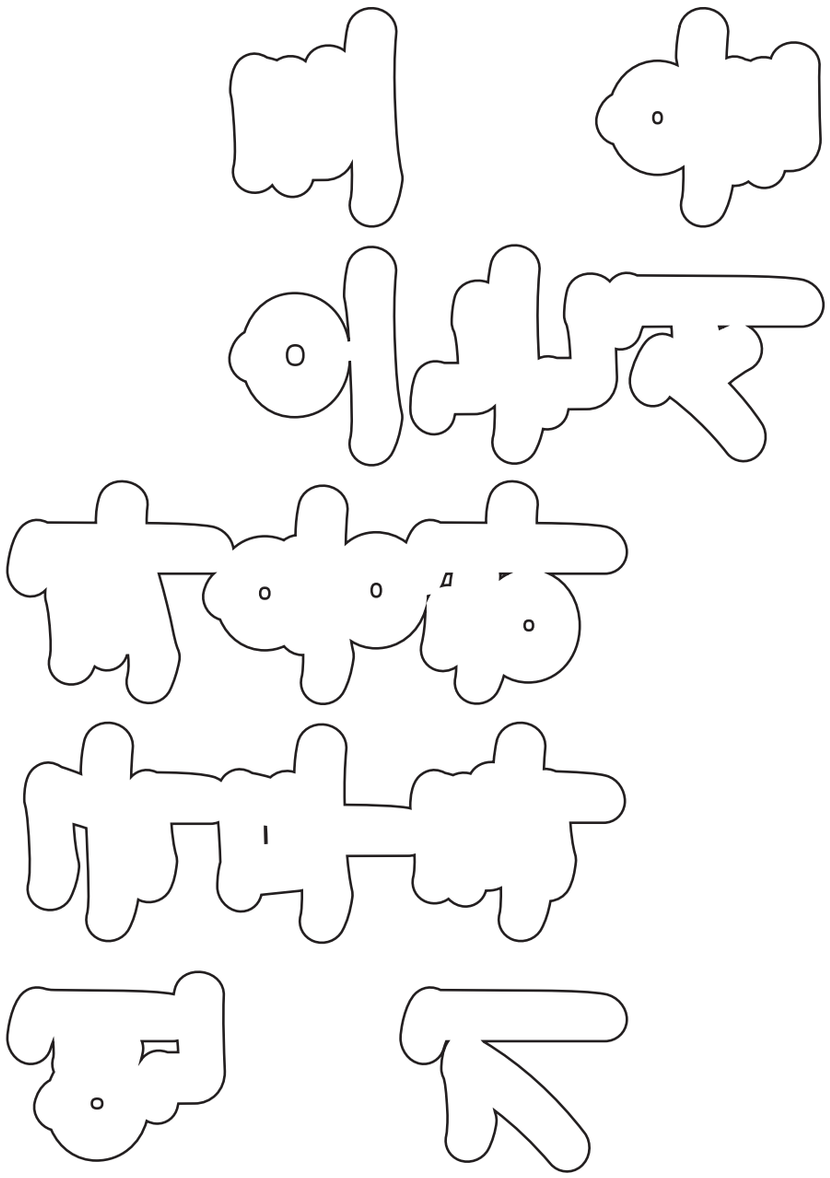
아카이빙파
2023

연구 계획서

하츄이 팬북
2023



차례

(i) **서문**

서울의 연극, 무용의 서울 5

(ii) **인터뷰**

1 이 모든 일들이, 그때 그리고 여기서 8
— 우연, 전 남산예술극장 극장장

2 변방 혹은 또다른 중심 21
— 삼일로창고극장 공동운영단

3 연극의 1번지를 지켜내는 연극실험실 26
— 혜화동1번지 8기 동인

4 서울, 연극, 연습 30
— 이경성, 극단 크리에이티브 바키(VaQi) 연출가

5 존재 자체가 의미 40
— 백교희, 서울프린지페스티벌 사무국장

6 서울 무용, 아직 발견되지 않은 곳 56
— 장수혜, 독립 프로듀서

7 나의 춤 속에 깃든 서울 67
— 송주원, 안무가

8 정책적 관점에서 본 서울 연극의 경향들 78
— 최윤우, 연극정책평론가

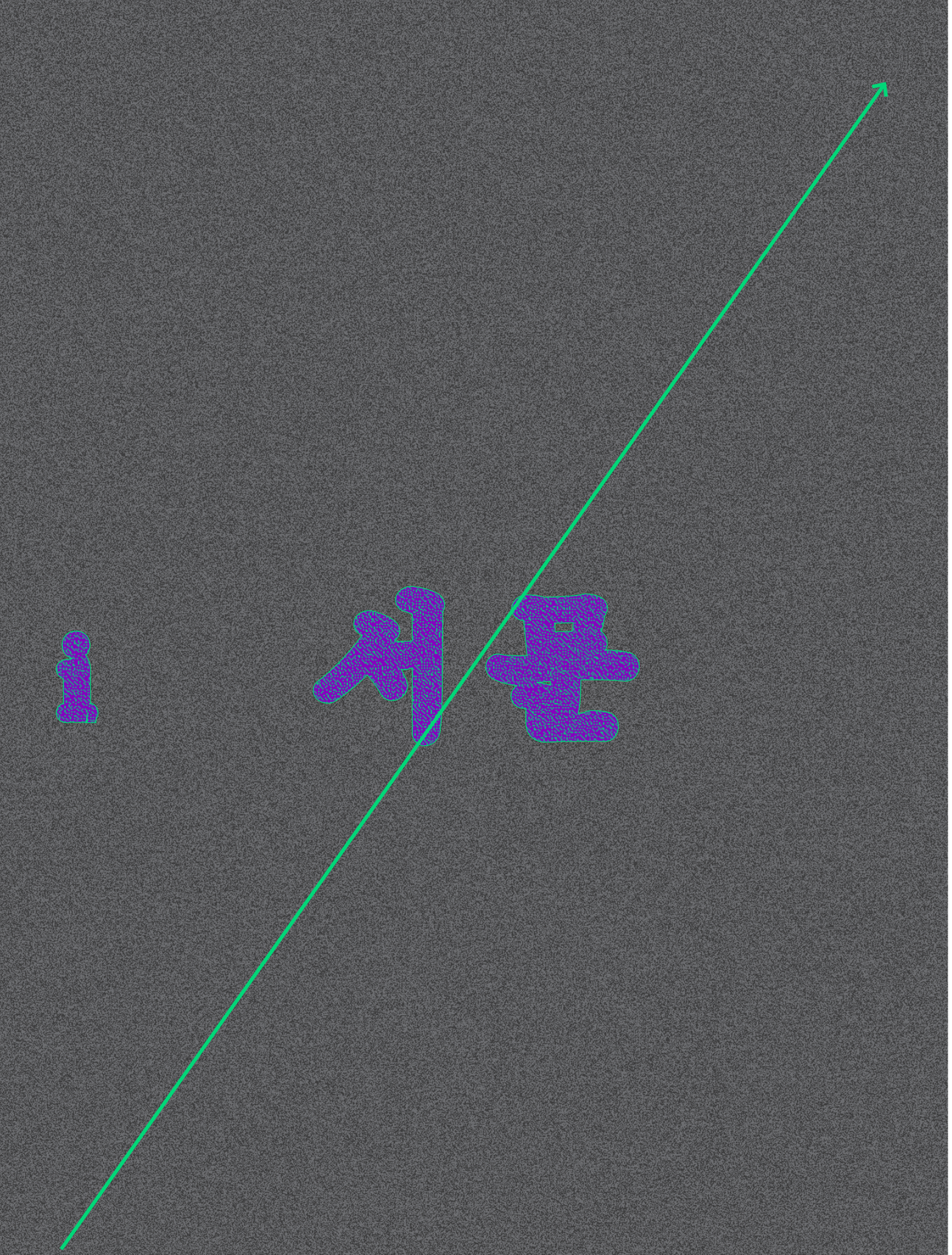
(iii) **2023년 서울기록화 사업**

1 네트워크 프로그램 92
— 한 편의 희곡이 되는 나의 서울 이야기

2 2023 서울기록페어 98
— 기록이 모이면 서울이 됩니다

일러두기

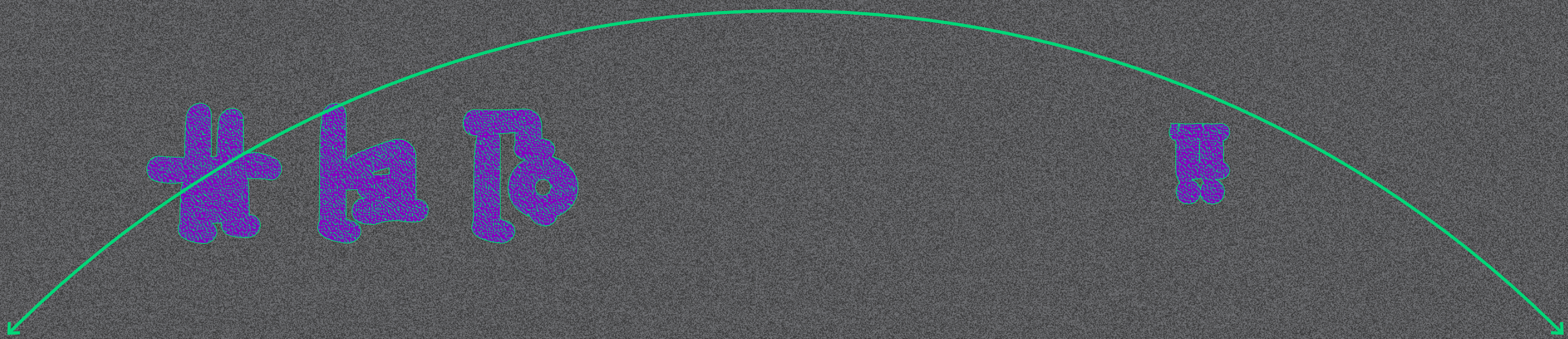
- 본 아카이빙 북을 통해 공개되는 인터뷰 내용과 사진의 무단 인용, 전재, 복제, 배포 등을 금합니다.
- 본 아카이빙 북에 수록된 인터뷰 내용은『2023년 서울기록화 사업』의 일환으로 기획·제작된 시민기록 콘텐츠의 인터뷰 결과물로서, 서울기록원의 공식 입장과 무관함을 알려드립니다.



서울의 연극、무용의 서울

2023년 서울기록원은 ‘연극과 무용'을 수집 주제로 하여, 서울을 기록하였다. 공연예술 장르로서 연극과 무용은 무대 위에서 상연될 때만 일시적으로 존재했다 사라진다는 장르적 특성을 가지고 있지만, 연극과 무용이 준비되고, 발현되고, 기억되는 공연 앞과 뒤의 일련의 과정들은 그렇지 않다.

이 책에서는 단순히 서울이 배경이나 소재가 되는 작품을 기록하는 것에서 나아가 서울이라는 장소성과 역사성을 배경으로 하는 연극, 무용, 연극인, 무용인 그리고 공연예술가들이 운영하고 활약한 물리적, 비물리적 공간들을 중점적으로 만나 기록했다. 서울 그리고 연극과 무용을 연관 지어 말할 때, 언급되어야 하는 여덟 명의 인물과 거점을 만나 인터뷰한 내용이 담겨있으며, 연극과 무용 내부에 속하기도 하고, 반대로 연극과 무용을 귀속시키기도 하는 공간인 서울의 다양한 면모를 수집하고 기록했다. 장소는 예술과 어떻게 관계 맺는가, 반대로 예술은 장소와 어떻게 관계되는가에 대한 답이 흐릿하나마 본 인터뷰집을 통해 발견되길 바란다. 또한『2023년 서울기록화 사업』의 일부였던 네트워크 프로그램과 〈2023 서울기록페어〉의 기록이 책에 함께 담겨있다. 서울에 사는 시민들의 이야기로 한 편의 희곡을 써내려간 ‘한 편의 희곡이 되는 나의 서울 이야기'와 ‘예술과 기록'의 상관관계를 밝히고, 아카이빙을 위해 애쓰는 전문가들이 패널로 활약한 〈2023 서울기록페어〉 현장 스케치가 수록되어 있다.



인터뷰 1

우연
전 남산예술센터 극장장

이 모든 일들이, 그때 그리고 여기서



안녕하세요. 우연 선생님. 인터뷰에 참여해 주셔서 감사합니다. '연극과 무용'으로 기억하는 2023년 서울의 이야기를 위해서 꼭 만나야 할 분으로 가장 먼저 떠올랐습니다. 우연 선생님이 가지고 계신 경험과 이야기들은 연극만의 이야기도, 무용만의 이야기도 아닌 보다 넓은 차원을 다루실 걸로 알고 있어요.

반갑습니다. 우연입니다. 1990년대부터 지금까지 여러 장르에 걸쳐 공연예술의 일을 해왔습니다. 오페라와 클래식, 발레를 제외한 모든 장르를 다 해본 것 같아요. 현대음악, 인디음악까지도요. 공공기관과 민간 기관, 기업까지 오가면서 일한 특이한 사람이고도 하고요. 축제와 극장, 기관, 예술단… 종목별로 거의 다 뛰었더군요.

말씀하신 대로 정말 다양한 위치에서, 다양한 입장으로, 굵직한 역할들을 해주셨습니다. 공공기관이나 민간이나, 기업 또 축제나 극장 등을 오가는 역할을 선택하실 때, 어떤 개인적인 목표와 꿈들이 있었는지 궁금합니다.

민간영역에서 해소되지 않았던 것들이 공적인 시스템 안에서 전문성을 갖는 사람이 움직인다면 달라질 수 있을까 기대했던 것 같아요. 두 번째로는 공연예술 분야에서 기획, 제작이라는 업무가 전무하던 시절에 일을 시작했기 때문에, 그때는 프로듀서라는 말도 없었거든요. 기획, 제작의 전문가가 공공영역에서 일하기 시작하면서, 이 일이 전문성을 갖고 있는 영역임을 스스로 또 사회적으로 입증할 수 있기를 바랐어요.

우리나라 1세대 기획자이면서 동시에 공연예술 국제 교류 전문가라고 할 수 있을 것 같아요. 국제 교류 이야기를 하려면 시댄스(SIDance 서울세계무용축제)를 이야기하지 않을 수 없겠고요.

저는 20세기와 21세기를 다 걸쳐져 있는 사람이거든요. 대학교 때부터 대학로를 왔다 갔다 했으니까요. 엄청 촌스러운 시절이지만 대학을 졸업하고 그 이후의 시절이 공연계에서는 되게 중요한 시점이었다는 생각이 들어요. 해외여행 자유화가 88년인가 그럴 텐데 내가 졸업을 하면서부터 배낭여행이라든가 어학연수 이런 것들이 보편화됐어요. 나는 그런 붐을 타진 않았고 국문과니까 어디 가서 공부를 하기보다 현장에 계속 있고 싶었는데. 그런 시기적인 영향력이 있는 거예요.

예를 들면 연극계에는 ITI(International Theatre Institute) 라는 국제 조직이 있어요. 무용계에는 CID(International Dance Council) UNESCO, 유네스코 국제무용협회라는 곳이 있는데, 시댄스를 주최하는 곳이고. 또 발레 쪽 중심으로 한 무용협회가 또 하나 있고. 아시테지(ASSITEJ) 국제아동청소년 연극협회 한국본부 같은 곳들이 있어요. ITI 초대 회장이 유치진 선생이에요. 과거에

그런 협회 같은 곳에 왕년의 유학파들이 본인들의 해외 활동으로 네트워크 쌓고 하시던 것에서 그걸 한국으로 끌고 들어오면서 좀 외화된 게 90년대 중후반이에요. 지금 우리가 알고 있는 아시테지 국제축제라든가 시댄스라든가 지금 SPAF(서울국제공연예술제)의 전신이라고 할 수 있는 서울공연예술제가 민간에서 주도한 축제였거든요. '시댄스'는 1998년도, 1997년도에 'ITI 국제총회' 및 '세계 연극제' 그다음에 과천에서 거리예술축제의 전신인 '세계마당극큰잔치' 그런 것들이 국제 규모로 빵빵 터지던 때에 탄생했어요. 지금도 대학로에서 그 규모를 따라갈 수 없을걸요. 사실 그때 수준이 지금보다 훨씬 높아요. 계약 규모 자체가 어마어마하게 크고 공연예술사회가 되게 크다는 것을 가시적으로 많이 느끼게 된 거죠. 그때는 축제가 공연예술 씬을 이끌었다는 말이죠.

예를 들면 춘천마임축제도 국제적인 형태로 바뀌고. 그러면서 나름 선배 그룹이라고 하는 국제 쪽에서 활동했던 진영들이 딱 거기서 태동돼 있는 거죠. 인디 씬의 독립 예술제도 1998년 그때는 다 민간이거든요. 대규모의 국제 씬과 다양한 연극, 무용, 독립 이런 쪽의 축제가 왕성하게 생겨나면서 90년대 중반에서부터 2000년대까지의 축제들이 지금의 전신이 되었어요.

그런데 그때 축제 인력하고 국제 업무를 할 수 있는 인력들이 없어서 모여서 공부를 하고, 일을 해야 되는 분들이 사람들을 모아서 워크숍을 하고 그랬어요. 기술인력은 아비뇽에 보내서 두 사람 공부시켜 오고 그런 요구를 가진 사람들끼리 모여서 예를 들면, 프랑스에서 막 도착하신 최준호 선생님한테 아비뇽 축제가 300개의 스폿에서 몇 천 개의 공연이 동시에 일어나는데 예산은 어떻게 관리하고 이런 얘기들을 듣게 되고. 그러던 시절에 소수의 그룹들, 내 또래 사람들이 모여서 축제를 어떻게 운영할 것인가 배우다가, 다음 아카데미가 생기고, 영어를 하는 사람이 들어오고, 광고나 이런 기획하던 사람도 들어오고는 했습니다.

막 얽혀서 공부하면서 해냈기 때문에 그 당시에는 자기가 있는 조직이 그렇게 중요하지 않고 그걸 하는 사람들이 노하우를 서로 나눠 가져야 했지요. 민들레영토 같은 데 모여서 아비뇽에서 가져온 전단을 나눠주고, 샘플로 가져온 계약서를 놓고 공부하고 그렇게 해서 자기 조직에 다 적용시키고 그러면서 지냈던 거죠. 도쿄 아트마켓 갔다오면 그 내용이 뭔지 같이 공유하고. 선배들이 없으니까. 국제조직에는 가담이 되어있지만 그것을 한국으로 들여와서 어떻게 구현할 것인지 실제로 해본 사람이 없기 때문에 그렇게 공부해서 만들었고 그러면서 각자의 조직과 분야로 흩어진 거예요. 사실은 거의 땅 파면서 지냈던 거랄까요.

왜 이런 일을 2시간씩 자면서 할까. 생각해 보면 그때 20세기 예술사에 나오는 수많은 사람이 다 국내에 유입되기 시작한 거지요. 조셉 나주(Josef Nadj)의 작품이 들어오고 마기 마랭(Maguy Marin)의 작품이 들어오고 우리가 예술사 책에서 보던 단체들이 그때부터 들어오기 시작한 거니까 조직을

실제로 운영했던 사람들은 그 흥분이 있었어요. 되게 넓은 씬으로 보게 하는데 그 시점에 예술가들을 만났던 거고. 서울과 수도권 인근에서 그 일들이 실제로 가시적으로 일어난 거죠. 사실 피나 바우쉬(Pina Bausch)도 70년대에 세종문화회관에 들어오고 그랬지만. 나는 그거 봤거든요. 하지만 세종문화회관 같은 데서 이루어지는 공연을 볼 수 있는 사람은 극히 제한적이었는데 그나마 이제 축제라는 형태로 많은 사람들이 볼 수 있는 시기가 그때 다 태동한 거예요. 그때 커졌고. 그게 지금까지 계속 이어진다고 봐야 되는데. 그때 그거 했던 사람들은 되게 큰 잔상이 있죠. 자기 경력에 굉장히 큰 부분을 차지하고 이러니까.

거기서부터 정체성이 출발된 느낌이 있네요.

국제교류를 통해 한국의 사회가 아니라 더 크게 보고 그러면서 스스로 정립해 나가는 세계를 보는 시야가 달라지기 시작하죠. 근데 그건 또 되게 웃기는 게 사람들이 서로 저런 사대주의 같으니라고, 우리 안에 근대가 있었어 없었어, 저런 엘리트들, 이러면서 막 싸워요. 여러 가지 새로운 유입들 때문에 그 안에 여러 논란들이 생겼죠. 아주 촌스러운 논란들이. 그러면서 그 일들을 지내오고 나니 국가적으로 뭘 해야 되겠다는 필요가 생겨 아트마켓을 만들어야 하는데 아트마켓에 갔다 온 사람들이 몇 명 없으니까 거기 다녀오신 분들을 문화부에서 불러서 준비 자문위원회 같은 역할을 맡겨 꾸리기 시작했어요. 사실 우리는 아트마켓에 대한 반대 입장을 취하고 있었어요. 국제적인 마켓이라고 하는 게 큰 유통업을 중심으로 하는 커머셜한 마켓이 있고 그렇지 않은 기초 예술에 준하는 쪽이 있는데 기초 예술에 준하는 쪽은 그런 거대한 마켓의 형태가 아니라 네트워킹을 중심으로 한 마켓이기 때문에 그런 방향을 지향해야 한다고 주장하는 파였고. 그러다가 그 일을 주도하는 조직이 필요하다 해서 생긴 공공기관이 〈예술경영지원센터〉이고 그래서 '예경'이 국제 사업을 맡게 된 거예요.

국제 업무라고 하는 것 자체가 한때 저의 일이 되어버린 거예요. 근데 왜 서울 아트마켓은 한국 아트마켓이 아닌가 그 얘기 했었잖아요. 되게 웃긴 게 지금도 그 논란이 계속돼요. 지금도 예술이 국가를 위해서 국익을 위해 종사해야 하는가라는 문제에 대해서 진짜 그렇다고 생각하는 사람들이 예술계에도 많아요. 그런데 그 생각이 왜 생겼는가 생각해 보면 너무 불행한데 나는 최소한 국제 업무를 하면서 그런 사고가 어디서부터 근거했는지 깨닫게 됐어요. 아시아에 있는 사람들이 왜 서구 지향의 태도를 취할까. 왜 유럽과 북미 지역의 사람들은 여전히 아시아권 사람들에 대해서 제국주의적인 시각을 갖고 있을까. 우리가 얘기하는 다원적인 사회는 저들의 개념과 같을까 다를까. 이런 것들을 계속 생각해야 했기 때문에 나는 그런 국제 업무를 하며 내가 세계에 어떤 점이구나라는 것을 계속 포지셔닝화 하면서 생각할 기회를 얻었던 것 같아요.

그 부분은 내가 천만다행이라고 생각하는 부분이죠. 세계적인 사람들과 커넥션을 갖고 싶은 욕망이 아니라 거대한 세계 속에서 나는 무엇이라고 하는 것을 좀 자세히 알고 싶다. 그다음에 한 작은 나라의 백성이나 국민이 아니라 큰 지구나 큰 세계 시민으로서 뭘 할지 생각하고 싶다. 그것이 나의 중요한 목표였어요.

어느 날 동료들을 보니 해외 공연, 국제 진출이 목표고 다 그런 거예요. 그런데 내가 공연을 하는 동료들과 나누고 싶었던 건 작은 나라의 시민으로서 예술을 하는 게 아니라 어떤 세계나 지구의 시민으로서 예술을 한다면 어떤 걸까,라는 얘기를 나누고 싶었는데 그건 국제 진출이 목표가 되면 안 되는 일이거든. 그런 의미에서 깜짝 놀란 거죠. 예경 때 내가 지금 무슨 일을 하고 있지 그런 생각이 들어서. 나는 지금 거품을 생산하고 있나. 열심히 일했을 뿐인데 이게 왜 비전이 전달이 안 되지. 근데 그건 제대로 전달이 안 됐기 때문이고 그것 자체가 공공을 타고 갔기 때문에 문제였던 것 같다고 지금은 생각하죠. 야생에서 시작했으면 안 그랬을 텐데요.

우리가 좀 일천한 거지요. 마켓을 해야 한다는 것도 예술계의 질적인 발전과 시야 관점의 확대를 생각해서 하는 게 아니라 뭔가 해야 되겠는데 마켓이라는 게 있다더라 해서 생겨나기 시작하면 본질과 다르게 급속도로 성과 내고 이런 식으로 되니까. 아트마켓을 보면 국가 이름을 쓰는 데가 없어요. 호주지만 〈애들레이드 아트마켓〉, APAM이라고 하거나 〈상하이 아트마켓〉은 중국이 아니고. 국가 주체가 거의 없어요. 어떤 공연 예술하는 프로모터들의 연합이 하고 있다든지 어떤 공동체들이 시작해서 성장했다든가 이런 것이고. 이제 아시아권들이 그런 게 모델링이 돼서 〈싱가포르 아트마켓〉이라는 국가 이름을 쓰는 유일한 데가 있었죠. 근데 여기도 이름이 〈컨버스 아시안스〉라고 금방 바뀌고 없어졌어요. 가까운 일본도 〈도쿄 아트마켓〉이었지. 국제적인 동향을 봤을 때 국가 이름을 내세워서 하는 것 자체도 없었다는 게 첫째 이유고요. 주최되는 지역의 이름을 쓰는데 그것은 어떤 동향이냐면, 우리가 우리 안에서만 있어서 그렇지만, 현대 공연예술 씬이나 미술 씬이나 예를 들면 영국에서 〈김성환〉이라는 아티스트가 공연을 하잖아. 그러면 김성환 콤마 뉴욕 이렇게 쓰여있다고요. 이게 무엇을 의미하냐면 언제부턴가 현대 예술 씬에서는 아티스트의 국적이 중요하지가 않은 거예요. 한 예술가가 예술적 영감을 받는 근거지가 더 중요한 거죠. 내가 국적은 한국이지만 뉴욕에서 30년을 살았어. 그러면 국적이라는 정체성보다는 활동이나 작업의 근거지를 명기하는 추세였단 말이에요.

그다음에 두 번째는 한 아티스트를 한 작품으로 평가하지 않는 것. 작품이 아니라 작가 그 사람 하나 그러니까 예술 작품은 한 작가의 한 작품으로 평가되지 않는다. 왜냐하면 한 사람도 오르내림이 있으니까 그걸 일정 정도의 흐름으로 보고 그 작가를 조망했을 때 우리가 예술 작품에 대한 이해도가 온전할 수 있다. 그래서 오히려 작가주의적으로 보는 관점이 현대 예술 쪽에서

확대되고 있었으니까. 한국 아트마켓보다 서울 아트마켓이 되어야 한다는 관점에서 그 시절에 그나마 국제 경험을 했던 사람들이 주장하는 바가 있었던 거죠. 지금 K 컬처, K 드라마 이런 식으로 라면 K 무슨 마켓을 해야 한다고 주장할지 모르겠지만 그 시절에 그나마 국제 교류 경험이 있던 사람들은 예술에 있어서는 국가적인 경계 자체가 그다지 의미 있지 않다고 생각하는 경향을 반영해야 국제적인 설득력을 더 얻을 수 있다고 생각한 거죠. 근데 지금은 그런 의미조차도 알지 어떨지는 잘 모르겠는 거고. 마켓의 형태에 있어서는 작품 중심이 아니라 작가 중심이어야 하고 그다음에 전문가들의 네트워킹 중심이어야지 판매나 유통이라고 하는 개념이 될 수 없다는 것이죠.

그 시대에 경험하는 공연예술 씬을 지금 느낄 순 없는 것 같아요. 지금에 와서 그 시절의 활동가들을 상상하면 '뭔가를 만들어왔다'는 감각이 클 것 같단 생각이 들어요.

사실 우리 세대들은 공연예술계의 크고 굵직한 시간대를 막 보내온 것이긴 해요. 그걸 주도하면서 20대 30대를 보내왔고 어찌됐든 핵심적인 일들을 하면서 지내왔던 거고. 그 흐름에서 또 그 일을 맡게 되는 경우는 별로 없는데 그래서 나는 굉장히 운도 좋았던 사람인 거고.

아트마켓을 용역을 준다고 하더라고요. 그런 상태에서 누가 아트마켓의 지향이나 세계 아트마켓의 동향이나 국제 예술 씬에서 우리의 위치를 생각하겠어요? 행정 담당자도 용역 받는 자도 용역 일을 처리하면 그만이지요. 우리가 일할 때는 예술경영지원센터에 그 권역 담당자가 창구였어요. 그런데 지금 용역을 준다는데 그게 무슨 전문성이 있겠어요. 그 포맷이 있다고 생각하고 과업을 주면 수행하면 되는 거고, 과업을 줄 때 지향이나 철학을 생각하려면 그 동네를 막 돌아다니면서 전문가들과 계속적인 소통을 하고 있어야지 가능한데 그런 사람이 지금 아무도 없죠. 어찌 됐든지 그 시절에 그런 일들이 다 진행됐었고 모든 게 지금 한 시대에 용광로 같은 중요한 씬의 변화를 일으킬 만한 사건과 이런 것들이 다 서울에 어마 무시한 집중이 있는 거죠. 자원의 거의 90% 이상이 다 있었죠.

서울에만 있잖아요 지금까지도. 그러니까 2020, 2030년대 해외에서 봤을 때 서울은 엄청나게 에너제틱하게 보이겠죠. 지방은 지금 어떤 역량 차이가 있기 때문에 서울에만 집중되어 있을까요?

LIG에서 근무하던 시절에 당시 LIG에서 부산에 아트홀을 운영했기 때문에 부산하고 서울의 격차가 엄청나게 크다는 걸 알게 됐어요. 그런데 사실 점점 로컬에 대한 중요성이 생겨나면서 특수한 자원들의 중요성을 챙기기 시작하면서, 부산의 경우 영화 부문은 크게 있잖아요. 그리고 되게 중요한 게

그 시기에 지방자치단체가 실행화되기 시작했잖아요. 그러면서 각 지자체별로 되게 큰 인프라를 짓는데 극장이 막 지어지기 시작했어요. 그다음 중요한 계기가 광주 아시아문화전당이 어마무시한 계획으로 시작됐고요. 제가 공연예술계 활동을 할 때 엄청난 인프라들이 전국에 깔리기 시작한 게 지자체의 시행 시기와 맞물려서이기도 해요. 심지어 2010년대 들어서면 서울 안에서도 기초자치구에 다 생겨났지요.

그러니까 공공이 운영하는 인프라와 극장, 공연장, 미술관, 박물관 이런 식의 문화 예술 인프라가 지난 20년 동안 전국과 서울 곳곳에 일제히 들어서기 시작한 거죠. 그런데 그러면서 또 어떤 논쟁이 있냐면 다 깡통인 거지요. 물적인 인프라가 있으면 그 안에 인력이나 이런 것들이 병행돼야 하는데 그 부분이 해결되지 않으면서 곳곳에 너무 크고 웅장한 인프라들이 들어선 거고. 그다음에 모든 것들을 운영하는 경비와 많은 것들이 공적 자산에 있기 때문에 우리는 아직도 공적 자산에 복무하는 공연장, 공익이라는 것이 자칫 잘못하면 한 공동체의 공적인 이익이 아니라 국가주의적인 국익이라는 말 내지는 도지사의 이해, 한 도의 정치적 입장에 대한 이야기 같은 프로파간다적인 도구로서 바라보는 견해가 아직도 교정되지 않은 상태에서 너무나 많은 인프라가 생겨버린 거죠. 그간 나는 그런 부분들로부터 인식이 많이 달라졌다고 생각했다가 어느 날 돌아보니 아직도 예술가들이 국익에 종사해야 된다고 생각하는 예술가도 있고. 이런 부분들이 놀랍죠. 그런 식의 양적 증가에 비하면 예술에 대한 인식 같은 것이 크게 달라진 건가 아닌가 의심이 들 때가 많죠.

의심이 아니라 확신해도 되는 부분인 것 같기도 합니다. LIG는 민간이죠, 기업이니까.

기업이죠. 기업은 상대적으로 국익이라든지 공익 이런 차원보다는 오히려 약간 독립적이거나 자율적인 것, 예술의 내용 이런 것에 대해서는 관여도가 적어요. 사실 기업은 이득과 관련된 부분이 중요하죠. 문화재단 같은 데가 법인세 혜택받고 하는 거에 기여하면 됐지 내용에 대해는 알지 못해도 상관없기 때문에 상대적으로 기업 문화재단에서 하는 작품들이 오히려 자율적이고, 행정적인 부분에서도 굉장히 간편하거나 내용적인 부분에서도 굉장히 래디컬해 보인다거나 하는 것이 그런 자율성에 기초하죠. 근데 공공에서 하는 것들이 상대적으로 보수적이거나 너무 많은 행정에 치여서 할 수 있는 걸 못한다거나 하는 제약이 많은 건 아직도 프로파간다적인 논리 속에서 운영되기 때문인 거고.

남산예술센터는 어떠셨어요? 극장장을 맡았을 때 여러 가지 이해해야 하는 맥락이 많은 극장이라고 생각하는데요.

남산예술센터는 이런저런 경험을 다 거치고 가게 된 케이스였는데, 일단

그 극장이 근대식 최초의, 현대 연극을 수용하는 극장으로 지어진 전통적 극장이다, 상징적 극장이라고 하는 것이죠. 그 시기가 되게 복잡한 블랙리스트 전야제 같은 시기였었고 생각해 보면 그 시점쯤 되면 나는 한국의 예술사에 대해서 깊게 생각하게 되는 시점이었던 거 같아요. 우리나라가 되게 이상해요. 식민지에서 국민국가라고 하는 설정으로 딱 넘어가는 국가 설계의 단계가 어마무시하게 짧았고, 그러다 보니까 대단히 코믹한 아이러니가 많이 생겼잖아요. 이양구 작가가 쓴 연극 〈당선자 없음〉에서 근대 국가를 지탱하는 헌법을 만들어야 하는데, 식민지에서 근대 국가로 넘어가는 그 시점에 국가 설립을 해야 되는데 헌법을 만들 전문가가 없는 거죠. 왜냐하면 식민지 사회에서 국가를 만들어내려고 싸웠던 사람들은 산으로 들로 총 들고 싸우느라고 헌법 공부를 한 사람이 아무도 없는 거야. 그러다 보니 헌법을 만들기 위해서 다시 또 친일파를 호출해야 하고. 이런 아이러니가 우리한테 있었던 거죠.

대체적으로 식민지 경험을 가졌던 아시아 국가들이 갑자기 국가를 설립하면서 생겼던 되게 코미디 같은 상황들이 불과 100년도 안된 시기 동안 일어난 거예요. 알고 보면 우리가 사는 모든 기초를 점유했었던 되게 부조리한 코믹극들이 다 있었을 거 아니에요. 식민지에서부터 근대국가로 넘어가는 그 이행기에 엎치락뒤치락 하면서 빨리 국가를 만들어야 된다고 할 때 얼렁뚱땅 진행됐던 많은 일들이 우리 예술사의 첫 단추고 우리 교육사의 첫 단추고 우리가 살아가는 생활사의 첫 단추다, 헌법사의 첫 단추라고 생각하면 사실 조금 웃기는 것들이 생겨나는 거예요. 그런 의미에서 남산예술센터 같은 경우는 사실 우리 예술사의 첫 단추에 속하는 극장이기 때문에 그런 흥미진진함이 저한테는 있었어요. 거기 갈 때. 우리가 갖고 있는 모순된 생각이라든가 우리 예술사에 대한 폭넓은 접근이든 뭐든 이제는 해볼 때가 되지 않았나라고 생각한 거죠.

그다음에 근대식 최초의 극장이라고 하지만 그때도 똑같은 거거든요. 극장을 짓긴 지어야 되는데 지을 수 있는 사람, 극장이라는 개념, 근대 연극이라고 하는 개념 같은 것들을 갖고 있는 사람이 누구냐고 했을 때, 그나마 해외에도 경험을 갖고 최소한 그런 경험을 갖고 있는 사람이 우리가 새로운 국가를 설립할 때 처리하지 못했던 친일 문제 이런 것과 연루된 인물들이고. 이제 그 인물들이 다시 또 거대한 극장이라고 하는 인프라를 국가 자산도 아니고 개인 자산으로 갖게 되는 상황들이 발생하게 되는 거죠. 남산 같은 경우는 원래 국유지였잖아요. 일단 연극계의 상징이고 극장에 대한 상징성이 있고. 우리나라는 그렇게 설립이 되면서부터 한 사람의 삶에 있어서 중요한 교육이라든가 언론이라든가, 학교 같은 교육 체계, 언론 같은 미디어라든가 병원이라든가 이런 모든 인프라들을 다 개인 자산으로 장악해버리는 상황들이 발생했다는 말이에요. 그런 상황 속에서 예를 들어 한국의 예술사는 되게 큰 구조의 교육 시스템하고 같이 가잖아요. 전국에 있는 연극영화과라든가 무용과라든가 이런 것들이 거대 구조를 갖고 있기 때문에 건드릴 수 없는

예술사가 쓰이고 건드릴 수 없는 인적 네트워크들이 쌓여가게 되는 거죠. 그 중심으로 역사가 쌓여가니까 그 외곽에 있었던 역사들이 누락되는 것에 대해서는 문제 제기를 할 수 없던 시기가 분명히 있는 거고.

근데 사실은 제가 활동하려고 했던 그 시기는 이미 외곽에서 누락되었던 역사에 대한 문제 제기를 할 수 있는 인프라들이 이제 막 쌓여나가기 시작하던 때란 말이에요. 기존의 연극 구조 말고 다른 형식들도 이제 막 태동하기 시작하고. 그러면서 이 극장에 그런 목소리를 갖다 넣어야 되겠다. 정통이라고 생각하는 그런 게 아니라 다른 목소리들이 이 안에 들어와야 되겠다고 나는 그 콘셉트로 극장을 운영하고 싶다고 생각하고 간 거죠. 마침 블랙리스트 시기와 맞아떨어졌고, 운영 초반에 그 극장에 당시 다른 공공극장에서 거부당했던 블랙리스트 예술가들이 모여드는 극장처럼 보였지만 알고 보면 그런 목소리를 냈던 사람들이 사실 기존의 연극사, 무용사 이 바운더리 밖에 있는 사람들이었던 거고. 그게 일치했을 뿐이라고 나는 생각하는 거지요. 그러면서 극장의 라인업들이 그런 색깔을 보여주기 시작했어요.

사실 또 하나의 꿈은 예술경영지원센터 때도 그랬지만 제발 공공 영역에서 공연 예술과 관련된 전문가가 활동했으면 좋겠다. 예경 때 전 세계에 있는 한국문화예술위원회 같은 조직들을 만나고 돌아다니는 게 내 일이었거든요. 말하자면 서유럽에 있는 영국 문화원, 북유럽에 있는 북유럽 관련 예술위원회, 남미에 있는 칠레 문화부 같은 곳은 다 돌아다니면서 만나야 되는 거죠. 쭉 만나다 보면 예술 하는 행정적 조직이라고 하더라도 그 안에 문화예술 파트는 지독한 전문성을 갖고 있는 전문가들이 있어서, 예를 들어 되게 중요한 미학적 담론에 대해서 토론하다가 오고 하는 게 너무 인상 깊었는데 우리나라 들어오면 무슨 행정 관료가 앉아가지고 일을 하는 이런 게 너무 싫었기 때문에 나는 공공 영역에 들어가서 되게 지적이고 미학적인 담론을 가진 사람들이 이런 일을 담당해서 창구가 되는 것을 해보고 싶다. 그런 선례가 있었으면 좋겠다고 생각하고 거기 들어갔던 거고. 그 안에 우리 팀의 인원들이 지금 생각하면 되게 드림팀이었어요. 그 당시에는 경력들을 갖고 있지 않았어도 권역이면 권역, 한 분야 전문가가 되어야지만 이 팀이 가능하다고 생각해서 꾸렸단 말이죠. 한 사람 한 사람이 다 그 권역 전문가가 되길 바랐어요. 누구는 일본 권역, 누구는 시어터, 누구는 전통 이런 식으로 그때 있던 사람들이 다 공공을 뛰쳐나와서 민간에서 다 열심히 활동하고 계시기 때문에 사실은 그때 했었던 모색들이 그렇게 후지지는 않은 것 같긴 하지만 그 조직 안에는 안 남은 것 같아요.

두 번째 꿈은 제발 색깔 있는 그러니까 제발 공공이라고 해서 n 분의 1로 쪼개져서 다 똑같은 문예회관이거나 다 똑같은 공공의 업무를 수행하는 극장이 아니라 공적 자산으로 운영되는 극장이더라도 독일 같은 데 가보면 여기는 굉장히 아동청소년을 위한 극장이고 여기는 굉장히 논쟁적인 작품이 올라가는 극장이고 여기는 굉장히 클래식한 극장이고. 극장이 갖고 있는 사람으로 따지면 정체성, 성격. 인터뷰에서 어떤 기자에게 '성격 있는 극장을, 성격 있는 공공극장을 만드는 게 꿈이었어요' 이렇게 얘기했더니 '에이~ 남산은 성격이 아니라 성깔이지' 이러는 거야. 그런 피드백 되게 재밌었어요. 공공이더라도 성격 있는 극장 하나는 있었다고, 나는 그렇게 운영하고 싶다는 게 있었고 반추해 보면 그렇게 평가받을 수 있는 부분이 있다고도 생각은 들어요. 그걸 좀 하고 싶었어요, 딴 것보다. 왜냐하면 극장은 당연히 모두를 위한 극장이지만, 최근 문을 연 모두예술극장도 있지만 거기도 장애인, 디스에이블드를 위한 극장이고, 어떤 일정한 지향, 당파성 이걸 갖지 않으면 예술은 '모두'라는 게 너무 웃긴 개념이고 그건 아무 생각이 없다는 거랑 동일하단 말이에요. 어떤 성향, 지향을 가져줘야 된다고 했을 때, 그러기에 남산 같은 환경과 그런 스토리를 갖고 있는 극장이 되게 중요했던 거죠. 그런 의미에서 남산하고 삼일로 하게 됐잖아요. 여기가 과거에 메이저리그와 마이너리그 같은 곳이었기 때문에 역사성으로 보면 되게 이상한 담론들을 다 보여줄 수 있는 거고. 우리가 가졌던 되게 부조리했던 좌충우돌하면서 지내왔던 시간들을 다 보여주는 극장이기 때문에 그것이 재미있다고 생각했었던 거지요.

그런 의미에서 국가주의적이거나 공공 주도적이거나 하는 데서 나오는, 예술의 본위하고는 다르게 복무하는, 그런 사고로부터 벗어나기 위해서는 그런 상징, 그런 식의 구조에 일조했던 극장과 그렇지 않았던 극장 두 개를 가지고 같이 운영하면서 그 안에 사실 극장을 극장답게 하는 건 주인이 아니라 예술가들이라는 관점을 두 개에 다 심으면 굉장히 흥미로운 시너지일 것이라고 생각했던 거고요.

예술가 얘기가 나와서 자연스럽게 이어가는 질문인데 특정 예술가의 국적이 중요하지 않고 영감을 받고 살아가는 도시 기반이 작가를 설명해 준다 했을 때 서울의 예술가들은 어떤 영감을 받고 서울에서 활동하는 것 같으세요?

서울을 떠났을 때 예술가들이 사실 불안함을 느끼거든요. 영감이 아니라 어떤 생존적인 네트워크 그러니까 자기가 여기에 발을 붙이고 있어야 된다는 생각들 때문에 있는 사람들이 많죠. 왜냐하면 우리는 너무 정보와 인적 물적 모든 것들이 다 여기에 집중돼 있기 때문에. 근데 지금은 좀 달라진 것 같긴 해요. 그것에 한계를 느끼고 다른 곳에서 어떤 영역들을 개척하는 사람들이 점점 많아지고 있잖아요. 그런 의미에서 과거에 비하면 서울 중심주의 같은 부분들은 많이 깨져나가고 있는 중인 거죠. 그 자체적인 한계로 더 이상 매력적이지 않은 부분들도 있어요. 새로운 걸 찾는 예술가들에게 있어서는. 근데 사실은 그 격차를 보면서 아직 너무 힘이 드는 거예요. 얼마 전 강화도에 제가 갔잖아요. 강화도 간지 5년 된 전윤환 연출가가 거기서 〈잠시섬 연극제〉도 하고. "정말 윤환 연출 대단해" 그랬더니 하는 말이 "그런 건 할 수 있지만 강화도에서 예술가로서 생계를 유지해낼 수는 없어요. 돈은 서울에서 벌어야 해." 하면서 왔다 갔다 하는 게 너무 피곤하다고 얘기를 하더라고요. 예술적 활동에 대한

근거지로서 새로운 곳을 잡긴 했어도 그 안에서 살아갈 수 없는 거예요, 아직은. 생계, 삶 그러니까 삶과 예술적 활동이 같이 두 바퀴로 가지는 못하는 거지요. 한 바퀴는 서울 갔다 와야 되고 한 바퀴는 이리 와야 되고.

그리고 남산은 지금도 언젠가는 종합 정리를 해야 된다고 생각하는 건데 계속해서 생각했던 게 2018년도 〈건축 비엔날레〉 주제가 '국가 아방가르드의 유령'이었거든요. 문예회관 대극장, 소극장도 마찬가지고 남산도 마찬가지고 건축사에서 봤을 때 1960, 1970, 1980년대를 지나오면서 서울에 중요한 거대한 건축 자산들, 민간이 짓는 작은 빌라 이런 거 말고 큰 건축 자산들이 지어지는 과정이 전부 다 국가가 에이전트라는 거죠. 우리는 서울이라는 도시 하나를 국가 정체성을 만들기 위해서 다 썼나 싶은 거죠.

건축가들은 그 수주를 못 따면 자기 작업을 못하잖아요. 그러니까 국가에 복무하면서도 나름대로 현대 건축, 현대 근대 건축 이런 것들을 구현해야 되겠다는 자기의 미적인 심미안까지 발휘해야 되는데 현대 건축 근대 건축이 또 알고 보면 이제 유학파들이고. 근대라는 것은 사실상 자기 사회의 반성 속에서 일어나는 것이지 이식되는 건 아니잖아요. 그런데 우리는 되게 급속하게 그것을 국가 에이전트의 자본과 함께 서구 사회의 모더니티에 대한 의식, 감성을 여기다가 이식하고 그러다 보니까 이 나라의 기반과는 전혀 상관없는 세운상가가 생겨난다든가, 원형의 극장이 생겨난다든가. 이런 것들이 다 그런 시기 속에서 생겨난 거거든요. 그러니까 우리가 약간 빙산 위에 떠 있는 것 같은 그러한 도시, 그러한 예술사 안에 서 있는 거지요.

그럼 나는, 내가 지금 하고 있는 예술이나 이런 것들이 어디에 근거하는 것일까, 내가 보는 방식 같은 것이 이렇게 공중에 붕 뜬 건 아닐까라고 의심하는 행위를 계속해야만 이러한 사회에서 살아왔던 나는 온전한 사고를 할 수 있을 것 같다는 거지요. 그런 의미에서 남산 극장의 경우 지금 급조되는 문예회관 같은 것이 아닌, 역사 속에서 예술의 전당은 왜 생겼고 국립극장은 왜 생겼고 남산이나 이런 우리의 인프라들이 어떤 의미에서 권력과 예술가 사회와 관계를 맺고 있는지 파악하는 것, 우리가 사고하는 게 맞는 거야? 하는 질문을 하는데 되게 중요한 인프라인 거지요.

남산예술센터의 문을 닫으면서 디지털 아카이브 홈페이지 만드셨잖아요. 그런데 운영이 지금은 잘 안되고 있는 것인가요?

왜냐하면 그동안 남산에서 공연했었던 것들은 정보가 공유돼야 하니까요. 내가 나올 때 계속적으로 유지할 수 있어야 된다고 인수인계는 했지만. 나는 불안한 건 뭐냐면 운영주체가 바뀌거나 대표자가 바뀌거나 하면 이전에 있었던 사업들은 다 없애거나 하는데 사실 지식 정보 자료들은 그렇게 없앨 일은 아니란 말이에요. 그런 아카이빙 같은 것들이 기관 안에서 안전하지가 않아요. 이미 경험을 했기 때문에. 예술경영지원센터에서 국제 자료 같은 것들을 아카이빙 해놨던 게 개편하면서 순식간에 없어진다든가. 개편하면서 없앨 일이 아니잖아요. 되게 중요한 자산이면 과거의 자료를 열람할 수 있게 한다든가 해야 되는데 그때그때 계속 없어지고 누락된다는 말이에요.

지금 디지털 사회에서 그게 누락될 일은 아니잖아요. 그게 역사인데. 그런 식으로 없어질까 봐 나는 사실은 기록원에다 넣고 싶었던 거예요. 서울의 하나의 극장이 공공극장으로 운영되던 한 시기의 자산들이 예를 들면 또 다른 공공의 주체가 바뀌면서 혹은 주인이 바뀌었다 하더라도 그 시간대의 아카이빙 같은 경우 잘 지켜줘야 되는데. 서울문화재단도 사실상 거기에 운영유지비도 안 내서 얼마 전에 막혔던데. 기록원 같은 데서는 그게 미션인 기관이니까 자산으로 갖고 있으면 좋지 않겠는가 해서 내가 그걸 들고 갔었던 거죠 서울기록원으로. 근데 그런 게 얼마나 많겠어요. 사실은 삼일로도 아카이빙 했던 자료가 서울시에 있고. 아시아예술극장에서 했었던 거 있고. 그런데 이게 그렇게 흩어져있을 일은 아니잖아요.

서울의 연극이나 무용에 대해서 접근을 하게 되면. 나도 이 인터뷰 문항이 너무 거대해서 생각하면서 무용이 뭘까. 근데 서울의 무용은 이런 부분에 못 미쳐. 연극이 뭘까. 근데 서울의 연극은 이런 면에서 후져. 뭐 이런 얘기를 하면 이상할 것 같았고요. 연극이나 무용에 대해서 뭘 어떻게 규정할까 그러면 너무 존재론적이잖아요. 그냥 그동안 연극이랑 무용에 어떤 일을 해왔나 그걸 생각해서 귀납적으로 얘기할 수밖에 없는 질문이구나, 이렇게 생각을 한 거죠. 나는 그동안 국가가 설립되면서 되게 허황된 모더니티라고 하는 부분들을 막 왕성하게 예술과 교육과 이 나라의 시스템에 널리 전파하는 데 서울의 연극과 무용이 엄청 기여했다고 생각해요. 그러면서 또 외부적으로 생산되는 반대급부들 같은 것도 있어서, 그것이 무엇인가 질문을 던지는 형태로도 잔거품처럼 또 일어났다고도 생각하는데 그것도 서울에서 일어난다 그러니까 사실은 안타깝지만 중심적으로 그런 일들이 일어나는 공간이었던 것 같아요.

무용 쪽은 사실 크리티컬하지 않죠. 아직도 그 무용사회가 중요해서. 무용 극장. 할 말이 없어. 거기에 대해서는. 무용이 뭐라고. 그러니까 한 사회가 훌륭하다는 건 내가 어떤 식의 조직에 가담할 때 이익단체로서만 가담하는 거? 나에게 도움을 주느냐 안 주느냐에 따라서, 그건 정당 활동하고 다를 바가 없잖아요. 근데 예술계에서도 사실 무용이 막 그러고 있고. 이러면 웃기잖아요. 그런 걸로 따지면 되게 성숙하지 못한 거죠. 근데 사실은 나보다 어린 세대들, 삼일로 할 때도 좀 갭이 있었는데 나는 또 이런 시간을 지나왔기 때문에 이렇게 된 거고, 이렇게 교육받은 사람들은 이렇고 저렇고 크게 크게 얘기 나누고 싶지만. 나랑 같이 일하는 일정 정도 차이가 나는 세대들은 지금 당장의 이해가 너무 급한 거예요. 그러니까 안 들려요. 나로서는 이런 시간을 지나온 경험들을 토대로 어떤 얘기를 하고 싶은데. 그 소통이 되게 힘들더라고요.

두께감이 좀 달라서 그런 것 같아요.

그런 대화가 됐을 때 좀 더 다른 작업들도 많이 나올 수 있다고 생각이 드는데. 근데 남산이나 삼일로에서 일정 정도 시도해서 그런 부분들이 얘기가 됐던 것도 있긴 해요. 근데 그게 확산력을 많이 갖지 못했던 것 같아요. 그래도 어떤 시점 시점에 굵직굵직한 이슈나 당면 과제 같은 게 보였거든요. 근데 지금은 극장이나 마켓이나 그런 걸 갖고서 운영을 하는지는 잘 모르겠답니다.



변방 혹은 또다른 중심

안녕하세요, 삼일로창고극장 여러분. 1975년 이래 줄곧, 서울 중구 명동에 자리하고 있는 작은 극장, 삼일로창고극장의 이야기를 들려주셔서 고맙습니다. 삼일로창고극장에 관해서 소개 부탁합니다.

삼일로창고극장은 1975년 개관 이후 소극장 운동을 이끌며 급변하는 도시와 역사의 풍경 속에서 예술로 터를 닦아온 극장으로 2013년 서울시 미래유산으로 지정되었습니다. 2018년 6월 극장의 역사적 가치 계승과 발전을 도모하며 재개관하였습니다. 삼일로창고극장은 여러 번 폐관과 개관을 반복한 극장입니다. 2018년 여섯 번째 재개관한 이후로는 창작 현장의 전문가들로 구성된 공동운영단과 함께 민관 거버넌스를 이뤄 '예술 현장과 함께하는 동시대 창작 플랫폼'을 지향하며 극장을 운영해왔습니다. 50석 규모의 블랙박스 공연장, 실내연습과 교육을 위한 스튜디오, 각종 회의 및 모임의 장이 되는 클린룸으로 구성되어 있습니다.

삼일로창고극장은 1970년대 명동에서 문을 열었습니다. 삼일로창고극장이 당시 서울 명동 지역에 문을 연 특별한 이유가 있을까요?

삼일로창고극장은 1975년, 민간예술 단체인 극단 에저또에서 가정집을 고쳐 만들었습니다. 무대를 자유롭게 바꿀 수 있고, 무대와 객석의 구분이 없는 아레나 형태의 극장이었는데요. 극단 에저또 이후 여러 단체와 예술가들을 거치며 극장도 다양하게 변모해 왔어요. 사람들이 많이 기억해 주시는 극장의 모습은 아마 1983년부터 1986년까지의 '테아트르 추' 시절일 것 같네요. 당시 추송웅 선생이 제작한 '빨간 피터의 고백'이 흥행하면서 극장 중심의 예술 활동이 펼쳐졌고, 연극 외에도 다양한 공연예술 형태로 극장이 활용되었어요. 이 시절의 기록 자료를 살펴보면 명동에 있는 근거는 명확하게 찾아보기는 어렵습니다. 다만 유추해 볼 수 있는 건 〈양경구, 2002년, 창고극장 연구〉에 근거하여 지리적으로 당시 제대로 된 극장 시설을 갖춘 대형 시설인 국립극장(당시 명동에 위치 ~ 1973)과, 드라마센터가 가까운 거리에 자리 잡고 있어 명동이 공연예술의 중심지였기 때문에 명동에 자리 잡은 것이 아닐까 생각해 봅니다.

그 당시 명동과 을지로 일대가 젊은 문화예술인들이 활약하는 중심이었다는 점에서도 풍경 속에서 명동에 자리하게 된 것은 의미가 있을 거로 생각합니다. 실제로 공동운영단 중 한 분이 택시를 타고 극장에 오는 길에 그 시절의 삼일로창고극장을 기억하는 기사님께 '그 시절에 친구들이 잘 놀았다 하면, 삼일로창고극장에서 연극을 보고 을지로로 내려와서 생맥주 - 그때 처음 OB 생맥주가 한국에 들어왔다고 해요- 한잔하는 거였지'라는 회고를 듣기도 했습니다.

한편 삼일로창고극장의 이름 '삼일로'는 극장이 위치한 '삼일대로'를 줄인 거라고 알고 있습니다.

네, 맞습니다. 많은 분이 번지수라고 오해하고 계시지만요.

당대 예술가/예술계에서 명동과 을지로는 어떤 장소였으며, 어떠한 의미가 있었을까요?

에저또 시절의 70년대 명동은 예술적으로 변방이 아니었어요. 문학을 비롯해 연극 활동도 많이 일어났었죠. 명동이 예술적인 중심이 아니게 되기 시작한 것은 대학로를 중심으로 극장이 편성되기 시작했을 때부터였어요. 한편, 당시 한국 연극 공연계의 중심이 되는 국립극장과 드라마센터 두 곳만으로는 많은 공연을 소화할 수 없었다고 합니다. 또, 현재도 그러하지만 위 두 개 공연장의 경우, 공연을 올릴 수 있는 기회의 문턱이 상당히 높았을 것으로 생각됩니다. 이러한 공연장 부재의 문제들을 해결하고자 민간의 노력으로 연극 전용 소극장들이 생겨났고, 삼일로의 전신인 에저또 창고극장의 경우 민간 소유의 연극 전용극장으로서 '소극장 연극'의 요람으로 자리매김하며 태생부터 실험과 탈경계의 공간을 표방하는 곳이었던 것 같습니다.

삼일로창고극장은 매우 독특한 운영 형태를 지니고 있습니다. 극장의 외적, 물리적 구조에 관해 이야기 부탁합니다.

삼일로창고극장은 개인 소유의 건물을 서울시에서 임차하고, 서울문화재단이 운영하는 공간입니다. 1972년 개관 이래로 여러 명의 소유주를 거쳐 갔으나 한결같이 '창고극장'으로서 해당 소극장을 계속 유지할 수 있었던 이유는 저도 궁금합니다. (중간에 여러 난관이 있었지만) 처음부터 공연장을 상정하고 '계획된' 공간이 아닌 운영을 하면서 필요한 부분을 계속 증축하고 개보수하는 과정에서 여러 동선과 공간이 미로처럼 얽혀있는 부분이 '공간성'으로 가장 흥미로웠던 부분입니다.

삼일로창고극장은 '서울미래유산'으로 선정되었습니다. 이 극장이 서울의 미래유산으로 선정된 이유는 무엇인가요? 이 극장은 유산으로서 어떠한 의의가 있고 있다고 생각하시나요?

미래유산 홈페이지에 '보존 필요성'을 아래와 같이 설명하고 있습니다. 프로듀서 시스템에 의한 창작극 발굴과 신인 양성에 지속적인 노력을 기울였던 극장, 젊은 연극인들에게 실험 연극의 장이 되어주는 등 1970년대 소극장 운동의 열정과 정신이 녹아 있는 곳, 소극장이 거의 없었던 시절 연극인들의 '사랑방' 역할을 한 곳으로 인정받습니다. 삼일로창고극장의 초기 아레나







(왼쪽 위) 〈뱀〉 관객 사진
(오른쪽 위) 〈빨간 피터의 고백〉 포스터
(아래) 과거 극장 입구
*삼일로창고극장 자료 제공(출처 불명)

무대는 관객이 사방에 앉아서 관람할 수 있는 독특한 무대 유형으로 무대 미학의 발전에 이바지하기도 했습니다. 사견으로는 여러 현실적인 어려움 속에서도 삼일로창고극장은 많은 연극인의 실험정신과 노력으로 이어져 온 '정신적 유산'이라고 생각합니다.

삼일로창고극장의 행보에는 '소극장운동'과 '실험'이라는 키워드가 항상 따라붙습니다. 지금까지 여러 차례 개폐관을 거치며 극장의 성격이 달라졌을 수 있지만, 그럼에도 이어지는 정신과 방향성이 있다면 무엇일까요?

삼일로창고극장이 왕성하게 활동했던 1970년대는 많은 관객을 대상으로 상연되었던 대극장의 상업극이 주를 이뤘어요. 이런 흐름과 상반되게 작은 규모의 극장에서 새로운 연극을 시도하는 흐름을 소극장운동이라고 불렀는데요. 그러다 보니 소극장운동에는 실험이라는 단어가 한 몸처럼 따라다녔던 것 같아요. 지금의 삼일로창고극장에도 일반적인 범주에서 벗어나려는 정신은 있지만, 그것을 지금의 시대에 맞게 풀어 보자면 '실험'이라는 단어보다 '다양성'이라는 단어가 어울리는 것 같아요. 일반적, 보편적이라 생각되는 가치를 의심하거나 다른 사유를 해나가는 분들을 응원함으로써 '다양성'을 지향하는 것이죠. 서로 다른 형식과 장르에 대한 포용력을 가지려고 노력하는 극장이라고 생각합니다.

삼일로창고극장은 여전히 공간적 특성(서울/명동)이 중요한 극장인가요? 현재로서 서울이라는 장소 혹은 공간과 어떤 관계를 맺고 있습니까?

현재로서는 공간적 특성에 큰 의미를 두는 것보다 어느 공간에서라도 그 '정신적 유산'을 어떻게 계승하는지가 더 중요할 것 같습니다. 프로그램을 연계하거나 '큰형' 역할을 해왔던 드라마센터도 문을 닫았고, 명동 또한 서울 시민보다는 관광객 위주가 되어서 공간적 특성이 굳이 중요한 것은 아니리라 생각이 듭니다. 다만 서울에서 활동하고 있는 젊은 연극인들, 다양한 예술인들이 편안하게 드나들 수 있는 문턱 없는 공간임은 계속 유지했으면 좋겠습니다. 좋은 시설과 인력을 갖춘 공간들도 충분히 많이 생겨야 하지만, 진입 단계의 예술가들과 다양한 목소리를 내는 여러 사람의 이야기를 들어주고 지지하는 공간으로 계속 존재했으면 합니다.



연극의 1번지를 지켜내는 연극실험실

안녕하세요. 혜화동1번지 8기 동인 여러분, 극장 혹은 예술가들의 공동체라고 봐야 좋을지도 모르겠습니다. 혜화동1번지 소개를 부탁합니다.

‘연극실험실 혜화동1번지 소극장’은 ‘혜화동 88-1번지’에 위치한 블랙박스 극장으로 1993년 젊은 연출가 6인의 도모로 개관한 극장입니다. ‘혜화동1번지 동인’은 상업적 연극에서 벗어나, 연극의 고정관념을 탈피하여 개성 강한 실험극을 무대에 올릴 것을 결의하며 극장 운영을 시작하였고 2023년 현재 여덟 번째 동인 시스템을 이어가며 꾸준히 진지한 문제의식과 시대정신을 담은 작품을 통해 관객과 만나고 있습니다.

혜화동1번지는 ‘연극실험실’이라는 부제를 내걸고 1994년 개관하였습니다. 개관 시의 상황에 관해 말씀해 주실 수 있을까요? 혜화동1번지가 개관하면서 추구했던, 목적과 뜻은 무엇이었나요?

‘연극실험실 혜화동1번지’는 본래 1991년부터 1993년까지 김아라 연출의 ‘극단 무천’의 사무실이자 작업장이었습니다. 대학로에 있는 탓에 점점 많은 젊은 연극인들이 모이는 장이 되었고 그 후 7명의 연출이 공동 운영을 시작하며 극장으로 변모하게 되었습니다.

대학로에 유동인구가 늘면서 세련된 카페와 유행을 타는 유흥시설들이 늘어가고, 이러한 분위기에 휩쓸리며 점점 상업화되는 대학로의 연극에 대한 비판의 소리가 높아져 가던 시기, 연극실험실 혜화동1번지는 그러한 대학로에 대한 비판이자 대안으로서 등장했습니다. 때문에 이 공간은 소위 대학로라고 명명되던 중심 거리에서 벗어나 혜화동 로터리의 북쪽, 조용한 주택가의 한구석에 자리를 잡게 되었고요.

극장을 개관한 이는 당시 40대의 젊은 연출가들이었던 기국서, 김아라, 류근혜, 이윤택, 박찬빈, 이병훈, 채승훈 등으로, 말하자면 이곳은 일종의 연출가 동인제 공간이었습니다. 이들은 그 스스로를 ‘혜화동1번지 1기 동인’이라 불렀는데, 서로 다른 개성과 지향하는 연극의 차이에도 불구하고 진지하고 실험적인 연극 정신을 되살리자는 하나의 뜻으로 새로운 소극장운동을 시작한 것이죠. 1994년 개관 첫 공연으로 ‘실험극 페스티벌 : 세가비백황파 展’라는 주제 하에 여섯 명의 연출가가 각각 자신들의 작품을 무대에 올렸으며, 1995년에는 ‘상황과 형식 展’이라는 두 번째 페스티벌을 개최했습니다.

어느덧 8기에 이른 동인들은 ‘우리 연극계에 존재하고 있는 기존의 연극 소극장 관객에 대한 고정관념의 틀로부터 해방되어 개성과 다양성이 존중되는 작업 풍토를 조성하고, 전진하는 사회와 문화의 호흡을 수용하는 미래지향적 삶의 의식, 연극 방식의 탐색’을 목적으로 하는 ‘연극실험실 혜화동1번지’의 결성 혹은 개관 목표에 동의하고 있습니다. 소극장의 도전정신과 순수한 창작실험을 위한 젊은 예술가들의 공간이 되길 바라는 마음이 저희 극장의

시작이었고, 지금까지도 유효합니다.

계속 언급되다시피 혜화동1번지는 동인제로 이어지고 있습니다. '동인제'란 무엇이며 어떻게 이어지고, 또 어떤 기능이 있다고 판단하시나요?

모든 극장은 개인 혹은 기업이 소유하고 수익활동을 위해 운영하는 것을 목적으로 하고 있을 겁니다. 혜화동1번지는 그 시작부터가 달랐기 때문에 개관 당시부터 새로운 운영방법을 찾았던 것으로 보입니다. 1994년 7명의 연출이 극장의 운영을 맡으며 그곳에서 자유로운 창작활동을 이어갔습니다. 이들은 각자가 자신의 극단을 가지고 있었습니다. 때문에 공동의 기금을 만들어 극장을 공동 운영하되, 공연하는 작품에 대해서는 극단의 개성을 존중하고 인정해 주자는 운영 원칙을 세웠습니다. 1998년, 5명의 연출에게 극장의 운영을 넘겨주며 본격적인 '혜화동1번지 동인제'가 시작되었고 그 후 2023년 현재 8기 동인이 배턴을 받아 극장을 운영하며 창작활동을 이어가고 있습니다.

'동인제'는 창작자들이 극장을 공유하는 가장 좋은 방법이라고 생각합니다. 자유롭고 안정적인 창작활동을 할 수 있는 공간이 생기는 거니까요. 그 덕분에 동인 활동을 하는 동안에 많은 작업을 할 수 있게 합니다. 동시에 '동인제'는 극장에 늘 젊은 창작자들이 모이게 합니다. 동인들을 중심으로 한 주변의 많은 연극인이 4, 5년 주기로 들고 날 수 있는 공간이 되기 때문입니다. 때문에 '연극실험실 혜화동1번지'가 30년째 운영될 수 있었던 가장 큰 이유는 '동인제'로 운영되는 극장이기 때문이라고 생각합니다.

혜화동1번지는 서울, 대학로, 혜화동이라는 장소성이 중요한 극장인가요? 현재로서 이들과 어떤 관계를 맺고 있을까요?

혜화동1번지에게 서울, 대학로, 혜화동이라는 장소성은 매우 중요한 것 같아요. 혜화동1번지는 대학로로 상징되는 중심의 연극계를 기반으로 하면서도, 그 안에서 새로운 시도를 모색하는 젊은 창작자들의 실험적인 극장이라는 특징이 있어요. 재밌게도 실제 물리적인 위치도 혜화동 로터리라는 대학로의 경계에 위치하고 있고요. 만약 혜화동1번지가 서울이 아닌 다른 공간에 있다면, 혜화동1번지가 갖고 있는 연극계 내에서의 맥락도 많이 달라지게 되겠죠. 이미 서울, 대학로, 혜화동이라는 공간이 연극계와 밀접한 연관을 맺고 있는 맥락 위에서 혜화동1번지도 해당 장소와 관계를 맺고 있는 것 같네요.

혜화동1번지의 주된 관객은 동시대 서울(수도권) 시민일 것입니다. 동시대 서울 관객들은 어떤 연극을 보고자 하나요, 혹은 어째서 연극을 찾는 것 같나요?

혜화동1번지의 주된 관객은 서울(수도권) 시민이면서, 연극을 처음 접하기보다는 다양한 연극을 자주 접하는 관객들이라고 생각해요. 동시대 서울 관객의 경향성을 일관되게 서술하는 것은 어려운 일이긴 하지만, 혜화동1번지의 작업자들과 그들을 찾는 관객들을 보았을 때 동시대 서울 관객의 한 축은 분명히 연극의 사회적 역할을 기대하고 있다는 생각이 들어요. 오랫동안 혜화동1번지에서 지속해 온 세월호 연극에 대한 관객의 호응이라든지, 국가, 젠더, 장애 등 여러 사회적 담론을 다루고 있는 혜화동1번지의 기획에 관심이 끊이지 않는 것이 그런 추측을 하게 하네요.

도시, 장소, 공간과 밀접한 혜화동1번지의 작품이 있나요? 있다면 어떤 작품이고, 어떤 면에서 도시, 장소, 공간을 담아냈는지 궁금합니다.

2016년 봄에 혜화동1번지 6기 동인들이 기획한 '심시티'라는 동인 페스티벌이 있었어요. 당시 6기 동인에 속해있던 여섯 그룹이 각자의 방식으로 대한민국 서울에서 살아가는 것에 대해 이야기한 기획이었어요. 물질적 자원뿐만 아니라 심리적이고 환경적인 요인들을 포함한 '도시 삶의 비용'에 주목해서 거주환경, 행복 추구, 청년 세대의 애정문제, 성생활 등의 폭넓은 소재로 대한민국 서울에서 살아가는 것에 대한 사유를 생성하는 과정을 드러내고, 도시 안에서 건강한 생존 전략을 각자의 연극 언어로 모색했던 기획으로 기억됩니다.

혜화동1번지는 서울의 한 극장으로서 앞으로 어떻게 존재해야 한다고 생각하시나요?

모든 극장이 그렇듯이 극장은 자신만의 얼굴을 갖고 있어야 된다고 생각해요. 30년 이상 연극계 내에서 고유한 역할을 수행해 온 극장인 만큼, 기존 연극계와 긴장을 유지하며 당대의 새로운 담론을 생성하고 끌어올리는 극장의 역할을 계속 수행해야 한다고 생각합니다. 그 수행이 단순히 기존에 없었던 작품을 만드는 미학적 차원에 머무르는 것이 아닌, 동시대의 시민과 사회가 요구하는 가치를 담아낸다면 더 좋겠지요. 서울에서 대학로, 혜화동이 갖고 있는 맥락 위에서 머무르되, 그 안에서 고여버리는 극장이 아닌, 세상에 좀 더 열린 태도를 지향하고 동시에 기존 예술과의 긴장감을 유지함으로써 그 힘으로 건강하게 숨 쉬는 극장이 되었으면 합니다.

인터뷰 4

이경성
극단 크리에이티브 바키(VaQi)
연출가



서울、연극、연습

만나서 반갑습니다. 먼저 '서울'이라는 화두부터 시작해 보면 좋을 것 같아요. 연출님은 장소적으로도 발표 공간적인 측면으로도 서울을 기반으로 작업을 이어가시고 계신데요. 서울을 키워드로, 혹은 주제로 한 작품 중에서 바키의 작업들이 기억에 많이 남더라고요. 그래서 서울을 기반으로 지금 창작 작업을 어떻게 해오시고 계신지, 그리고 왜 서울을 기반으로 활동하시는지 궁금합니다.

저는 극단 크리에이티브 바키에서 연극 작업을 하고 또 연출을 하는 이경성이라고 합니다. 저도 그렇고, 같이 작업하는 사람들도 그렇고 서울에서 지내다 보니, 자연스럽게 서울을 기반으로 창작 작업을 하게 되었던 것 같아요. 저 같은 경우는 이제 어린 시절을 쭉 종로구에서 보냈기 때문에 사실 서울이 고향 같은 곳이죠.

그러다 보니까 이제 정서적으로도 그렇고 인간관계도 그렇고 서울을 중심으로 연결되어 있기 때문에 자연스럽게 여기서 작업을 시작하게 된 것 같아요. 그러다 보니까 이제 당연히 저의 공연의 주관객들은 '서울 시민'인 것 같습니다.

그걸 항상 의식하면서 작업을 하는 건 아니지만, 어쨌든 서울을 떠나서 작업을 이어나가는 게 어려울 것 같다는 생각은 하고 있습니다. 여러 창작 여건이나, 관객을 만나는 방식의 측면에서 서울을 떠나는 것에 대한 두려움도 있고요. 그래도 가끔 서울 밖에서 작업을 하는 것을 상상해 보기도 해요. 그럼에도 저에게 서울이 주는 가장 큰 의미는 저와 정서적으로 가장 연결이 되어있는 장소에서 작업을 하고 있다는 것입니다.

서울을 다뤘던 바키의 작품들을 한번 쭉 돌아본다면 어떠세요? 어떤 작품들이 있었는지, 어떤 맥락과 내용이었는지 한번 소개해 주세요.

2007년도에 진행한 〈초대〉라는 작품은 와인 파티를 콘셉트로 서울 대학로의 횡단보도에서 진행했던 작업이에요. 모든 이들이 서로 굉장히 빠른 속도로 지나쳐 가는 서울이라는 도시의 '횡단보도'라는 공간에 주목했습니다. 그래서 파란불이 되면 모두가 횡단보도에서 잠깐 스쳐 지나가는 그 순간에 서로를 인식하게 해주는 것이 의도였던 작품이었습니다.

그래서 빨간 불일 때는 커튼이 쳐져 있다가 파란 불이 되고 커튼이 열리면 반대편에서 걸어온 사람들과 만나서 와인잔을 건배하며 타인을 발견하는 공연이었고, 이 작품이 처음 서울의 거리에서 진행한 공연이었습니다.

다음 작품이 '도시이동연구 혹은 연극 〈당신의 소파를 옮겨드립니다〉'라는 작품이었어요. 그즈음 제가 대학로에서 자취를 하고 있었는데 이사를 해야 돼서, 1톤 트럭에 짐을 다 실었는데 소파 하나가 실리지 못한 거예요. 선배랑 같이 소파를 옮기다가 하필 횡단보도 빨간 불에 걸렸습니다. 그때 이 소파에 잠깐 앉아서 거리를 보았는데 그 풍경이 굉장히 인상적이었습니다. 굉장히 사적인

공간에 놓이는 ‘소파’라는 사물이 거리 한복판에 놓여 있다는 것, 그런 상황 속에서 바깥 풍경을 바라봤을 때 오는 그 충돌에서 영감을 받은 작품입니다. 그래서 이 소파를 서울 도심 한 공간에서 옮기고 다녀야겠다, 헤집고 다녀야겠다는 콘셉트로 발전을 하게 되었고.

그때 당시의 광화문 광장은 1차적으로 한 번 광장으로 변해가는 시점이었고 굉장히 과도기였어요. 통제나 감시가 심한 공간이기도 했고요. 그런 공간을 조금 비집고 돌아다니는 작품이었어요. 그래서 우리가 살아가는 이 도시, 서울이라는 도시가 사실은 굉장히 많이 분할되어 있고 보이지 않는 어떤 선들이 있다는 것을 느꼈습니다.

광화문 광장은 내가 시민으로서는 자유롭게 다닐 수 있지만, 조금이라도 여기서 일종의 ‘시민이라는 기준’에서 벗어난 어떤 행위를 했을 때는 굉장히 빠르게 통제가 들어오고 했던 공간이었어요. 그때는 이제 세월호 이전의 광화문 광장이었기 때문에, 저항의 공간이기보다는 굉장히 일상의 공간에 가까웠는데 그러한 일상의 공간에 비일상적인 행위들을 침투시키는 그런 공연이었던 것 같아요.

그다음 공연이 제목이 무척 긴데 〈강남의 역사-우리들의 스펙 태클 대서사시〉라는 공연이었습니다. 서울이라는 도시에 어떤 욕망들이 도사리고 있는지에 주목한 작품인데요. 면목동에서 일어났던 한 사건에서 모티브를 얻었습니다. 어떤 중학생이 방화를 일으켜서 그 보험금으로 강남에 차와 집을 사려고 했던 사건이었는데요. 그 일로부터 출발해서 면목동에 있었던 여러 가지 재개발 이슈들과 참여하는 배우들 개개인의 서사들, 그렇게 이 도시 공간의 욕망과 결부된 여러 에피소드들을 연결해서 만들었던 공연이었습니다.

그러고 나서 제가 한 1년 반 정도 한국을 떠나 있다가 다시 서울로 돌아오면서 서울에 대해서 좀 다시 감각하게 됐던 것 같아요. 그렇게 만들었던 공연이 〈서울연습-모델,하우스〉라는 공연이었고요. 그전까지는 서울이라는 도시 공간 자체에 어떤 흔적들이 남아 있나를 장소적으로 기록하고 접근하고자 했다면 〈서울연습-모델,하우스〉 같은 경우에는 이 도시에 살고 있는 도시인들의 몸에 어떤 흔적들이 남아 있는지, 이 도시의 삶이 도시 공간들을 어떻게 경험하고 있는지, 그게 내 몸에 어떤 흔적이나 감각들을 남기고 있는지를 배우들과 함께 인터뷰하고 만들었던 공연이었었습니다. 지금까지의 작업 중에서 가장 정서적인 리서치를 진행해야 했던 공연이어서 어려웠습니다. 형식을 찾기 위해 고민하는 과정이 필요했습니다.

그리고 2014년도에 〈남산 도큐멘타: 연극의 연습 - 극장 편〉이라는 작품을 공연했습니다. 이 작품은 ‘남산예술센터’라는 극장의 역사와 극장 밖 장소들의 역사를 연결하는 작업이었습니다. 1962년도에 남산에 만들어진 드라마센터, 최초의 현대식 극장과 그 주변부에 있던 정보기관이나 중앙정보부와 같은 장소들을 연결한 거죠. 극장 안에서 굉장히 여러 실험극들이 진행되고 있던 시기에 극장 바로 밖에서는 ‘연극보다 더 연극적’인 조작 사건과 고문들이









(왼쪽 위) ‘도시이동연구 혹은 연극 〈당신의 소파를 옮겨드립니다〉’ 공연 장면
(오른쪽 위) 〈강남의 역사-우리들의 스펙 태클 대서사시〉 공연 장면
(왼쪽 아래) 〈서울연습-모델,하우스〉 포스터
(오른쪽 아래) 〈남산 도큐멘타: 연극의 연습 - 극장 편〉 포스터

있었던 역사의 부조리함이랄까, 그런 것들을 보면서 극장 안에서 우리의 연극은 무엇을 담을 수 있을까 고민했던 것 같습니다.

그리고 빠뜨린 작품이 있는데, 〈24시-밤의 제전〉이라는 2011년에 두산아트랩을 통해 올라갔던 공연이 있었습니다. 서울에서 항상 불이 켜져 있는 편의점이라는 장소를 리서치해서 만들었던 작업이고요. 어떻게 보면 이때 처음으로 리서치를 통한 공연 형식을 바키의 작업 방식으로 시도했던 것 같아요.

서울이라는 도시, 그리고 서울 사람들은 이런 연극의 제작 과정에서 친절한 편인가요? 리서치와 인터뷰에 응하는 태도라든지요.

그렇게 친절하다고 얘기할 수는 없을 것 같아요. 물론 지금은 또 많이 변한 것 같기도 하지만요. 2008년 〈초대〉 당시만 하더라도 시민들은 와인 시음회 행사하는 줄 알더라고요. 〈24시-밤의 제전〉 당시에 편의점에서 야간에 일하시는 분 인터뷰할 때는, 편의점 근무라는 게 계산대에 가만히 있으면 될 것 같지만 시간대마다 해야만 하는 일들이 있어서 너무 바쁘시더라고요. 그래서 좀 귀찮아하셨지만 그래도 잘 얘기해 주셨고…. 아무래도 경계를 많이 하시는 것 같아요. 요새는 하도 거리에서 사건 사고가 많으니까 더 그럴 것 같고요.

갑자기 누가 다가오면 놀라거나 경계할 수도 있겠네요. 바키의 초반 작업은 거리나 열린 공간에서 준비되지 않은 관객들을 마주했잖아요. 그때 서울 시민들의 반응이나 태도가 어땠는지도 궁금하거든요.

재밌었던 에피소드는 '도시이동연구 혹은 연극 〈당신의 소파를 옮겨드립니다〉'를 할 때 공연 자체는 관객한테 미리 홍보가 됐기 때문에 그 시간대에 와서 보는 관객이 있었던 반면에, 또 그냥 그 거리에 우연히 그 시간대에 지나가다가 그걸 목격하는 관객들도 있었거든요. 그때 당시에 당혹스러움을 느끼는 사람들도 있었고 또 그 장면에 이렇게 기꺼이 동참해서 함께 따라다니는 사람들도 있었고요. 그때가 2010년도였고 스마트폰이 막 보급되기 시작하던 시점이어서 사진을 많이 찍어서 인터넷상에 많이 이렇게 돌아다니기도 했어요.

그때 저희는 광화문이 갖는 근사한, 말하자면 '삐까뻔쩍'한 모습에 주목해서 '그럼 어두운 기운들은 다 어디로 흘러갔을까' 이런 질문을 가졌거든요. 그래서 성수연 배우를 광화문의 음기를 다 흡수하는 캐릭터로 어떤 형상을 만들었는데 그걸 시민들이 보고는 막 촬영해서 인터넷에 올리고 하던 게 네이버 실시간 검색어에 올라가기도 하고 그러면서 우리가 의도한 것과는 굉장히 다르게 전개되었던 그런 에피소드가 있었습니다.

저희가 거리에서 시민들 만나던 때랑 또 그 이후에 거리의 맥락이 굉장히 많이 달라졌고 또 작년에 이태원 참사도 있어서 거리에서 뭔가 어떤 행위를 하는 걸 어떻게 접근해야 될지 이런 생각들을 좀 했었습니다. 중요하게 하나 또 했었던 게 이제 2014년도 서울변방연극제 개막작으로 〈25시 나으 시대에 고함〉이라는 작업도 있었어요.

동화면세점 앞에서 북 치시던 모습 아직도 기억나요.

'내가 그때 왜 북을 쳤지' 막 이런 생각을 나중에 하기도 했는데. (웃음) 그 당시 집회법상 1인 시위로 간주되려면 20m씩 떨어져 있어야 한다는 조건이 있었어요. 그래서 한 사람당 한 시간씩, 여러 예술가들뿐만 아니라 여러 시민들, 뭔가를 표현하고 싶은 분들 24명을 모아서 1시간 동안 같은 공간을 점유해서 각자의 생각이나 감정들을 표현하는 퍼포먼스를 진행했어요. 24명이 릴레이로 24시간 동안 진행을 하다가 마지막에 25시간째에는 모두가 20m씩 떨어져서 그 퍼포먼스를 동시다발적으로 진행하는 그런 작업이었어요. 그래서 이런 공공 공간에서의 한 개인이 어떻게 '자기 자신을 드러낼 수 있는지', 그 목소리들이 어떻게 '타인에게 들릴 수 있는지', 또 그것들이 어떤 연결을 통해서 어떻게 더 '잘 들릴 수 있을지'에 대한 것들을 좀 시도하고 싶었던 것 같아요.

작품 활동하시면서 동시에 '서울변방연극제' 예술감독도 맡은 적이 있으시잖아요. 서울변방연극제는 지금도 운영되고 있고요. 그 부분에 대한 이야기도 조금 듣고 싶어요.

서울변방연극제는 2008년도에 제가 데뷔한 연극제이기도 하고, '서울'과 '변방'이라는 키워드가 함께 있다는 게 굉장히 중요한 연극제라고 생각해요. 서울과 변방이라는 말이 어떻게 보면 좀 상충하는 단어이긴 하지만 그렇기 때문에 더 중요하다고 보는 거죠. 서울이라는 도시에 대한 인식 자체가 중심부적인 속성이 강하고, 특히 우리나라에서는 서울이 갖는 일종의 헤게모니랄까, 모든 것이 서울 중심으로 환원되어버리는 쏠림 현상도 있잖아요. 그럼으로 인해 자연스럽게 포섭하지 못하거나 배제해 버리는 굉장히 많은 가치들이 있고, 그것들이 들리지 않게 만들어버리는 구조가 생긴다는 거죠. 그렇기 때문에 오히려 '변방성'이라는 가치가 이 안에서 더 주목이 되고 생성이 돼야 된다는 생각에서 출발한 연극제였던 거죠.

사실은 저도 중심부에 있다 보면 어떤 불편함을 느끼지 못할 때가 있죠. 그만큼 그 주변부에 대해서 상상하기가 점점 어렵게 되는 지점들이 분명히 있는 것 같아요. 지금도 마찬가지이고요. 그래서 저한테 서울변방연극제에 참여했던 시기는 되게 중요했어요. 의도적으로 저 자신을, 제 자신의 위치성과 거리를 두게 되면서, 저도 모르게 중심화되었던 저의 감각들을 좀 다시 점검하게 됐던 것 같아요.

서울변방연극제가 이러한 정체성을 갖고 있다 보니까 자연스럽게 여러 가지 국가폭력 피해자나 퀴어, 장애 예술 등의 담론에서 활동하고 계신 분들을 많이 초대하고 만나면서 이들의 목소리가 더 잘 들릴 수 있게 하는 플랫폼이 되었고요. 그걸 계기로 저 자신에게도 그런 목소리들을 더 들을 수 있는 기회가 되었던 거죠. 그렇게 얻어진 감각들을 제 작업의 지향점으로 계속 가져오려고 노력하고 있습니다.

그 얘기 하잖아요. 한국보다 서울의 브랜드 파워가 훨씬 크게 측정되기도 한다고. 그러니까 나라를 압도한 거죠, 서울이.
다음 화두로 넘어가 볼게요. '기록'이라는 키워드인데요. TV 드라마도 그렇고 소설도 그렇고, 언제 어떤 이야기를 하든 한 작품은 필연적으로 기록의 속성을 지니게 되기도 하는 것 같거든요. 그럼 '기록'의 측면에서 바라본다면 연극은 어떤 기능을 가지고 있다고 생각하세요? 물론 연극이 기록하기 위한 예술은 아니겠지만요.

그게 어려운 부분인 것 같은데 사실 이제 기록의 기능만 떼어놓고 본다면 사실은 연극보다는 영화가 훨씬 그 기능을 잘 해내잖아요. 저는 70~80년대 풍경이 가끔 TV에서 나오면 그걸 보는 걸 좋아하는데 그게 왜일까 생각해 본다면 이런 이유인 것 같아요. 이를테면 70년대의 어느 봄날에 그 영화의 장면이 촬영되었을 테고, 그럼 그 화면을 본다는 건 '그날의 하늘'을 볼 수 있다는 거잖아요. 말하자면 '몇십 년 전의 하늘은 저런 모습이었구나'라는 사실이 감각적으로 확 제게 다가올 때가 되게 반갑거든요.

그런데 연극 같은 경우는, 물론 공연을 영상으로 기록하기도 하지만 그 영상의 기록이라는 게 사실 그 작품이 상연된 당시의 분위기나 에너지까지 전달할 수는 없잖아요. 저도 연극 공부를 하면서 과거 70년대에 리빙시어터가 이런 식으로 공연을 했다는 걸 영상 등의 기록을 통해 보곤 하지만 그럼에도 기록되지 않는 것들이 있잖아요. 이를테면 어떤 연극을 보고 나간 어떤 관객들의 경험의 기록 같은 것들, 영원히 확인할 수 없을지도 모르지만 그 흔적들이 분명히 있을 거라고 생각하고요.

다시 볼 수가 없는 기록들이겠네요.

그럼에도 그것들이 분명히 어떤 의미가 있을 거라고 믿고 해나가는 거겠죠. 최근 작업으로는 신촌극장에서 〈세 개의 짧은 연작들〉이라는 공연을 준비하고 있는데 이 작품은 그동안의 연극 작업이 저에게, '하는 사람'에게 어떤 흔적을 남겼는지를 좀 들여다보고 있어요. 그것 역시 보이지 않지만 오히려 연극은 그 행위를 직접 수행했던 사람들에게 어떤 흔적들을 남기고 그게 또 다음 연극으로 이어지는 측면이 있는 것 같아요. 일종의 '내면의 기록'이라고 할까.

관객에게 남은 경험의 흔적이나 창작자에게 남은 경험의 흔적 모두 명확하게 가시화되지는 않는 기록이겠지만, 그것들을 좀 들여다보고 싶은 마음인 거죠.

맞아요. 저도 지난 몇 년 동안 연극계에 몸담고 있으면서 나름의 지론 아닌 지론이 생긴 게 하나 있다면, 연극은 '하는 사람'에게 제일 좋다는 거예요. (웃음) 작품을 실제로 올리는 사람들에게 제일 좋은 의미를 남기는, 수행적인 측면이 있는 것 같아요. 보는 것도 좋지만 '하는 사람'에게 가장 이로운 측면이 있다는 거겠죠.

사실 연극이 뭔가 세상이나 사회에 변화를 일으키기 위한 도구로는 사실 미비하잖아요.

그렇죠. 파스칼 키냐르라는 작가는 이렇게 말하기도 했잖아요. "글쓰기가 유일하게 침묵하면서 말하는 방법"이라고. 저는 연극이 유일하게 자기 자신이 하면서 동시에 바라볼 수 있는 것 같거든요. 연기라는 행위는 거울 치료와 비슷한 점이 있잖아요. 혼자만의 분열이 가능한 거죠. 그런 기회가 다른 일상적인 상태에서는 잘 주어지지 않는데, 연극에서는 그게 때때로 가능하기도 한 것 같아요. 그래서 관객에게도 무언가 '하는' 것까지 연극에 포함시켜야 하지 않나, 그런 것들을 어떻게 구현할 수 있을까 고민하기도 합니다. 계속 이야기를 이어가자면, 제가 바라본 연출님은 서울이라는 도시를 바라보고 그 속에서 이야깃거리나 고민거리를 찾아내는 창작자라고 생각하는데, 앞으로 서울에서 더 하고 싶은 이야기들이 남아 있으신지 궁금합니다.

아까도 말씀드린 맥락과 비슷한데, 서울이 갖는 이미지나 상징성이 너무나 강력하기 때문에, 오히려 이 강력한 경계가 포함하지 못하는 감각들에 대해 계속해서 찾아보고 싶은 마음이 생기는 것 같아요. 그래서 최근 작업은 〈섬 이야기〉라는 제주도에 대한 작품이었는데, 서울에 있는 입장에서 오히려 제주라는 섬을 들여다본 경험이 저에게는 깊게 남아 있어요. 제가 한 번도 섬에서 살아간다는 것, 섬에 있는 사람들의 삶의 위치에서 생각해 본 적이 없었던 거죠. 계속 서울에 있었으니까요.

제주도라는 섬은 우리에게 너무 익숙하고 저도 당연히 우리나라의 한 섬이라고 생각해왔는데, 막상 제주도에 갔을 때 많은 제주 사람들은 육지와 자신이 살아가는 제주도를 분리하더라고요. '육지'라는 단어도 그렇고, '육지 사람들'과 자신들을 분리하는 시선들이 처음에는 되게 낯선 거예요. 그럼에도 그들을 만나면서 그 안에는 여러 마음들이 있다는 걸 알게 됐어요. 육지를 선망하는 마음도 있고, 또 육지에 의해 여러 아픈 일들을 당해온 역사도 있다는 걸 듣고 겪게 된 거죠. 그들의 내면에는 굉장히 복잡한 감정이 존재하다는 걸 알게

되면서 오히려 섬의 시선으로 육지나 서울을 바라보게 되니까 또 보이지 않던 것들이 보이기도 하더라고요.

제주도에 있는 청소년들은 너무나 서울로 올라가고 싶어 한대요. 부모들도 어떻게든 자식들 공부를 잘 시켜서 서울로 보내려 하고요. 이유를 들어보니 청년들이 할 게 없다는 거예요. 교통도 불편하고, 뭐 택배 배송이라도 하나 시키면은 배송료도 더 나오고 시간도 너무 오래 걸리고. 우리가 서울에 있을 때는 그런 감각들을 전혀 느낄 수가 없는데 말이죠. 제주도에서 살아가는 사람들은 단순히 일상적인 불편함의 영역을 떠나서 일상의 시간에 대한 감각이나 자연을 경험하는 방식이나 혹은 정치의 영역을 바라보는 감각 같은 것들이 너무 달랐어요.

내가 너무 서울에 깊숙이 들어와서 계속 살다 보니 무뎌지는 감각들이 굉장히 많이 있구나, 그렇다면 어떻게 나 스스로를 계속해서 변방으로 밀어낼 수 있을까 하는 생각들을 하게 됐어요. 지금 당장 내가 서울을 떠날 수는 없는데, 그렇다면 서울에 있으면서도 그런 거리 두기를 하는 건 어떻게 가능할까? 서울이라는 도시가 계속해서 강요하는 삶의 방식이나 욕망, 가치들이 있는데 그것들로부터 내가 어떻게 조금 더 자유로워질 수 있을까? 서울이라는 도시 안에 있으면서도 이런 고민들을 하게 되는 것 같아요.

아이들을 키우면서 더 그런 생각을 하는 것 같아요. 이제 첫째 아이가 내년에 초등학교에 입학하는데, 학교 들어가면서부터 이제 또래 집단과 학원 등의 편제에 어느 순간 편입되게 되잖아요. 내가 쉽게 거역할 수 없는 어떤 흐름을 자꾸 맞이하게 되는 것 같고. 내가 만약에 혼자였으면 쉽게 어딜 떠나 있는다거나 그럴 수 있을 것 같은데. 그래서 굉장히 모순적인 마음이기도 한데 서울이 주는 이 안락함과 편리함을 잘 누리고 싶으면서도 또 한편으로는 그것으로부터 계속해서 저항하고 싶고 거리감을 두고 싶은 마음도 있는 거죠. 어쨌든 예술가한테 그런 거리 두기는 너무 중요하기 때문에, 또 하나 좀 벗어나고 싶은 건 어떤 경쟁 구도랄까, 서울에 있으면 예술계도 엄청 다 경쟁하는 것 같아요. 지원금에 대한 것도 그렇고 어떤 공연을 할 수 있는 기회에 대한 것도 그렇고요.

소재에 대한 경쟁도 있는 것 같고요. 그래서 어쨌든 사람들이 보는 작업을 하고 싶긴 한데 이 판에서, 연극계에서 좀 멀어지고 싶은 욕구가 같이 있는 거죠. 보통 서울을 주제로 하는 작업들은 리서치를 통해서 작업을 이어가잖아요. 어떤 방식으로 리서치나 연구 수집을 진행하세요?

일단 같이 작업하는 동료들이 중요하고 이제 서로 각자의 감각하는 방식, 경험하는 방식들에서 같은 주제라고 할지라도 접근하는 통로나 들여다보고 싶은 영역들이 좀 다르기 때문에 그래서 서로 일단 모여서 주제에 대한

이야기를 많이 하죠. 또 항상 이제 같이 살고 있는 게 아니기 때문에, 그러니까 작업을 안 하는 시기에 이제 멀리 떨어져 있기 때문에 다시 모이면서 서로 일상에 대한 얘기들을 많이 하는 것 같아요. 일상을 살아가면서 느꼈던 걸 얘기하다 보면 결국은 아무리 어떤 큰 주제라고 할지라도 다 이렇게 연결된 접점들이 보이기 시작하는 것 같거든요.

그러면 이제 그거에 따라서 조금 어떤 연구자를 초대해서 더 얘기를 듣거나 또 하나 저희가 중요하게 생각하는 것은 직접 우리가 몸으로 뭔가를 시도하자는 거예요. 리서치를 이제 자료로만 하지 않고 그래서 사람을 만나러 간다거나 실제로 그 장소에 가거나 어쨌든 어떤 종류의 수고스러움을 감내하고자 합니다. 그래서 그 수고스러움을 이렇게 감내하는 과정에서 나오는 감정들이나 기록들을 잘 정리하려고 하고요. 이를테면 서울에 대한 작업은 아니었지만 〈워킹홀리데이〉 같은 경우는 저희가 같이 이렇게 쭉 이 38선을 따라서 300km 정도를 걸으면서 우리가 땅을 읽고 땅이 우리를 어떻게 읽어내는지를 기록하면서 만들었던 작품이에요.

이야기를 나누다 보니, 서울이 무엇을 대표하는지 서울이 뭘 의미하는지는 조금 공유될 수 있을 것 같은데 반면에 그럼 서울이 무엇을 대표하지 않는지에 대한 얘기를 좀 듣고 싶어요. '서울이 대표하지 못하는 것'은 뭐라고 생각하세요? 그냥 이건 툭 던지는 질문이에요.

어쩌면 너무 일반화하는 답변일 수도 있겠지만, 서울 안에서도 너무 다양한 지역이 있고 각자가 서울에 대해서 체험하는 방식도 다르기 때문에, 굳이 얘기하자면 이미 지나가버린 것으로 간주되는 것들이 빠르게 지워지는 것 같아요. 단순히 역사적 측면에서라기보다 이미 시대에 뒤처진다고 여겨지는 것들, 이 시대의 흐름에 부합하지 못하는 것들, 이를테면 부끄러운 역사일 수도 있겠죠. 그런 것들이 굉장히 빠르게 지워지는 것 같아요.

맞아요. 서울만큼 되게 재빠르게 그 이전의 자신을 부정하는 존재는 많이 없는 것 같아요. 금방 촌스럽다고도 하고, 트렌드에 뒤처졌다고도 하고 어떤 건 이미 끝났다고도 하고…. 그런 것들 속에서 서울 안에서 발생되고 생겨나고 향유되다가 사라지는 것들을 보면 정말 재빠르게 자기 자신을 부정하는 방식으로 앞으로 진행되는 것 같아요. 마지막 질문인데요, 서울의 한 연구기관이 "서울 연극은 무엇인가요?"라고 질문했을 때 어떤 대답을 해주실 수 있을까요?

서울 연극이란, 서울이라는 맥락이 의도적이든 의도적이지 않든 자꾸 비가시화시키는 것들을 더 가시화하는 연극, 그런 충돌과 파열음을 만들어내는 연극이라고 생각합니다.

인터뷰 5

백교희
서울프린지페스티벌
사무국장

존재 자체가 의미



반갑습니다. 자기소개를 부탁드립니다.

안녕하세요. 백교희입니다. 주로 저를 '축제 기획자'라고 소개를 하는데요. 저는 공연 기획을 해본 적이 없고, 문화 기획이라는 것도 사실 딱히 해본 적이 없는데, 발을 들여서 계속 일을 하고 있는 곳이 '축제'여서, 축제 기획자라고 스스로를 소개하고 있어요. 지금은 서울 프린지 네트워크(이하 프린지)에 소속되어 있지만 이런저런 일들도 하고 있어요. 근데 올해부터는 프린지 사무국장 역할을 맡게 돼서 프린지와 다른 사람과 단체를 연결하는 일들을 좀 해보려고 올해에는 프린지를 여기저기에 내놓고 있습니다.

요즘 프린지의 정체성이나 방향성에 대해 설명해 주신다면요?

프린지는 진짜 생명체 같아서 그냥 늘 시대에 따라가거든요. 진짜 파도 같아요. 그래서 어떤 명확한 정체성을 갖는 곳은 아닌 것 같고, 어떻게 보면 그게 프린지의 명확한 정체성일 수도 있겠죠. "연극은 시대의 거울이다"라는 말을 밈처럼 많이 쓰잖아요. (웃음) 그 얘기 하면 연극인들이 다 웃더라고요. 근데 프린지는 진짜 좀 그런 것 같아요. 올해 프린지에 참여했던 작품들을 딱 반으로 자르면 반은 지금 연극계인 것 같고 반은 지금 공연 예술계인 것 같고, 뭔가 동시대 예술 현장의 흐름이 보이는 곳이어서.

진짜 표준점에 있다고 볼 수 있겠네요.

그걸 예술 감독 1인의 프로그래밍으로 만들어내는 곳이 아니라 자유 참가로 예술가들이 자발적으로 모이는 곳이기 때문에 그게 진짜 좀 작은 세계 같아요. 그래서 그렇게 모인 예술가들이 자기가 관심 있는 지금의 주제에 대해서 얘기하고 작품을 만들고 모이는 곳, 말하자면 '플랫폼'으로서의 성격이 되게 강해진 것 같아요. 생각해 보니 그냥 단순히 작품을 프리젠팅하는 축제라기보다는 플랫폼인 것 같아요.

한 10년 정도 프린지를 보아온 결과는 프린지 자체가 의미였었던 시간들이 좀 지나가고, 말씀하신 대로 플랫폼으로서의 기능이라든지 확장할 수 있는 배경이 되는 그런 공간이 되어가는 것 같아요. 옛날에는 프린지 자체가 뭔가 메시지를 담고 있고, 그들 자체가 뭔가 발언하고 있다는 생각이 들었거든요.

이건 옛날부터 제가 가고 싶었던 방향인데, 프린지가 민간 조직이기 때문에 예를 들면 공공기관, 특히 재단은 어떻게 보면 행정과 예술을 매개하는 조직인데 행정을 조금 더 매개하고, 또 조금 더 대변하기 때문에, 그렇다면 '예술'을 조금 더 대변해 주는 조직도 있어야 하지 않을까라는 생각이 늘

있었어요. 프린지가 그런 '엄브렐러 조직'이라고 하더라고요. 여러 개인과 단체들을 좀 아우를 수 있는 그런 곳이면 좋겠다는 생각을 좀 늘 하고 있어서, 계속 좀 그 방향으로 흘러가고 있는 것 같아요. 제 성향일 수도 있어요. 왜냐하면 전 공연 기획을 안 해봐서 그리고 예술가들과 소통하는 것이 저랑 아주 잘 맞는 또 일은 아니어서. 오히려 저는 그 생태계나 큰 그림을 전체적으로 조망하는 것이 더 재밌고 즐거워요. 또 그래서 가끔 부딪히는 한계도 있기도 하지만요.

말하자면 틀을 짜고 만들고. 연극계 은어로 말하자면 '아시바맨'이네요.
(*아시바 : 발판 혹은 토대. 높은 곳에서 공사할 수 있도록 임시로 설치한 가설물)

맞아요. 무대 깔고 진짜 덧마루 깔고 아시바 세우고…. 그게 저랑 맞는 것 같아요. 그리고 원체 성격이 뭔가를 큐레이션 하는 걸 좋아하는데, 프린지는 또 작품으로서 큐레이션 하는 곳은 아니거든요. 공간이라든지 아니면 예술가들이 가지고 있는 주제의식이나 이런 것들을 누구랑 얘기했을 때 더 좋을지, 서로 맞닿아 있어 보이는 사람들을 연결해 주는 일이 저한텐 재밌는 것 같아요. 약간 맛집 추천하듯이요. 그래서 연결해 주는 게 저는 재밌고, 그러면서 이것들이 막 다 한꺼번에 모였을 때 보이는 패턴이나 경향성을 관찰하는 게 재밌는 것 같아요. 그래서 또 프린지가 재밌기도 하고요.

그렇다면 프린지에서 본 올해의 경향성은 어땠나요?

코로나19 기간에는 아티스트들이 자기에 대한 얘기를 굉장히 많이 했거든요. '나' 아니면 '나와 너의 관계' 등이요. 기후 위기나 젠더 이슈 등의 주제를 들고 오는 팀들은 조금씩 늘 고정 값으로 조금 있는데, 어떤 거대 담론 이야기보다는 '자기 이야기'가 차지하는 지분이 한동안 컸죠. 근데 올해는 형식적 시도들이 되게 많았어요. 그게 좀 재밌었어요. 예술가가 자기 메시지나 주제를 표현하는 방식, 형식들에 대한 실험이 올해에는 많았던 것 같아요.

코로나19 3년 동안 '자기 이야기'는 충분히 봤으니까 이제 그걸 어떻게 표현할지를 시도한 것 같기도 하고, 또 문화비축기지를 떠나서 다른 작은 극장 12군데로 쪼개서 진행한 지 올해로 3년 차였거든요. 그래서 좀 적응된 것 같기도 하고요. 축제가 열리는 공간을 보면 보통 적응하는 데 한 3년 걸리더라고요. 3년 차가 제일 안정적이에요. 예술가들도, 사무국도 안정적이고. 그래서 올해는 좀 그래도 안정적이게 축제 운영이 됐던 것 같아요.

'서울'이라는 공간이 프린지의 큰 배경지로서 계속 함께하고 있는데 축제를 하기에는 서울은 어떤 도시인가요?

요새 많이 생각하는 건데 서울엔 축제가 너무 많아요. 진짜 많은 것 같아요. 얼마 전에 이제 동료들이랑 같이 스페인에서 열리는 거리극 축제 '피라 타레가 페스티벌'에 다녀왔는데 거기는 축제가 1년에 4일 열리는 그 축제밖에 없으니까 사람들이 뭘 봐도 열광할 준비가 되어 있는 거예요. 그래서 잘하든 못하든 상관없고 서비스가 어떻고 러닝 타임이 어떻고 뭐 그런 불만들이 하나도 없거든요. 물론 워낙 좋은 축제이기도 하고 지역의 커뮤니티랑도 많이 관계를 계속 쌓아온 축제니까 그렇기도 하겠지만. 우리나라 관객들이 진짜 까다롭구나, 이런 생각도 하는 것 같아요. 작품의 질에 대한 것도 축제 자체의 운영이나 사무에 관해서도 그렇고요.

아무래도 예술을 대하는 태도는 뭔가 아직 여물지 않은 것 같은데 작품이나 축제를 너무 어떤 소수의 잣대로만 판단하는 느낌도 가끔은 들어요. 그래서 지방 가서 작은 축제 만들고 싶다는 생각도 계속해요. 서울 아닌 곳에서 하고 싶다. 속도가 너무 빠르지 않은 곳에서. 근데 또 서울은 매력적인 공간이기도 한 것이 워낙 큰 도시고 동네마다 다른 분위기를 가지고 있잖아요. 또 거기서도 프린지는 마포구에 굉장한 문화적 뿌리를 두고 있으니까요. 사실은 독립 문화나 독립 예술이 만들어진 곳들이 다 홍대, 마포구 부근이라고 볼 수 있을 텐데. 그런 걸 생각하면 정말 모든 사람이 다 모이는 서울이고 그 안에서도 좀 특이한 취향 가진다고 여겨졌던 사람들이 모이는 곳이 '홍대'였다면 거기서 프린지가 생겨날 수밖에 없었던 거 아닐까라는 생각도 들고요.

홍대나 프린지 시절의 독립 예술의 DNA는 여전히 있는 것 같나요?

홍대와 프린지 모두에 조금씩 있는 것 같아요. 뭐 예전이라고 얼마나 달랐을까 싶기도 하고요. 독립 예술이 도대체 무엇인지 매년 사무국 안에서 얘기하거든요. 처음에는 독립예술제 생길 때는 자본과 권력에서의 독립을 이제 명확히 얘기했다면 지금은 '과연 그런가', '자본에서 우리 독립해 있나', 이런 고민들이 내부적으로 있는 거죠. 자본에서는 좀 독립해 있을 지도 몰라요. 왜냐면 가난하게 살고 있으니까.

그건 독립이 아니라 배제 아닌가요?

그렇죠. 그냥 따로 사는 거죠. 권력에서 독립했나라고 하면 사실 우리도 공공 지원금을 받고 있지만, 그럼에도 그 지원금을 받는 어떤 합당한 이유라든지 정당성이 우리 안에서 있었고, 이제껏 있어 왔기 때문에 그건 받아왔던 거지만 과연 그게 여전히 유효한가에 대한 고민도 좀 계속 있고요. 그래서 도대체 독립은 뭔가 싶기도 하고요.

독립을 생각하면 '무엇으로부터의' 독립인지를 생각하게 되잖아요. 그래서

독립과 자립이 되게 다른 것 같다는 생각을 해요. 독립이 결국은 우리 쪽에 어떤 숙주가 있어서 그것으로부터의 탈피라고 한다면, 우리가 추구해야 하는 건 '자립'이라는 말이 더 맞지 않나라는 순간들이 있거든요. 어떤 면에서 보면 독립에 독립성은 없는 거죠. 그런 것들이 좀 묘하기도 해요.

'독립 기획자'라고도 하는데 독립 기획자는 그냥 소속이 없으면 다 독립 기획자인 거예요. 특정 팀에 소속되지 않으면 다 독립 기획자인 거죠. 그런데 과연 독립 기획자라고 해서 독립적으로 활동하는가를 생각해 보면 그건 아니잖아요. 그냥 축제나 단체에 소속되지 않은 모든 사람들을 그냥 다 독립 기획자라고 하면, 예를 들면 독립 기획자라는 이름으로 무슨 비엔날레를 감독하거나 했을 때 그게 독립 기획자일 수 있나 이런 생각도 드는 거죠.

근데 2016년, 2017년에 이제 그때도 똑같이 '독립 예술이 도대체 뭐냐', '우리에게 유효한 우리만의 단어를 만들어보자'라고 해서 그때 꽤 토론을 길게 했었는데, 그 당시에 조금 정리를 했던 것은 결국 내가 말하고 싶은 메시지가 있고 그거를 표현해낼 방식을 스스로 찾아내면 독립 예술가. 그걸 표현해내는 기획을 하면 독립 기획자 아닐까. 누군가는 소속으로 독립을 얘기하고, 누군가는 메시지로 독립을 얘기하고 서로 각기 다른 의미들이 조금 혼재되어 있는 것 같긴 해요.

누군가는 "홍대 다 죽었다"라고 하지만, 그래도 또 여전히 홍대에 어느 정도 기대어 있는 예술인들이나 단체들이 있고요. 프린지만 해도 "우리가 서울 프린지지 마포 프린지냐 딴 데도 가보자" 이런 얘기도 했는데 막상 또 공간을 찾다 보면 그것도 쉽지가 않아요. 이제 서대문까지는 좀 넓혔지만요. 신촌, 홍대 대학가 혹은 그 동네가 갖는 자유로운 분위기가 프린지와 또 잘 맞기도 해요. 또 어쨌든 지금 모여 있는 사람들이 그런 성향을 가진 사람들이다 보니까 이제 공간이랑 축제가 협업하는 데 있어서 좀 더 유연한 것도 있고요.

지난주에 파주 파티에서 쌈 페스티벌을 다녀왔는데.

오, 그거 봤어요? 궁금했는데.

연원을 살펴보니 '쌈지 사운드 페스티벌'을 하던 분들이 이제 약간의 연결점을 가지고 파티를 하는 기획이었어요. 파주에서 살면서 활동하시는 40~50대가 된 분들과 이제 채널 1969에서 데려온 사람들이랑 두루두루 컴퍼니가 데려온 팀이랑 함께 공연을 하더라고요. 사실 축제는 그냥 편안했어요. "이걸로 뭘 해보겠다", "파주 사람들 다 모으겠다"가 아니었어요. 그냥 우리가 다 아는 사람들이 다 아는 방식으로 그냥 똑같이 있던 거죠. 쌈 페스티벌을 기획하신 지금의 40, 50대가 결국에는 돌아보면 독립문화 태동기에 홍대에서 출발해서, 잔다리로 갔다가, 쌈지 사운드 페스티벌을 거치다 이젠 각기 흩어져서 지금



(위 4개 사진) 프린지 2023
(아래 2개 사진) 프린지 페스티벌 홍대시절

파주에 일부 모여 있는 사람들인 거거든요. 그래도 다행인 건 과거를 뭔가 부활시키는 방식이 아니라 딱 지금 할 수 있는 정도의 만남의 장을 마련했다는 점에서 어떤 흐름은 보이긴 하더라고요. 그리고 지금이 역사상 가장 많은 세대가 한 동시대에 살고 있잖아요. 수명이 길어지는 바람에요. 앞으로 더 그럴 수밖에 없는 것 같아요. 이제는 기성과 기성이 아닌 것을 구분하기 되게 어렵다는 생각이 들었고, 기성 A, 기성 B, 기성 C 등으로 분화되어 있는 건 아닐까 싶은 거죠.

사실 프린지도 기성이죠. 이제 26년 된 축제인데 우리나라에 지금 26년 넘게 있는 축제가 몇 개 없잖아요. 말하자면 프린지는 기성 중에 기성이지만 사람들은 프린지라고 하는 이름 때문에 늘 신진, 시작하는 예술가들, 특이한 시도나 실험 이런 이미지들 같기도 하잖아요. 우리가 그런 워딩을 쓰는 부분도 있지만요. 그래서 저희도 약간 그 '신진' '실험' '시도'의 망령에 씌어 있다가 작년부터는 좀 생각을 바꿨어요. 프린지가 기성 축제라면 기성 축제답게 제대로 역할을 해줘야 하는 건 아닐까.

누가 그런 얘기도 한 적 있거든요. "왜 오프 프린지가 없냐, 다른 데는 프린지가 있으면 오프 프린지가 있고 오프 오프 프린지가 있는 곳도 있는데 왜 프린지는 오프가 없냐"라는 거였어요. 생각해 보면 프린지는 본질적으로 계속 변두리에 머물러야 된다고 생각해서 사무국이 의도적으로 계속 밖으로 흘러나와요. 중앙으로 떠밀려 가다가도 계속 밖으로 나오는 거죠. 제 생각에 프린지는 그렇게 하는 게 맞다고 생각하지만, 또 그러려면 아예 파이를 좀 키워가지고 우리도 변방이지만 그 변방에서 또 변방에 있을 수 있는 팀들의 자리를 만들어줘야 되는 거 아닌가 이런 생각도 좀 들고요. 씬이 결국엔 커지지 않았다는 거잖아요. 26년 동안.

제가 처음에 활동하기 시작했을 때랑 지금 이때랑 공연 예술 인구는 항상 똑같다는 생각이 드는 것과 같은 거죠. 유실도 적지만 유입도 적고, 늙어 죽을 때까지 이렇게 가는 걸까 싶기도 한데, 그냥 그걸 인정하니까 되게 좋아진 게 있어요. 지금 내가 좋아하고 내가 만들어가고 내가 소비하는 문화는 마이너 중에서도 마이너구나. 이게 정말 마이너구나. 단순하게 수의 문제일 수도 있다는 생각도 들거든요. 이걸 인정하니까 좀 재밌어요. 이건 앞에 나온 얘기에서 조금 연결이 되는 것 같기도 한데요. 프린지는 사실 대학로부터 홍대, 지금의 마포와 서대문까지 중심 공간이 계속 바뀌어 왔잖아요. 그중에서도 홍대앞이라는 장소가 지니는 의미가 사실 굉장히 컸고요. 어떤 '동네', 혹은 '지역'의 관점에서 한번 프린지의 변화를 설명해 주신다면요?

말씀해 주신 대로 1회는 대학로, 2회는 예술의 전당, 3회는 다시 대학로에서 하고 4회부터는 홍대에서 쭉 한 건데 그때가 진짜 일종의 '르네상스'였나

봐요. 전 경험하지 못한 시대여서 잘 모르지만. 얼마 전에 저희 축제 때도 다른 얘기하다가 홍은지 연출님이 왔었거든요. 홍은지 연출님은 프린지 시작부터 진짜 쭉 참여하셔서 그동안 무슨 일 있었는지 다 아세요. 옛날이야기 나누다가 인상적인 말을 하나 해주었는데, "기록은 시스템이고 스피릿은 사람"이라는 말이었어요. 말하자면 이제 홍은지 연출님처럼 프린지에 계속 함께 해온 사람들이 있고, 홍대에 프린지를 기억하는 사람들이 많이 계시죠. 다양한 장르에서 활동해온 그 사람들이 사실 초창기에는 프린지로 다 함께 모이다가 장르들이 이제 서로 발전하면서 각자 장르의 어떤 축제를 만들거나 공간을 만들어서 나가기도 하고, 프린지에서부터 또 독립하기도 하고요. 프린지의 중심이 되는 지역이 바뀌기도 하는 과정을 거치면서 이제 프린지에는 공연 예술이랑 거리 예술밖에 안 남은 지금의 형태가 한 2천 년대 초반부터 좀 보이기 시작했던 것 같아요.

KT 상상마당이 홍대에 생긴 것이 아주 큰 분기점이라고도 하더라고요.

맞아요. 그렇다고 하더라고요. 그래서 홍대에서 생겨날 수밖에 없었던 축제였던 것 같고 그게 프린지의 경우에는 축제의 형태로 발현된 것이지, 어떤 형태로든 생겨났었을 것 같아요. 어쨌든 사람들이 모이면 뭔가 하게 되고 그 모인 사람들이 예술가니까 예술을 했겠죠.

그런데 또 하다 보니까 계속해서 고도화되는 경향이 생기고 프로그래머가 생기는 방향으로 발전한 거죠. 그런데 예술가들 입장에서도 내 작업이 좀 더 영화에 가까운지, 미디어 아트에 가까운지에 따라 점점 분리되기 시작하더니 이제는 공연 예술과 거리 예술만 남았어요. 그렇게 본다면 섹터가 커진 건가, 아니면 그냥 고도화만 된 건가, 혹은 세분화만 된 건가 뭐 그런 생각도 좀 들죠. 근데 홍대가 2013년, 2014년 즈음에 젠트리피케이션을 되게 심하게 앓았잖아요. 2010년대 초반부터 생겨난 흐름이었고요.

흔히 말하는 '홍대의 르네상스'라는 그 시대에는 처음에는 뭐 싸우기도 하고 홍은지 연출님이 스피릿 얘기할 때 했던 말처럼 인디밴드 씬에서는 처음 들어오면 같이 술 먹고 길에 누워 있고 이런 게 약간 관례 같은 거였대요. 그런 자기네들만의 문화나 이런 것들이 막 이제 무르익었을 때니까요. 그럴 때는 상인회랑의 관계도 되게 좋았고요.

그래요. 그때 연습하고 있으면 알아서 밥 챙겨줬다는 미담 같은 얘기도 되게 많잖아요.

도대체가 경험해 본 적 없는 일이죠.

도시 전설 같은. (웃음) 우리는 막 꺼지라는 소리 들으면서 작업했는데요. 허가를

다 받았는데도요.

젠트리피케이션의 맥락 안에서 홍대의 거리가 거의 다 프랜차이즈로 바뀌는 시기가 있었고, 그러면서 주인들이랑 관계를 쌓아놨던 게 다 사라진 거죠. 프랜차이즈로 바뀌면 결국엔 거기에 있는 건 '알바생'이잖아요. 오래 거기 머무르는 사람들이 아니기 때문에 축제와 지역과의 관계도 이제 끊어진 거고요. 그리고 우리가 썼던 극장들도 이제 욕심을 내기 시작해서 프린지 하는 기간에 일부러 자기네 페스티벌을 한다거나 하는 일도 있었죠. 대관료도 올리고요. 극장들도 좀 일종의 '갑질'을 하기 시작하던 찰나에 공공 유휴 공간을 좀 시민들이 사용할 수 있게 바꾸자는 흐름이 생기기 시작했어요. 그런 맥락에서 서울시설공단에서 프린지한테 이제 제안을 한 거죠. "서울월드컵경기장을 쓸 생각이 있냐?" 그때 당시에는 모두 말렸대요. 근데 오성화 대표님 중심으로 나름 과감한 결단을 해가지고 축제 사무국도 옮겼고요.

그때 첫해가 진짜 낯설었던 것 같아요.

2014년에 제가 첫 스텝이었거든요. 그래서 홍대에서의 마지막 프린지와 월드컵 경기장의 첫해를 경험을 한 거죠.

맞아요. 이제는 홍대 프린지 시절을 경험한 사람이 없어서 다들 상상이 안 된대요. 프린지가 변화할 즈음에도 홍대를 떠나다니 하는 반응들이 있었던 것 같아요. 뭔가 되게 큰 유산을 버리거나 포기한다고 생각한 사람들도 있었던 것 같고요.

"산울림소극장을 안 쓰다니", "어떻게 그럴 수 있어?" 같은 거죠. 첫해에 경기장을 4일밖에 안 썼거든요. 앞에 3주를 홍대에서 했고 뒤에 4일을 경기장에서 했는데 그때 경기장 부분은 사실 망한 셈이었어요. 사무국도 준비가 사실 잘 안 돼 있었고, 어떻게 이 공간을 써야 하는지에 대한 개념도 잘 없었고요. 아티스트들도 그 경기장 공간을 블랙박스로 만들려고 되게 많이 시도했어요. 막 스카이박스에다가 검은 천 달고 조명 딱 가리고 하는 식으로요. 근데 그것도 적응하는 데 3년 걸리더라고요. 근데 그렇게 공간을 아예 바꿔버리면서는 '상암 포럼'이라는 민관 협력 프로그램도 진행하면서 계속 경기장을 활용해서 시민들이랑 만나려는 시도를 계속했죠.

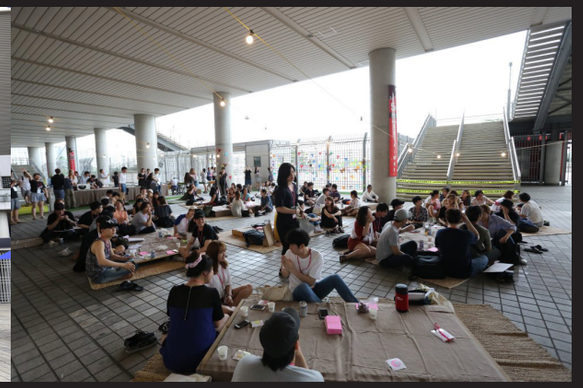
어쨌든 사회적 기업이나 마을 운동이나 시민사회 이런 부분에 당시 오성화 대표님의 관심이 있었으니까 그런 성향이 그대로 반영된 것 같기도 해요. 그래서 2015년에 저는 없었고 2016년, 2017년에 다시 왔는데 그때는 도시재생이 거의 붐이었거든요. 그때에도 프린지가 안 껴 있는 데가 없었어요. 삼일로창고극장을 서울문화재단에서 인수하기 전에도 프린지가 약간 초창기 자문위원처럼 많이 들어가 있었고. 문화비축기지, 노들섬, 상암 포럼 그리고 서울시 청년 예술인 정책에도 완전 깊이 관여되어 있어서 당시의 흐름이 프린지의 성격과 잘 맞았던 거죠. 그러다가 이제 경기장으로 가면서부터 또 변화가 생긴 부분은 굉장히 예술가 중심의 커뮤니티, 우리들만의 아지트, 보호소 같은 느낌이 강해졌고 오히려 관객은 10분의 1로 줄어버렸거든요. 당시에 블랙리스트나 미투, 세월호 등의 이슈 때문에 중요한 화두는 창작자들에게 안전한 창작 환경이었던 거죠. 오히려 프린지가 택했던, 혹은 예술가들이 택했던 방식은 예술가들이 창작하고 작품을 올릴 수 있는 환경, '안전지대'로 작용하는 것에 되게 집중했던 것 같아요. 당시에 바뀐 운영위원들의 성향도 영향이 있었겠죠. 운영위원들이 다 창작자였으니까요. 그리고 이제 경기장으로 가면서는 관객이 10분의 1로 줄었거든요.

근데 2020년에 코로나19 터지면서는 사실 거의 쫓겨난 셈이죠. 문화비축기지에서요. 왜냐하면 실내 공간을 아예 그냥 갑자기 못 쓰게 한 거니까요. 축제 직전에 방역 지침 때문에 실내 공간을 갑자기 못 쓰게 되고, 그 당시에 더 이상 공공이 민간단체에게 공간을 열어주는 것에 대해서 호의적이지 않은 분위기도 있고 하다 보니까 "문화비축기지가 계속 유효한가"라는 질문이 계속 있었던 것 같아요. 그러면서 2020년에는 야외만 진행을 했고 실내는 다 영상 촬영으로 대체를 했어요. 그러다가 2021년에는 오히려 밖에서 견디고 있는 민간 공간들이랑 협력을 하자, 하면서 민간 공간만 우리가 찾아서 10군데를 썼던 거죠. 이미 경기장이랑 문화비축기지를 거치면서 예술가들의 특징 같은 것들이 생겨나면서 경기장에 적응하기 시작하던 참이었거든요. 소규모 작업을 한다거나, 관객들이 참여하는 형태를 많이 사용한다거나 아니면 공간의 특성을 활용한 작품들이 많아지다 보니 기존의 블랙박스 형태의 극장을 쓰는 게 별로 의미가 없다고 생각을 했어요. 그래서 '몸소리말조아라센터'라든지 갤러리들도 많이 쓰고 하면서 그냥 극장만 쓰지는 않으려고 했어요. 일부러 더 되게 다양한 공간들을 찾아나갔고요.

또 한 편으로는 소규모로 작업하는 아티스트들이 공간 하나를 다 점유하고 작업을 해야 하는 것에 대해 느끼는 부담감이 되게 커서 그 장벽을 좀 낮춰주고 싶은 생각도 있었고요. 그래서 공공이 아닌 민간으로 나가게 되었죠. 그런데 그때 코로나19 관련해서 마포구에서 축제 3일차에 갑자기 와서 구상권을 청구하겠다고 하는 일이 벌어진 거예요. 축제에도 청구하고 아티스트에도 청구하고 공간에도 청구하고 심지어는 관객까지 청구하겠다 했던 것 때문에 사상 초유로 작품이 취소되는 일이 생겼어요. 처음으로요. 프린지에서 한 번도 작품을 아티스트가 취소한다고 안 했는데 취소한 적은 없거든요. 금토일 3일치를 저희가 취소를 시킨 거예요. 그래서 그때는 진짜 모든 게 다 뒤흔들렸어요. 예술가도 프린지에 대한 신뢰가 많이 떨어졌고 사무국 안에서도 많이 힘들었죠.

정말 그랬겠어요.













(위 2개 사진) 제19회 프린지 페스티벌, 서울월드컵경기장
(아래 4개 사진) 제19회 프린지 페스티벌, 문화비축기지

그래서 사실은 2021년을 돌아보면서 우리가 계속 하는 말이 “그때도 축제를 안 멈추고 했다”라고 얘기하지만 안 멈추고 하는 게 과연 맞았을까, 하는 생각도 좀 들기도 하면서도. 또 한 편으로는 축제를 안 할 수 있었을까 그런 생각도 또 들고요. 우리는 상근 사무국이잖아요. 상근 사무국 있는 축제가 별로 없거든요. 그래서 인건비나 이런 현실적인 부분도 있었어요. 이미 축제를 다 준비한 상태인데 취소할 수 없는 문제도 있었고.

그러면서 2022년에 그래도 코로나가 한물 누그러지면서, 여전히 나눠진 공간들에서 축제를 하는 게 맞는가 하는 고민이 있었어요. 게다가 과거의 문화비축기지나 경기장 시절을 그리워하는 사람들이 많기도 했고요. 고민을 좀 많이 했지만 당시에 내렸던 결론은 현 상황이 너무 ‘안전지대’에 갇혀 있는, 국립공원에 갇혀 있는 동물들 같다는 거였어요. 천연기념물 같은 거예요. 그 안에서만 안전하고 밖에 나가면 못 살아남는 거죠. 생존 자체가 힘든.

그래서 “이렇게 하는 게 맞나?” “지금이 그럴 때가 맞나”라는 질문을 계속 내부적으로 던졌고, 그리고 이제 2021년부터 우리가 새롭게 만나온 민간 공간들이 예전의 극장들이랑은 또 사뭇 다른 태도로 우리랑 협업을 하기도 했고요. 민간 공간들과 굉장히 좋은 관계로 시작된 것들이 많아서 이렇게 계속 한번 가보는 쪽으로 결론이 내려졌던 것 같아요. 그리고 2021년에는 제대로 못했으니까 2022년에 제대로 하자 해서 올해 2023년까지 2년째 해오고 있는데, 아마 계속 이런 형태로 갈 것 같아요.

아직도 ‘밀집형 축제’를 얘기하는 사람들이 있는데 이번에 부산록 페스티벌 갔다 오고 나니까 확실히 깨달은 점은 “공연예술 페스티벌에서록 페스티벌만큼의 폭발성을 기대하면 안 된다”라는 거예요. 프린지가 그동안 운 좋게 가졌던 밀집성과 그것이 주었던 공동체적인 느낌도 분명히 있었지만. 그 때와 지금의 축제는 관객도 그렇고 특히 자원활동가, 예술가가 너무 성격이 달라졌고 그래서 우리가 과연 한곳에 모여 있는다고 한들 예전의 그 느낌은 안 날 거라는 생각이 계속 들었어요.

일종의 광장성 같은 것들을 사람들이 요구하잖아요. 하이서울 페스티벌 같은 걸 떠올려 보면 어떤 폭발성이랄지 일탈성 같은 느낌이요.

프린지는 일탈적이기도 하지만 또 굉장히 삶에 맞닿아 있는 축제이기도 한 것 같아요. 예술가들의 메시지나 작업하는 방식 등을 보면 막 우리가 엄청나게 막 스펙터클한 큰 작업을 하는 것도 아니고요. 그래서 저는 프린지가 굳이 그런 거 해야 하나, 이미 거리에서 다른 축제들이 다 하고 있으니까요. 그런 점에서 이미 프린지 작품들이 ‘스펙터클’하지 않은데 굳이 우리가 ‘스펙터클 한 척’ 해왔던 거 아닌가라는 생각도 좀 들어요. 그러니까 언제부턴가 프린지가 스펙터클하다고 사람들이 착각하는 것 같은 거예요. 그래서 그 기대를 주지

않기로 한 거죠.

축제들이 점점 사라지면서 그 축제들의 성격까지도 흡수해야 된다고 생각했나 봐요.

그것도 있고, 아니면 어쩌면 채워지지 않는 갈증일 수도 있고요. 올해 야외 작품 보면서 거리 예술 축제에선 못 하는데 프린지에서는 할 수 있는 거리 예술 작품들이 있다는 걸 느끼거든요. 근데 그게 또 프린지에서 한 번 다듬어져서 거리 예술 축제에 가는 거예요. 그런 걸 생각해 보면 진짜 좀 인큐베이터 같기도 하고요. 경력의 진짜 초기 단계에 있는 예술가나 기획자들이 자라는 플랫폼으로서 기능은 하고 있는데, 사실 그러다 보니까 그냥 공공기금을 받는 게 맞다는 생각은 계속 들어요. 그러니까 프린지가 예술 생태계 안에서 하는 역할들을 좀 고민해 보자면 공익적인 측면이 너무 크죠. 이걸 근데 공공에서 안 한다는 거죠. 그러면서도 프린지가 그동안 해온 일이기도 하니까 이걸 굳이 공공에서 뺏어가서 할 필요도 없는 거고요. 그래서 그냥 공익적인 측면을 수행하는 프린지에 지원금을 주는 거라고 생각해요.

프린지에게 있어 '서울의 거리'가 이제 예술의 배경이 되는 거잖아요. 담는 그릇이 되는 거고. 그럼 서울의 거리는 프린지에게 어떤 의미를 갖나요?

빼앗긴 곳. (웃음) 이번에 프린지 살롱을 일부러 공원에서 했잖아요. 일부러 프린지가 축제 공간으로 썼던 곳이나 기타 장소들 중에서 다섯 군데 후보를 선정해두었어요. 그리고 원래 기획은 첫 번째 공간에서 쫓겨나면 두 번째 공간으로 가고, 그다음엔 세 번째 네 번째 다섯 번째까지 고려를 해두었어요. 근데 한 번도 안 쫓겨났어요. 누가 뭐라고도 안 했고요. 그래서 이제 첫 번째 공간에서 처음부터 끝까지 했죠.

그게 어디였어요?

창천문화공원 스타 광장 앞이요. 거기는 이제 작년에 '신촌, 파랑고래'(이하 파랑고래)가 있었을 때는 그 파랑고래가 우리랑 연결이 되어 있었기 때문에 그 공원을 쓸 수가 있었어요. 이제는 푸른도시과에서 관리하는 데여서 안 빌려준다는 거예요. 근데 또 파랑고래가 서대문구청 소속이기 때문에 파랑고래 측에서 협조 공문을 보내주면 또 빌려준다는 거죠. 일단 그냥 자기네 구 행사라고 하면 빌려줘요. 뭐 하는지 보지도 않고요. 근데 이제 올해는 구청장과 시장이 바뀌면서 파랑고래가 일단 없어졌고 청년취업사관학교로 바뀌었잖아요. 그러면서 이 공간을 아예 못 빌리게 됐어요. 그러니까 일단 우리가 여기서 시작하자. 쫓겨나면 다른 데로 간다. 라이브 방송하고 쫓겨나자,라는

생각이었죠.

2순위는 어디였어요?

2순위가 길 건너에 있는 경의선 책거리였어요. 경의선 책거리는 올해 '청춘 마이크'라는 다른 외부 사업 때문에 공연하려고도 했었고, 작년에는 축제 공간으로 쓸까 해서 미팅도 했었어요. 근데 올 초까지만 운영을 하게 됐다는 소식을 거기 운영국에서 듣게 된 거죠. 그쪽도 운영 외주를 받아서 하는 단체였는데 그냥 통보받았다는 거예요. "너네 뭐 5월까지만 해" 이런 식으로요. 그래서 축제 기간에는 아예 이 공간을 관리하는 주체가 없어서 우리가 축제 공간으로 쓰지 못했어요. 가능하면 그전에라도 청춘 마이크 공간으로 써볼까 했는데 안 되는 게 너무 많아요. 예를 들면 너무 웃긴 얘긴데, 경의선 책거리가 '애경'이 그 앞에 AK 플라자 홍대를 지으면서 기부 체납한 땅이어서 여기서 뭘 하려면 마포구 허가도 받아야 되고 애경 허가도 받아야 된대요. 웃긴 거죠. 기부 체납했으면 마포구가 관리를 한다는 뜻인데 왜 우리가 무슨 행사를 하는 걸 애경한테 허락을 받아야 되지 이런 생각이 드는 거예요.

그래서 스타 광장 다음으로는 경의선 책거리가 2순위였고, 나중엔 홍대 관광 특화거리 '레드로드'도 아이디어로 나왔고. 또 어쨌든 서교예술실험센터도 프린지의 오랜 상황실이자 공연 공간이었으니까 후보지 중 하나였고요. 저희 2014년에 서교예술실험센터 썼을 때는 그쪽에서 그냥 비밀번호 알려주고 24시간 우리가 다 썼거든요. 거기서 밤새 술을 먹고 자든 뭘 하든 그냥 했는데 지금은 그게 아니에요. 무조건 몇 시에는 비워야 되고 하는 식으로 기관이 민간을 못 믿어요. 특히 코로나19 이후에 방역 수칙을 빙자한 규제들을 공공이 너무 휘두르기 시작하면서 우리 입장에서 거리는 진짜 그냥 빼앗긴 거죠. 그래서 우리가 공간 보러 다닐 때 맨날 하는 말이 다 공공 거거나 건물주 거라고 하거든요. 실내는 다 건물주 거고 야외는 다 공공 거예요.

그런 말을 많이 하더라고요. 이번에 삼일로창고극장 갔을 때도 '점유한다'라든지 '점령한다'라는 표현을 되게 많이 쓰는데, 점유나 점령은 어쨌거나 내 것이 아닌 것들에 대한 공간을 대하는 태도잖아요. 공존의 방법이야 있겠지만 왜 태도로서 공존할 수 있는 상황이 안 될까, 그게 아쉬운 거죠. 왜 항상 증명하고 점유하고 뒤엎고 왜 그래야 되는가, 그냥 너도 쓰고 나도 쓰고…. 그렇게들 좋아하는 공유 경제가 이런 데에선 왜 작동하지 않는 거지? 왜 항상 입장을 다퉈야 하는 건지 아쉬운 마음이 있어요.

너무 배타적이에요. 그러니까 자본, 아니면 소비 아니면 권력. 그러면 또 생각해 보면 자본에서의 독립, 권력에서의 독립을 아직도 우리는 이루지 못한 상태가 아닌가, 오히려 더 독립하지 못한 상태가 아닌가 하는 생각이 드는 거죠.

자본은 계속 바뀌잖아요. 권력 자본이건 장소적 자본이건 실제로 돈의 자본이건 간에 자본은 계속해서 역할을 바꾸면서 커지고 단단해지니까요. 이 자본에서 독립하면 저 자본에 귀속되는 순환이 반복되는 거죠.

맞아요. 그래서 '프린지 살롱'을 진짜 아무도 신경 안 썼지만 그래도 되게 귀여운 방식으로, 우리 방식으로 그냥 프린지가 점유한 거죠. 재밌었어요. 그리고 우리가 어떤 공간에서 살롱을 운영하려면 돈도 들고 인디스트 인력도 있어야 되고 음식도 팔아야 되는데, 이번에는 야외에 그냥 낚시 의자 놓고 얘기하는 기획이었으니까요. 그냥 인디스트나 예술가나 프로그래머나 할 것 없이 그냥 붙잡아서 앉혀서 얘기 좀 하다가 또 가야 되면 가고, 또 다른 누군가가 와서 앉아서 대화하고. 이런 식으로 하니까 오히려 좋았던 것 같아요.

우리가 그동안 꼭 어디를 대관해야 된다, 프로그램을 운영해야 된다, 이런 식으로 너무 빽빽하게 축제를 만들어야 된다는 강박이 좀 쌓여 있었던 것 같기도 하고요. 그래서 이번에 저는 살롱 너무 재밌고 좋았거든요. 그냥 의자만 펼쳐놓으면 살롱이니까요, 거기가. 그래서 거리가 이제 더 이상 자유로운 곳이 아닌 게 제일 큰 것 같아요.

눈치 봐야 하니까요.

심지어 이번 프린지 때는 이런 일도 있었어요. 신촌 토끼굴에서 극단52Hz가 너무 귀여운 작품 한 편을 리허설하고 있었어요. 그때 막 칼부림 나고 이럴 때여서 더 흉흉하기도 해서였는지 어떤 행인이 민원을 넣은 거죠, 경찰서에. 무서워서 못 지나가겠다고. 그래가지고 경찰 8명이 와서 "뭐 하는 거냐" 하면서 으름장 놓는 거예요.

그렇죠, 그냥 괜히 겁주는 거죠.

경찰이 와서 "여기서 뭐 하시는 거냐" 묻길래 공연 리허설 중이다, 우리는 서대문구에서 허가도 받았다, 잘 설명을 해도 "서대문구에서 이런 걸 이 시간에 허락해 줬을 리가 없다"면서 막 으름장을 놓는 거죠. 공공이 사실 시민들의 땅을 위탁해서 대리 관리해 주는 것인데 이것을 그냥 공공의 어떤 사유 자산인 것처럼 여긴 내 관할이야 여긴 내 거야, 내가 하고 싶은 대로 해야 돼. 혹은 어떤 원칙이 있으면 굉장히 불합리하더라도 그 원칙에만 매달린다거나 그런 식으로요.

재단도 사실은 시민을 위한 공간인데 고객 만족 서비스 현장에 있잖아요. 근데 예술가도 그래요. 프린지에 참여하는 예술가도 축제 분담금 10만 원을 내잖아요. 그동안 이걸 계속 느끼긴 했지만, 올해엔 진짜 극대화돼서 표현된 몇 가지 일이 있었어요. 예술가들이 "내가 10만 원 내고 축제 참여하는데 나는 왜 이거 안 해주냐" "쟤는 이거 됐는데 왜 나는 안 되냐" 진짜 이렇게 서비스를 우리에게 요구하는 거예요. 아니 그렇게 서비스를 요구할 거면 그만큼 돈을 내든지 그래야 하는 거잖아요. 근데 사실 우리의 '10만 원'은 축제의 서비스를 사는 비용이 아니라 우리가 이렇게 돈을 모아서 같이 축제를 만든다는 의미잖아요. 우리가 전체 축제 예산에 비하면 사실 10만 원은 너무 작은 돈인데 그걸로 뭔가 서비스를 요구한다는 게, 그런 측면에서 가끔 마음고생을 할 때가 있죠.

우리가 맨날 말하는 프린지의 가치라든지, 공동체나 축제 공동체 이런 말들이 너무 그냥 어떤 허황된 것으로 보이거나 그냥 좋기만 한 말들로만 스쳐 지나가는구나 하는 느낌을 받는 거예요. 이 사람들에게 와닿는 말이 아니구나. 그럼 이게 우리가 설명을 잘못한 건가? 아니면 충분히 소통하지 않았나? 아니면 진짜 그 시대가 이래서 우리가 어떤 좋은 말을 해도 그냥 어떤 소비자적 언어로만 해석될 수밖에 없는 것일까? 생각이 끝없이 이어지죠. 근데 또 권리를 찾는 것은 굉장히 열심인데 반해 자기들이 행해야 하는 책임에 대해서 굉장히 무책임하고, 그럼에도 권리는 굉장히 열심히 찾고…. 10만 원에 대한 권리를요. 요즘 젊은 세대는 기회의 형평에 대해서 엄청나게 집착한다는 이야기도 있잖아요. 근데 그 기회의 형평이 말하자면 '받아야 하는 서비스'라는 건데 저는 그게 기회의 평등이라고 생각하지도 않거든요.

인터뷰 6

장수혜
독립 프로듀서

서울 무용, 아직 발견되지 않은 곳



안녕하세요, 반갑습니다. 자기소개 부탁드립니다.

저는 독립 프로듀서이자 '커넥티드 A'라는 1인 컴퍼니를 하나 운영하고 있는 장수혜입니다. 지금은 주로 무용, 가끔은 다원예술, 예술 교육도 하고 연구도 하고 있습니다.

커넥티드 A는 어떤 회사인가요?

기획도 하고 예술 교육도 하고 연구 사업도 하는 회사고요. 사업자가 필요해서 시작했어요.

서울에서 독립 프로듀서 겸 기획자 겸 연구자 겸 대표님으로 활동하고 계시잖아요. 각각이 같으면서도 되게 다르게 작용을 할 텐데 어떻게 그 자아들을 관리하고 활동하시는지 궁금합니다.

관리 못하고 있는데요. (웃음) 자아들을 관리한다기보다 어떻게 일을 찾는가가 중요한 질문일 것 같아요.

딱히 정의된 영역은 아니어서 저도 그게 늘 고민입니다. 서울이 이제 굉장히 크고도 작은 도시다 보니 일은 사실 늘 있어요. 너무 늘 있고 오히려 저 같은 사업체를 가진 사람이 없어서 다들 고생을 할 정도로 일은 늘 있는 것 같아요. 제가 육아를 하고 있잖아요. 그래서 FOMO(Fear of missing out)가 굉장히 커요. 뭔가 놓치고 있는 게 아닐까. 너무 빨리 돌아가고 있고 늘 캐치해야 하기 때문에. 정보들은 기존 네트워크에서 찾기도 하지만 SNS에서 찾기도 하고. 그래서 늘 가지치기 하고 내 정체성을 찾아가는 과정이 제일 어려운 것 같아요.

부지런한 것과는 관계가 있으면서도 없는 것 같기도 합니다. 서울은 불안감을 많이 조장하는 도시니까요. 너무 빨라서. 뭔가 몰두하기에는 계속 새롭게 접해야 하는 게 너무 많은 공간인 것 같아요. 약간 포괄적인 질문이긴 합니다만 서울은 무용 활동 중 어떤 활동들이 벌어지는 공간인가요?

질문을 보고 생각해 봤는데 서울이라는 공간에 한해서 무용을 생각해 본 적이 없기는 해요. 머릿속에 맵을 그려봤을 때 무용 공연을 보러 간다고 하면 아무래도 대학에서 무용들이 시작이 됐기 때문에 대학가를 중심으로 무용 공연들이 활성화가 많이 돼 있고. 무용 전용 극장이 우리나라에 많이 있지는 않잖아요. 그러다 보니 아르코예술극장이 있는 대학로, 서강대 아니면 아예 예술의 전당 그런 식으로 지역이 떠오르더라고요. 갈 수 있는 곳. 그런데 제가 정체성에 대한 이야기 잠깐 했을 때 너무 빠르게 많은 것들이 돌아가다

보니까 자꾸 가지치기를 해서 조금 비주류적인 주제를 자꾸 선택을 하는 게 제 정체성으로 자리를 잡은 것 같아요. 그러다 보니 주로 무용이 이루어지는 장소들이 아닌 극장 밖의 활동들을 좀 주시해서 본다거나 기존의 몸들이 아닌 좀 다른 몸들을 찾아서 가서 본다거나 그러다 보니 원래 신촌 대학로 홍대 강남 이렇게 갔었다면 요즘에는 좀 다른 곳들도 많이 가게 돼요.

예를 들면 어디가 그런 장소들이 되었나요?

요즘 무용가들이 제일 좋아하는 곳이 구 명성교회. 아무래도 '뉴욕 맨해튼의 저드슨 교회' 느낌을 많이 받아서 거기를 정말 많이 좋아하시는 것 같고. 그런 식의 인더스트리얼한 공간들을 좀 좋아하시는 것 같아요. 그 외에도 젊은 사람들은 예전에는 무용 댄스 플로어가 갖추어져 있는 스튜디오를 선호했다면 요즘은 굳이 그걸 선택하지는 않아요. 우리나라에 엄청 많은 무용 스튜디오가 있는데 대부분은 현대 무용이나 발레 스튜디오가 아니라 스트릿이나 스포츠 댄스를 하는 무용 스튜디오예요. 그런 스튜디오들을 지금까지는 현대 무용이나 발레 같은 순수 무용 장르의 사람들이 많이 피했었는데 지금은 그런 데에서도 잼이 이루어지기도 하고 좀 더 자유로운 활동이 많이 일어나고 있는 것 같아요.

개인이 스튜디오를 내거나 공연 가능한 연습실이나 극장을 낸다고 했을 때 교통편을 생각하잖아요. 그런데 요새는 교통편에 크게 구애받지 않고 장소 선택이 이루어지는 것 같아요. 서울무용센터도 사실 교통편으로 치면 엄청 난감한 곳에 있지만 무용센터이기 때문에 사람들이 찾아가잖아요. 그런 영역에서 조금 자유로운 게 생긴 것 같아요.

맞아요. 그것도 그렇고 경제적인 것도 많이 작용을 하는 것 같은 게 무용을 하는 분들 중에 많은 분들이 1인 가구잖아요. 그러다 보니까 집값에 따라서 이동이 굉장히 잦더라고요. 무용센터가 거기 생기면서 그쪽으로 또 많이 이동을 하셨어요. 남가좌동, 홍제동, 증산동 이쪽으로 많이 가셨더라고요.

연구자로서 선생님의 연구 주제는 무엇인가요?

DEI라고 외국에서 하는데 다양성(Diversity) 공정성(Equity) 포용성(Inclusion)이라는 말 있죠. 그것이 외국에서는 정책으로 많이 자리를 잡았는데 그것의 한국화에 대해서, 저는 지금 국내 한국의 문화 예술에서 다양성, 공정성, 포용성을 연구하고 있어요.

한국의 다양성, 포용성, 공정성의 수준은 어때요?

한국은 너무 신기한 곳이고 특이한 곳이고요. 그게 다 역사성이라든지 이런 것들에 연결이 돼 있어서 저는 그 정리를 한번 하는 중이에요. 계속 등장이 되고 있고 중간중간에 영향을 미치는 정치적이고 사회적인 요소들이 계속 있었는데 그게 예술 활동에도 결국 영향을 미치더라고요.

서울로 레지던시를 국외에서도 오고 지방에서도 오고 하는데 이 서울이라는 곳이 무용 예술가들한테 어떤 환경을 제공하는지 좀 궁금해요.

사실 레지던시가 우리나라에 딱 하나 있잖아요. 서울무용센터. 결국에는 도시에 대한 것보다는 사람에 대한 교류가 더 많이 있는 것 같고요, 무용에서 도시적이라는 게 무슨 의미가 있는가라는 질문과도 좀 맞닿는 것 같은데 결국에는 그런 사람들에게 닿게 되는 인물들은 글로벌한 마인드를 가진 사람들일 수밖에 없는 것 같고요. 서울 자체는 굉장히 글로벌하고 이곳에 너무 많은 인포메이션이 있죠. 레지던시 온 분들에게 어떤 환경을 제공하는가 했을 때 너무 많은 정보 속에서 자기들이 원하는 정보를 픽앤츄스(pick & choose) 할 수 있는 그런 환경인 것 같아요. 다만 이제 무용 장르에서의 환경이라고 했을 때는 안전하지만 충분하지는 않다. 그래서 바운더리를 계속 푸시할 수 밖에 없는 환경인 것 같아요. 예를 들면 구찌 같은 명품의 패션쇼들이 최근에 유명 관광지에서 일어났었잖아요. 근데 만약에 무용 공연을 한다고 했을 때 오픈해 줬을까? 또 그렇지는 않은 거죠. 그만큼 무용 전용 극장도 많이 없고. 그런 지점들이 좀 아쉬운 반면에 또 한편으로는 예술과 대중을 잇기 위한 노력들이 많이 보이고 있는 게 예술 교육 현장인 것 같아요.

서울이 예술교육에 그래도 힘쓰는 편이잖아요. 아까 하셨던 말씀 중에 안전하지만 충분하지 않다는 말씀이 인상적이었는데요. 어떤 점에서 그래도 서울이 예술 활동을 하기에 안전한 곳인지가 궁금해졌습니다.

일단 무용은 서울에 왔다 하면 만나야 될 사람 몇 명이 딱 손에 꼽힐 정도로 정말 작은 예술계잖아요. 그만큼 보호하고 있는 것도 강하고 벗어나는 순간 적이 되는 것도 쉬운 곳인 것 같고. 바운더리가 굉장히 명확해서 충분하지 않다는 게 거기서 비롯될 수밖에 없는 것 같아요.

무용에서 도시적이라는 것이 어떤 의미나 기능이 있는지 좀 궁금한데요. 예를 들어 피나 바우쉬의 부퍼탈처럼 어떤 도시로 대표되거나 어떤 예술가가 도시를 대표하는 경우도 있잖아요. 무용 예술에서 어떤 도시적이라는 것이 어떤 의미가 있을까요?

외국의 관점과 국내의 관점이 좀 다를 것 같아요. 외국에서 '서울의 무용'이라고

하면 딱 두 팀을 꼽아요. 앰비규어스와 안은미. 그 두 팀을 봤을 때 의상도 움직임도 굉장히 화려하고 한국의 정체성이 굉장히 뚜렷한 팀이고 움직임의 역량도 굉장히 뛰어난 팀인데. 내국인의 입장에서 봤을 때에는 도시적이라는 게 무용인들은 컨템퍼러리라는 말을 많이 쓰는데요. 일반인의 입장에서는 모던과 컨템퍼러리가 사실 구분이 잘 안 되거든요. 전에 한 외국인 관객이 서울의 컨템퍼러리는 굉장히 아방가르드하다는 이야기를 했어요. 그래서 아방가르드라는 말을 다시 찾아봤는데 전쟁 이후에 있었던 예술의 움직임을 말하는 용어잖아요. 어떤 틀을 탈피하고자 하는 경향들. 그 후에 지방 공연들을 보니 아무래도 그 지역의 유명한 안무가 또는 무용 예술 교수가 휘잡고 있고 다른 예술가들이 똑같은 걸 하고 있는 틀이 있다면 서울은 좀 벗어나려는 움직임이 강한 것 같아요. 그런 걸 보았을 때 도시적이다, 서울적이다,라는 말을 할 수 있지 않을까요.

서울이 정보가 많고 많은 사람이 모이기 때문에 그런 걸까요?

판이 작다 보니까 작은 핵에서부터 튀어나가려는 움직임들이 많은 것 같아요.

좀 다른 맥락이긴 하지만 공연예술계 그러니까 연극과 무용계의 사람들이 정치적이거나 윤리적인 트렌드에 되게 빠르고 한번 불이 붙으면 그 씬에서 다 그것이 주제가 되는 현상들이 사실 몇 년 동안 많이 발견된 것 같아요. 다른 의미로 굉장히 유행에 민감한 사람들이라고 생각하기도 하거든요.

맞아요. 글로벌함의 변주가 일어나는 게 도시적이라고도 할 수 있지 않을까.

바라보는 입장에서 SPAF 등에서 해외 작품을 초청해 올 때나 큰 극장에서 해외초청작을 부를 때 지금 서울은 어떤 작품들을 불러오고 싶어 하나요? 어떤 것들을 보고 싶어 하는 것 같으세요?

감독님들마다 굉장히 다를 것 같긴 한데 아무래도 주제적으로 지속 가능성에 대한 부분들이 많을 수밖에 없고, 사회적인 또 정치적인 질문을 하는 작품들 많을 수밖에 없고, 다양성에 대한 부분들도 굉장히 많이 고려하는 중인 것 같아요. 서울에 오는 작품들에 대해서 적어도 서울에 온다면 글로벌하게 이 정도는 돼야겠다는 기조는 확실히 있는 것 같아요.

해외를 돌아다니면서 보시면 순수하게 수준에 있어서 한국의 컨템퍼러리 무용이 세계적으로 어떤 수준에 이르러 있는지 궁금합니다.

저는 기준이 조금 까다로워서 세계적이라고 했을 때 유럽이 있고 미국이 있고

미주가 있고 한데 아무래도 무용이 가장 활발한 곳은 유럽이다 보니 유럽과 비교를 할 수밖에 없는 것 같은데. 한국의 컨템퍼러리가 활발하지만 아직은 좀 내부적으로 그런 것 같아요. 그 이유는 활동에 대한 니즈나 활동하는 영역들은 굉장히 넓은데 정책적으로 교류가 활발하지는 않아요. 유럽의 대표적인 마켓이나 페스티벌에 우리나라의 대표 예술 기관들이 참여를 한다든지 하는 일이 거의 없어요. 그런 데서 패널 토크 할 때 한국의 이야기는 늘 빠져있기 때문에 그들은 한국에 대해서 잘 모르고 결과적으로 개인들이 고군분투하는 현상이 있을 수밖에 없어요. 그래서 사실은 우리는 우리가 되게 글로벌하다고 하는데 해외에서도 우리가 글로벌하다고 생각할까라는 의문이 늘 들어요.

가령 미국의 어떤 대학에서 아시안 컨템퍼러리 퍼포밍 아트 학술 포럼이 있다고 치면 굉장히 디테일한 구성 속에 한국은 없더라고요. 인도나 동남아시아, 중국, 대만까지 다 있는데 엄청 세세하게 많은 패널들과 주제 속에 한국은 쏙 빠져 있어요.

프레젠테이션의 문제이기도 한데 정말 흥미로운 작업들이 많이 있는데 그게 충분히 소개될 수 있는 자리들이 많이 없었던 것 같아요. 대만 같은 경우는 스토리텔링 방식이나 이런 부분을 정말 잘 활용하고 있죠. 그런데 한국은 이런 면에서 진정 글로벌한가 하는 생각이 들어요. 해외에서 오신 분들이 한국에 와서 현장을 직접 보고 나면, '이런 다양성이 한국에도 있었나?'하며 놀라워하시고, '더 많이 보고 싶다'는 반응을 자주 보여주시더라고요.

볼 수 있는 경로가 사실상 충분치 않은 거군요.

그렇죠. 그게 정체성의 문제인 것 같기도 해요. 프로그래밍의 문제인 것 같기도 하고. 순수 예술 쪽에서 고민하고 활동하는 사람들이 정치적으로 사회적으로 발언할 수 있는 목소리가 커져야지 그런 반영이 될 것 같은데 아쉬운 부분인 것 같아요.

목소리를 내야겠죠. 커지기보다는. 내지 않는 것도 좀 큰 것 같아요. 근데 무용이라는 예술 장르 특성상 말, 언어보다는 움직임으로 표현을 하잖아요. 사실은 그들의 활동 자체가 목소리인 건데 그게 들리지는 않는 거죠. 그래서 누군가는 열심히 관찰을 하고 그걸 언어화하는 작업들이 계속 많이 필요한 것 같아요. 저도 그게 늘 어려워요.

그렇지만 중요한 일들은 확실히 일어나고 있는 것 같아요. 저도 다양성, 포용성에 대한 연구를 하다 보니까 아무래도 무용계에서 특히 장애 예술이라던가 여성에 대한 젠더 이슈에 대한 운동 같은 것을 볼 수밖에 없는데 결국에는 그런 일들이 활발하게 일어나는 곳이 서울인 것 같고 그러다 보니 서로 영향을 받아서 지금의 컨템퍼러리 씬이 된 것 같아요. 다만 이제 또

다양성이라고 생각을 한다면 지금 당장은 전통 무용의 레프리젠테이션이 많이 떨어져 있어서 그런 부분도 고민인 것 같고요.

한동안 장소특정형 공연이라든지 극장을 벗어난 공연이라든지 2010년대 초반까지는 거리 예술 축제 같은 것들이 많았었기 때문에 무용도 거리로 뛰쳐나오면서 어떤 공간의 성격과 밀접한 공연들이 많았는데요 어떤 예술 작품이나 예술가와 장소나 공간의 관계, 서로 관계 맺음에 대한 생각이 궁금합니다.

송주원 선생님처럼 도시를 중심으로 작업하는 분이 계시고, 프로젝트 곳곳이라는 한예종 출신 대학생 그룹이 있어요. 예술 교육과 도시에 대한 기록을 같이 하는 팀이죠. 장소성이라는 것이 활발해진 것은 하이 서울 페스티벌 같은 거리극 축제가 큰 영향을 미치기는 했지만 없어졌지요. 그리고 거리 예술 축제에 출품되는 무용 예술 공연은 결국에 또 거리에 있는 무대에서 공연이 되기 때문에 충분히 공간성을 활용한다고 저는 생각하지 않았어요. 반대로 코로나19를 지나면서 극장을 갈 수가 없게 되어서 무용가들이 점점 극장이 아닌 도시 곳곳을 사용하게 되었고 그중 하나가 결국 영상 기록이었잖아요. 댄스 필름 작업을 하면서 그러한 기록들이 활발하게 일어나게 된 것 같아요.

해외 씬을 보시면 미술계도 그렇고 작가 소개에 베이스드 인(based in) 이라고 하면서 출신 국가를 넘어서 그분들이 활동하시는 도시이자 영감이 어디서 나왔는지를 설명해 주는 것 같거든요. 이것은 어떤 의미라고 생각하세요?

아무래도 네트워킹을 하려다 보니까 시간대를 맞추기 위해서도 그렇고 나의 출신에 대해서도 충분히 이야기해야 하고. 자부심에 대한 부분도 있죠. 예를 들어 나는 이민자인데 파리에 사는 이민자라고 했을 때 이 사람이 그러한 정체성으로 얼마나 활발하게 활동을 할 수 있는지가 조금 가늠이 되는 거죠. 또다시 정체성과 연결이 되는데 트랜스로컬리티라는 말도 코로나19 이후에 더 강조가 되었잖아요. 국가를 넘어서서 로컬들이 어떤 거점이 되어서 더 활발한 교류들이 일어나는데 결국에는 그런 로컬 정체성의 의미이지 않을까 생각합니다.

그 도시의 씬에 대해 이해하고 있다면 그 도시가 현재 어떤 작업에 집중하고 있고 어떤 작가들이 모여 있고 어떤 장르들이 서로 영향을 주고받으며 작업하는지 아니까 사실 설명되는 게 있을 것 같아요.
저도 해외에 가서 프롬 서울이다 베이스드 인 서울이라고 하면 오, 코리아! 하고 무용을 하는 사람들은 시댄스에 대한 이야기 되게 많이 하고요, 안은미 이야기도 많이 하고.

해외 투어가 가장 많았던 컨템퍼러리 무용단이니까. 그들이 보기에는 진짜 안은미컴퍼니나 앰비규어스가 결을 같이 하겠네요. 오방색이 날리는 이미지와 엄청난 역동성 같은.

그게 어쩌면 그들이 보는 서울의 이미지일 수도 있을 것 같아요.
케이팝이라던가. 영상만 봐도 우리나라를 소개하는 관광공사 영상도 앰비규어스가 찍었으니까요.

해외에서 인지하는 한국의 문화, 대중문화 예술 다 포함해서 그 다채로운 색깔, 활력이 각인된 것 같아요. 어떤 주체할 수 없는 활기와 상업적으로 어디로 튈지 모르는. 〈오징어 게임〉이 가지고 있는 미감이라든지. 그렇다면 다른 나라의 무용 관계자들과 작가들이 서울이라는 도시를 그런 식으로 인식하고 있다고 생각해도 될까요?

네, 그리고 한국 무용수들에 대한 뛰어난 역량도 굉장히 큰 인식이더라고요.

그건 어떤 점에서 그런가요?

한국은 무용 교육이 잘 되어있기는 해서 기본적으로 무용학과 나왔다고 하면 정말 뛰어난 역량을 가지고 있는 무용수들이라는 인식은 굉장히 강하죠. 근데 창작에 대한 부분은 많은 걸 외국에서 아직 모르는 것 같아요.

어떻게 보면 수준을 보장하는 것이기도 하지만 서울에서 무용가로 진입해서 활동할 수 있는 경로가 일반적으로는 학교를 졸업하는 것일 텐데 그 외에 진입해서 활동할 수 있는 다른 경로가 뭐가 있을까요?

요즘은 진짜 되게 다양한 것 같고 예를 들면 무용인은 아니지만 무용계에 있는 분들, 특히 타무라 료라는 음악가가 있는데 일본 분이실 거예요. 그런데 무용계에서만 활동을 엄청 하시거든요. 지미 세르라는 음악가도 그렇고. 네트워킹에서 시작되는 진입로인 것 같고 그들이 얼마나 무용을 진심으로 사랑하고 케어하느냐에 따라서 무용계도 두 팔 벌려서 환영하는 새로운 인물들이 많은 것 같아요. 요즘에는 콜라보레이터들이 굉장히 다양한 측면에서 활동을 해서 꼭 무용을 전공하지 않아도 진입 경로가 많아진 것 같아요.

시댄스에서 일하셨었잖아요. 시댄스에 대해 조금 얘기해 주실 수 있으세요?

시댄스는 이종호 선생님이 세운 축제였는데 그분이 어디서 영감을 받으셨냐하면

프랑스의 아비뇽 페스티벌. 아비뇽 페스티벌의 파운더가 원래 기자 출신이었대요. 그 당시 선생님도 프랑스 매거진 기자셨고 유럽을 돌아다니시다가 무용과 사랑에 빠지셔서 이런 것들을 한국에 소개해야겠다고 생각해서. 당시에는 정말 미국이나 러시아가 주를 이뤘는데 해외 초청 작품으로 유럽의 새로운 작업들을 가지고 오면서 인기가 확 높아지고 한국의 국제적인 역량, 무용계의 국제적인 역량을 엄청 높인 계기가 되어서 유명하게 된 것 같아요. 해외의 작품을 국내에 소개하는 것 외에도 국내의 작업들을 해외에 소개하는 역할도 하고 있기 때문에 무용가들에게 엄청난 권력이자 축제로서 작업을 하고 있죠.

개인적으로 예술 활동 공간으로서 좋아하는 나라나 좋아하는 도시가 있는지 여쭤보고 싶어요.

제가 많은 곳을 가보지는 않았지만 시애틀에 2년을 살았어요. 있는 동안 20개의 예술 기관에서 봉사를 했거든요. 학생의 신분으로 취업을 할 수는 없으니까 그 예술 기관, 예술 씬들을 알아보고자 봉사를 했었는데 그러면서 예술 씬에 대해서 좀 깊게 알게 된 계기가 됐어요. 출처가 기억이 안 나는데 한 도시가 얼마나 다양한지 알려면 그 도시의 게이 인구를 알아보라는 연구가 있거든요. 시애틀은 다 무지개고 굉장히 LGBTQ가 활성화되어있는 리버럴한 도시거든요. 그러다 보니 그런 정체성이 굉장히 강해요. 도시에서의 지원도 굉장히 잘 되어있고. 여기를 가게 된 이유 중 하나가 뭐였냐면 제가 큰 예술 기관의 예술 경영보다는 작은 기관의 경영에 좀 관심이 많았어요. 여기 같은 경우 민간단체가 성공한 사례들이 굉장히 많이 있고 학교에서도 관련해서 많이 가르쳤고. 또 스타트업이 많은 곳이다 보니까. 민간단체들이 하는 활동이나 예술의 경향들이 결국에는 또 씬을 이끌어가는 재미있는 곳이었던 것 같아요.

여러 가지 프로젝트를 하시면서 대표적으로 꼽을 수 있는 작업들에 대한 소개와 사진을 좀 요청드릴 수 있을까 여쭙니다. 어떤 대표작들이 있으신지요?

최근에는 아무래도 〈무용수 되기〉일 것 같고요. 리움 미술관에서 예술 교육을 하고 있어요. 〈무용수 되기〉 작업은 2021년에 마침 장애 예술 포용 예술에 대한 관심이 있었던 차에 예술가들을 만나게 되어서 만든 작업이었고요. 개인적으로 제가 애착이 깊을 수밖에 없었던 게 포용적인 프로덕션을 제가 주체적으로 할 수 있었던 첫 번째 작업이었기 때문인 것 같아요. 장애 예술이 국제 교류를 하게 된 경험이 많이 있지 않거든요. 해외에도 많이 초청이 되고 해서 이 작업에 가장 자부심을 갖고 있어요. 예술 교육 같은 경우는 리움 미술관에서 공동 협력으로 기획을 하고 있어요. 1년 내내 어린이 청소년 프로그램 제공을 하고 있는데 각 장르의 예술가들을 초청해서 동화책과 연계를 해서 어린이들과 수업을 하고 있고요. 그 안에서 접근성 프로그램이라고 장애 예술을 접목한 다양한





(위 사진) 리움미술관, 〈감각너머-타인의 공간〉 워크숍을 하고 있는 모습
(아래 사진) 장수혜 프로듀서 참여작. 김원영×프로젝트이인 〈무용수 되기〉

대상자들을 만나고자 하는 프로그램을 같이 운영하고 있어요.

마지막으로 한 개만 더 여쭤볼게요. 서울에서 지금 접근성에 대한 공연계 이슈가 많잖아요. 아직 저는 준비가 많이 필요한 상태라고 느껴지는데 접근성 관련해서 서울의 현주소에 대해 어떻게 생각하시는지요?

솔직히 저는 못하고 있다고는 생각하지 않아요. 반대로 우리나라에서 초청하는 외국의 사례들이 많지만 그건 아주 큰 지역에서 아주 작은 우수 사례들을 가지고 온 거라서 모든 국가가 그걸 똑같이 하고 있지는 않거든요. 그런데 그것을 우리는 간과한 채로 미국은 잘하는구나,라고 생각을 하는 경향이 있기는 한데. 그에 비해 서울은 반응 속도가 굉장히 빠르잖아요. 그래서 몇 년 사이에 엄청 빠르게 움직이고 있는 상태이고 그만큼 가능성도 많은 것 같아요. 물론 부족한 점이 많지만 그것을 인지한다는 것 자체가 저는 굉장히 큰 발전이라고 생각을 하고 있고요. 다만 정책적인 영향을 크게 받을 수 밖에 없는 상황이기 때문에 아마도 정말 정책에 힘을 받고 그것이 푸시가 되고 안되고가 있을 것이라는 생각이 들어요.

정책이 바뀌면 사실 예산 수요가 바뀌고 예산이 바뀌면 물리적인 환경이 바뀌는 거니까요. 예를 들면 이전에는 포용 정책 하에 이런 사업들이 이루어졌다면 지금은 사회적 약자 정책으로 보고 있는데, 그랬을 때 우리가 향유에 관점을 두고 있는지 창작에 관점을 두고 있는지가 좀 바뀌거든요. 이미 하고 있는 분들이 너무 많기 때문에 더 후퇴하지는 않을 거라고 생각해요.



나의 춤 속에 깃든 서울

안녕하세요, 송주원 안무가님. 소개 부탁드립니다.

공식적으로 송주원은 안무가이자 댄스필름 감독이라고 소개해요. 하지만 나아가 저는 스크린과 결합한 안무적 실험을 하는 사람 자체가 아닐까 싶어요. 카메라뿐만 아니라 다른 매체, 예를 들면 장소, 핸드폰, VR 카메라가 될 수도 있는데요. 현대의 다양한 매체를 기반으로 맺고 만나게 하는 작업을 하고 있는 사람이라고 생각해요. '댄스필름'이라는 것이 코로나 때 우후죽순으로 많이 생기면서, 이 '댄스필름이 과연 뭘까?' 생각하게 됐어요. 유튜브 콘텐츠, 인스타그램 릴스 등이 어떤 시대적 환경에서 만들어졌고, 그게 맞고 틀리고의 문제는 아닌데요. 이게 한 신(scene)의 댄스인지 어느 정도의 '정성적인' 행위가 들어가는지는 다른 문제인 것 같아요. 예를 들면, 필름이라는 건 시네마토그래프(cinématographe)잖아요. 어떻게 영화적으로 코레오그래피(choreography) 됐느냐를 따져보는 게 중요하다고 생각해요. 저 스스로도 영화적 구성으로서 있는 댄스필름을 의도했었어요. 영화에 몽타주 등의 방식이 있잖아요. 장면의 파편을 이어서 그 안에서 리듬이 발생하도록 한다거나, 공간을 이동시키거나요. 안무적으로 신체가 공간에서 공간을 이동하거나 하는 식의 저만의 방식으로 이를 사용하지 않았나 생각합니다.

요즘은 어떤 작업을 하고 계세요?

가장 최근에는 무용 기술 융합 프로젝트에 제가 안무가로 선정되면서 작업하게 됐는데요. 그때 저에게 어떤 구체적인 기술을 정해주지 않았어요. AR(Augmented Reality), VR(Virtual Reality), XR(eXtender Reality), MR(Mixed Reality) 다 가능했어요. 저는 댄스필름을 하던 사람이고, 특히 공간, 장소를 기반으로 작업을 계속 해왔기 때문에 VR에서의 360도의 공간 체계를 생각해 볼 수 있었습니다. 사실 360도의 공간체계는 정확하게는 180도와 180도로 이적된 세계예요. 그래서 중간이 비어있어요. 그래서 360도 세계의 공간 작업을 해보자 생각했습니다. 그때 작업한 것을 다시 작업하는 것을 준비하고 있고요. 그게 내년 정도에는 MR로 나올 예정입니다. 리얼과 버추얼에 대한 고민을 계속하면서 가상과 실제 퍼포먼스가 계속 겹쳐짐과 동시에 VR이 나오고요. 이런 식의 작업을 한번 해보려고 MR 라이브 퍼포먼스 준비를 하고 있습니다. 실질적으로 지금은 코리아나 미술관에서 매주 퍼포먼스 해요.
1 대 1로.

서울에서 경험한 무용들이 궁금합니다. 일단은 학생으로서, 그리고 활동하는 무용수 겸 안무가로서, 또 관객으로서.

저희 때만 해도 어떤 프레이즈 또는 어떤 조형적인 행동들을 카피하는 방식으로 무용을 배웠죠. 신체적 메커니즘이나, 어떤 구조적, 개념적 접근보다는 도제식의 교육들을 받았어요. 그러다가 2000년대 초반에 해외 안무가들의 안무 방법론들을 배우러 다니면서 그때 엘리먼트에 대한 것들을 중요하게 경험하게 됐어요. 예를 들어, 왜 팔을 들어야 하는지, 팔을 들 때 신체가 어떻게 확장되는지를 이해하는 것이죠. 팔을 들고, 팔꿈치와 새끼손가락의 움직임에 집중하면서, 머리 위에서 떨어지는 물방울이 쪼르르 흘러내리는 것까지 느끼는….

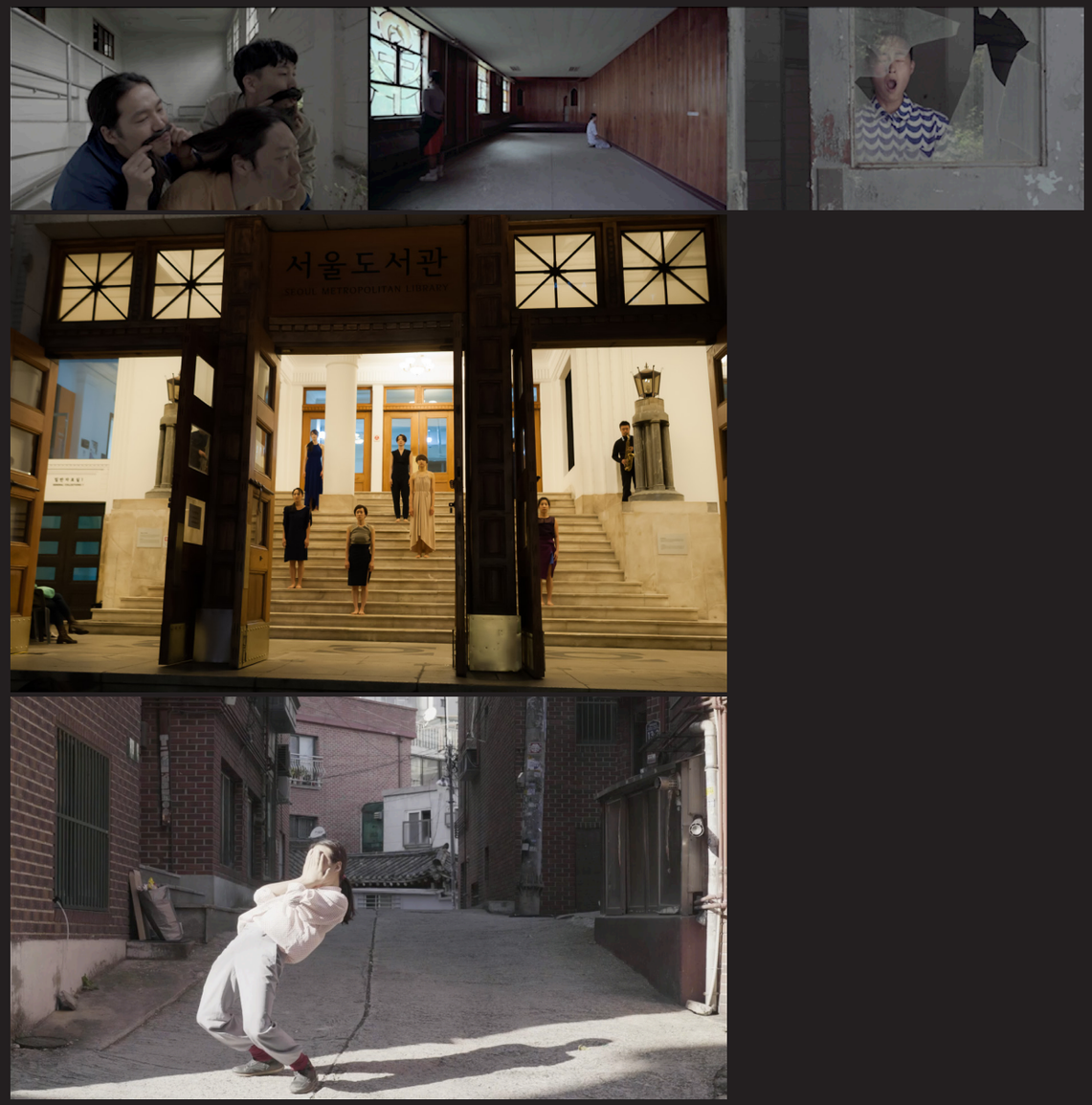
이게 그러니까 신체적인 어떤 메커니즘이라든지 어떤 그냥 구조적이나 개념적인 접근이라기보다는, 글쎄, 이걸 뭐라고 해야 할까요? 도제식의 교육들을 받아오다가 제가 2000년대 초반에 해외 안무가들의 아틀리에에 안무의 방법론들을 막 배우러 다니면서 그때 이제 엘리먼트에 대한 것들을 되게 중요하게 경험하게 됐어요. 루몽테크닉을 하고, 폴앤 리커버리를 하고. 그러다가 이제 도그바론이 오면서 릴리스 테크닉을 하고. 그러다가 토사이드가 와서 관절을 쓰기 시작했죠. 90년대 중반 스트레이지 피시나 엔터아클리스 등의 DVD 비디오 카피본이 막 돌아다녔어요. 잘 보이지도 않는 화질로 엄청 보면서 피지컬 시어터에 대한 감각을 가져왔던 거죠. 제가 왜 피나 바우쉬를 좋아하는지 생각해 봤을 때, 저는 정서적인 부분이 저에게 중요한 동력으로 작동하는 거죠.

공연을 보는 거에 있어서 어떤 기능적인 테크닉이 고도화된 것보다 오히려 정서적인 부분이 더 저한테 많이 중요하게 작동을 했던 것 같아요. 그래서 예전에 몽탈보라든지 그런 무용단도 보면 엄청 서커스 적이고, 하이테크닉이잖아요. 거기엔 그렇게 제가 감동하지 않았던 것 같아요. 제가 약간 다큐멘터리 방식으로 댄스필름에 접근했기 때문에, 저의 정서적인 부분이랑 잘 맞아서, 이게 내 삶이랑 붙어 있어서 제가 할 수 있었던 것 같아요.

이제 무대 작업을 하다가, 제가 30대 중반에 삶의 굴곡을 겪으면서 그냥 무대 조명을 받는, 포장지에 둘러싼 삶을 계속 살고 있었다는 걸 알게 됐어요. 그런 삶이 손가락 사이에 모래알처럼 이렇게 흩어져 나가는데요. 내가 어떤 자리에 있고 내가 어떤 역할을 하느냐에 따라서 뭔가 그런 게 되게 달라지잖아요. 제가 서고 싶은 자리가 없다고 판단했어요. 그래서 사실 그냥 삶이 더 붙어 있는 장소에서 공연하고 싶었고요. 그래서 무용하지 않고, 기술을 갖고 있지 않은 신체들. 정말 퓨어한 신체들과 몸으로 만나고 싶었고요. 그런 것들이 유기적으로 40살이 되면서 같이 작동을 했던 거죠. 그러면서 제가 오히려 30대 초중반에 경험했던 요소들을 사용하기 시작한 거죠.

일반인들과 워크숍을 하며, 일반인들과 춤의 언어를 만들다 보니까 이 분들에게는 춤을 다 프레이즈를 짜서 주는 걸 도저히 할 수가 없었어요. 저는 원래 강의를 많이 했기 때문에 움직임을 엄청 많이 짠단 말이죠. 음악에 맞춰서 안무를 짜면 학생들이 따라오는 방식으로요. 근데 일반인과는 그게 되지 않는 거예요.

그래서 엘리먼트를 사용하게 되면서 오히려 제가 과거에 경험했던



(위 사진) 〈뽀루지.물집.사마귀.점〉
(가운데 사진) 〈서울도서관〉
(아래 사진) 〈PungJeong.Gak (風精.刻) A Town with a Blue Hill〉

안무가들의 방법론들을 사용하기 시작했어요. 머스 커닝햄의 방법론이라든지 또 마틸드 모니의 방법론. 수잔 버지가 했던 스코어. 수잔 버지 워크숍에서 기초 단위 6개의 엘리먼트와 8개의 방향에 대한 것들을 제가 되게 어려워했어요. 왜냐면 저는 춤을 되게 잘 췄거든요.

이미 여기를 보기 전에 여기를 보고 있는 거죠. 이미 저는 몸을 다 쓸 수가 있었어요. 근데 오히려 딱 가만히 서 있는 걸 잘 못하고, 기초 단위 엘리먼트를 충분히 제가 하지 못하고요. 이제 작업을 하면서 제가 기초 단위 엘리먼트들에 대해서 훨씬 더 집중해서 고민하게 됐죠. 저한테 되게 좋은 경험이었고요. 제가 일일댄스프로젝트 비전문 무용수들이랑 워크숍을 하고 〈풍정.각(風情.刻)〉 시리즈 안에 그들을 퍼포머로 무용수로 초대하면서 그 방법론들을 사용하기 시작한 거죠.

그래서 커닝햄이 썼던 주사위를 던지고 우연과 우연을 엮어서 필연으로 만드는 이야기들, 각자의 일상에서 발견한 에피소드들, 경험했던 체험들, 각자의 장소 안에서의 각자의 체험을 넣어서 엘리먼트를 뽑아내는 거죠. 계속 주사위를 던지거나 과자를 쓰든 종이접기를 하건 그래서 그런 놀이와 규칙의 방법론을 가지고 시리즈들을 구축해 나갔어요. 그건 되게 무브먼트적인 거고요.

여기에 댄스필름은 다른 차원의 접근이 필요했는데요. 처음에는 그게 뭔지 잘 몰랐어요. 다만 이거는 알았어요. 카메라가 많이 움직이지 않으면 좋겠다. 춤을 바라봤으면 좋겠다. 몸을 바라봤으면 좋겠다. 왜냐면 이 공간 안에서도 사람들이 얼마나 많이 움직여요. 이 공간 안에 계속 움직이고 있잖아요. 근데 카메라가 움직이면 이 퍼포머들의 움직임을 포착하기가 어렵더라고요. 최대한 고정 카메라에 무용수가 움직이는 방식으로 무용수들이 프레임이 인아웃되는 방식으로 최대한 영상들을 꾸려 나갔는데 오히려 그거는 많이 조명 받지 못했고요. 제가 골목을 원테이크로 쭉 끌고 나가는 거. 하고 나니까 원테이크라는 게 되게 중요하고 로우 앵글이 중요하고 클로즈업이 중요하다는데 그런 것들이 나는 뭔지도 몰랐던 것 같아요.

이 골목 감각들을 찍으면서 많이 배웠어요. 그리고 색 보정이나 편집 단계에서 이 작품의 어떤 흐름, 리듬, 맥락 같은 것들이 만들어지는 거. 보통 3초 지나면 다음 이미지가 나오는 방식에 어떤 기본적인 룰이 있더라고요. 그래서 거기에 편승해서 해보기도 하고 그거를 이렇게 거부하는 방식으로도 해보고, 카메라를 흔들어도 보고, 카메라를 밑에서 뒤집어서 돌려도 보고, 3채널도 해보고. 그리고 좌담회 때 촬영을 다 못해서 무대를 빌려서 무대를 찍어서 또 3채널 한번 해보고.

되게 다양한 방식의 창작자들을 만나는 것에 저는 굉장히 많이 열려 있는 사람인 건 맞는 것 같아요.

『모든 것은 노래한다』라는 책 아시죠? 그런 작품을 만들고 싶었어요. 가로등 불빛이 어른어른거리는 물웅덩이 같은 거를 찾고 싶었어요. 어딘가에 켜져 있는 밤빛이 그 골목을 비춰주고 막 그런 작업을 하고 싶었어요. 팬데믹

상황에서 많은 안무가들이 댄스필름을 했는데요. 오히려 저는 극장으로 들어가고 싶었어요. 무용수들을 코로나에 걸리게 할 수 없었거든요. 그래서 극장 안에서 찍게 된 거예요. 그래서 이걸 하면서 극장 밖을 극장 안으로 어떻게 가져올 수 있을까? 극장 바깥의 이야기를 어떻게 극장 안에 가져올 수 있을까? 그게 리얼과 버추얼의 문제인데. 어떻게 보면 극장은 버추얼이잖아요. 극장 밖은 리얼인데. 버추얼 영상으로 버추얼로 만들어서, 극장으로 가져와서 리얼로 보이게 만들고 싶었던 거죠. 그래서 실제 무대 안에서 그들의 이야기가 흘러나오고 영상이 나오고 이 안에 마을을 꾸리고 싶었어요.

선생님 작업에서는 실제 삶이 엄청 중요한 작품 소재라고 보이는데 맞나요?

저한테는 삶에 다 새겨져 있다고 생각을 하거든요. 지금 저랑 선생님이랑 만난 것도 아마 기억이 나지 않을까요? 우리 그때 거기 대학로 스타벅스에서 만나서 이런 얘기 나눴었잖아요. 아마 이야기할 거예요. 분명히. 제가 기억력이 진짜 좋거든요. 심하게 좋아서 너무 싫기도 했어요. 친구들이 쓸데없는 것 좀 기억하지 말라고 하는데요. 근데 제가 약간 장면으로 기억하는? 그냥 뭐 그런 이미지로 기억하는? 사람들 얼굴 표정으로 기억하는? 그런 게 있었던 것 같아요. 어릴 때부터. 그래서 그런 작업들을 하지 않았을까 싶어요. 작업에 장소가 들어오게 되는 거는 그들의 삶이 중요했기 때문에 장소가 자연스럽게 들어오게 되는 거예요. 그 사람이 걸었을 것 같은 것들. 그 사람의 삶의 실제 이야기들. 저도 그렇고요. 저도 어느 날 끝도 없이 부암동을 오르면서 다리가 너무 아픈데 끝이 안 나더라고요. 집에 가질 못했어요. 너무 추워 죽겠는데 가도 가도 끝이 없어. 그런 것들이 제 작업에 주로 나오는 게, 끝도 없이 오르는 계단? 아래로 내려간 계단. 그다음에 어디로 가야 할지, 어딘지 모를 미로 같은 골목들. 출구가 있을 수도 있지만 항상 막힌 길도 나오는 그런 골목들.

그리고 항상 어딘가에 막혀 있는 담벼락. 또는 그걸 넘어서 보고 싶어 하는 그런 마음. 담벼락 경계. 내 삶의 경계를 계속 그 사이를 넘거나, 그 사이를 계속 올라서 있거나. 그 사이에 고개를 내밀거나 하는. 그런 것들을 제가 계속하는 줄 몰랐는데 작품을 다 모아놓고 보고 나서야 알게 됐어요.

제가 주원님을 언제 처음 만났나 생각해 봤거든요. 2015년, 2016년이었던 것 같은데요. 그때 커피를 마시면서 테이크아웃드로잉에서 하셨던 작업 얘기를 저한테 해 주셨던 기억이 나거든요. 이태원의 어떤 건물 옥상에서 어떤 퍼포먼스를 했다고 말씀해 주셨어요. 그때도 지역성과 장소가 굉장히 중요한 키워드였던 기억이 있고요.

이태원 MMMG가 있던 건물에서의 작업 얘기였죠. 기억나요.

일반인들을 위한 무용 수업 일일댄스프로젝트를 시작하면서, 그분들과 함께 작품을 만드셨죠. 첫 번째 장소가 보광동이었던 것 같은데요.

2018년에 처음 보광동을 알게 되고, 그리고 이제 일련의 작업을 하게 됐죠. 그리고 2021년에 작업을, 그리고 2022년에 작업을 하고요. 그다음 2023년에 VR 작업을 지금 하고 있고 내년에 완성시킬 목표를 갖고 있고요. 보광동 작업을 이렇게 좀 길게 하고 있으면서, 동시에 대림동 프로젝트도 지금 하고 있는데요. 거기는 조선족, 한족분들이 되게 많은 지역이에요. 거기도 한 3년 정도 프로젝트를 운영할 예정입니다. 이곳에 다양한 예술가분들을 초대해서요. 대림동이 굉장히 혐오와 차별이 되게 심한 지역인 거예요. 영화나 드라마에 되게 우범 지역으로 소개가 돼서. 그 마을 안, 시장 안에 있는 말랑말랑하고 유니크한 것들을 꺼내서 세상에 알리고, 여기 바깥에 있는 사람들을 안으로 들어오게 하고, 안에 있는 사람들이 밖으로 안전하게 나갈 수 있게 하는 프로젝트를 해보고 있습니다. 올해부터 내후년까지요.

저는 되게 신기한 게 내 삶의 바람 풍(風) 글자가 진짜 내 삶의 어떤 좌표 같아요. 저도 모르게.

저는 원래 강남에 사는 오렌지족 날라리… 그런 거…. 오렌지까지는 아니고 '낑깡' 정도였어요. 막 청담동 카페에서 커피 마시고 멋부리고 살고. 청바지를 입어도 하이힐을 신고 맨날 택시 타고 다니고 그랬어요. 그랬던 제가 골목을 맨날 노트북을 메고 무용수들 마실 물을 메고 물티슈를 들고 다니고 있더라고요. 지금의 제가 오히려 더 본질적인 저에 더 가깝고 더 잘 맞아요.

이건 어린 시절의 정서적인 부분도 되게 큰 작동을 한다고 생각하는데요. 제가 예전에 한강 근처에 살았거든요. 저희 어릴 때는 한강에서 송사리도 잡고 막 그랬어요. 아버지가 군악대에 계셨는데요. 거기가 국립묘지랑 붙어 있거든요. 그래서 제가 묘지에서 엄청 많이 놀았어요. 마치 묘지는 제게 산인 거죠. 잔디에서 엄청 뛰어 놀았어요. 그리고 골목골목 막 다니면서 놀았던 저의 어린 시절. 그런 몸이 기억하는 어떤 것들이 그 〈풍정.각〉 시리즈를 하면서 이 도시의 골목들, 장소들을 마치 비밀 기지처럼 찾아다니는 것으로 드러나지 않았을까. 어릴 때는 언니 오빠 막 따라다니다가 이제 내가 막 길을 찾아서 다니기 시작하고 그랬던 게 너무 재밌었고요. 각종 놀이를 되게 좋아했던 것 같아요. 얼음 땡, 숨바꼭질 이런 거 있잖아요.

장소와 기억 - 그 위에 얹어진 개인의 이야기들을 작품으로 만들고 계신 것 같아요.

맞아요. 그렇게 만나는 각자 개개인 에피소드들이 - 그 장소의 서사 위에 얹혀서 장소의 서사를 안무하고 - 각자의 서사들을 안내해서 그거를 하나의 이야기로 씨실과 날실처럼 엮어내는 역할을 하고 있는 것 같아요. 제가 연출 또는 감독,

안무가로서 해야 되는 역할은 정말 그 다름과 차이를 어떻게 잘 엮어보는 것에 있는 것 같아요.

한 친구가 그런 얘기를 한 적이 있어요. 제가, '너의 삶에서 어떤 뭔가를 잃어버렸다고 생각하는 것들이 있다면. 그게 사람이든 사물이든 사건이든 써보자'라고 말했어요. 그래서 이제 다섯 가지를 써놓고, 다섯 가지 에피소드를 얘기해 봤는데요. 근데 그 친구가 자기 이야기를 다른 친구들한테 비밀로 해달라고 하면서…. 마치 나는 이 친구들이 자꾸 나한테 비밀을 이렇게 묻어주는 항아리 같은 역할을 하게 되더라고요. 아무튼 이 친구가 예전에 되게 그게 자기한테 엄청 큰 상처라서 감히 기억을 떠올리기도 싫더래요. 근데 집에 와서 내가 이제 준 질문을 받고 하려다가 뭘 해야 될까 했는데 그게 자기한테 가장 강력하게 자국이 남아서, 그 얘기를 해야겠다고 생각하는 순간 너무 울었대요.

근데 이 작업을 하고 나서 그 사건이 다르게 보이기 시작하더래요. 그때보다 세월이 지났고, 아주 어릴 때의 기억은 굉장히 강렬하고 선명하잖아요. 근데 실제 더 지나서 다른 방향에서 보면 다르게 보이는 것들이 생기잖아요. 그래서 그거는 또 어떤 망각이나 이런 걸 떠나서, 그 상황 자체를 다르게 이해하거나, 다르게 읽어볼 수 있는 그런 것도 되고요. 그래서 저도 모르게 그때 약간 치유에 꽂혔어요. 그래서 어떤 정서적인 교감을 통해서 춤이라는 재료를 사용해 보고 있어요.

나는 춤 못 추는 거 되게 싫어했어요. 춤을 잘 춰야지, 그게 기본이지. 준비 안 된 무용수가 무대에 올라가면 말도 안 되지, 막 그랬었어요. 그건 되게 편협한 마음이죠. 인간의 몸은 누구나 춤을 출 수 있고, 누구나 다 이 신체를 도구로, 한 언어로 자기만의 표현을 하고 있다는 것을 오히려 저도 정말 많이 배우고 알게 됐어요. 그걸 진짜 발견하게 돼서요. 그게 내 인생에 정말 가장 큰…. 어떻게 보면 댄스필름 한 것보다 더요.

왜냐하면 이 세상에 모든 것은 춤을 추고 있었는데, 사물도 춤을 추고, 조명도 춤을 추고, 하늘도 구름도 춤추고 나무도 춤추잖아요. 사실 개미도 춤추고 바퀴벌레도 춤추는 거잖아요. 안무의 차원에서 본다면.

무대에 선다는 것 자체만으로 자기가 되게 다른 사람이 되잖아요. 그래서 SNS 자랑용, 홍보용, '나 현대무용도 해' 하는 식의 약간 과시용으로 소비하거나 그런 친구들도 꽤 많았어요. 그리고 막 새벽에 나한테 전화해서, 자기 힘든 얘기 계속하고. 시도 때도 없이 막 전화하고. 그리고 내가 뭐든 당연히 해줘야 된다고 생각하고. 나한테 불쾌감을 토로하기도 하고. 나를 되게 불쾌하게 만들기도 하고. 다양한 직업군만큼이나 다양한 욕망의 사람들이 여기에 모여서 또 했던 것도 맞아요.

어떤 이야기가 필요하다거나 혹은 저 이야기를 내가 들어서 옮겨줘야 되겠다는 생각이 드실 때 그 작업에 침투하시는 느낌이 들어요. 지금까지 이제 거쳐오신 공간들을 생각을 해보면 처음에 그 공간들을 어떻게 만나게 되시는 건지가 좀 궁금해요. 예를 들어 지금 대림동 같은 경우도 어떤 식으로 주원 선생님한테 뭔가를 불러일으켜서 그 작업을 하시기로 한 거잖아요.

예를 들면 처음에 시리즈 할 때, 집에 가는 길에 윤동주문학관이 있었고, 거기서 작업을 했었잖아요. 서울도서관에서의 작업 같은 경우도, 제가 시를 되게 좋아해서, 그때 기형도 시를 갖고 작업을 했거든요. 서울시청에 서울도서관이 같이 있는 줄도 몰랐어요. 무작정 전화해서 여기서 공연하고 싶은데요. 하면서 성사된 거고요.

처음에 제가 찾아낸 장소들은 '나 여기서 하고 싶어' 하면서 막 찾아서 했던 거고 그 후에는 계속 소환되기 시작했어요. 사실 대림동 같은 경우도 영등포 문화재단에서 예술감독으로 같이 했으면 좋겠다고 해서 하게 된 거고요. 보광동 같은 경우는 제가 그때 망고 서점이라는 서점에서 파견 예술인을 했었는데요. 그때 그 공간을 만나게 된 거고요. 예를 들면 장안평 작업 같은 경우도 그때 서울도서관에서 발표했을 때 서울시 공무원이 장안평을 와서 한번 보면 좋겠다고 해서 2017년에 답사를 가면서 작업을 이후에 하게 되었고요. 이런 식으로 뭔가 뭐가 이렇게 초대되거나 소환된 느낌이 드는 거죠.

저는 진짜 너무 운이 좋은 거죠, 사실. 감사하게도 저는 정말 그렇게 계속 일이 만들어진 경우들이 굉장히 많은 것 같아요. 그래서 하나하나 마을을 소개받기도 하고 어떤 이야기와 사건 안에 제가 초대되기도 하고요. 대신 저는 그런 걸 하지 않아요. 어떤 지역을 소개받았을 때, 그걸 SNS나 유튜브로 찾아보는 걸 하지 않아요. 저한테 자료 다 보내주시는데 잘 안 보고 만나요. 사람도. 정보를 보고 만나는 게, 저한테 어떤 시선을 미리 만들어주기 때문에 최대한 안 보고 만나고요. 우선 제가 몸으로 부딪히면서 발견해 나가고. 어떤 몇 가지가 나한테 정서적이나 신체적으로 다가왔을 때, 그다음부터 리서치를 해나가는 거죠.

지역적으로나 역사적으로나 여러 가지 문화자원이나 사회적이나 현재 상황들을 다 보게 되는 거죠. 우선은 몸으로 부딪히는 것부터 시작해요. 사고가 계속 생겨버리니까요. 이미 알고 있는 걸 통해서 보게 되는 거죠. 계속. 그러니까 그건 되게 위험하더라고요. 그래서 최대한 없는 상태에서 시작하고요. 그게 또 춤이기도 하잖아요. 춤도 몸이 모르는 상태에서 어떤 상황이 됐을 때 나도 모르게 하는 것. 사람마다 말에서 어떤 조사건 어떤 뉘앙스건 계속 자주 하는 것들이 있잖아요.

서울은 작업자에게 어떤 영감과 환경을 제공한다고 생각하세요?

빠르게 변화하는 시대와 시류 그리고 돈과 이런 것들을 진짜 목도할 수 있는데 아닐까요? 코로나 와중에도 사람들이 마스크 쓰고 지하철 타고, 해마다

광화문은 계속 데모를 하고. 끝없이 어떻게 인간이 이렇게 천박할 수 있지, 라고 할 정도로 함부로 하는 상황들을 보여주는 곳이에요. 아까 좀 전에 사실 너무 배가 고파서 좀 일찍 작업을 끝냈거든요. 콩나물국밥을 먹고 있었어요. 옆 테이블 옆에 있는 사람이 테이블 치지 말라고 어떤 사람한테 화를 내는 거예요. 그 사람이 다리를 이렇게 떨었나 봐요. 이게 진동이 있었을 수도 있지. 근데 너무 무례하게 화를 내더라고요. 서로서로 위협하듯이. 그러니까 이 사람은 얼마나 민망해요.

밥 먹으러 와서 혼자 밥 먹는 것도 쑥스러운데. 밥이 코로 들어가는 느낌으로 대충 먹다 나왔어요. 너무 약간 과격해지길래요. 근데 그거를 보는 게 너무 싫더라고요.

나한테 그렇게 기분 나쁘게 하는 것도 너무 싫지만 사람들의 못난 모습을 보는 게 참 괴로운 것 같아요. 나랑 같이 살아가는 이 사람들이, 어쨌거나 지금 이 시대에 이 지구에 같이 사는 사람들은 어떤 식으로든 운명공동체인데 어떻게 저렇게 모질고 못하고 나쁠 수 있을까 하는 그 순간, 나한테 주는 타격감. 나도 그 사람한테 어느 정도는 영향을 줬을 거라고 생각을 하고 하니까요.

저도 그래서 약간 좀 웃긴 말이지만 춤이 뭔가 할 수 있지 않을까 생각하게 돼요. 몸으로 그러니까 타인의 몸이 내 몸과 같다면. 사실 몸이라는 게 상처 난 다음에는 바람만 닿아도 아프잖아요. 내 몸을 스스로가 보호하듯이. 자기 몸처럼 타인의 몸도 만나보는 그런 거 되게 중요하겠다라는 생각이 있어요.

내가 경험한 서울이랑 누군가가 경험한 서울은 너무 다른 도시여서요. 같은 서울 지역이라고 그렇게 말할 수 없는 것 같다는 생각이 들어요.

저만해도 어린 시절에 주택 살다가 아파트 살다가 또 빌라에도 살다가 별채에도 살다가. 제 몸에 담았던 집들, 공간들의 다양성도 굉장히 있고요. 그래서 청파동 작업에서 무용수가 춤추는 골목이 한옥이랑 빌라랑 연립주택이랑 저 뒤에 아파트까지 한 샷에 보이는 장면이 있어요. 한 프레임 안에 딱 그게 들어가는. 교차되는 그림자에서 딱 춤을 추게 하는 그런 장면들이 있어요.

서울은 너무 커요.

맞아요. 저는 대림동 이번에 처음 가봤어요. 진짜 놀랍더라고요. 서울 같지가 않더라고요. 그 안에 핸드폰 가게도 다 중국어로 쓰여있고 약국도 그러니까. 그래서 되게 새로운 경험을 하고요. 그런 환경에 영감을 받는 것. 불협, 불통 아니면 혼종. 그런 다른 다양한 제도, 시스템 그런 영감을 받는 것 같아요. 예술은 예술인데 이제 일상에서, 삶에서, 내 몸에서 흘러나오는 어떤 춤이 사람들한테 다가가서 같이 춤추고 싶어 해요, 저는. 같이 숨 쉬고 같이 손잡고 그러고 싶어 하는. 그게 중요한 것 같아요.

인터뷰 8

최윤우
연극정책평론가

정책적 관점에서 본 서울 연극의 경향들



최윤우 선생님, 오랜만에 뵈니 반갑습니다. 먼저 간단한 자기소개를 부탁드립니다.

현재는 연극예술이 조금 더 좋은 환경에서 작업될 수 있도록 만드는 것에 일조할 수 있는 연극 예술 정책에 대해 고민하면서 관련한 활동을 하고 있습니다. 지금의 정책이 점점 더 예술가 중심의 정책이 되어갈 수 있도록 변화하는 데에 큰 관심을 두고 있습니다.

연극 관련의 일은 어떻게 시작하게 되셨나요?

이 일을 시작하게 된 계기는 워낙 연극을 좋아해서였던 것 같아요. 처음엔 글도 쓰고 싶고 연극도 하고 싶어서 대학 연극 동아리 활동을 시작했는데, 제대 이후에 우연히 친구의 추천으로 연극 전문지에서 일을 시작하게 되었던 게 계기가 되어서 지금까지 온 것 같습니다. 2003년에 한국연극협회에서 일을 시작한 뒤로는 공동체를 중심으로 움직이는 연극의 매력 때문에 계속 이 일을 하고 있습니다.

연극 평론가이기도 하시죠. 요새는 평론 많이 안 하세요?

사실 스스로를 연극 평론가라고 소개하지는 않습니다. 그때만 하더라도 평론가협회에서 연극 평론가 활동을 하기 위해서는 최소 박사이거나 하는 식으로, 자격 조건이 있었나 봐요. 그런데 어찌 되었든 그동안의 활동이나 이런 것들을 협회 쪽에서나 먼저 활동하시던 선생님들께서 인정해 주시면서 회원이 되긴 했는데, 처음 활동을 시작할 때부터 저는 스스로의 직함을 연극(정책) 평론가라고 괄호 열고 쓰는 편입니다.

우리나라에서 유일한 분이시네요.

제 맘대로 쓰는 거죠. (웃음) 그래서 실제로 '연극 평론가'라는 직함으로 쓴 공연 리뷰는 두 편 정도밖에 안 돼요. 대부분 예술 정책에 관련된 글들을 많이 썼어요.

이번 인터뷰의 큰 틀에서의 주제를 말씀드리면 '연극과 무용을 통해 기록되는 서울'이에요. 연극과 무용 활동들이 서울을 기록하려고 하는 건 아니지만, 어쨌거나 그 장소와 시간이 작품에 녹아들고 묻어난다고 생각하거든요. 사실 연극하면 '대학로'라는 공식이 있잖아요. 이게 꽤 오랜 시간 동안 지속되어 오기도 했고요. 그래서 평론가님께서는 '대학로'라는 곳의 성격을 어떻게 보시는지, 대학로가 한국 연극과 어떤 관계를 이루고 있다고 생각하시는지 궁금합니다.

대학로가 왜 대학로라고 불리게 됐느냐를 먼저 생각해 보면, 당연히 환경적으로는 원래 마로니에 공원 자리에 서울대학교가 있었기 때문이겠지만, 실제로 대학로가 연극의 상징적 의미로 자리를 잡게 된 건 1980년대 후반으로 보고 있어요. 지금은 아르코예술극장, 당시에는 문화예술진흥원이 들어오면서부터 현재 연극계에서 말하는 '대학로'가 시작되었다고 볼 수 있는 거죠.

문예진흥원은 1981년도에 개관을 했고, 1986년부터 대학로에 소극장들이 들어오기 시작을 했어요. 1986년부터 1989년 사이에 한 7개 정도의 소극장이 먼저 개관을 했는데, 지원 기관과 예술 활동 단체들이 같은 공간에 머물면서 조금 더 다른 형태의 시너지가 났던 것 같아요. 그래서 우리가 흔히 얘기하는 70년대 후반의 '소극장운동'이 실제로 가시적으로, 집중도 있게 선보인 건 1986년 이후라는 거죠. 그때 신촌이나 명동에 있던 극장들이 대학로에 다시 자리를 틀게 되면서 조금씩 '연극의 동네'처럼 여겨지기 시작합니다.

근데 왜 '연극'의 동네가 됐을까를 보면, 실제로 무용이나 타 장르 작품들을 할 수 있을 만한 공간 사이즈는 되지 않았던 이유도 있겠죠. '소극장'이라는, 연극 공연을 할 수 있을 만한 정도의 규모의 공간들이 생겨났던 거예요. 그리고 실제 활동하시던 분들도 그때 당시에는 대부분 연극을 기반으로 활동하시는 경향성이 더 컸기 때문에 자연스럽게 연극으로 수렴하게 되었던 것 같아요. 실제로 2004년 5월에 대학로가 문화지구로 지정이 됐는데, 그때만 해도 우리나라의 문화지구는 인사동하고 대학로, 이렇게 두 곳뿐이었죠. 2001년도에 인사동이 '공예' 분야로 문화지구로 지정된 이후 2004년에 대학로가 지정되었죠. 그 이후에 인천 개항장, 파주 헤이리, 제주도까지 해서 지금 우리나라에는 5개의 문화지구가 있어요. 문화지구로 지정된 이후 서울시와 지자체 종로구에서 대학로를 "유례가 없는 극장의 밀집 지역으로 육성하자"라는 정책을 가져와요. 2004년만 해도 종로구청에 등록된 공연 장소는 57개였어요. 그럼 1986년 후반부터 2004년까지 한 20여 년 사이에 극장은 57개 정도가 생긴 거죠. 그런데 문화지구로 지정되고 나서부터 2012년까지 8년 사이에 극장 수는 120개로 늘어나요. 그리고 2015년 정도로 오면 대학로엔 소극장이 180개까지 늘어나죠.

그렇게 된 이유를 살펴보면, 대학로의 건물들은 청와대가 인근에 있기 때문에 '고도 제한'이 있어요. 건물을 6층 이상은 못 올리게 되어 있는 거죠. 그래서 대학로엔 아주 높은 건물이 별로 없잖아요. 최근에 대형 건물이 좀 들어서긴 하지만요. 그런데 문화지구 지정 이후로는 지하에 공연장이 있으면 건물 한 층을 증축할 수 있게 해줬어요. 그러다 보니까 건물주 입장에서는 극장을 만들어서 임대료도 받고, 조세 혜택도 있고 건물도 증축하게 해주니까 극장이 계속해서 늘어나는 계기가 됐죠.

극장이 많아지니까 당연히 활동하는 예술 단체들이 굉장히 많이 모이게 되었고요. 2000년대 초반부터 2015년 정도까지는 우리나라 공연 예술인들의 70%가 밀집되어 있었을 만큼 대학로가 공연 예술 쪽, 특히 연극과 무용 쪽으로 활성화되어 있었다고 봐야죠. 그래서 실제로 이 기간에는 한 해에 올라가는 연극의 편수가 한 1500편 정도였다고 해요. 대학로 내에서만요. 그 사이에 '오픈런' 공연들도 좀 많이 생기고 관객 유입에 대한 이슈들도 많이 생기고…. 대학로가 연극의 성지로 확장되는 데에는 이러한 환경적, 정책적 변화의 영향이 있었던 것 같아요.

나름의 정책적인 지원이 있었네요. 어떻게 보면 자연스럽게 예술인들이 모이고 이런 것만은 아니군요.

맞아요. 근데 2015년에 모든 한국 사회에 젠트리피케이션이 가속화될 때 대학로도 마찬가지로 극장들의 폐관이 많이 시작이 돼요. 그래서 현재는 130여 개 정도의 극장이 있다고 알려져 있죠.

연간 한 1500편 정도로 올라가는 공연이 많았음에도 불구하고 대학로 극장들은 왜 폐관이 될까, 그 이유는 다음과 같이 살펴볼 수 있어요. 보통 우리가 연극 한 편을 하면 한 3주가량 공연을 한다고 했을 때 1년에 한 극장에 들어갈 수 있는 공연이 17편 정도거든요. 180개에서 200개가량의 극장을 1년 동안 공실 없이 채우려면 2500편가량이 필요해요. 사실 올라가는 공연이 1500편이라고 하면 많아 보이지만, 모든 극장을 공실 없이 채우기엔 턱없이 모자란 거죠. 이러한 현실적인 문제와 더불어서 젠트리피케이션까지 겹쳐서 지금의 극장 수가 되었다고 볼 수 있습니다.

그러면 지금 시점에서 대학로의 소극장 관련한 최대 화두는 무엇이 있을까요?

환경적으로는 지어진 지 30~40년가량 된 소극장 시설의 노후화가 있죠. 그리고 또 극단 체제로 운영되던 극장의 운영 주체가 개인으로 전환되면서 실제로 예술 활동을 하는 극장 인력이 별로 없다는 것도 이슈라고 볼 수 있죠. 극단이 아니다 보니까 극장 안에서의 지속적인 창작 활동과 연계되지 못하는 지점들이 생기는 것이죠. 그리고 아무래도 코로나19 시기를 지나면서 관객을 모객하는 방식들에 대한 변화, 관객을 극장 안에서 만나는 방식에 대한 변화가 더 명확하게 현실화되어가기 시작했습니다. "모객 수입만으로는 극장을 운영할 수 없다"라는 명징한 사실을 코로나19 이후로는 인정할 수밖에 없게 되어버린 것이지요. 더 이상 새로운 관객을 개발하는 것은 큰 의미가 없다는 생각들도 자라나고 있는 것 같아요. 그렇다면 운영의 방식들을 어떻게 모색할까, 이것이 지금의 화두인 것 같습니다.

참 어려운 문제인 것 같은데요. 이 문제를 해결하는 통로가 있을까요?

"물리적으로 극장 수가 줄어들면 상대적으로 낫지 않겠나"라는 주장은 너무

과격하다고 보고요. 제가 예술가들이나 연극인들, 혹은 극장 운영하시는 분들의 말씀을 들어보면 개별 단기 지원 방식의 지원금보다는 관객 개발의 방식을 고민했으면 좋겠다는 의견들이 있습니다. 실제로 그게 현실에서 어떻게 적용돼서 어떤 확장을 이룰 수 있는지에 대한 고민이 있긴 하지만요. 지금은 프로젝트를 개별 지원하는 지원금보다는 개발된 작품들이 어떤 방식으로 확장 유통되고 더 뻗어날 것에 대한 고민들을 더 요구하는 것 같고요. 이런 방향성이 어쩌면 앞으로 좀 더 고민해야 되는 건 아닌가 하는 생각도 들어요.

지금은 예술가 혹은 창작자들이 운영하지 않는 극장이 많나요? 아니면 여전히 극장주들 중에는 예술계 종사자들이 많나요?

여전히 종사자들이 많기는 해요. 대신에 극단 체제는 아닌 경우가 많아졌습니다.

극단 자체도 많이 해체되기 때문에 그런 거겠죠. 그런데 만약에 극단을 가지고 있거나 창작자가 극장을 새롭게 만든다거나 할 때에 정책적인 혜택도 있을까요?

그런 건 없어요. 그래서 관련한 논의가 한 번 있었어요. 실제로 문화지구로 지정된 이후 대학로에는 노래방이나 당구장 같은 업종들이 오픈을 못해요. 원래 기존에 있던 건 어쩔 수 없지만, 새롭게 오픈할 수 없어요. 그래서 대학로에서 상업 활동을 하시는 분들은 반대가 많죠. 여전히 대립이 있단 말이에요.

또 문화지구로 지정된 이후로 극장의 건물주에 대한 조세 혜택은 있지만, 그게 실제 예술가들에게 어떤 혜택으로 돌아오느냐를 살펴보면 딱히 없다는 거예요. 그런 맥락에서 "문화지구 특별법"이 제안된 적이 있죠. 이를테면 예술 단체가 건물이나 공간을 임차할 때는 약간의 월세 경감을 해준다거나, 공연의 홍보와 관련해서 불법 포스터 등을 대신해 건물 외벽에 공연 포스터 홍보가 더 잘 이루어질 수 있게 조성을 해준다거나 하는 식으로 논의가 있었는데 진전은 요원하죠.

그런 부분들은 명분도 충분하고 실질적인 산업 전반에 도움을 줄 수 있어 보이는데요.

그런데 상위법에서 "사유재산을 침해할 수 없다", "건물주에게 요구할 수 없다"라고 제한하는 것들이 있어서 어려운 상태입니다.

그렇군요. 지금까지는 민간 극장이나 민간예술 단체에 관련된 이야기였고요. 공공은 또 상황이 아주 다르잖아요. 공공의 측면에서는 서울의 연극계와 대학로를 어떻게 바라보는 게 좋을까요? 저는 삼일로창고극장의 운영위원을 몇 년 동안 맡았는데, 막상 운영자가 되니까 그동안 몰랐던 책임감과 의무, 기대가 생기더라고요.

실제로 공공극장이 활성화된 것은 최근 채 10년이 되지 않는 기간 동안 이루어진 일들이죠. 그동안 우리가 흔히 아는 마포아트센터라던가 미아리예술극장 등등의 몇몇 극장들을 제외하면 여전히 서울시에 있는 대부분 문예회관들은 지역 행사를 진행하던 예전의 관습에서 벗어나지 못하고 있는 것 같아요. 그래서 지역 주민들이나 서울 시민들 전체를 대상으로 할 수 있는 공연 콘텐츠를 만날 수 있는 접근성이 높지는 않다는 생각이 들어요. 그러다 보니까 자꾸 예술가들도 제작극장에 집중하게 되기도 하죠. 그래서 그런 역할들을 맡게 된 아르코예술극장이나 삼일로창고극장 등에 오히려 더 공공성을 주입시킬 수밖에 없게 됐다고 생각합니다.

서울시극단도 잠깐 경험해 봤는데, 서울시극단의 목표는 "서울 시민에 교양 있는, 수준 있는 공연 예술을 제공한다"더라고요. 참 어려운 목표라고 생각하는데. 지금의 서울 시민은 그럼 어떤 연극을 필요로 하는 것일까요?

국립극단 같은 국·공립 극장에서 올라가는 공연들을 살펴볼 필요가 있어요. 처음에 국립극장에서 국립극단이 독립하고 나서 공연들이 올라갈 때, 연극계 일각에선 "민간에서 열심히 활동하던 사람들이 시즌제, 단원제 때문에 다 유출된다"라는 이야기도 있었단 말이에요.

그럼 실제로 공공에서의 제작 공연들은 어떤 것들을 해야 하는가를 생각해 보면, '민간에서 할 수 없는 영역'의 작품들을 공공에서 해야 되지 않나,라는 지점이 있는 거죠. 많은 예산과 환경, 시스템을 갖추고 있으니 민간에서 올리기 쉽지 않은, 공공만이 할 수 있는 기획을 요구했던 것 같아요. 〈햄릿〉 같은 작품을 정통 고전으로 올린다든지, 우리나라 최초의 현대극 작품을 다시 재조명해서 올린다든지 하는 식으로요. 물론 그러면 그 기획 작품들은 서울 시민들의 문화적 요구에 부합하는 작품이 되는 것인지, 아니면 예술 역사, 예술 콘텐츠로서의 기능을 하는 것인지에 대한 질문들이 따라올 수도 있겠죠. 그럼에도 공공 극장은 적어도 "민간에서 쉽게 시도하기 어려운 콘텐츠를 조금 더 많은 시민들에게 제공하는 역할을 한다"라는 일종의 사명이 있던 것 같습니다.

이건 여담으로 궁금한 건데, 마로니에 공원 쪽에는 공연 호객행위가 항상 있잖아요. 이건 못 없애는 건가요?

1996년에 처음 호객행위를 없애겠다는 한국연극자경단을 만들었어요. 국고도 1억 원을 지원받고요. 그 무렵에 그게 이루어진 이유는 1997년에 우리나라에서 '세계연극제'를 했거든요. 처음으로 국제행사를 유치한 거죠. 그 무렵에는

극장이 거리에 다 나와서 홍보를 하다가 그게 너무 무질서하니까 전부 안 하는 쪽으로 협의를 했는데, 몇몇 극장에서 호객행위를 시작한 거예요. 그때 한창 외설 연극들도 있었거든요. 제 친구가 전단 나눠주는 아르바이트를 하다가 잡혀서 즉결심판 받고 나오고 그랬어요.

이후에 2010년에 소극장협회에서 호객행위를 하는 극장들에 법적으로 소송을 걸었는데 재판에서 졌어요. 이유는 '호객 행위'와 '공연 홍보'를 구분하기가 어렵다는 거였죠. 그래서 그다음부터는 현장에서 직접 돈을 건네는 장면을 목격해서 잡지 않으면 잡을 수 있는 근거가 없어진 거죠. 또 법이 만약에 잘못 적용되면 나중에는 아예 홍보를 할 수가 없게 되어버릴 수도 있는 문제니까요.

그래서 2010년에 한참 법적 공방이 끝나고 나서 2015년 즈음에도 그런 이슈가 한 번 터졌어요. 호객행위 하는 사람들에게도 자신들의 생존권이 걸려 있는 문제였고, 문체부에서는 논란을 키우고 싶지 않아 했고요. 지금 법의 조항상 문제를 삼을 수 있는 근거는 '경범죄 처벌법'밖에 없대요. 그런데 경범죄 처벌법은 현장에서 잡지 않으면 방법이 없는 거거든요. 약사법이나 식품위생법 등 다른 분야의 법에서 유사한 사례가 있기는 했는데 공연과는 다른 점이 있어서 그것도 그대로 근거로 삼기는 어려웠고요.

사실 호객행위의 구조적인 문제는 '공연 질서'의 측면인 것 같거든요.

맞아요. 그 분야에서 아르바이트하는 학생, 고등학생들도 따지면 불법 취업일 거고요. 또 호객을 하다 보니까 서로 같은 공연을 보는데 관객마다 다른 값에 공연을 보는 경우도 생기고 했던 거죠. 인터파크 등 온라인 예매처에서 예매 순위를 1위로 올리기 위해서 여러 편법을 사용한 경우들도 있어요. 어쨌든 어떤 방식으로든 공연 질서를 저해하는 것은 맞습니다. 그럼에도 왜 이것이 끊어지지 않는지를 살펴보면, 효과가 있기 때문이겠죠. 어디부터가 호객행위인지, 어디부터는 아닌지 기준을 세우기도 어렵고요.

전 언제나 공연예술이라는 장르는 마이너 장르라고 생각해요. 저랑 가까이 있는 친구들조차도 사실은 어떻게 연극을 봐야 되는지, 어떻게 정보를 취해야 되는지, 극장이 어디 있는지를 알 수 있는 길이 사실 없어요. 그 사이에 엄청난 격차가 있는 거죠. 공연계에서 계속 머무르는 이들과 일반 시민들 사이의 연결이 왜 계속 안 될까, 이런 점들이 너무 고민이 되는 지점이죠.

그래서 새로 개관한 서울연극센터 1층도 안내센터의 기능을 하고 있죠. 하루에 200명 정도가 다녀간대요. 사실 한 달로 따지면 공연 정보를 얻기 위해 6천 명 정도가 다녀가는 거예요. 근데 그렇게 오는 사람들에게 필요한 정보가 잘 주어지는지는 생각해 봐야 하는 거죠.

누군가 "어디 가면 연극에 대한 정보를 얻을 수 있어?"라고 물어본다면 참 대답하기 어려운 거 같아요.

실제로 안내센터를 지금 가보면 '혜화동1번지'의 공연은 없어요. 공연 등록을 안 하기 때문이에요. 그러면 등록된 공연 외의 정보를 찾을 수는 없는 거죠. 대학로에서 올라가는 공연만 해도 안내센터에 없는 경우가 많다는 거예요. 그래서 '대학로 114' 같은 아이디어도 있었어요. 120다산콜센터처럼. 전화하면 위치, 공연 정보, 시간 등을 다 알려주는 서비스요.

사실 저는 학교 다닐 때 '공연 보는 법'에 대해 더 배워야 한다고 생각하는 쪽이에요. 문학도 미술도 배우지만 희곡 한 편을 다 읽게 하는 교과 과정의 수업도 없고, 시나리오 같은 타 장르와의 비교 대상으로만 다루어져왔죠. 학교에서 연극과 공연에 대해 경험해 본 적이 없는데 어느 날 갑자기 연극과 무용 공연의 관객이 되기에는 쉽지 않아 보여요. 사실 서울은 우연한 방식으로 공연예술을 스스로 발견해내기에는 되게 어려운 도시처럼 느껴지거든요.

서울도 물론 그렇지만 지방도 사실 크게 다르진 않겠죠. 지금의 현실을 살펴보면 어려운 상황인 것에는 동의합니다.

조금 다른 질문을 드려 본다면, 그냥 관객 개인으로서는 어떤 연극을 좋아하시는 편인가요? 주로 어떤 연극을 선택해서 보세요?

저는 개인적으로는 서사의 흐름이 있는 연극을 좋아해요. 서사를 풀어가는 방식에서 연극성이 있는 작품, 아주 해체되어 있는 작품보다는 서사를 준비한 연극을 좋아하는 것 같아요.

그럼 좋아하는 작품이라든지 작업자가 있으신가요? 이건 그냥 궁금해서요.

사실 저는 장우재 연출의 작품을 좋아했어요. 특히 초기 작업들이요. 그다음에 김학선 작가. 희곡의 서사와 연극성이 되게 잘 맞았던 작품이라고 생각했죠. 고연옥 작가의 〈웃어라 무덤아〉 같은 작품들도 좋아했고요. 최근 작품을 생각해 보면, 수행성의 측면에서 서재형 연출의 작품들도 다른 관점에서의 '연극성'이 있다고 생각이 들었어요. 최근에는 개인의 서사에 집중한 작품들이 많다고 생각해요. 우리가 최근의 시절을 지나면서 느낀 건 개인의 서사가 갖는 밀도가 분명히 있다는 것이겠죠. 그런데 그것이 과연 보편적으로 확장됐는가라는 질문들을 좀 하게 되거든요. 구성의 방식이나 이야기를 풀어가는 방법론적인 측면에선 물론 새롭고 관객과의 거리도 가까운데, 예술적 완성도로의 확장은 과연

이루어지고 있는가라는 고민이 드는 작품들도 좀 많이 있더라고요.

코로나19 시기를 지나면서 사람들이 계속해서 자기 생각에 몰두하게 되니까, 그러한 개인의 서사나 사적인 얘기를 다루는 작품들의 비중이 또 엄청나게 높아진 거죠. 그런데 또 결국 사람들은 자기 얘기하는 거를 제일 좋아하는 것 같아요. (웃음)

그래서 사실은, 저는 대학로에서 연극을 올렸다는 게 왜 아직도 일종의 상징처럼 여겨지는지 생각해 볼 때가 있어요. 이제는 대학로만의 상징성이나 효용성이 많이 떨어졌음에도 불구하고, 혹은 그런 논의가 이루어지기 전부터도 '대학로에서 공연을 올리는 게 꿈이다'라는 얘기를 예술가들이 했을까. 대학로에서 공연을 해야 내가 이 시대에 창작 활동을 하는 것을 인정받는다고 여길 수밖에 없었던 시절을 가졌던 것 같아요. 그래서 지방에서 활동을 하는 예술 단체이거나 혹은 지역의 시민들도 그래도 서울 가면, 대학로 가면 연극을 봐야지,라고 하는 생각들이 자연스럽게 형성된 했던 것 같아요. 그게 이제 대학로가 연극의 상징으로 자리하게 된 이유가 아닐까 싶어요.

그런데 시간 축을 조금만 이전으로 돌려서 7년 전, 2015년 즈음을 회상해 보면, 그때는 대학로를 벗어난 또 다른 공간의 탐색과 '장소 특정형' 연극들이 대두되기 시작하면서 확장되었음에도 불구하고, 그래도 여전히 젊은 창작자들은 일단 대학로에 있는 극장들에서 공연하기를 선호한단 말이죠.

예를 들면 그런 표현도 있잖아요. "대학로에 입성했다"같은 말이요. "어디를 돌다가 마침내 대학로에 입성하다, 대학로를 접수하다" 뭐 이런 인식들이 있는 거죠.

좀 번외 이야기이지만, 예술 지원 체계에서도 어떤 작품들을 판단할 때, 그 작품이 이전에 어디서 공연을 올렸는지를 살펴보는 게 여전히 유효한 기준으로 작용되는 것 같아요. 그러다 보니까 여전히 경향이 변화하지 못했던 거죠.

이런 적도 있거든요. 이제 막 알려지기 시작한 어떤 연출가가 아직도 대학로에서 공연을 안 올렸다고 하니까, 한 평론가가 이런 식으로 말씀하시더라고요. "그분은 왜 아직 대학로에서 공연을 안 했대, 얼른 대학로로 와야지." (웃음)

그렇죠. 균형감이 조금 필요할 텐데. 어쨌든 서울의 대학로가 갖는 상징성은 여전히 유지되고 있는 것 같아요.

대학로 바깥의 서울에서도 연극이 발생하고 벌어지잖아요. 다른 곳들의 상황은 좀 어떤 편인가요? 사실 같은 서울이라도 강남과 강북의 공연 예술 환경은 엄청나게 다르잖아요.

일단은 서울시 전역의 물리적 환경을 먼저 살펴보면, 서울 지역에 있는 민간 소극장을 250개 정도로 봐요. 연극이나 무용 등을 다 포함해서요. 그런데 대학로에만 150개가 있잖아요. 그러니까 나머지에 100개가 펴져 있는 거죠. 예를 들면 관악구만 해도 극장이 2개밖에 없고, 광진구에도 극장이 한 4개 정도밖에 없어요. 각 지자체에서 가지고 있는 극장 공간 자체가 별로 없다 보니까, 지역을 중심으로 작업이 이루어지더라도 실제로 관객을 만나서 공연이 올라가는 곳들은 집중화되어 버리는 거죠.

그 극장들 중에는 다목적 공간도 포함되는 거잖아요. 그럼 순수하게 극장이라고 할 수 있는 곳들은 사실 거의 찾기가 어렵겠네요.

그렇죠. 대학로에 있는 150개 소극장에, 나머지 서울에 있는 한 구마다 5개씩 20개 구 정도를 모으면 나머지 100개가 채워지는 모양새인 거죠.

또 궁금한 게, 언젠가부터 대학로에 '축제가 없다'는 느낌이 들거든요. 있지만 없는 걸까요?

있지만 없는 거죠. 대학로 내에서만 연간 이루어지는 축제가 28개에요. 다른 자치구에서는 그런 게 '지역 축제'로 드러나죠. 근데 대학로는 지역 축제라고 할 수 있는 게 없잖아요. 예술 축제만 있고, 지역 축제는 없는 거죠. 예를 들어서 관악구에는 강감찬 축제가 있고, 서초에는 서리풀 축제가 있죠. 그럼 지역마다 1년에 한 번 큰 축제가 열리는 거예요. 다른 자치구들은 상대적으로 예술 분야에 특화해서 내세울 수 있는 콘텐츠가 없다 보니까, 지역 축제를 통해 그런 면들을 채워나가는 부분이 있는 것 같아요.

예술 축제와 지역 축제의 가장 큰 차이점은 주안점이 어디에 있느냐겠죠. 지역 축제는 시민 참여의 방식이 콘텐츠로 연결되어야 한다는 게 가장 중요한 점이고, 예술 축제는 어쨌든 예술가 중심의 콘텐츠라는 점에서 서로 무게 중심이 다른 것 같아요.

정확히 말씀해 주신 것 같아요. 지역 축제의 경우에는 시민들이 얼마나 참여했는지, 시민들의 예술을 향유할 기회를 어떻게 줬는지가 평가의 기준이 되는 거죠. 그럼 다음 질문으로 넘어가 볼게요. 만약 누군가 평론가님께 '서울 연극'을 기록해 달라고 한다면 뭘 먼저 떠올리셨을 것 같으신가요? 서울과 연극을 연결한다고 했을 때 무엇이 기록되어야 할까요?

그냥 직감적으로 떠오르는 건 '예술가', '예술인'이라는 키워드인 것 같은데요. 연극이 하나의 장르로 특정되지 않았던 시절부터 봐야 하지 않을까 싶어요. 저도 사실은 전해 듣기만 했던 시절부터였겠죠. 시인이나 소설가 등등의 사람들이 모이면서 시작된, '살롱 문화'라는 게 어쩌면 서울 연극의 모태였지 않을까 싶거든요. 그런 발화나 활동들이 조금 더 구체화되고 모양이 갖추어지면서 '연극'이 되어갔다는 생각이 들어요. 한국전쟁 이후 60년대 후반부터 서울에 일종의 '예술 공동체'들이 생겨나던 시절로부터, 서울과 연극을 연결할 수 있지 않을까 싶어요.

예술하는 사람들끼리만 공감하는 정체성이나 의미가 아니라, 좀 더 많은 사람들의 기억, 감각과 연결되어 있는 기록에 대해 생각해 보게 되는 것 같아요. 제가 삼일로 창고극장으로 택시를 타고 타다가, 택시 기사님이 70대 어르신이셨는데 옛날 삼일로를 기억하시더라고요. 재미난 기억들을 많이 들려주셔서 흥미로웠던 기억이 나요. 연극은 장르 특성상 공연의 형태로 바로 사라져버리고 말지만, 또 개개인의 정신적 측면이나 기억의 측면에서는 글이나 그림과도 굉장히 가까운 것 같다는 생각도 들거든요. 삶에 각인되는 지점들이 있다는 거죠.

제가 문예창작과(이하 문창과) 갔을 때 너무 연극을 하고 싶었어요. 글을 너무 쓰고 싶어서 문창과를 가게 됐고, 가서는 희곡을 배우고 싶다 했는데 '희곡' 수업이 없었어요. 다 '드라마' 수업이었죠. 제 개인적으로는 희곡이 갖고 있는 가장 큰 매력은 함축성이라고 생각하는데 저는 그것이 '시'로부터 나온다라고도 생각을 했던 것 같아요. 그래서 아까 '살롱 문화'라든지 '예술 공동체'에 대한 이야기를 했던 것도 그런 상상이었던 거죠. 제가 경험하지 못한 1960, 70년대 시인과 소설가, 여러 예술가들과의 만남으로부터 우리가 갖고 있는 공연사적인 흐름도 생성되지 않았을까, 하는 상상이요. 그래서 우리가 흔히 얘기하는 '예술적 공동체성'은 장르의 융합이 아니라 어쩌면 이미 태생부터 그렇게 내포되었던 것은 아닐까 싶기도 해요. 그게 아마 서울의 문화가 계속해서 자라온 원동력이었던 것 같아요. 비단 연극뿐만 아니라 서울의 문화 전반적으로요.

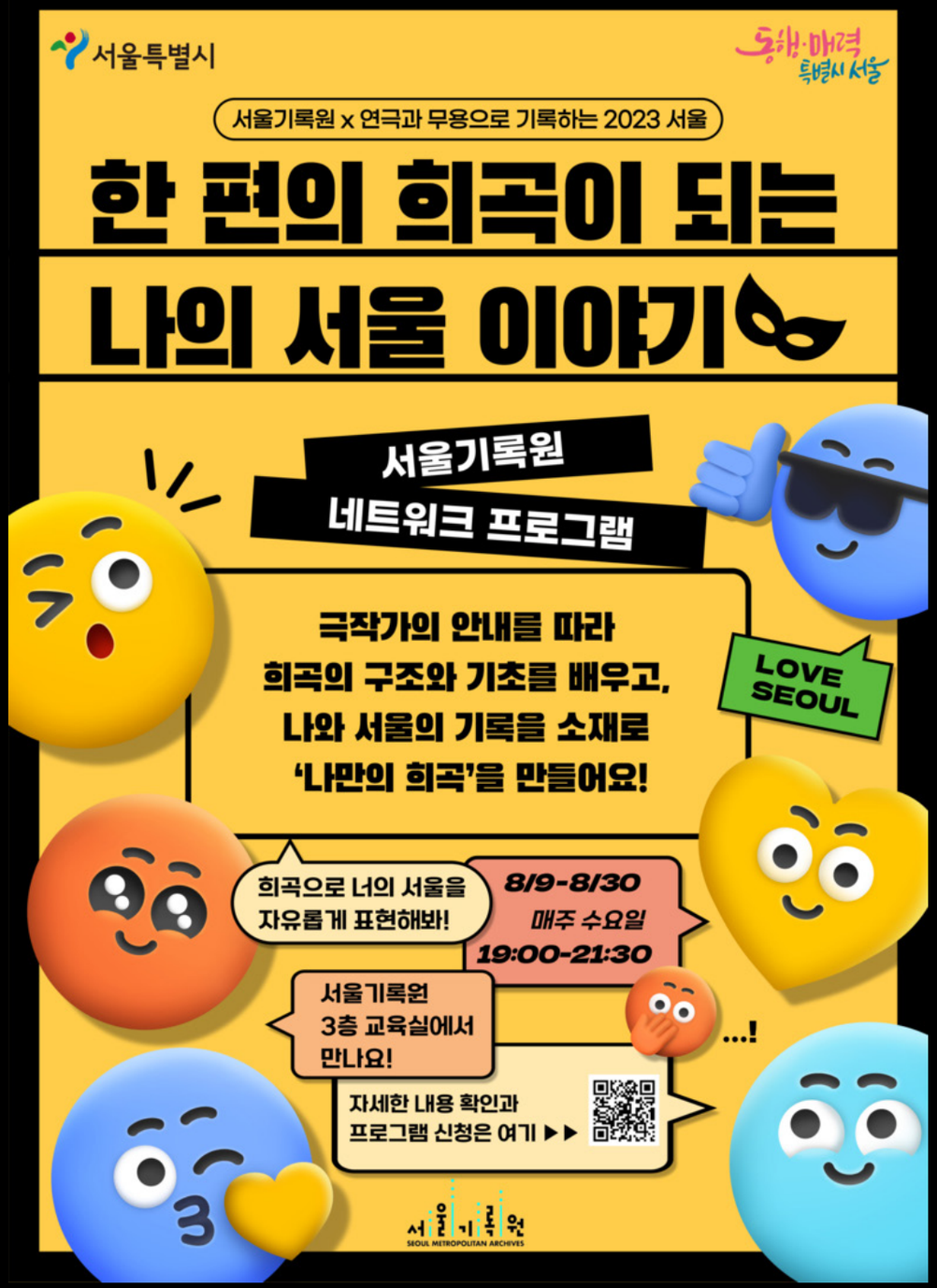
이제 마지막 질문을 드릴 차례인데요, 평론가님께서 보시기에 '서울'은 연극하기에 어떤 도시인가요? 혹은 어떤 장소인가요?

서울은 좀 '열려 있는' 것 같아요. 어쩌면 조금 편협한 생각일 수도 있겠지만, 지방은 여전히 활동의 방식이 좀 닫혀 있다고 느껴요. 아무래도 그건 지역에서 활동하시는 분들의 관계성 때문이라고 생각이 드는데 그거는 한 번에 없앨 수 없는 거죠. 반대로 서울은 그런 관계성, 또는 이야기나 개념을 확장하는 것에 있어서는 그래도 조금 더 열려 있다는 생각이 드는 거죠. 그래서 서울에서 연극을 할 때는 "내가 관객을 어떻게 만날 것인가", 혹은 "연극의 방향성을 어떻게 가져가야 하는가"를 새롭게 고민해야 하는 것 같아요. 우리가 "모든 공연이 관객 매진을 채울 수는 없다"라고 인정을 한다면, 우리 모두가 관객 개발을 위해서 목멜 필요는 없다고 생각하거든요. 함부로 얘기할 수는 없지만, 모객보다는 공연 콘텐츠 자체에 집중해야 하는 연극들이 분명히 있을 거라고 보는 거죠. 그러니 작품을 지원했던 지원처도 너무 관객 유입에만 주안점을 두지 않을 필요성이 있고요. 그렇게 이어진다면 여전히 동시대의 이슈들이 모이는 서울에서 연극의 확장성은 더 커질 수밖에 없다고 생각해요. 어쨌거나 연극이 지나간 이야기만을 하지는 않잖아요. 그러면 화두와 이슈가 모이는 장소에서 그것들이 좀 더 발생해야 한다고 생각하고, 그런 맥락에서 서울은 연극을 할 수 있는 좋은 가능성이 많이 열려 있는 곳이라고 생각합니다.

제가 며칠 전에 다른 자료를 찾으면서 봤던 통계인데, 2022년에 전국에서 연극이 10만 회 정도가 공연이 됐는데 서울에서만 60% 정도가 공연이 되었더라고요. 10만 회 중에 6만 회인 거죠. 장르로 봤을 때 '연극'만요. 여전히 서울에 이렇게 많은 연극들이 올라간다는 점이 시사하는 바는 아무래도 서울이 연극에 의해, 예술가들에 의해 계속 탐구되고 있는 지점들이 있다는 것이겠죠.



مدرسه
پرنده
طبیعت
کتاب



한 편의 희곡이 되는 나의 서울 이야기

네트워크 프로그램

서울 시민의 일상과 기록을 한 편의 희곡으로 만들어보는 프로그램입니다. 상연보다는 독자에게 읽히는 것을 목적으로 쓰인 희곡을 뜻하는 '레제 드라마'의 개념을 빌어와 서울 시민의 살아있는 일상과 경험, 추억을 한 편의 단막 희곡으로 집필해 봅니다. 극작가의 안내를 따라 희곡의 구조와 기초를 배우고, 나와 서울의 기록을 소재로 '나만의 희곡' 한 편을 완성합니다. 마지막 시간에는 배우들과 함께 우리가 쓴 희곡을 낭독해 봅니다. 나의 기록이 작품이 되는 경험을 통해, 개인의 작은 역사가 한 시대의 이야기, 예술이 됨을 느끼고 경험합니다.

개요

일시 8월 9일부터 매주 수요일(총 4회), 늦은 7시부터 9시 반 (총 2시간 30분)

장소 서울기록원 3층, 교육실 (서울특별시 은평구 통일로62길 7)

강사 장영 극작가

대상 18세 이상 서울 시민 누구나, 4회차 모두 참석이 가능한 사람, 드라마나 영화 연극의 대본이 어떻게 구성되고 쓰이는지 궁금한 사람, 나의 이야기를 한 편의 작품으로 만들어보고 싶은 사람, 노트북과 노트 등 현장에서 글쓰기가 가능한 사람

프로그램

주차		내용	강사
1주차 8월 9일	1교시(50분)	"서울에서 살아가는 사람" 희곡의 기초와 구조 배우기, 캐릭터 만들기	장영(극작가)
	2교시(80분)	글쓰기 및 검수	
2주차 8월 16일	1교시(50분)	"서울 속 나의 안전가옥" 서울 속 공간과 시간을 배경으로 설정 및 묘사	장영(극작가)
	2교시(80분)	글쓰기 및 검수	
3주차 8월 23일	1교시(50분)	"서울, 나와 내가 만나다" 내가 설정한 배경 안에 캐릭터를 배치하여 대화 쓰기	장영(극작가)
	2교시(80분)	글쓰기 및 검수	
4주차 8월 30일	1교시(50분)	"희곡 완성과 낭독 파티" 초대된 배우들의 목소리로 우리가 만든 희곡을 낭독	장영(극작가)
	2교시(50분)		

강사 극작가 장영

장영은 1인 극단 '눈과빛과영'으로 활동 중인 극작가로, 2018년 국립극단 「예술가청소년창작벨트」에서 〈G의 영역〉이 당선되어 데뷔했다. 대표작으로 〈Fan〉, 〈낭독의 목적〉 등이 있으며, 〈나를 표현하는 글쓰기〉(경복대학교), 〈창작과 토론〉(국립극단) 등 워크숍·교육 활동도 지속하고 있다.









참여자 에세이

강기원
(문화기획자)

2023년, 한 편의 희곡을 쓰며 잊었던 꿈을 되찾다.

올해로 만으로 꽉 채운 마흔 살이 되었고 어느덧 서울에 올라온 지도 15년이 되었다. 고향을 등지고 상경한 이들이라면 대부분 그럴 것 같지만 서울이란 도시는 나에게 참 다양한 의미를 갖는다. 내가 이방인이라는 자각을 처음 하게 했고, 새로운 꿈을 꾸게 했으며, 그 꿈을 이루게 도와준 곳이며 때로는 더없는 좌절에 빠지게 했던 곳이기도 하다.

서울기록원의 '한 편의 희곡이 되는 나의 서울 이야기'는 작게는 나의 서울 살이, 넓게는 나의 생 전반을 돌아볼 수 있었던 뜻깊은 기회였다. 내면아이와의 대화로 무의식 속에 존재하는 나를 보듬고 보호하는 이들과 마주할 수 있었고, 이는 곧 나의 글감과 등장인물이 되었으며 이윽고 한 편의 희곡으로 완성이 되었다.

이 프로그램이 진행된 4주간의 시간은 참으로 짧았다. 창작을 하는데 주어진 물리적인 시간도 길지 않았지만 장영 작가님께서 준비해 주신 매시간이 정말 알차고 값졌기에 더욱더 함께 하는 시간이 짧고 아쉽게만 느껴졌다. 특히 마지막 주차에 진행된 배우분들과 함께 한 낭독회는 너무나 특별하고도 행복한 시간이었다. 참 오랫동안 바라고 기다리던 순간이었기 때문이리라. 항상 홀로 쓰고 홀로 읽으며 누군가가 내 글을 읽어줄 날을 상상했었다. 나의 글이 배우들의 입과 목소리를 빌어 세상에 현현되는 순간, 가슴 깊은 곳에서 이루 말할 수 없는 뭉클함이 느껴졌다.

문득 15년 전, 처음 상경했던 날의 기억이 떠올랐다. 어느새 까맣게 잊고 말았던 머나먼 날의 기억이. 그랬다. 난 드라마 작가가 되기 위해 서울에 올라왔었다. 작은 성과가 없었던 것은 아니었지만 그보다 실패의 골이 더 깊었고 결국 다른 길을 택해 지금까지 걸어왔다. 생각해 보면 모든 길은 닿아있던 것일지도 모르겠다. 글을 쓰기 위해 서울에 올라왔고, 오랜 시간 동안 굽이굽이 먼 길을 돌아왔지만 결국 한 편의 희곡을 통해 나의 서울에서의 삶을 회고하고 작은 꿈을 이룰 수 있게 되었다.

이 프로그램이 내년에도, 그리고 이후에도 계속되길 바란다. 서울이라는 도시에는 자신만의 사연을 가진 많은 이들이 있을 것이고, 그 이야기들이 한 편의 희곡이 되어 기록으로 남는 것은 분명 특별한 일이 될 테니까. 글을 쓰는 자신에게도, 이 서울이라는 도시에게도.



2023 서울기록페어

기록이 모이면 서울이 됩니다

서울을 기록하는 시민들과의 동행 〈2023 서울기록페어〉는 서울을 대표하는 지방 아카이브인 서울기록원이 서울의 기록활동을 지지하고 조력함으로써 서울 내 기록문화 확산을 도모하기 위해 마련되었습니다.

개요

일시 2023. 10. 24. - 2023. 10. 29.

장소 서울기록원

대상 기록활동가, 기록전문가, 유관기관 종사자 및 일반시민 누구나

내용 〈북큐레이션〉, 〈다큐멘터리 아카이브 영상회〉, 〈렉처 프로그램〉 등 총 8개 프로그램 운영

프로그램

#1

북큐레이션

2023. 10. 5. - 2023. 10. 31.

매월 주제별 추천 도서를 소개하는 서울기록원 기록열람실의 〈도서 추천 프로그램〉과 연계하여 2023년 10월, 연극과 무용을 주제로 한 북큐레이션을 선보였습니다. 연극과 무용을 전문으로 다루는 독립출판사들의 책부터 예술가들의 흥미로운 에세이까지, 서울기록원의 사서와 학예연구사가 추천하는 도서들을 한자리에서 만날 수 있는 시간이었습니다.



프로그램

#2

다큐멘터리 아카이브 상영회

2023. 10. 24. - 2023. 10. 29.

서울기록원은 서울을 기록하기 위해 매해 다양한 주제로 서울 기록을 수집하고 있습니다. 수집하기 까다로운 무형의 기억과 기록, 문화 등은 영상·음향·인터뷰·기록 등을 모두 담을 수 있는 다큐멘터리 아카이빙 방법론을 활용하여 기록화합니다. 본 상영회를 통해 서울기록원이 그동안 제작했던 다큐멘터리 영상 8편을 공개했습니다.

상영 리스트
- 〈제로 웨이스트(ZERO WASTE)〉 (2022)
- 〈아이들의 환상이 보이는 단 하나의 시장, 동대문 문구완구〉 (2021)
- 〈오늘도 차곡차곡 금천〉 (2021)
- 〈한강〉 (2020)
- 〈BC 2019 사라진 시간, AC 2020 나아갈 시간〉 (2020)
- 〈오늘공동체_우린 다르게 살기로 했다〉 (2020)
- 〈한양도성 밖 첫 번째 마을 창신동〉 (2019)
- 〈영화 간판쟁이-사라져 가는 것들의 안부〉 (2019)



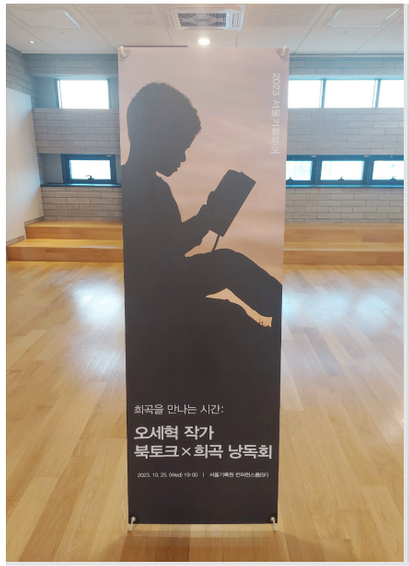
프로그램

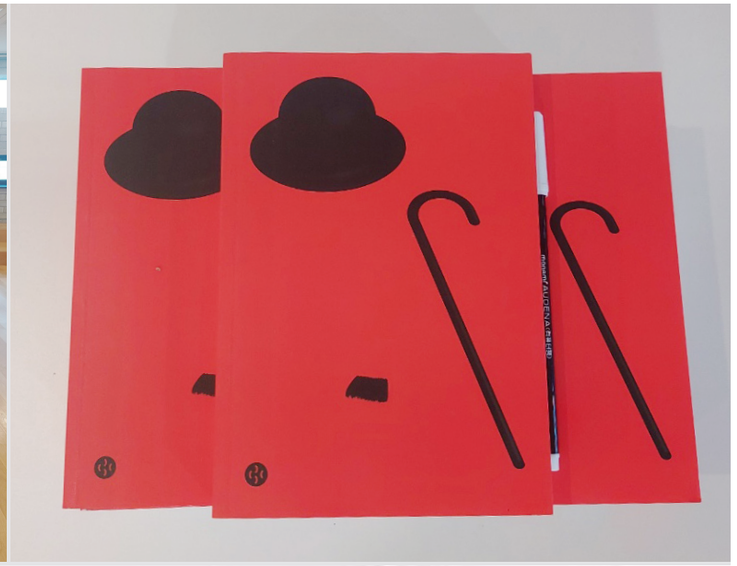
#3

희곡을 만나는 시간: 오세혁 작가 북토크×희곡 낭독회

2023. 10. 25.

무대 예술인 희곡 공연을 아카이빙 하기 위한 방법으로 공연 대본을 그 자체로 완결된 『레드 채플린』이라는 문학 작품으로 펴내게 된 오세혁 작가의 북토크부터 『레드 채플린』에 수록된 희곡 작품들을 작가와 함께 읽어보는 희곡 낭독회를 진행했습니다.







프로그램

#4

생활수선

2023. 10. 26.

지난 〈2022 서울기록페어〉에서 큰 사랑을 받았던 종이 복원 프로그램 〈생활수선〉이 다시 찾아왔습니다. 오래되어 망가졌거나, 혹은 평생 간직하고 싶은 나만의 소중한 종이 기록이 있다면 올해 다시 개최됐던 〈생활수선〉 프로그램을 놓치지 않았기를 바랍니다. 서울기록원의 종이 복원 담당자의 안내를 따라 4가지 유형의 종이 기록 복원 처리 방법을 실습을 통해 재미있게 배울 수 있었습니다.







프로그램

#5

기록을 바라보는 여섯 개의 시선: 우리는 어디에서 살아가는가

2023. 10. 26.

서울기록원의 전시와 연계하여 사진, 음악, 인류학, 영화, 아카이빙, 도시 연구 등 각 분야의 전문가의 관점에서 기록을 조망하는 강연 프로그램 〈기록을 바라보는 여섯 개의 시선〉의 마지막 강연, 도시문헌학자 김시덕의 〈우리는 어디에서 살아가는가〉가 〈2023 서울기록페어〉 기간에 개최되었습니다.



프로그램

#6

렉처 프로그램

2023. 10. 27.

〈2023 서울기록페어〉의 강연 프로그램, 〈렉처 프로그램〉을 소개합니다. 올해 〈렉처 프로그램〉은 '공연예술과 기록의 만남'을 주제로 이와 관련된 다양한 주제와 관점에 대해 더 깊이 이해할 수 있는 특별한 강연들로 구성되었습니다. 우리나라를 대표하는 예술 아카이브에서 종사하는 학예연구사들과 동시대 예술 현장에서 예술과 기록을 잇는 시도를 이어가는 예술가들의 강연을 통해 예술 기록에 대한 영감을 얻는 흥미로운 시간이 되었기를 바랍니다. 아울러 대한민국 1호 기록학자이자 베스트셀러 『거인의 노트』의 저자 김익한 교수가 소개하는 '성장을 위한 기록 관리 팁'까지, 기록관리 전문가부터 기록이 아직은 낯설게 느껴졌던 분들 모두 즐길 수 있는 〈렉처 프로그램〉을 개최했습니다.

강연 리스트

#1 삶의 무기가 되는 기록법, 김익한(명지대학교 명예교수)

#2 함께하는 연극 기록, 의미와 가치에 대한 이야기, 김현옥(아르코예술기록원 학예연구사)

#3 공연예술과 아카이브: 국립중앙극장 사례를 중심으로, 주선영(국립중앙극장 학예연구사)

#4 면목 3.8동의 삶과 기록, 홍주아(극단 생존자프로젝트 공동대표)

#5 안무가의 감각을 간직하기 위해, 서태리(무용 안무가)



프로그램

#7

가을밤, 기록으로 다시 밝히다

2023. 10. 28.

올해 여름에 진행했던 〈여름밤, 기록으로 밝히다〉가 〈2023 서울기록페어〉 개최를 맞이하여 올가을 〈가을밤, 기록으로 다시 밝히다〉로 돌아왔습니다. 서울기록원의 전시에 대해 알아보고, 접등을 만드는 작업 활동을 하며 기록의 의미와 방법을 경험해 보았던 가족 대상 체험 프로그램입니다.



프로그램

#8

우리의 나날을 기록해: 우리 가족 타임캡슐

2023. 10. 28.

나만의 타임캡슐에 오늘의 기록을 담아보았던 것은 어떠셨나요? 몸으로 기억을 표현하고 기록을 모아, 우리 가족만의 특별한 타임캡슐을 만들어보고 싶은 가족들을 위해 준비한 〈우리의 나날을 기록해: 우리 가족 타임캡슐〉 프로그램이 참여해 주신 분들께 다양한 활동을 통해 기록의 의미와 방법을 익힐 수 있었던 시간으로 기억되길 바랍니다.



현장 스케치

서울기록페어 렉처 프로그램 현장 스케치

2023. 10. 27.

10월 27일 금요일에 진행된 렉처 프로그램은 '공연예술과 기록의 만남'을 주제로 공연예술을 기록보관(아카이빙)하는 상호작용의 과정을 조명했다. 대한민국 1호 기록학자 김익한 교수의 특별강연 〈삶의 무기가 되는 기록법〉을 시작으로, 기록전문가나 기록관리 종사자뿐만 아니라 공연예술과 기록의 상관관계에 관심이 있는 모든 시민들을 위한 행사였다.

서울기록원 5층 컨퍼런스룸에는 사전 신청을 통해 접수한 60여 명의 시민들이 참석, 이어지는 강연에 높은 집중력으로 함께 했다. 우리나라의 대표적인 예술 아카이브에서 종사하고 있는 김현옥(아르코예술기록원 학예연구사), 주선영(국립중앙극장 학예연구사) 등의 전문가 세션이 먼저 진행되었고, 이어 동시대 예술 현장에서 예술과 기록을 잇는 시도를 이어가고 있는 홍주아(극단 생존자프로젝트 공동대표), 서태리(무용 안무가) 등의 예술가 세션을 통해 기록이 공연예술을 어떻게 보존해 오고 있는가뿐만 아니라, 공연예술 창작의 과정에 기록이 어떠한 영향을 미치는지 살펴보았다.

이를 통해 공연예술 아카이브의 현재를 돌아볼 수 있었을 뿐만 아니라, 공연예술의 기록, 아카이빙의 특이성과 그 의의에 대해서도 살펴볼 수 있었다. 뿐만 아니라 예술가들이 '서울'과 '기록'을 활용하는 방식도 다양한 영감을 제공했다. 서울이라는 장소를 리서치의 대상으로 삼아, 장소성이 공연화되는 과정을 리서치 단계부터 제작의 단계까지 상세하게 공유한 극단 생존자프로젝트 홍주아 공동대표의 강연은 매우 인상적이었다. 마지막 섹션인 서태리 안무가는 독자적인 무보 체계를 통해 안무를 기록함으로써 기록을 통해 사라지는 몸의 감각, 안무의 흔적을 남기는 방식을 공유했다. 〈2023 서울기록페어〉 렉처 프로그램은 공연예술의 기록을 통해 아카이빙의 기능과 역할 그리고 잠재된 가능성을 확장하여 보여주기에 충분했다.



2023 아카이빙북

연극과 무용으로 기록하는 서울

발행인
서울특별시장

편집인
고경희 서울기록원장

발행처
서울기록원

발행일
2023. 11. 17.

제작부서
서울기록원 기록정책과

제작총괄
윤정훈 기록정책과장

제작담당
정찬홍 주무관

주소
서울특별시 은평구 통일로62길 7

전화
02-350-5600

기획
투에이 주식회사

서울기록원
주소 03371 서울특별시 은평구 통일로 62길 7 (녹번동 7-1)
대표전화 02-350-5600
홈페이지 https://archives.seoul.go.kr

©2023 서울기록원 SEOUL METROPOLITAN ARCHIVES


SEOUL
M SOUL


서울기록원
SEOUL METROPOLITAN ARCHIVES