 주목하지 않는 고작 일주일간의 전시에 수백 만 원을 지불하는 대관 화랑이 마지막 선택지로 남아 있지만, 비용이나 실리 면에서 그러한 선택을 할 작가는 많아 보이지 않는다. 연구의 참여자들 역시 이러한 사회 전반적 구조와 미술장의 상황을 인식하고 있었다. 이들 중 대다수가 대학을 졸업하기 전부터 다양한 공모에 수없이 지원해 왔고 거듭된 탈락으로 기존 제도에 대한 불만이 높아져 있었다. 뿐만 아니라 이들 대부분 공통적으로 선망하는 특정 기관이나 지원 제도의 높은 경쟁률을 인지하고 있어 기대치는 현저히 낮춰져 있었다. 따라서 연구 참여자들 상당수가 외부의 선택에 의지하지 않고는 아무것도 할 수 없는 현실에 회의감을 느끼고 이제 더 이상 지원서 작성에만 시간을 허비할 수 없다는 생각에 이르게 되었음을 언급했다.

기관이나 이런 데서 지원으로 수혈을 해서 버텨 오고 있었는데 우리는 정작 저것도 받기 힘들다, **파이가 그만큼 남아 있지도 않고 우리에게 할당된 파이프도 없고** 거기에 이제 큰 기대를 안 하는 거죠. 마지막 보루로 저희도 내긴 했지만 거기에 아무 기대도 하지 않고 일 년 계획을 하는 거예요. 그게 없다고 생각을 하고, 그러면 **자생적인 운동까지는 아니더라도 굶어죽지 않고 하고 싶은 걸 요만큼이라도 할 수 있는 방법을 만들어 내야 하니까**. 이런 여러 가지 아이디어를 짜내기 시작한 거예요. 그러다가 주변에 그런 생각을 하는 사람들이 자연스럽게 연결이 되면서 연대라는 게 그런 식으로 만들어지는 것 같아요. 한 사람의 선동이 아니라, 다 비슷한 지점들이 연결이 되는 거 같아요. (C) (이하 강조는 연구자)

**국가가 돈을 안주면 예술을 못해요. 말도 안 되는 상황이잖아요.** 사실 저도 이번에 서울문화재단이랑 세마도 쓰고 다 썼어요. 제 이름으로 작품 하는 거. 무료로 대관해 주겠다는 곳도 찾았고요. 그런데 지원금이 없으면 아무것도 할 수가 없어요. 아웃풋이 하나도 안 되니까. 그러니까 이게 비단 저만의 문제는 아니란 거죠. (A)

16) 2014년 10월 7일 국정감사에서 윤관석 새정치연합 의원은 한국문화예술위원회 자료를 검토한 결과 “출범 당시 5000억원에 달했던 기금이 2013년말 잔액은 2395억원으로 줄었으며, 현재 추세로 보면 2014년말 기금 잔액은 1529억원 수준으로 낮아지고 2016년에는 완전 소진된다”고 밝혔다(『2014국감』 3년 후 문예기금 고갈, 재원 확보 비상, 《아시아경제》, 2014. 10. 7). 이후 한국문화예술위원회는 2014년 11월 24일 국회의원회관에서 ‘문예진흥기금 확충 방안 모색을 위한 정책 대토론회’를 열기도 했으나 현재까지 뚜렷한 대안이나 결과가 나오지 않은 상황이다.

이러한 배경에서 몇몇 신진작가들이 직접 공간을 빌려 자신의 예술 작업과 공간 운영을 병행하면서 자신과 비슷한 처지의 주변 작가들에게 공간을 내주기 시작했다. 더 이상 수동적으로 선택받기만을 기다리기보다 작가들 스스로 기회를 만들어 보자는 자립의 의지였다. 각자 구체적으로 공간을 설립한 의도와 취지는 조금씩 다르다. 그러나 공통적으로 자신들의 필요에 의해 설립했기에 기관의 공모를 비롯한 기존 제도가 수용할 수 없는 새로운 예술 실천이 가능하리라는 기대가 있다. 인터뷰 참여자 중 다수가 기존 신진작가의 등용문으로서 대다수 공모 심사의 공정성과 당선작의 수준에 대한 낮은 신뢰를 표했다. 따라서 기존 제도를 답습하는 것보다 작가들 스스로 운영하는 공간들이 예술적 결과물에 있어서도 차별적 장점이 있으리라 보고 있다.

갤러리나 어떤 공간들이 하는 기획에는 각 공간 나름의 성격이 있다고 생각해요. 그렇기 때문에 지속적으로 컨택을 해도 들어가지 못할 가능성이 있는 거죠. 예를 들면 사루비아면 사루비아 성격의 전시가 있고 인미공이면 인미공 성격의 전시가 있고, **그 범위 밖에서 작업을 하는 작가들이 해당 공간과의 코드가 맞지 않아서 좌절감을 느끼는 구조가 조금 어색했어요.** 충분히 잘하고 있는데 공모를 내면 다 떨어져, 공모를 의지하지 않으면 전시할 기회가 없어, 그러다 보니 지금 내가 올바른 길을 가고 있는 건가라는 질문에 도달하는 경우도 있더라고요. 사실 그럴 필요는 없는 건데. 그런 맥락에서 **이 갈등을 해소하기 위해서** 내가 뭘 해 볼까, 난 어차피 공간이 필요하니까 내 공간에서라도 뭘 작게 해 보자라는 생각으로 시작하게 되었어요. (H)

저는 공모 면접 같은 거 들어갔을 때 제일 먼저 하는 말이 작업들 다 보고 오셨으니까 작업 얘기는 안 하겠다고 하고 시작하거든요. 작업이 길어서 어차피 다 안 봤을 테니까. 그런 상황에서 수많은 영상들이 하드디스크에서 사라진다는 걸 알고 있으니까 중요한 건 심사가 아니라는 분위기가 있어요. (중략) 업계 전체가 가지고 있는 신인작가 등용문 시스템, 대안공간마다 하나씩 갖고 있는 **등용문 시스템이 어떤 예외값을 발생시키지 못하고 지금 쏟아져 나오는 공급물량에 비해서 너무 편협하거나 너무 적다**는 생각을 하고 있기 때문에, 그거 외적으로 돌아갈 수 있는 어떤 것을 만들고 싶어서……. (L)

또 이 공간들을 통해 주변 작가나 관객과 작업에 관해 좀 더 긴밀하게 소통할 수 있으리라 기대한다. 기존 제도에서 전시를 할 경우 어렵게 선택된다 하더라도 작업에 관해 실질적인 피드백을 받을 수 없는 구조이기에 좀 더 긴밀히 소통할 수 있는 네트워크의 필요성

을 느끼는 것이다. 또한 일부 작가들은 공간을 운영하거나 기획해 보는 것이 실제 작업 자체에 도움이 된다고 말한다. 공간 운영자 중 일부는 생산자와 매개자 사이에서 자신들의 위치를 고민하기도 하지만, 대체로 자신들이 기획자라기보다는 작가로서 작업을 발표하는 기회로 삼거나 주변 작가들과 새로운 일을 도모한다는 의식이 강하고, 결국 생산자로서 자신의 작업에 이러한 활동이 좋은 자극이 되리라는 기대를 갖고 있다.

막상 졸업하고 나니 작업공간도 없고 임대를 해서 세를 내면서 작업실을 쓰거나 하는 건데, 그거 말고 뭐 다른 방법이 없을까 고민을 하다가 어차피 공모 형태 아니면 전시하기가 힘들니까 내가 작업을 할 수 있는 공간을 만들자 해서 만들었는데 생각을 해 보니 나랑 비슷한 처지의 작가들이 진짜 많겠구나 싶어서……. (D)

전 개인적으로 이 공간이 아트 플랫폼처럼 되었으면 좋겠다 생각을 했어요. 작업을 하는 것도 중요하지만 어떤 작업을 고민하고 있고 어떤 작업을 하는지 이야기를 많이 해 볼 필요가 있다고 생각을 해요. 전시공간에 가도 피드백을 받을 수 있는 기회가 상당히 적잖아요. 관객과도 대화 할 수 있고 다른 작가들과도 공유 할 수 있는 공간이 필요하다고 생각해서 이런 프로젝트를 시작했어요. (F)

1년 동안 기획을 해 보겠다고 마음먹은 가장 큰 이유는 스터디를 위해서예요. 제 작업 안에서 해결되지 않는 어떤 문제의식이나 고민들을 풀어 볼 수 있는 기회로……. (K)

이렇듯 신생공간이 생겨난 배경에는 사회 전반의 경제적 상황과 미술장의 변화된 구조 속에서 작가들 스스로가 작가로서 생존하기 위한 필요성이 우선한다. 이 공간을 통해 이름을 알리거나 미술장에서 유리한 위치를 점하게 되기를 기대하기 이전에, 기존 제도가 수용할 수 없는 새로운 결과물을 내고 그 결과물과 관련해 주변 사람들과 실질적으로 소통하고 궁극적으로 자신이 하려는 작업을 할 수 있도록 작가적 역량을 키우는 데 주안점을 두고 있는 것이다. 기존 제도에 편입하고자 애쓰기보다 자신들 스스로 기회를 만들고 그 기회를 주변 작가들과 나누는 가운데 실효를 보고자 함이다. 우리 미술장 안에서 이처럼 자신들의 가용 범위 안에서 독자적 활동을 시도한 예술 실천이 갑작스럽게 출현한 것은 아니다. 이들 이전에 제도가 해결할 수 없는 미술장 내 다양한 문제들을 자신들의 영역에서 고민하는 수많은 활동들이 있었다. 앞서 논의의 배경에서 밝힌 다양한 소규모 독립 활동들이 대표적이다. 일찍이 1세대 대안공간의 존폐와 의의를 논하는 가운데 구정연(2008)은 이러

한 정형화되지 않은 예외적인 형태의 소규모 활동들을 ‘임의적 활동들’이라 칭하며 그 의미와 가능성을 제시한 바 있다. 당시 논의 대상이 되었던 임의적 활동들 중 대다수가 현재 존재하지 않지만<sup>17)</sup>, “개인의 미시적인 욕망이나 사사로운 취향에서 시작된 분절된 활동과 영역들(37쪽)”이라는 특징은 현재의 다른 모든 독립적 활동들의 공통된 특징에 해당한다. 젊은 미술생산자들의 신생공간 설립 동기 역시 이와 같은 흐름의 연장선상에서 생겨난 것으로 파악할 수 있다. 미술장 안에서 수년간 지속되어 온 수많은 임의적 활동들이 근자에 좀더 집약적으로 표면 위로 드러나 신생공간의 동시다발적 출현으로 나타난 셈이다.

## 2) 자기 충족적 멀티플레이어의 삶

1990년대 미국이 처한 암울한 경제 상황을 가리켜 경제학자 폴 크루그먼(Krugman, 1997/2009)은 ‘기대 감소의 시대(the age of diminished expectations)’라 칭하고, 소득 불균형, 생산성 둔화, 실업률 상승 등 당시 미국의 경제 상황이 오랜 시간 진행되어 온 것으로, 앞으로도 쉽게 해결되기 어려운 구조적 문제임을 지적했다. 그의 논의는 오늘날 우리 사회 및 미술장의 상황에도 시사하는 바가 크다. 미술 시장의 구조가 열악해졌음은 물론, 미술생산장 내에서 더 이상 예전처럼 큰 성공을 기대하기 힘들다. 이러한 상황에서 동시다발적으로 생겨난 신생공간 주체들에게서 발견되는 이전 세대와의 가장 큰 차이점은 이들에게 가장 중요한 기준이 ‘자기 충족’으로 보인다는 점이다. 일본의 청년 사회학자 후루이치 노리토시(Noritoshi, 2011/2014)가 일본의 청년들에 대해 “이제 젊은이들은 무언가를 쟁취함으로써 자신을 돋보이게 만들 수 있던 시대와 선을 긋고, 작은 공동체 안에서 소소한 상호 승인을 누리며 살아가고 있다(304~305쪽)”고 말한 자기 충족적 특징이 우리나라 청년들에게서도 나타나게 된 것이다. 신생공간을 운영하고 참여하는 작가들 대다수가 제도의 승인 이전에 동료의 승인에 만족하며 자신이 속한 집단을 기준으로 행복을 판단한다. 자신의 동료들과 함께 흥미로운 일을 기획해 치밀하게 준비하고 원하는 성과가 나오면 즐거워하고 주변에서 좋은 반응을 얻으면 기뻐한다. 이들 대부분 작가로 활동하고 공간을 운영하는 이유가 현재 미술장의 상황을 개선시키려는 대의적 목적에 있지 않으며, 본인 스스로 금전적 성공을 거두거나 미술장 안에서 이름을 얻으려는 목표에 있지도 않다. 기대가 감소된 만큼 결과보다 과정에서 느끼는 자신의 만족과 유희, 조금 더 나아가 주변 사람들과의 관계에서

17) Studio Unit, AB군단, SSE project, 포스트포에틱스, 갤러리킹, 닷라인 TV, 미디어버스, 매뉴얼, 오프도시 등이 당시 언급된 임의적 활동들이다. 이들 중 글을 쓴 구정연과 임경용이 공동 운영하는 미디어버스는 현재 예술 관련 출판업과 대표적 소규모 서점인 더북소사이어티를 중심으로 활발히 활동하고 있다.



오는 만족을 기대한다.

분명 재밌어서 하는 거지 다른 사명감은 없었어요. **처음에도 이걸 하면 재미있겠다 해서 시작하고 그럴 거 같다고 동의해 주는 사람들이 있어서 운영이 되어 온 거 같고 확실히 사명감은 아니고, 사명감이었으면 진즉에 안 했어요.** 작업할 때랑 마음이 비슷해서, 사실 작업도 나가서 일하는 게 돈도 많이 벌고 생활도 안정되고 그렇잖아요. 하는 이유가 재미있어서 하는 거잖아요. 재미없으면 할 이유도 없는 건데. 여기 하면서 만나는 사람들도 재밌었고 나 외에 작업하는 사람 볼 일이 즐겁하고는 거의 없는데 그걸 보는 것도 재밌었고 처음에는 내가 혼자서 작가와 관리자로 떠들었는데 이제는 뭔가 점점 변해가는 상황도 재밌고…… 진짜 취미생활 같은데 어떡하지?(웃음) (D)

어떻게 보면 유희적인 부분이 제일 중요한 거 같아요. 지금 미술씬에서 청년작가들이 미술을 즐겁게 하는 일이 거의 불가능하다고 생각하거든요. 공모전을 계속 지원하고 또 어떤 전시에 참여하게 됐을 때 아티스트피나 이런 처우의 문제로 피로감이 계속 쌓이고 전시를 하고 나면 계속 황폐해지고 그러니까 **진짜로 즐거운 것들을 찾으면서 규모는 작아도 상관 없으니까 우리가 진짜 즐거운 거 찾아보자 이게 제일 큰 거 같아요.** 제가 느낀 바로는. (O)

이러한 자기 충족적 특징은 이들 세대 개인들에게 공유된 일종의 하비투스로 보인다. 부르디외는 하비투스를 사회적 행위자가 자신이 처한 상이한 사회·경제 조건들을 내면화함으로써 무의식적으로 습득하여 체화시킨 일련의 성향 체계로 규정한다. 따라서 “상이한 생활조건은 상이한 하비투스를 생산(1979/1995, 312쪽)”하며 하비투스는 특정한 부류의 일에서만 발현되는 것이 아닌 그 사람의 생활양식 전반에서 일관되게 나타난다는 것이다. IMF와 금융위기 등 일련의 열악한 사회·경제 조건들을 겪으며 오랫동안 무의식적으로 체득되어 온 하비투스가 신생공간 주체들의 생활 경험과 예술 실천의 태도 전반으로 이어져 드러난다. 그것은 주어진 조건 안에서 자신이 취할 수 있는 것과 없는 것을 분명히 인식하고 불가능한 것을 포기하는 태도이자, 최소한의 자존심과 지켜야 할 기준을 지키고자 하는 태도이기도 하다. 예컨대 작가 사례비나 제작비 지급에 대한 인식이 한 예다. 이들은 현재 논의 중인 작가 사례비가 법제화되기 이전에 생산자이자 매개자로서 본인들 스스로 먼저 이에 대한 분명한 인식을 가지고 실천하려 노력해 왔다.

어떤 작가도 혼자서 전시를 만들 순 없잖아요. 운송을 친구가 해 줘도 다 도움을 받는 건데

그런 도움을 받을 때마다 저는 어떻게든 다 돈을 만들어서 줬거든요. 제가 있는 예산 안에서 부족하면 벌어서라도. 근데 친구라고 해서 그런 열정 페이지를 요구하는 사람들도 아직 많고. 모든 사람이 다 일은 일이라고 생각했으면 좋겠어요. 그런 인식은 어디서부터 바뀌어야 되지? (M)

그래도 기본적으로 운송비나 설치비는 작가에게 안 내게 해야 하지 않느냐, 그렇지 않다면 난 못한다, 내가 작가기도 하고 내가 말하고 다녀야 할 텐데 어떤 낫쪽으로 그러겠냐 했더니 그런 건 당연히 걱정 안 해도 된다 믿어라 2014년에도 그런 적은 한 번도 없었고 기본적인 설치나 운송비는 여기서 당연히 되는 거고 아티스트피는 못 챙겨 주는 상황인데 노력은 하겠다고. (K)

자립에 대한 의지 역시 이들의 하비투스에 따른 것으로 볼 수 있다. 전통적인 미술장에서 작가는 '생산'의 역할만을 맡지만, 이들 신생공간을 운영하는 작가들은 기획, 홍보, 운영, 판매 등 '매개'의 역할까지를 병행한다. 이는 인건비를 절약하는 차원도 있지만, 자신들의 가용 범위 안에서 압축적이고 효율적인 운영을 하고자 하는 이들의 성향에 따른 것이기도 하다. 대부분의 운영비용은 작가들의 주된 수입원인 다종다양한 아르바이트로 충당된다. 이들 공간의 주체들 대다수가 예술 활동 외에 복수의 아르바이트를 하는 '프리터족(Free Arbeiter)'에 해당한다. 예술경제학의 관점에 따르면, 예술 활동만으로 생계를 유지할 수 없는 예술계 구조에서 예술가가 한시적으로 복수의 직업(multiple job)을 갖는 것은 본인의 경제 상황을 개선해 나가기 위한 공통적인 방식 중 하나다(Menger, 1999). 또한 부르디외(1993)의 지적대로, 즉각적인 상업적 성공을 지양하고 동료 및 전문가 집단의 인정을 지향하는 '제한된 소규모 생산장(restricted small-scale production field)'의 작가들에게는 여전히 일정 정도 경제적 이익과 예술적 가치의 서열이 뒤집히는 '전복된 경제(reversed economy)'의 논리가 적용되기에 예술 활동 이외의 일로 생계를 유지할 수밖에 없다. 이런 상황에서 작업뿐 아니라 공간의 운영비용까지 책임져야 하는 이들 신진작가들에게 아트바이트는 예술 활동을 지속할 수 있는 최소한의 필요조건이자 예술 활동만큼이나 중요한 일상의 한 부분이다.

그러나 이들 대부분 작업과 생업의 분리에서 갈등을 느끼기 보다는 둘 사이에서 균형을 잡아가는 데 주력하는 편이다. 일의 종류는 대체로 자신의 전공을 살린 미술학원 강사, 디자인 및 일러스트, 작품 설치 및 철수, 작가 어시스턴트 등 예술 방면의 일이 많다. 그러나 전공과 관계없는 일도 가리지 않는다. 오히려 미술장 안에서의 일들이 보수나 대우가

열악해 의도적으로 타 분야의 일을 하려는 경우도 적지 않다. 또 유사한 이유로 국가에서 운영하는 예술인복지재단의 창작디딤돌이나 예술인파견사업, 시나 구 등 지자체에서 운영하는 청년창업지원센터나 지역주민사업 등 미술장과 직접적인 관련이 없는 공공사업을 이용하기도 한다. 물론 이러한 일들 모두 수입은 일정하지 않고 고용 상태도 불안정하다. 그러나 전시 일정과 자금 사정 등 자신의 상황에 맞춰 유동적으로 일을 구할 수 있어서 이러한 불안정한 고용 상태를 작가들 스스로 선택하기도 한다.

이것저것 잡히는 거 하기도 하고 프리랜서로 웹 퍼블리셔를 하고 있어요. 웹 표면 디자인 빼고 뒤에 코딩이나 이런 거 하는 일이에요. **미술 쪽에서 일을 하면 돈이 되게 터무니없다는 걸 알고 있어서 가능하면 미술 쪽 아닌 일을 하려고 해요.** 웹 관련 일도 가능하면 미술 쪽 아닌 일을 하려고 하고. (중략) 근데 생계랑 작업을 분리해서 생각을 한다기보단 그 두 가지는 내면적으로는 연결되어 있는데, 뒤에서 코딩을 하는 방식이랑 작업할 때 무언가를 꾸리는 방식이랑 이런 게 되게 비슷해요. 그런데 돈을 미술 쪽에서 안 따낸다는 점에서만 분리를 하려고 해요. 미술계는 무조건 싸게 부려먹으려고 하니까 딱 싫은 거죠. 되게 허무하거든요. (L)

이렇게 저렇게 그런 시스템이라든가 그 자체를 고민하기보다 **작은 돈으로 어떻게 살까** 고민을 하는 평범한 소시민으로서 내 씹씹이를 줄이는 거죠. 갖고 있는 물건도 팔고, 중고장터같이. 중고나라에 올리거나. 그렇게 충당을 하고 있습니다. (B)

**작년에 복지재단(예술인 파견사업)에 참여한 건 기분 좋았어요. 제가 한 일에 대해서 경제적 가치로 환산을 해서 돈을 준 거잖아요.** 유일하게 예술가에게 년 좋은 일 하고 있어 하면서 돈을 주는 거라서. 그게 기분 좋았던 거 같아요. 이게 계속 이어지면 좋을 텐데 요즘 흥흥한 소문이 돌아서, 문진금은 바닥났다 이런……. 그런 거 들으면 국가에 기대서 내가 작업 활동을 계속 할 수 있을 거 같진 않고. (D)

연구 참여자들 대부분 가능한 타인의 지원을 끊고 스스로 자립하는 것을 자신 안의 작은 목표로 삼고 있었다. 본인이 원하는 지점까지 예술 활동을 계속하기 위해서는 국가의 기금과 같은 공적 후원이나 부모 및 배우자의 사적 후원에 전적으로 기댈 수 없고 어느 정도 자력으로 자금을 확보해야 한다고 생각하기 때문이다. 그것은 그들이 자신들의 일차적 목적을 예술 활동에 두고 있다는 반증이기도 하다. 작품의 판매가 어려운 현 미술장의 상

황에서 작업을 지속하기 위해서 자신의 자본 상태를 외부에 의존하기보다 스스로 조절하여 예술 활동 자체에 결정적 타격을 입지 않길 바라기 때문이다. 또한 사회 안의 구성원으로서 다른 일을 해서라도 돈을 벌고 생계를 유지할 수 있다는 일종의 자신에 대한 확신이 자발적으로 예술 활동을 선택해 지속할 수 있는 자신감의 원동력이 되기도 한다.

내가 작업을 하는 사람인데 돈을 벌 능력이 없어서 돈을 안 벌고 있는 상태랑 내가 돈을 벌 어 본 경험이 있고 나는 돈을 벌려면 벌수도 있는 사람이지만 이 길을 선택한다는 게 상태는 같아도, 좀 다르잖아요, 질적으로. (중략) 어떻게든 작업에는 돈이 들어가니까 작업을 할 수 있는 상황을 만드는 게 제가 해야 되는 일이에요. 그냥 굴러가면 된다 이런 느낌. 왜냐면 돈을 모아야 된다는 욕심도 딱히 없어요. 목표 금액 같은 거. 내가 몇 천을 모아야 집을 산다든지 차를 산다든지 하는 목표가 없어요. 그러니까 **돈을 버는 목적은 두 가지인거예요. 작업을 하는 거랑 생활을 할 때 부모님한테 손 벌리지 않는 거. 그래야 간섭을 안 받으니까.** (K)

한편 이들 신생공간의 주체들 다수는 소비 및 판매 부분에 대해서도 고민을 한다. 이들은 자신들이 작품 제작과 공간 운영을 위해 끊임없이 다양한 재화를 소비하는 소비자며, 미술장의 구조가 지속되기 위해서는 작품의 생산이나 매개만큼이나 소비 부분이 중요하다는 인식을 절감하고 있다. 미술생산자모임 내에서 별도로 조직한 ‘미술소비자모임’의 결성 자체가 그 단면을 보여 준다. 미술소비자모임의 일원인 연구 참여자들은 우리 미술장의 구조적 문제가 생산자의 양적·질적 부족에서 온다기보다는 소비자에 대한 진지한 고찰의 부족에서 비롯된다는 자각이 이들의 결성 이유라고 말한다. 미술장 내 소비에 대한 이들의 고민은 단지 컬렉터를 양산하지는 순진한 생각 이상으로 다각적이고 구체적이다. 그것은 미술을 어려워하는 일반인들에게 미술을 쉽게 알리는 일부터 관람을 구매로 연결하는 의식의 환기나 다양한 소비를 위한 정보를 서치하고 공유하는 일 등 다양하다. 물론 예술 활동 및 공간 운영의 지속성을 위한 재정적 자립 방안을 고민하는 것이 우선순위에 있다.

이러한 생각은 소수의 작가들에만 국한되지 않고 실제로 다수의 신생공간 주체들 사이에서 공유되었다. 반드시 기존의 예술작품 형태가 아닌 좀 더 가벼운 형태의 소품이나 작업의 중간적 파생물을 판매할 수 있지 않을까 생각한 것이다. 이미 신생공간 ‘반지하’에서 실험적으로 운영 중이던 ‘굿즈’가 확장된 형태로, 이에 뜻을 같이 하는 일부 신생공간의 작가 및 기획자들이 모여 약 9개월간의 준비 끝에 <굿즈>(2015. 10. 14~18)라는 행사를 개최하였다.<sup>18)</sup> 총 80여 명의 작가가 총 250여 종, 1,500여 점의 작품 및 작업 파생물을 선

보인 이 행사는 닷새간 총 5,800여 명의 관객이 다녀갔고 총 1억 3천여만 원의 수익을 거두는 등 미술계 안팎에서 뜻밖의 호응을 얻었다. 작가마다 판매 금액에 차이가 있고 준비 기간을 생각하면 실질적인 수익이 났다고 할 수 없지만, 금전적 이익 이상의 성과가 있었다고 볼 수 있다. 현대미술과 관련된 다양한 형태의 판매가 이루어질 수 있다는 가능성을 타진하고 기존 갤러리나 아트페어를 방문하는 소비자층과 다른 또 다른 소비자층이 존재함을 확인하는 기회가 되었기 때문이다. <굿즈>는 그 자체로 흥미로운 현대미술 이벤트였을 뿐 아니라, “생산과 소비가 보다 넓은 스펙트럼에서 이루어지고 삶과 예술이 좀 더 밀접하게 맞는 새로운 구조(신혜영, 2015, 95쪽)”를 위한 의미 있는 한걸음이었던 셈이다.

### 3) 조건 특정성과 유동성의 예술 실천

주어진 조건 아래 각자 가능한 범위 안에서 최선을 다하려는 이들 신생공간 주체들의 하비투스는 구체적인 예술 실천의 면면에서도 드러난다. 무엇보다 신생공간의 예술 실천을 기존 제도의 그것과 차별화시키는 중요한 부분 중 하나는 그들이 자리한 장소와 그로 인한 예술적 경험이다. 그들이 초경량 체제를 유지하기 위해 가장 먼저 고려하는 부분은 임대료를 비롯한 유지비용이다. 또한 그들 대부분 자가 차량이 없고 자신들과 비슷한 관객을 상정하기에 접근성을 위해 대부분 서울을 벗어나기 원치 않는다. 그 결과 이들이 위치한 장소는 서울 도심에 임대료가 저렴한 지역으로 한정된다. 작가들 개인 사정과 가용 범위 안에서 공간을 설립하였기 때문에 각 공간은 특정 지역에 몰려 있지 않고 서울 시내 곳곳에 퍼져 있다(각 공간의 위치는 <각주 5> 참고). 공통된 지역을 묶자면 중랑구, 종로구, 마포구, 영등포구 등 서울의 강북동쪽에서 강남서쪽으로 이어지는 대각선 방향에 한정 되겠지만<sup>18)</sup>, 같은 구에 위치한 공간이라고 해도 각 장소는 대부분 서로 멀리 떨어져 있고 연결 지점을 찾기도 힘들다. 공통점이 있다면 이들 공간이 위치한 지역 대부분이 주변에 미술공간이나 예술문화와 관련된 시설이 거의 없는 낙후된 상업 지역 혹은 주거 지역에 국한된다는 사실이다.<sup>20)</sup>

18) 공간413, 괄호, 교역소, 구탁소, 굿즈, 미연씨, 아카이브 북, 시청각, 인스턴트 루프, 지금여기, 비디오릴레이 탄산, 커먼센터, 케이크갤러리, 스튜디오파이, 합정지구, 물질과 비물질(김종소리, 황은정), 권순우, 이수경, 조대원, M, 손주영이 이번 행사를 함께 기획하고 준비했다. 그밖에 <굿즈>에 관한 자세한 내용은 홈페이지(goods2015.com) 및 카탈로그에서 확인할 수 있다.

19) 엮는자(2015) 중 신생공간들의 위치를 점으로 찍어 펍핑한 지도 참고.

20) 대표적인 공간의 입지적 특이성을 기술하면 다음과 같다. '반지하'는 이름 그대로 상봉동 주택 밀집 지역의 한 주택 반지하를 미술공간으로 전환한 것이고, 같은 상봉동 내 '교역소'는 도로변 자전거 상점 건물의 옥상을 주된 공간으로 삼았다. 종로구는 가장 많은 신생공간이 위치한 지역이지만, 대부분 기존 미술공간이 위치한 사간

그러나 그런 이유로 현재 이들 공간이 위치한 장소들은 본의 아니게 특별하다. 인사동, 홍대, 시간동 등 젠트리피케이션의 피해를 경험한 미술 공간의 밀집 지역들과 달리 획일적 개발이 이루어지지 않아 낡은 도심에서 접할 수 있는 고유한 경험이 가능하기 때문이다. 이는 신자유주의 세계화로 인해 서로 비슷비슷하고 별 감동을 주지 못하게 된 에드워드 렐프(Relph, 1976/2005)가 말하는 ‘무장소성(placelessness)’의 장소들과는 다르다. 오히려 그 반대로 해당 장소를 찾아가는 방문의 과정 자체가 새로운 정서를 환기하는 예술적 경험이다. 도저히 미술공간이 있을 것 같지 않은 동네를 걸으며 해당 공간을 찾아가는 길은 때로 현실에 존재하지 않는 공간을 찾아 헤매는 것 같은 낯선 경험이 되기 때문이다. 심지어 대부분의 공간은 지도상에서 해당 명칭으로 찾을 수 없다. 근처에 공간의 존재를 알리는 눈에 띄는 표식조차 없다. 그야말로 표면상 ‘없는 공간’인 셈이다.

이러한 점에서 이들 신생공간은 현재 우리 사회 내 ‘헤테로토피아(hétéro-topies)’에 해당한다. 푸코(Foucault, 2009/2014)가 예로 든 정원, 묘지, 감호소, 사창가, 휴양촌 등의 장소들처럼, 현실에 있을 것 같지만 실제 존재하는 “모든 장소 바깥의 실제 장소들”이자 “절대적으로 다른 공간들” 말이다(14쪽). 더욱이 전시나 행사가 있을 때만, 심지어 예약제로 사람이 오는 시간에만 문을 여는 등 해당 공간의 기능이 한시적으로 국한된다는 점에서, 또 언제 그곳을 떠나 다른 곳으로 옮겨 가거나 아예 사라질지 모른다는 점에서 그 공간들은 일종의 “한시적인 헤테로토피아”다. 그것은 미술관처럼 “시간을 어떤 특권화된 공간에 무한히 누적시키”는 “영원성의 양식이 아니라 축제의 양식으로 시간과 연계된 헤테로토피아들”인 것이다(20~21쪽). 뿐만 아니라 전시를 중심으로 하지만 워크숍, 좌담회, 상영회, 장터 등을 병행하고 특정 프로젝트가 없을 때는 비어 있거나 다른 용도의 공간으로 쓰이기도 하는 공간의 특징은 “양립 불가능한 여러 공간을 실제의 한 장소에 겹쳐 놓는(18~19쪽)” 헤테로토피아의 기본적인 원리에 부합한다.

이러한 신생공간의 장소적 특징은 일반적인 의미의 ‘장소 특정성(site-specificity)’과는 다르다. 그것은 단순히 특정 장소의 전체적인 환경 안에서 작품을 감상하는 1960~1970년대 미니멀리즘을 위시한 현상학적 경험 차원의 장소 특정성이 아니다. 장소에 도달하기 전 길을 찾아가는 과정에서부터 예술적 경험이 시작되며, 이들에게 특정 공간과 장소

---

동, 삼청동, 서촌, 평창동 등과는 무관한 곳에 자리한다. 예를 들어 ‘800/40’, ‘300/20’, ‘개방회로’ 등은 을지로의 세운상가와 대림상가의 상점 한 칸을 차지하고 있으며, ‘케이크갤러리’는 황학동 시장 가운데 위치한 케이코 모양의 상가 건물 6층에 위치해 있다. 마포구 역시 기존의 홍대 주변이 아닌 대흥동(‘기고자’), 성미산로(‘정신과시간의방’), 창전동(‘우정국’) 등 일반 주거 지역 내에 자리하거나 아예 홍대 홍문관 내 일부 공간을 한시적으로 점유하는 등(‘727NOW’) 외곽의 장소에 위치한다.

자체가 중요하지 않다. 얼마든지 현재 장소가 아닌 다른 장소로 이동할 수 있고, 정해진 장소가 없어도 무방하다. 무엇보다 장소를 결정하는 것은 운영자 개인의 각기 다른 조건들이다. 그 조건은 임대 기간이나 임대료, 계약 형태일 수도 있고, 본인에게 주어진 특정한 기회나 상황 또는 특정 시기에 자신들의 필요에 따른 것일 수도 있다. 사실상 이들 신생공간의 출현 자체가 이 사회의 구조가 조건이 되어 발생한 것이기도 하다. 이들의 존재 기반은 그야말로 '조건 특정성(condition-specificity)'에 가까운 셈이다. 또한 것처럼 각기 다른 조건들로부터 기존에 볼 수 없던 유동적 예술 실천이 비롯된다. 고정된 목적도 과정도 방식도 없이 조건에 따라 변화하는 가볍고 유연한 활동이 펼쳐지는 것이다.

대표적인 몇 가지 사례를 살펴보자면, 먼저 2012년 오픈해 일련의 신생공간 생성의 흐름 중 선두에 있는 '반지하'의 운영 방식을 꼽을 수 있다. '오픈베타공간 반지하'라는 공식 명칭처럼 이곳은 참여 작가들이 각자 원하는 형식으로 작업을 실험해 보는 작업실과 전시장의 중간 형태를 띤다. 임대가 되지 않던 자신의 본가인 상봉동 주택 반지하 공간을 운영자가 작업실로 쓰다가 본인과 같은 입장의 작가들에게 '무상의' 임대를 시작했다. 운영자는 어떠한 공모도, 그에 따른 선별도 없이 '관리자'로서 작가들의 참여 신청을 받아 기간을 조율하고 기획 의도를 들어 웹사이트에 전시 내용을 대신 올려준다. 참여 작가는 자신에게 주어진 한 달이라는 기간 동안 작업, 설치, 철수, 전시의 비중을 원하는 대로 배분할 수 있고, 관리자를 포함해 방문 관객들과 충분한 피드백을 나눌 수 있다. 입지적 조건상 방문객이 많지 않아 관람은 예약제로 이루어진다. 웹사이트와 SNS에 모두 익명으로 기록되기 때문에 원하면 전시의 이력으로 삼아도 되고 원치 않으면 테스트 과정으로 삼아도 좋다. 요컨대 작가인 운영자가 최소한의 비용과 시간을 할애해야 했기에 '기획'을 하기보다 '관리'를 하는 편에 가까운 형태로 운영되고 있고 그 결과 의외의 자유로운 실험들이 가능하다.

반지하는 익명으로 기록을 하잖아요. 그렇다고 했을 때 이 사람들이 되게 엉뚱한 짓을 하는 걸 보게 되는 거예요. 전시 관람자 입장에서 그 작가를 알면, 당황할 만한 작업들이 가끔 나오는 거예요. 이 사람이 왜 이런 걸 하지? 약간 그런 작업들이 나오는 거죠. 하고 싶었던 실험이었나 보다 그러면서 얘기를 하다 보면 원래 그런 생각들을 하고 있었구나 하는 걸 알게 되고…… **진짜로 실험을 할 수 있는 그런 역할을 하는 공간 자체가 그 전에는 하나도 없었거든요.** (L)

'교역소' 역시 주어진 조건에 충실한 대표적인 신생공간이다. '상봉동에 위치한 무슨 공간 교역소입니다'라는 소개 문구처럼 성격을 특정 지을 수 없는 미술과 관련된 몇 차례의

‘교역’이 일어났을 뿐이다. 이 곳 역시 공간운영자 중 한 작가가 임대가지 않던 지인 건물의 유희공간을 레지던시로 계획하다 만기가 얼마 남지 않은 시점에서 한시적 ‘이벤트’를 위한 장소로 그 성격을 변경한 것이 시작이 되었다. 두 번의 이벤트는 철저히 주어진 조건에 따라 기획되었고 뜻밖의 뜨거운 호응을 얻었다.<sup>21)</sup> 벽에 못을 박을 수 없고 운송비를 최소화해야 하는 공간 조건에 기획을 맞추었고, 그러다 보니 시간 기반의 작업들만을 순차적으로 연결하는 릴레이 방식을 택했다. 관객들이 각자 가능한 시간만 관람하고 돌아가는 자유로운 관람 형태 역시 색다른 지점이었다.

**일단 전시장 컨디션에서 할 수 없는 것들 몇 가지를 배제했어요. 페인팅이나 사진 같이 벽에 걸어야 하는 평면들, 또 조각이나 설치 같이 운송비 들어가는 것들 다 빼자. 그리고 나니 영상, 퍼포먼스, 강연, 워크샵 등이 남았어요. 그리고 그런 것들이 동시에 이루어지기도 다 릴레이로 이루어지는 게 좋겠다고 생각했어요. (A)**

교역소가 흥미로운 것은 단발적인 행사만으로 존재감을 유지하고, 해당 공간은 행사가 있는 기간이 아닌 평소에는 창고로 쓰이는 ‘부재하는’ 공간이며 이 공간마저 앞으로 지속적인 사용이 가능할지 불투명한 ‘임시적’ 공간이라는 사실이다.<sup>22)</sup> 그러나 이러한 부재와 한시성이 불안하기보다 유동적인 활동의 조건으로 작용한 편이다.

한편 정해진 공간조차 없이 여러 장소를 이동하는 경우도 있다. 사실상 대부분의 신생공간들이 특정 장소나 공간을 고수할 수 없고 여건에 따라 옮겨 다녀야 하는 ‘이동’을 전제로 하는 만큼, 애초에 정해진 공간이 없는 것이 문제가 되지 않는다. 오히려 그러한 이동성이 유동적인 예술 실천을 가능케 하는 조건으로 작용해 의외의 예술적 경험을 가져오는 경우도 적지 않다. 신생공간 세 곳에서 한 달 간격으로 일어난 체험형 프로젝트 <던전(Dungeons)>이 대표적인 사례다.<sup>23)</sup> 다섯 작가의 협업으로 기획된 새로운 형태의 이 프로

21) 첫 기획 <상태참조>는 총 33개 팀이 영상, 퍼포먼스, 강연, 워크샵 등의 작업들을 두 번의 주말, 즉 단 4일간(2014. 12. 13~21) 오후 3시부터 밤 11시까지 릴레이식으로 보여 주었다. 4일 간 열린 첫 행사에 400명 이상의 사람이 방문했다. 두 번째 이벤트 <수정사항> 역시 단 13시간(2015. 6. 13. 오후 4시부터 새벽 5시까지) 동안 19팀이 <상태참조>와 유사한 형식의 미술작업들을 릴레이식으로 선보였고, 300명 넘는 관객이 방문했다. 교역소는 자체 주관 행사 외에도 신생공간들의 운영자들이 모인 좌담회 <안녕 2014, 2015 안녕?>(2014. 12. 28)과 미술생산자모임의 두 번째 토론회(2015. 3. 29)를 개최한 바 있다. 이 두 행사 모두 각각 350여 명과 150여 명의 관객이 방문했다.

22) 교역소는 올해 초 <헤드론 저장소(Hedron Archive)>(2016. 1. 15~2.5, 김용현, D, 박아일, 이윤이, 이희인)를 끝으로 종료를 선언했다. 한편 마지막 전시는 원래 공간이 아닌 인근의 다른 장소에서 진행되었다.



젝트는 공간을 옮겨 다니며 각 공간 당 3일씩 하루에 횟수를 정해 놓고 같은 시간대에 3명 미만의 관객만을 인터넷으로 사전 접수받아 진행되었다. 그것은 이른바 '턴전'에 들어가 임무를 수행하는 일종의 '파티원'처럼 같은 시간대에 배정된 관객들은 주최 측이 나눠준 지도를 들고 해당 공간에 들어가 공간 안의 여러 요소들을 경험한 뒤 사전에 배치된 '아이템'을 획득해 나오는 온라인게임의 오프라인 버전 프로젝트였다.<sup>24)</sup> 한편, 사실 <턴전>의 기획자 중 한 사람인 작가 강정석은 이미 2012년부터 매해 '비디오릴레이탄산'이라는 신진작가들의 미디어아트 상영회를 열어 온 대표적 신생공간의 주체이기도 하다. 영상 작가인 그는 제대로 된 장비로 집중해서 신진작가들의 최근 영상 작업을 감상할 기회가 없다는 기존 미술장의 현실에, 스스로 기획자가 되어 작가들을 만나고 충분한 대화 과정을 거쳐 매해 상영회를 개최해 왔다. 행사는 매년 여름철 몇 주 동안 한 번에 한두 명씩 작가 필모그래피 영상 전반을 소개하고 레퍼런스 영상을 함께 본 뒤 아티스트 토크를 나누는 일련의 과정을 통해 작가를 집중 탐구하는 식으로 진행된다. 조건에 따라 상영 공간은 매번 다른 장소로 바뀌지만 영상을 감상하기에 적합한 환경을 추구하고,<sup>25)</sup> 심사나 선별 없이 주변 작가들의 소개로 참여 작가를 만나고 행사에 참여한 작가들에게 소정의 사례비를 지급하는 일관성을 유지해 왔다.

탄산과 마찬가지로 현재 신생공간 활동에 앞서 장소의 '이동성(mobilization)'과 예술 실천의 유동성이 극대화된 시도가 있었다. 현재 다른 신생공간의 참여 작가로도 활발히 활동하고 있는 김동희의 '프리홈 프로젝트'가 그것이다. 작가는 2011년에 수개월 동안 홍대 F동 8층 꼭대기 빈 공간을 점유하면서 작업실로 사용하다가 거주하던 집이 재개발 지역이 되면서 아예 그곳에 거주하게 되었다. 결국 공간을 나가면서는 다른 작가의 개인전을 위한

23) 강정석, 김동희, 김정태, 이수경, 한진 다섯 작가가 참여한 이 프로젝트는 커먼센터 1층의 유희공간인 'CC101'(2015. 5. 4~6)을 시작으로 '공간사일삼'(5. 19~22)과 '개방회로'(6. 8~10)로 이어졌다.

24) 이 프로젝트는 기획자 중 한 사람인 강정석이 신생공간에 관해 쓴 글 「서울의 인스턴스 턴전들」과 전시 <턴전>이 서로 영향을 주고받아 실현되었다. 강정석의 글은 최근의 신생공간들을 MMORPG의 '인스턴스 턴전'에 빗대어 분석한 글로, 신생공간과 관련해 여러 지면에서 인용되고 있다. 그에 따르면, "보통 턴전에 들어가 보스몹(미술 전시나 공모 등의 기회)을 잡아야 아이템을 얻고 퀘스트(전시)를 진행하는데, 플레이어가 너무 많다 보니 턴전의 미로를 돌아 돌아가면 이미 한 마리뿐인 보스몹은 사망(기회의 종료)한 상태"에 봉착한다. 이에 개발자가 해당 플레이어들이만 입장 가능한 '일회적 턴전'을 만들어 줌으로써 "자신이 원하는 시간에 퀘스트를 독립적으로 진행하"도록 한 것처럼, "과도한 경쟁 상태와 기존 제도의 좁은 문, 이에 따른 성취의 지연상태"로 인해 신생공간의 운영자들은 각자 나름의 '인스턴스 공간'을 만들어 활동하고 있다는 것이 그의 기본 논지다(강정석, 2015, 187~189쪽).

25) 그간 꼴풀, 인사미술공간, 국립현대미술관 서울관 멀티프로젝트홀, 스페이스 필룩스(아르코미술관 1층) 등 기존 미술제도의 기관을 섭외해 왔다. 한편 가장 최근 2015년 탄산은 동료 작가 김동희의 공간 작업인 신도림의 오페라코스트에서 열렸다.

전시장으로 사용했다. 그리고 이듬해 손주영, 최진석과 함께 ‘공간1’이란 그룹을 만들어 빈 건물이나 상가의 유휴공간을 찾아내고 섭외해 특정 작가의 개인전을 기획하고 진행하기도 했다. 이후 지금까지 김동희는 무의 공간에 들어가 실효의 공간을 만들고 그 의미를 이끌어 내는 작업을 지속하고 있다.<sup>26)</sup>

사실상 미술과 장소의 관련성에 관한 논의에서 이미 이동성은 장소 특정성을 정의하는 새로운 기준으로 여겨져 왔다. 권미원(Miwon Kwon, 2002/2013)은 해당 장소에 맞추어 작품을 설치하는 초기 ‘현상학적’ 장소 특정성에서 자유롭게 장소를 옮겨 다니는 ‘유목적 실천’이나 다양한 ‘사회적 담론’을 생산해 내는 장 자체로서의 장소 특정성으로 현대 미술의 논의가 옮겨 갔다고 지적한다. 이러한 맥락에서 신생공간의 중요한 조건이자 이들에게 부득이하게 이동을 가져올 수밖에 없는 이유기도 한 공간의 ‘임대’ 문제는 현재 우리 사회 전반의 쟁점이자 청년 세대의 첨예한 실존적 난제로서, 인터뷰 참여자 중 일부는 본인의 작업에서 임대의 문제를 다루고 있는 이유를 다음과 같이 말한다.

얼마 전에 했던 <렌터블 룸(rentable room)>은 서울의 비어 있는 공간에 이동 조립 가능한 큐브집 지어 놓고 야놀자라는 사이트를 통해서 사람들에게 대여했어요. **요즘에 젊은이들이 많이 포기를 해요. 연애도 포기하고 집도 포기하고.** 그런데 포기를 하는 케이스의 생활 형태를 보면 보통 부모님이랑 같이 생활을 하잖아요. 그래서 너만의 공간이 필요하잖아라고 얘기를 했을 때 “굳이 난……”이라고 해요. 근데 연인이라고 했을 땐 상황이 좀 달라져요. **둘만이 같이 있으려면 어떻게든 장소를 찾거든요.** 그래서 타킷팅을 했죠. (J)

모텔에서 대실이란 게 네 시간을 빌리는 거잖아요. 그게 우리 동시대 청년 세대들이 렌트 세대라는 얘기를 할 수 있는 느낌이 들어서 <임대의 추억>을 기획하게 됐죠. 집 한 채 살 수 없는 청년 세대의 ‘임대’라는 삶의 방식에 대해서 전시를 했으면 좋겠다, **임대라는 게 꼭 월세 같은 것뿐 아니라 카페에서 차 한 잔 마시는 것도 하나의 임대라고 할 수 있으니까** 그

26) ‘공간1’이 기획한 전시는 백경호의 개인전 <붉은산 라운지>로 2012년 11월 통인동의 한 건물에서 열렸다. 한편, 김동희의 ‘프리홈 프로젝트’로 기획된 작가 개인전으로는 2012년 2월 지영준의 <Being the gallery>, 2012년 12월 노상호의 <메르헨 만들기>, 2013년 7월 게이근조의 <오래된 서적: 게이근조 발족식>, 2014년 6월 김유신의 <인식되지 못한 익숙한 소리들>이 있다. 뿐만 아니라 김동희는 홍대 임대 다섯 곳의 유휴공간을 섭외해 일정 기간 동안 다양한 예술 프로젝트를 진행한 <나열된 계층의 집> (2014)를 비롯해 지속적으로 도시의 빈틈에서 잠시 장소를 점유해 예술 활동을 하는 ‘공간 작업’을 진행해 오고 있다. 김동희 작업에 대한 보다 자세한 내용은 다음의 글을 참고할 것. 신혜영(2016). 예술가들, 도시의 틈새에서 시간을 빌리다. <인문예술잡지 F>, 20호, 24~35.

런 접근으로 가서 저희가 작가 리스트를 뽑고 골라서 기획서를 쓰고 섭외 요청 메일을 보내고, 그래서 다섯 명에서 하게 된 그룹전이에요. (K)

이들은 자신들이 처한 조건에서 가장 절박한 임대의 문제를 예술 작업의 주제로 삼았고, 작업을 실현하는 과정에서 실질적인 이동과 유동적 예술 실천이 일어난 셈이다. 이 밖에 현재 다른 많은 신생공간들이 각각의 조건과 상황에 맞추어 다양한 예술 활동을 행하고 있다. '기고자'는 3평짜리 구멍가게를 개조한 공간에서 젊은 작가의 소규모 개인전 위주로 운영하고, 재정적 자립을 위해 선인장을 판매하는 '서울 선인장'을 병행한다.<sup>27)</sup> 비상업적인 공간이 기존 미술계에 거의 전무한 사진 분야에서 '지금여기'와 '공간291'은 사진으로 특화된 공간을 운영한다. 아파트 반지하 공간에 위치해 화장실이 없는 '노토일렛'은 2년 뒤 마지막 전시 후 지역민들과의 대담회를 가질 것을 예고하며 처음부터 한시적 공간을 표방하기도 했다. "모여서, 짧게, 자주, 계속"이라는 기치 아래 자신들의 활동 조건을 적시한 '초단발 활동'이나, 구성원들이 모여 미술 활동이 아닌 취미 활동을 주로 하는 '미연씨'도 있다. 이렇듯 신생공간의 주체들은 자신이 처한 조건에 따라 각기 다른 흥미로운 예술 실천을 벌이고 있다. 그 조건이 공간이든, 시간이든, 비용이든, 필요성이든 각자 다른 조건에서 최상의 결과를 내고자 하는 것이다. 조건이 바뀔 때마다 그들의 예술 활동도 변화한다. 그러나 공통점이 있다면 모두 가볍고, 한시적이며, 유동적이라는 사실이다. 그리고 그러한 공통적 특징은 신생공간 주체들의 실질적인 조건이자 하비투스로서 예술 실천에 있어 의미의 유동성을 만들어 내는 조건으로 작용하고 있는 것이다.

#### 4) 미술장 신참자의 전략과 위치취하기

본 연구는 일부 신생공간 운영자 및 참여자들과의 인터뷰를 통해 그들의 생활 경험과 예술 실천의 일면을 들여다보고자 했다. 신생공간 주체들은 이른바 자기 충족적 하비투스로 각자 본인들의 가용 범위 안에서 미술의 생산, 매개, 소비는 물론 생계를 위한 비정규직 노동을 병행하는 삶을 살고 있다. 그리고 이러한 그들의 공통된 하비투스는 예술 실천으로도 이어져 각자에게 주어진 여러 조건들에 따라 가변적이고 유동적인 작업을 행하고 있다. 요컨대 다른 일련의 문화예술 분야의 소규모 독립 활동 행위자들처럼 이들 역시 예술을 삶과 떨어뜨려 생각하지 않고 주어진 범위 안에서 즐기며 지속해 나가는 것을 최우선 과제로 삼

27) 기고자는 운영자의 의지와 무관하게 부동산 계약 문제로 문을 닫게 되어, 인근의 다른 장소로 공간을 이동해 재오픈했다.

고 있는 것이다.

그러나 그것만으로 신생공간 주체들을 온전히 이해할 수는 없다. 부르디외(1984/2004)는 문화생산장 내 행위자의 예술 실천을 이해하기 위해서는 반드시 하비투스과 함께 그들의 장 내 '위치(position)'를 살펴보아야 한다고 말한다. 문화생산장 내 행위자들의 삶의 조건뿐 아니라 그에 따른 전략으로 장 내에서 일정한 위치를 점하며 일련의 궤적을 밟아 나가는 양상을 동시에 살펴야 그들의 예술 실천을 이해할 수 있다는 것이다. 신생공간의 주체들은 아마추어 미술가가 아닌 전문적 교육을 받고 미술생산장에 진입해 자신들의 위치를 취해 가고 있는 신진작가다. 특히 이들은 경제적 이익보다 동료와 전문가 집단의 인정을 우선시하는 제한된 소규모 생산장의 아방가르드 생산자들로, 기존의 인정된 생산자들과 다른 방식의 예술 실천을 선보인다. 부르디외(1992/1996)는 “젊음과 변화, 그리고 독창성의 가치에 주어진 특권”을 그들이 당장의 경제적 이익을 포기하기 때문으로만 볼 것이 아니라, “문화생산장의 특수한 법칙인 ‘구분의 변증법’으로 바라봐야 한다”고 주장한다(p. 154). 즉, 장에 새로 들어온 자들은 이미 인정된 생산자들과 구분되는 ‘차이’를 통해서 그들의 생산물과 그에 달려 있는 사람들의 취향을 “지속적으로 과거 속으로 돌려보내려(p. 157)” 하고 그로 인해 장의 구조에 변동이 일어난다는 것이다. 부르디외에 따르면 이러한 상징적 투쟁 자체가 장의 역사를 만든다. 물론 시대와 상황, 개인별 차이에 따라 신참자들의 하비투스과 전략은 물론, 투쟁의 양상도 달라진다. 이에 본 연구는 장 내 신참자들로서 이들 신생공간 주체들의 장 내 위치취하기 전략과 상징투쟁에서의 가능성을 타진해 보고자 한다.

그간 우리 미술생산장 안에서 장에 진입하여 기존의 지배 세력과 자신들을 구분해 내려는 신참자들의 노력은 꾸준히 존재해 왔다. 그리고 그들의 예술 실천을 떠받치는 제도 역시 지속적으로 변화해 왔다. 국전, 미전, 기업공모전, 창작스튜디오, 대안공간 등이 그간의 주된 제도다.<sup>28)</sup> 그러나 국가나 기업이 신진작가 발굴을 위해 마련한 제도가 아닌 작가들 스스로 활동의 제도를 마련한 사례는 거의 없었다. 특히 지금과 같이 수십 개의 공간이 동시다발적으로 생성된 경우는 전무하다. 그렇다면 이들이 장 안에서 위치를 취하고 정당

28) 광복 이후 1949년부터 1981년까지 근대 미술계를 이끈 대한민국미술전람회, 이른바 국전(國展)이 그 시작 지점이었고, 국전이 폐지된 후 1982년부터 대한민국미술대전, 즉 미전(美展)이 그 뒤를 이었다. 또 1978년 기업 후원 공모전으로 중앙일보사의 중앙미술대전과 동아일보사의 동아미술제가 설립되어 신진작가 발굴을 도왔다. 한편 1990년대 말 기존 작가 선발형 대규모 공모전들과는 전혀 다른 소규모 비영리공간, 즉 1세대 대안공간이 등장해 신진작가들의 장 내 진입을 주도했다. 또 비슷한 시기 폐교를 활용한 형태로 등장하였다가 2000년대 중반 국공립창작스튜디오와 서울시 창작공간의 설립으로 신진작가들에게 또 다른 중요한 인정의 심금으로 자리한 창작스튜디오가 있다.

성을 인정받을 수 있는 구체적인 전략은 무엇일까. 어쩌면 이들의 전략은 의식적인 전략을 세우지 않는 전략이라고 할 수 있을 것이다. 미술장 안에서 자신의 위치를 염두에 두지 않는 것은 아니지만, 이전처럼 명성을 얻기 위해 특정한 전략을 세우고 성공을 위한 단계들을 밟아 나가기보다, 기대를 내려놓고 예술과 삶 안에서 균형을 이루면서 즐기는 것을 일종의 무의식적인 전략으로 내재화한 편에 가깝다.

저는 어떻게 사느냐를 제일 고민하거든요. 예술이란 게 삶이랑 별개가 아니라 살아가면서 나오는, 재미있게 살아가기 위한 건데, 그렇게 삶을 윤택하고 풍요롭게 하려면 어떻게 행동하는 게 좋은가를 생각하면 조금 더 명확해지는 것 같아요. **작업에 미학적이거나 미술사적 의미를 부여하는 것도 굉장히 가치가 있지만 그거랑 한 발 떨어져서, 내 자신이 살아가는 데 있어서 예술이 할 수 있는 역할에 대한 고민도 크다는 거죠.** 그렇게 하면 두 개로 분리 안 시켜도 되잖아요. 여기 가선 작업에 대한 엄청난 고민을 해야 되고 일터에 가서는 일에 대한 스트레스를 받아야 되고 이런 게 아니라 그 고민을 같이 해결할 수 있도록, 그게 성향이 맞으니까 계속 할 수 있는 거 같아요. (J)

이런 공간들이 없었을 때 이 썬은 재미도 없고 짜증나는 무언가였어요. 근데 지금 이 레이어가 하나 더 생기고 나선 난 여기서도 놀고 저기서도 놀고 내가 원할 때 모드를 바꿔 왔다 갔다 할 수 있는 사람이 된 거예요. 그게 너무 좋아요. **하나만 바라보고 목매고 있을 필요가 없잖아요.** 하지만 여기에 있는 작가들이 그 한 곳에서만 인디미술처럼 하는 걸 원치 않아요. 이 모든 것을 자기가 쓸 수 있는 맵이라고 생각하고 **미술씬에 있는 몇 개의 레이어들**을 왔다 갔다 할 수 있는 **유저의 상태로** 작가들이 활동했으면 좋겠어요. (L)

우리들은 **미술 역학관계를 바꾼다던지 미술 지형도에 있어서 어떤 변화를 줘야 된다던지 하는 시각으로 접근하는 거 같지 않아요.** 오히려 그 전 세대들은 그런 게 있었던 거 같거든요. 그런데 지금은 그렇지 않다는 게 가장 큰 변화인 거 같고 그런 변화가 있었기 때문에 이런 공간들이 생겨난 거 같다고 저는 분석을 했어요. **케이크갤러리에서 하는 거랑 서울시립 미술관에서 하는 게 별로 다를 것 같지 않다는** 게 전 진실이라고 생각하거든요. 그게 이 공간들을 경히 여기고 기대감이 없다고 분석을 할 수도 있겠지만 돌려 말하면 그게 아니라 이미 젊은 작가들은 내가 어떤 미술지원금을 받는다거나 커다란 판도의 흐름을 바꿔 나간다는 것을 작업의 목표로 삼지 않는다는 거죠. (N)

예술 실천의 목표를 커다란 외부 성과가 아닌 자신의 사소한 기준에 두는 것, 최선을 다하지만 언제든지 그만 둘 수 있다는 생각으로 집착하거나 무리하지 않는 것, 조건에 따라 얼마든지 다른 형태로 변형할 수 있는 유동성을 키우는 것, 생계와 예술 활동의 비용을 최대한 외부 지원에 기대지 않음으로써 간섭을 최소화하고 자립하는 것, 최대한 즐기면서 버티기 위해 자신들의 필요에 따른 대안을 만드는 것 등이 이들 신생공간 주체들의 내재화된 전략이며, 신생공간의 설립 자체는 이러한 전략의 일환으로 볼 수 있다. 이전 대안공간은 상업화랑과 미술관 위주의 기존 미술계에 대안을 제시할 것을 목표로 출발하였으나, 결국 기존 미술계로 작가를 배출하는 콘텐츠 개발의 역할을 하는 데 그쳤다는 비판을 받기도 했다. 평론가 반이정(2008)의 말대로 “숨겨진 작가를 발굴해서 국내외 주류로 업그레이드 시키는(25쪽)” 곳이자 “뜨는 작가가 되는 가장 유리한 등용문(26쪽)”이었으며, 〈아트인컬처〉 전 편집장 호경운(2009)의 말대로 “젊은 작가의 ‘봄’을 구동시키는 오퍼레이팅 시스템”의 중심축이자 “한국 미술계 미술 권력의 한 축으로 자리매김(181쪽)”했던 것이다. 그러나 자금의 상당 부분을 공적·사적 지원금에 의존한 대안공간들은 결국 금융위기로 인한 미술시장 위축 및 사적 후원 감소와 이명박 정권 등장 이후 예술 공적 자금 삭감 등으로 인하여 더 이상 공간을 유지할 수 없었다. 이러한 점에서 앞선 신생공간의 전략적 특징은 대안공간의 그것과 차별화되는 분명한 차이와 구분의 전략으로 보인다.

그렇다면 그들의 전략은 얼마나 유효하며 장 내 상징투쟁에서 유리한 조건으로 작용할 수 있을 것인가. 현재까지 이들의 예술 활동이 그린 미술생산장 내 실제 궤적을 살펴봄으로써 그 가능성을 어느 정도 확인할 수 있을 것이다. 신생공간이 미술장 내에서 본격적으로 논의되기 시작한 것은 2014년 말 열린 한 좌담회가 계기였다.<sup>29)</sup> 평론가 임근준(2015)은 2014년을 기점으로 기대 감소의 시대가 본격화되었으며 “한국 현대미술계의 세대교체가 이뤄졌다(3쪽)”고 말하고 그 징후 중 하나로 신생공간의 출현을 지적했다. 뿐만 아니라 앞선 좌담회 말미에 세대교체의 주역인 이들 신생공간의 주체들을 호명하면서 국립현대미

29) 현재의 공간들이 대거 생성되기 시작한 것은 시청각과 커먼센터 오픈 이후인 2014년 초부터지만 이들은 ‘신생공간’으로 총칭해 호명하기 시작한 것은 〈청춘과 잉여〉(커먼센터)전의 부대행사로 열린 좌담회 ‘안녕 2014, 2015 안녕?’(교역소, 2014. 12. 28)이 계기가 되었다. 이 행사에는 당시 대표적 신생공간인 교역소, 반지하, 케이크갤러리, 커먼센터, 시청각의 운영자들이 패널로 참여하고 다수의 신생공간 주체들이 참석했다. 행사의 사회자였던 평론가 임근준은 “2014년을 마무리하며 좌담회를 하나 마련했습니다. 최근에 새롭게 탄생한 공간 운영자/기획자들이 미술 작업과 제도에 관해 허심탄회하게 이야기를 주고받을 예정입니다. 2015년을 향한 젊은이들의 ‘입장 표명(!)’의 자리가 되지 않을까 합니다”라고 행사를 소개했다(임근준 홈페이지 chungwoo.egloos.com, 2014. 12. 23). 이후 이들 새로운 공간들은 ‘신생’, ‘자생’, ‘독립’, ‘자립’, ‘파생’ 등 다양한 수식으로 불리다가 점차 ‘신생공간’으로 명칭이 정착되었다.

술관에 신진작가들을 위한 공간을 설립하자는 '청년관을 위한 예술행동'을 주창했다. 그런 한편, 비슷한 시기 평론가 강수미(2015)는 이러한 일련의 흐름 가운데 있는 청년 작가들을 가리켜 "혹시 선배가 제시해 준 '국립현대미술관 서울관의 청년관 신설'이라는 이슈를 복창 하면서 정작 미술은 손 놓고 있지 않은가" 반문하고 이들을 "자신이 속한 세대의 대다수 구성원들과 공감 및 연대는 고사하고 스스로를 '왕따' 시킴으로써 세대교체의 동력조차 없애 버린(47쪽)" 존재로 우려의 시선을 보냈다. 청년관 쟁점과 이들 신생공간은 사실상 큰 관련이 없으나<sup>30)</sup> 이를 계기로 강수미는 <월간미술>에 총 6회에 걸쳐 컬럼을 연재했다. 비록 입장을 차이가 커 보이고 비평의 대상이 서로 정확히 일치하지는 않으나, 기존 제도의 대표적 평론가 두 사람이 신생공간을 둘러싼 젊은 작가들에게 관심을 포함으로써 미술장의 주목이 본격화되기 시작한 것은 사실이다.

이후 2015년 여름 주요 미술잡지 <아트인컬처>와 <월간미술>이 연달아 이들 신생공간을 다루기 시작했다.<sup>31)</sup> 또 이들에 대한 미술장의 고조된 관심을 입증하듯, 주요 미술잡지 네 곳에서 <굿즈> 행사를 2015년 11월호에 일제히 다루기도 했다.<sup>32)</sup> 또한 미술잡지뿐 아니라 다수의 일간지와 텔레비전 방송, 다양한 분야의 잡지가 이 행사에 주목했다는 사실은 그 깊이와 관점을 떠나 이 시대 '청년 예술가들'에 대한 우리 사회 전반의 관심을 짐작할 수 있는 부분이다. 또한 신생공간을 비롯한 젊은 작가들의 자립적 예술 실천 경향을 다룬 단행본 두 권이 <굿즈>에 이어 열린 독립출판물 페어 <제7회 언리미티드 에디션> (2015. 11. 7~8)에서 동시에 출간되기도 했다.<sup>33)</sup>

또 무엇보다 실질적으로 이들 신진작가들의 미술관 전시나 수상, 레지던시 등 주류

30) 당시 좌담회에 참석했던 인터뷰 참여자들의 발언에서 사실상 좌담회 패널로 참여한 신생공간 주체들 대다수는 '청년관을 위한 예술 행동'에 동의하거나 참여 의사를 밝히지 않았으며, 이후 청년관 관련 운동을 진행한 주체는 그들과 무관한 것을 확인할 수 있었다.

31) <아트인컬처>는 먼저 2015년 7월호에 "젊은 '자생공간' 뜬다"라는 제목으로 10쪽에 걸쳐 젊은 작가들이 운영하는 신생공간 24곳을 소개하고, 그중 8곳(교역소, 구탁소, 기와하우스, 신도시, 공간사일삼, 굿즈, 300/20, 조광사진관자립본부)을 인터뷰하여 구체적으로 기사화했다. <월간미술> 역시 2015년 8월호 특집 '광복 70주년, 한국미술 70년' 중 1945~2015년 사이 한국 현대미술 주요 연표 안에 2010~2015년 사이 새롭게 대두된 현상으로 '단색화 재조명'과 '신생공간'의 출현 두 가지를 꼽고, 커먼센터, 시청각, 교역소, 구탁소, 반지하, 800/40, 지급여기, 개방회로 8개의 공간명을 언급했다.

32) 고동연(2015). '굿즈(goods)'에 대하여 글을 써야 하나 말아야 하나?. <퍼블리아트>, 2015년 11월호; 백지홍(2015). <굿즈>에 얽는 몇 가지 생각들. <미술세계>, 2015년 11월호; 신혜영(2015). <굿즈> 지속가능한 구조를 위한 작은 움직임, 그리고... <월간미술>, 2015년 11월호; 탁영준(2015). 오늘의 살롱 2015, 굿즈: 청년작가들, 미술 장터에 '나서다'. <아트인컬처>, 2015년 11월호.

33) 윤율리 편집(2015). <메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체>. 미디어버스; OO그라운드 기획단(2015). <시작하는 공공: 자립·학습·비평·삶의 기획>. OO그라운드.

미술계에서의 활동이 크게 두드러지고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 대표적으로 일민미술관의 〈뉴 스킨: 본뜨고 연결하기〉(2015. 7. 3~9. 8, 강동주·강정석·김동희·김영수·김희천·박민하)전은 신생공간 주체들 다수가 참여한 첫 미술관 전시로, 이들의 예술 실천 경향의 구체적 단면을 보여 주었다. 또한 이후 특기할 만한 것은 미술장 내 최정점의 인정 심급이라 볼 수 있는 국공립미술관에서 이들 신생공간 주체들이 대거 참여한 대규모 기획전이 개최되었다는 사실이다. 총 15팀 70여 명의 예술가들이 참여한 〈서울 바벨〉(2016. 1. 19~4. 5)전이 그것이다. 특히 이 전시에는 본 연구의 대상이 된 초기 신생공간보다 최근에 생긴 공간이나 웹 기반 그룹들이 대거 참여하여 이러한 일련의 흐름이 확장되고 있음을 가늠케 한다. 물론 낡은 도심 곳곳에서 자족적으로 행해져 온 이들의 소규모 예술 활동이 대규모 미술관 전시에서 얼마나 제대로 보여질 수 있을지, 또 그것이 이들에게 과연 향후 이득이 될 것인지 의문이 드는 것도 사실이다. 실상 미술관 전시보다 더 주목해서 바라봐야 할 지점은 2015년 하반기를 기점으로 2016년 한 해 이들 신생공간 주체들 다수의 개인전이 기성 제도를 포함한 다양한 공간에서 계획 중에 있다는 사실이다.

이렇듯 현재 일련의 제도적 궤적은 분명 우리에게 이들의 예술 활동이 기존 미술생산과의 관계에 있어 단순히 하나의 하위 영역으로 치부할 수 없는 중요한 차세대 움직임이 되리라 기대할 만한 단서를 제공한다. 그리고 긍정적이든 부정적이든 미술장 내 여러 관심의 목소리는 그 가능성을 어느 정도 입증하는 듯하다. 물론 신생공간의 생성과 활동이 현재 진행 중이고 관련된 이론적·실질적 연구 역시 계속해서 발표되고 있기에, 이들의 장내 위치취하기와 상징투쟁의 결과를 단적으로 평가하기는 힘들다. 또한 여전히 우리 미술장 안에 많은 사람들이 이들의 존재를 기존에 있어 왔던 움직임과 다를 바 없는 것으로 치부하거나 그저 한때 유행하고 사라질 일시적 현상으로 우려의 시선을 보내는 것도 사실이다. 이들 신생공간의 주체들마저 스스로 자신들의 공간이 언제 없어질지 모르는 불안정한 상태이며 기존 주류 미술계와 무관한 유희적 공간일 뿐이라고 의도적으로 자기 방어적 발언을 하기도 한다. 실제 벌써 문을 닫는 공간들이 생겨나고 있다. 그러나 그들 스스로 ‘폐관’이 아닌 ‘종료’라 칭하듯 이는 설립 당시부터 예견된 현상일지 모른다. 얼마든지 필요와 조건에 따라 다른 형태로 다시 생겨날 수 있는 느슨하고 자유로운 움직임이 이들의 존재론적 본질이자 미술장 내 상징투쟁을 위한 일종의 전략이기 때문이다.



## 5. 맺음말

한 인터뷰 참여자(D)는 이러한 신생공간의 생성이 “미술씬이 잘 작동하면 애당초 생길 필요도 없는데 부작용에 의해 돌연변이처럼 생긴 것”이라고 자조하였다. 사실상 미술장을 비롯한 문화생산장이 본래 생산, 매개, 소비의 영역으로 구분되어 각 영역의 행위자들의 활동이 원활히 이루어짐으로써 유지되는 곳이라는 점에서 이 말은 틀리지 않다. 또 예술 활동은 물론, 공간 운영을 위한 비용까지 아르바이트로 충당하는 이들의 삶의 구조 자체가 일종의 ‘열정 노동’은 아닌지 혹은 이러한 구조로 얼마나 지속할 수 있을지 의구심이 제기될 수도 있다. 그러나 안타깝게도 지금의 신생공간의 활동은 불가피한 선택지인지 모른다. 여러 이론가들이 지적하듯 신자유주의 하의 경제 침체와 양극화 구조는 우리 사회 내에서 쉽게 종식되지 않을 것이고 미술장의 상황 역시 당분간 크게 달라지지 않을 것으로 보이기 때문이다. 그렇다고 할 때 본 연구에서 파악한 현재 신생공간 주체들의 전략은 불가피한 것이자 그리 나쁘지만은 않은 선택지로 보인다. 예술가가 시대를 반영하고 관망하는 사람이라고 할 때, 오늘날 이 시대의 예술가상은 처참하고 고된 삶에서 예술이 할 수 있는 일이 무엇일까 고민하며 치열하게 예술과 삶을 조율할 수 있는 모습에 가까울 것이다. 따라서 기존의 고정된 장의 구조 안에서 예술의 생산에만 주력하는 기성 작가들보다 예술과 삶 전반의 멀티플레이어를 자임하는 이들 신진작가들이 이 시대에 부합하는 예술가의 모습일지 모르겠다.

이 연구는 이미 큰 성공을 기대할 수 없는 시대에 작은 성과에 기뻐하고 즐길 줄 아는 신생공간 주체들의 자기 충족적 하비투스가 현재 장의 구조와 공모하여 상징투쟁에서 유리한 위치를 점할 수 있는 전략이 되리라는 잠정적 결론에 이르렀다. 이들의 예술 실천을 가능케 하는 기본적 토대는 열악한 상황에서 자신의 한계를 극복하며 살아온 그들의 삶의 궤적과 그로 인해 성장한 그들의 작가적 역량과 경쟁력에 있는 것으로 보인다. 물론 이러한 자립적 신생공간 주체들의 삶의 태도와 예술 실천이 비단 이들만의 전유물은 아닐 것이다. 현 사회의 경제적·정치적 상황과 관련된 구조적 종속에 따라 다양한 문화생산장 행위자들에게 유사한 특징이 나타나는 것으로 보이기 때문이다. 따라서 그것은 시대적인 특징에 상당 부분 기인하며, 이들 개별 작가의 예술 활동을 평가하는 데 있어서 결정적인 잣대는 결코 될 수 없을 것이다. 다만 현재 주어진 조건에 맞추어 일반적인 매개자들이 생각할 수 없는 창의적인 형태의 전시나 프로젝트를 펼치는 이들 미술 생산자들의 예술 실천이 지금 우리의 동시대 미술만이 할 수 있는 작업을 가장 잘 드러낸다고 할 수 있을지는 모른다. 따라서 앞으로 그들이 미술장의 상징투쟁에서 유리한 위치를 점하는지 지켜보는 것만큼

나 중요한 일은 그들의 하비투스과 예술적 전략을 가져온 사회 구조와 그 변화 양상에 대한 성찰을 지속해 나가는 일일 것이다. 하나의 깃발 아래 모인 단단한 연대가 아니라 각자의 필요에 의해 생겨난 이들의 자립적 움직임은 당분간 지속될 것으로 보인다. 그리고 개별 신생공간들은 휘발해 버릴지언정, 적어도 스스로 '움직이는' 존재로서 그들이 미술장에 남긴 예술 실천의 전환적 의미는 어떠한 형태로든 흔적을 남길 것이다.

## 참고 문헌

- 강수미 (2015). 세대 미학, 미술주체의 문제. <월간미술>, 2015년 2월호, 46~47.
- 강정석 (2015). 서울의 인스틴스 던전들. <2015년 미술생산자모임 2차 자료집>, 182~195.
- 구정연 (2008). 임의적 활동들에 관한 보고. <왜 대안공간을 묻는가 - 대안공간의 과거와 한국미술의 미래>, 서울: 미디어버스, 35~55
- 김동일 (2008). 전후(戰後) 한국화단의 양식투쟁 과정에 관한 사회학적 고찰. <한국사회학>, 42권 6호, 1~37.
- 김동일, 양정애 (2013). 상징투쟁자로서의 예술가. <문화와 사회>, 14권, 177~223.
- 김미정 (2012). 모더니즘과 국가주의의 패러독스 정치·사회적 관점으로 본 전후(戰後) 한국현대미술. <미술사학보>, 39집, 34~64.
- 김선기 (2014). 세대연구를 다시 생각한다: 세대주의적 경향에 대한 비판적 검토. <문화와 사회>, 17호, 207~248.
- 김성희 (2013). 신진작가 발굴 시스템이 한국 현대미술계에 미친 영향에 관한 연구. <예술경영연구>, 26집, 179~214.
- 김소연 (2013). 청년세대 문화정치운동: 자립음악생산조합 사례를 중심으로, 연세대학교 대학원 사회학과 석사학위 논문.
- 김수영 (2014. 10. 17). 두리반으로, 총파업으로, 미생모로 모인 예술가들 [On-Line]. <똑똑talketalk - 커뮤니티와 아트>. URL: <http://blog.naver.com/ggcfart/220153919970>
- 김승환 (2013). 신자유주의시대의 공공성 위기와 '새로운 운동주체'의 도래: 홍대 두리반, 명동 마리, 슬럿워크, 잠민총파업을 중심으로. 성공회대학교 일반대학원 석사학위논문.
- 김현주 (2012). 젊은 예술가 세대의 조건. <시민과 세계>, 21호, 230~239.
- 미술소비자모임 (2015). 시각예술관련 신생독립플랫폼 인터뷰. <2015년 미술생산자모임 2차 자료집>, 139~181.
- 박재홍 (2009). 세대명칭과 세대갈등 담론에 대한 비판적 검토. <경제와 사회>, 81호, 10~34.
- 반이정 (2008). 1999~2008 한국 1세대 대안공간 연구- '중립적' 공간에서 '송배적' 공간까지. <왜 대안공간을 묻는가- 대안공간의 과거와 한국미술의 미래>. 서울: 미디어버스, 7~33.
- 신혜영 (2015). 지속가능한 구조를 위한 작은 움직임. <굿-즈 2015 카탈로그>, 91~96.
- 심보선 (2011). 두리반, 폐허의 자리에서 자립의 거점으로. <인문예술잡지 F>, 제1호, 39~48
- 양효실 (2014). 차이의 코뮌, 감각의 연대: 두리반농성과 자립음악생산조합의 경우. <미학>, 80집, 151~192.
- 엮는자 (2015). <서울 내 (젊은) 미술활동 관람 투어를 위한 안내서>. 서울문화재단.
- 이기형 (2010). 세대와 세대담론의 문화정치- "신세대"와 "촛불세대"의 주체 형성과 특성들을 다룬 논의들을 중심으로. <사이(SAI)>, 9호, 137~179.
- 이동연 (2004). 세대문화의 구별짓기와 주체형성-세대담론에 대한 비판과 재구성. <문화/과학>, 37호,

135~153.

이영욱 (2000). 대안공간: 그 가능성. <황해문화>, 486~490.

임경용 (2015). 미술출판의 변화. <메타유니버스: 2000년대 한국미술의 세대, 지역, 공간, 매체>. 서울: 미디어버스, 121~134.

임근준(2015). 국립현대미술관 서울관에 ‘청년관’을 요구한다: 좀비-모던의 위기 상황과 인식, 그리고 해법, 강연 ‘청년관을 둘러싼 문제들-기대 감소 시대의 예술행동’(2015. 1. 24. 오후 2시, 홍익대학교 미술대 조형관 103호) 강의록.

전상진 (2010). 세대경쟁과 정치적 세대: 독일 세대논쟁의 88만원세대론에 대한 시사점을 중심으로, <한·독사회과학논총>, 20권 1호, 127~150.

호경윤 (2009). 젊은 작가 ‘뽐’을 구동시키는 오퍼레이팅 시스템. <Visual>, 6권, 108~119.

Bourdieu, P. (1973). *Cultural reproduction and social reproduction, knowledge, education, and cultural change*. (ed. R. Brown). London: Tavistock.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique social du jugement*. Paris: Editions de Minuit. 최종철 역(1995). <구별 짓기>. 서울: 새물결.

Bourdieu, P. (1984). *Questions de Sociologie*. Paris: Editions de Minuit. 신미경 역 (2004). <사회학의 문제들>. 서울: 동문선.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil 1992; *The rules of art: genesis and structure of the literary field*, translated by Susan Emanuel (1996), Cambridge: Polity Press. 하태환 역 (1999). <예술의 규칙: 문학 장의 기원과 구조>. 서울: 동문선.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production\_essays on art and literature*. (Edited and Introduced by Randal Johnson), New York: Columbia University Press.

Foucault, M. (2009). *Le corps utopique/ Les hétérotopies*. Nouvelles Éditions Lignes. 이상길 역 (2014) <헤테로토피아>. 서울: 문학과지성사.

Grenfell, M. and Hardy C. (2003). Field manoeuvres: Bourdieu and the young British artists, *Space and Culture*, vol. 6, 19~34.

Krugman, P. (1997). *The Age of Diminished Expectations*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 윤태경 역 (2009). <기대 감소의 시대>. 서울: 황금사자.

Menger, P. M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology* 25, 541~574.

Miwon, K. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT. 김인규, 우정아, 이영욱 역(2013) <장소 특정적 미술>. 서울: 현실문화.

Ralph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion Ltd. 김덕현, 김현주, 심승희 역(2005). <장소와 장소상실>. 서울: 논형.

투고일자: 2015. 11. 30 게재확정일자: 2016. 3. 18 최종수정일자: 2016. 3. 20

# Self-Motivated Artists

## A Study on the Daily Experience and Art Practice of Agents in New Independent Art Spaces

**Hyeyoung Shin**

PhD candidate, Yonsei University

In light of the recent increase in new independent spaces within the field of artistic production, this study seeks to examine the daily experience and art practice of agents in such spaces. In-depth interviews were conducted with fifteen emerging artists, who manage new independent art spaces and participate actively in related activities, and the significance of their activities was analyzed. An important theoretical foundation of this study is Bourdieu's concept of the field of cultural production. According to Bourdieu, in order to understand a specific field, the habitus of agents must be studied together with the structure of the field. This study found that individuals belonging to the same or a close generation exhibit similar attitudes to life based on shared experiences, and they can be connected to their art practice. Most agents of new spaces did not have high expectations for success, and chose to practice art independently while bonding with their peers and enjoying the moment rather than wait for recognition or funding from external sources. Their self-fulfilling habitus is condition-specific and can be regarded as a form of flexible art practice. Given the poor conditions of today's field of artistic production, this is likely to serve as an advantage in entering the field and in position-taking. The social significance of this study lies in the fact that the aforementioned characteristics of the agents of independent production spaces not only reflect the current field of artistic production but also other fields of cultural production at large in our society.

**KEYWORDS** Field of cultural production, New independent art spaces, Mobility, Condition-specific art, Self-fulfilling habitus