

타이완 아티스트 런 스페이스 ‘산우’의 전시로 행동하기 《변태경로 - 2020 타이완 미술비엔날레 병행 전시》를 중심으로

천관잉

陳冠穎

타이완 주밍(朱銘)미술관
연구원 및
국립타이난예술대학
예술창작이론대학원
박사과정

I. 서론

2020년 10월 22일 타이완의 예술공간 산우(酸屋, Acid House)에서 진행된 《변태경로 - 2020 타이완 미술비엔날레 병행전시 Biàn-Tài Routes - 2020 Taiwan Biennial Collateral Events》는 타이완의 북부, 중부, 남부 지역에 위치한 대안공간 연계 전시의 일환이었다. 공동주거 방식이 생활공간에 적용되어 장소의 혼(genius loci)이 기반이 된 ‘산우’는 육체의 움직임과 퍼포먼스가 일상적 실천을 만들고 워크숍 및 강연과 같은 관련 행사의 지속적 확장을 통해 신생 예술공간으로서 대안적 삶의 방식과 예술 공동체의 형성을 제시한다. 그러나 최근 몇 년

간 타이완에서 일어나는 ‘아티스트 런 스페이스(artist-run space)’의 새로운 흐름 속에서 산우가 추구해 온 예술 공동체 공간을 어떻게 정의해야 할지 생각해 본다. 병행전시(collateral event)가 비엔날레 본관의 지리적 공백을 보충하거나 강화하기 위함이라면, 소형 또는 대형 미술기관과의 교류와 협력은 현실적인 대화로 어떤 식으로 전개되어야 하며 관객의 위치 또한 어디이어야 하는 걸까? 1990년대 대안공간(alternative space)의 또 다른 선택지가 신생공간(post alternative space)으로 진화하는 동시에 공간 생존이 이슈로 떠오르면서 협상과 협력은 이미 공간 경영자에게 필수 능력으로 자리매김 되었다.

* 본 글은 저자의 동의하에 「藝術家自營空間的展演行動: 酸屋《變態路徑—2020臺灣美術雙年展平行展》個案研究」, 『臺灣美術』123, 國立臺灣美術館, 2022.11에 실린 논문을 번역하여 수록함. 원문은 <https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw> 참고.

이러한 시점에서 우리는 예술공간/공동체 그 이면에 존재하는 생산 관계를 어떤 시각으로 접근해야 하는 것인가?

본고는 예술공간 '산우'의 운영 방식과 그 맥락적 위치를 살펴보고 《변태경로》를 주요 실천사례로 삼아 분석하고자 한다. 산우는 2014년 아티스트 공유 작업실로 시작하여 현재 협동조합(CO-OP) 체제 및 공유주택(share house)의 형태로 전환되어 운영 중이다. 이는 아티스트 큐레이터(artist-curator)의 예술 행동을 통해 새로운 상상의 길을 개척하려는 창조적 실천 및 시도이다. 필자는 예술공간 산우의 일원이자 《변태경로》의 큐레이터로서 몸소 실천한 연구와 자료 분석 방법으로 산우가 타이완의 새로운 세대들에게 미치는 공간 생산의 의미와 가능성에 대해 탐구하고자 한다.

II. '아티스트 큐레이터'와 '아티스트 겸 연구자'

2020년 타이완 미술비엔날레 병행전시로 선보인 《변태경로 - 2020 타이완 미술비엔날레 병행전시》(이하 《변태경로》)는 예술 공동체 공간 '산우'가 국립타이완미술관(National Taiwan Museum of Fine Arts)에서 의뢰를 받아 진행한 관외 전시다. 필자는 산우의 공동대표이자 예술가로서 산우 구성원을 대표하여 《변태경로》전의 큐레이터를 맡았다. 본 전시는 수석큐레이터 야오웨이중(姚瑞中)

이 기획한 2020년 타이완 미술비엔날레 《금수불여(禽獸不如)》(이하 《금수불여》)의 전체 전시 구조에 맞춰 진행되었다. 2008년 타이완 미술비엔날레가 시작된 이래 역사상 가장 큰 규모이자 논쟁이 뜨거운 전시로 손꼽혔으며, 또한 처음으로 베니스 비엔날레의 '병행 전시' 개념을 도입한 사례가 되기도 했다. 산우는 타이완 미술비엔날레와 연계전시를 병행한 공간으로서, 이를 통해 대안공간과 미술관 간의 협상과 협력 관계, 청년 예술가와 예술단체가 국가급 미술관에 진입하는 과정, 특히 행위예술과 같은 실험적 창작이 대중과 기관에게 점차 받아들여지는 현상을 두드러지게 실현되는 것을 발견한다.

먼저, 2020년 타이완 미술비엔날레의 큰 주제인 '금수불여'에 대해 알아본다. 15년 전 수석큐레이터 야오웨이중은 꿈을 통해 받은 신의 계시를 바탕으로 큐레이션을 결정하게 된다. 그는 꿈에서 신의 계시를 받은 사원 '성요궁(聖瑤宮)'에 실제로 방문하여 신의 뜻을 묻는 시침(詩籤)을 뽑아 타이완 미술비엔날레의 큐레이션을 행해도 좋다는 결과를 받기도 했다. 《금수불여》는 인간 스스로에 대한 자아반성과 일체중생의 존재에 대한 관심을 일깨우고, '금수'의 관점으로 인간 중심의 탐욕과 이기심을 바라보고 비판한다. 전시는 불교 '축생도(畜生道)'에서 일컫는 12가지 존재하는 모든 생명체 종류를 전시 개념에 인용하여 인간의 생태계 파괴와 과도한 동물살생 등의 죄악에 대해 반성과 그 사유를 이끌

어냈다.² 전시 구성은 크게 여덟 가지 섹션으로 나뉘었는데, 그중 '퍼포먼스 & 라이브 아트'는 타이완 미술비엔날레 개최 이래 처음으로 행위예술이 주체가 된 섹션이었다. 또한 개막식 행사 장소를 국립타이완미술관에 국한하지 않았다. 타이중 근교에 위치한 수억 원의 국가 예산을 투입하여 건설했지만 장기간 방치되어 사실상 폐건축물에 가까운 '해양생태박물관'(海洋生態館)과 '다안항 마추 문화원구'(大安港媽祖文化園區)로 장소 범위를 확장하였다. 이 두 곳에서 와단우마(瓦旦塢瑪), 쑤이로우(孫懿柔), 예즈치(葉子啓), 린런중(林人中), 푸아윈+저우수이(傅雅雯+周書毅)와 Ghost Mountain Ghost Shovel(鬼丘鬼鏟) 등 다양한 퍼포먼스 작가들이 참여하여 라이브 퍼포먼스를 펼쳤다. 다시 메인 장소인 국립타이완미술관으로 돌아와 현장에서 야오웨이중이 법문을 낭독한 뒤, 실험적 사운드 아티스트 Meuko! Meuko! 와 뉴미디어아트 그룹 NAXS Corp.가 모든 유정중생(有情眾生)을 위해 연출한 '도시 중생제도 법회'를 통해 공식적으로 개막을 알렸다. 이로써 퍼포먼스와 라이브 아트가 타이완 미술비엔날레의 전시 범주에 정식으로 편입되면서 새로운 양상을 만들어냈다. 전시의 전체 흐름은 타이신 아트 어워드(Taishin Arts Award)에 해당 전시를 추천한 후보추천위원 린위스(林育世)의 평처럼, "새로운 관조의 시각을 통해 '인간계'와 '비인간계'의 윤회, 환생, 소비, 잔혹함이 공존하는 세계를 은

유적으로 풀어낸"³ 그런 전시였다. 또한 야오웨이중은 '병행전시'라는 개념을 타이베이의 수이구 아트(水谷藝術), 신베이시 산우(酸屋), 타이난의 지에디엔 아트 스페이스(節點藝術空間), 가오슝의 허난 8호(河南8號) 총 네 군데 신생 대안공간의 독립 큐레이션을 통해 발화를 시도하는 기지로 작용하게 했다. 한편으로 타이완 미술비엔날레의 영역과 경계에 도전하고, 다른 한편으로는 비주류 혹은 실험적인 신생 대안공간을 의식적으로 선정하게 된 것이다. 이 대안공간의 구성원은 대부분 30대의 젊은 작가들로, 한정된 지원 예산(각 공간에 책정된 전시 진행 예산의 한도는 대만달러 50,000원이다)에 오히려 청년들의 열정과 패기(또는 대형 미술기관에서의 전시 경력에 대한 갈망)에 의존하여 이처럼 제한적 조건에서 다소 도전적인 임무를 완수할 수 있었다. 물론 수석큐레이터를 역임한 야오웨이중은 전체 예산이 타이완 미술비엔날레 예산의 1/4에도 못 미치는 예산에 대한 이슈와 전시 주제목을 둘러싼 논쟁으로 인해 두 차례나 사임을 표명할 만큼 준비과정이 순탄치 않았다.⁴ 국립타이완미술관 관장 린즈밍(林志明)의 만류와 설득 덕분에 야오웨이중은 미술관 측과 수차례 협상을 거친 뒤에야 비로소 비엔날레의 메인 주제 '금수불여'를 최종 보유하게 되었다. 그 결과 한정된 예산 안에서 타이완 북쪽과 남쪽 지역의 신세대 예술공간을 연결 짓는 것은 물론, 비엔날레의 높은 진입 장벽을 뚫어 젊은 작

가들에게도 가능성을 열어주게 되었다. 이는 오늘날까지 이어온 타이완 미술비엔날레의 전시 지역과 정치적 비판-사상을 의도적으로 허물고, 더불어 유관 기관과 전시 기획에 따른 자원 배분, 권력과 정치에 의해 작동되는 관계를 인지하고 깨닫게 했다. 이로써 《금수 불여》는 타이완 미술비엔날레 사상 처음으로 병행전시 개념을 적용해 전시를 형성하는 지역 경계선을 더욱 확장하고 신생 대안공간과 공공기관인 미술관 사이의 교량을 구축하게 되었다. 그뿐만 아니라 퍼포먼스 & 라이브 아트 섹션이 도입되어 처음으로 선보인 라이브 퍼포먼스를 빌어 장기간 방치된 유령박물관과 활성화된 미술관을 연계해 예술적 울림을 일으켰다. 이런 '수행적'(performative)⁵ 작업이 국립타이완미술관 자체의 새로운 역사적 시각을 제시했다.

앞서 서술한 맥락에서 산우는 단순히 타이완 미술비엔날레의 병행전시 참여자로서의 역할에 그치지 않고, 나아가 외부적으로는 대안공간과 미술관 간의 정치적 관계를 고민하고, 내부적으로는 산우의 공동체 구성원, 즉 개인과 단체 간 공동창작의 가능성과 방법을 모색하고 있다. 안팎에서 보면 산우는 청년 예술가들을 위한 커뮤니티로서 퍼포먼스, 실험음악과 사운드아트, 일상생활 등 실험예술의 생산과 실천을 중점에 두고 모든 공동체 구성원 간의 평등한 관계와 대화를 특히 강조하며 창작과 삶이 함께 어우러지는 예술 기반 공동주거 & 공동학습이 실현되는

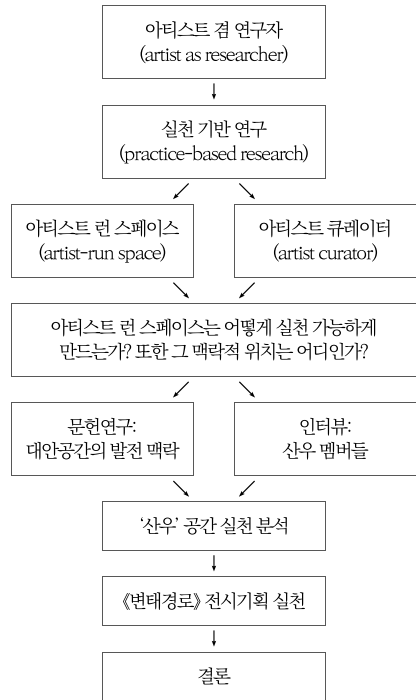
공간이다. 필자는 산우 구성원들의 추천으로 산우를 대표하여 2020 타이완 미술비엔날레의 병행전시 '큐레이터'로 참여하게 되었다. 여기서 '큐레이터'는 정확하게는 한 아트 그룹 내의 '아티스트 큐레이터'를 뜻한다. 이는 상업적 목적이 아닌 예술가가 직접 자신의 비영리 예술공간을 운영하므로, 상대적으로 독립성이 보장되고 외부 기관과의 협력보다는 자유분방한 전시를 기획함과 동시에 생계유지도 필요하기에 그들이 한데 모여 운영되는 일종의 예술가들의 생존 전략이다.⁶ 최근 몇 년간 '2018 타이베이 비엔날레', '2019 아시안 아트 비엔날레' 및 2020 타이완 비엔날레와 같이 아티스트 큐레이터를 중심으로 진행된 비엔날레는 이 두 역할 사이에 명백한 차이점이 있다. 예컨대 아티스트 큐레이터 쉬자웨이(許家維)의 말처럼, "큐레이터 대부분은 자신의 연구와 전시 개념을 뒷받침하기 위해 미술 작품을 사용하는 반면, 아티스트 큐레이터는 분석과 해석에 집중하지 않고 전시의 '창조'와 '창작'에 비중을 둔다고 생각한다."⁷ 즉 아티스트는 큐레이터 모드에 돌입하면 마치 예술가가 창작을 하는 과정 자체에 중점을 두는 것과 같은 맥락이라 생각한다. 다만 그렇다고 해서 아티스트 큐레이터에게 연구와 전시 개념이 필요하지 않다는 것이 아니라, 창작적 입장에 입각하여 '아티스트 겸 연구자'로서 임해야 한다는 것이다. 호주의 예술 실천 연구자 그레엄 설리번(Graeme Sullivan)이 2011년에 저술한 『연

구자를 겸한 예술가: 새로운 현실에 대한 새로운 역할 The Artist as Researcher : New Roles for New Realities』에 따르면, '아티스트 겸 연구자'는 예술 실천을 기반으로 연구하고(practice-based research) 창의적이고 비평적인 사고와 과정에 집중하며 과거의 지식 구성 방식에 변화를 만들어내기 위해 시도한다.⁸ 다시 말해 예술 실천 연구의 핵심 과제는 예술가의 작품과 그 창조적 과정에 대해 다시 생각하게 만드는 또 다른 사고를 창출하는 것이다. 이러한 실천은 미술사학자, 미술비평가, 예술사회학자의 연구 방법과는 달리 예술가의 창작 철학과 작품을 창조하는 과정 자체에 중점을 둔다.

본고는 이러한 내용을 논의의 기점으로 '아티스트 큐레이터'와 '아티스트 겸 연구자'⁹의 예술 실천 연구에 중점을 두었다. 필자는 '아티스트 런 스페이스'의 참여 연구를 통해 산우에서 진행한 <변태경로> 전시를 기획하는 과정을 거쳐 예술 실천을 구체화하였다. 해당 연구는 '대안공간'에 대한 문헌 조사와 자기비판적 연구를 발판삼아 산우가 대안공간의 맥락에서 현 위치를 되돌아보고자 한다. 이는 산우에게 명확한 발전 방향 또는 앞으로의 운영 전략과 같은 비전을 제시하기 위함이 아니라, 오히려 산우만의 유기적이고 유연한 이질적 공간, 실험적인 창작 정신, 그리고 자아성찰적 태도를 중심으로 비판적 사고를 유지하려는 의미가 있으며, 산민들(산우 공동체 거주자들을 부르는 호칭) 간의 공동학

습과 교류, 일상적 예술 실천과 퍼포먼스를 통해 '아티스트 런 스페이스'에서의 생명정치, 예술 신념, 공동학습과 공동생활을 아우르는 총체적 실현을 이끌어내기 위함이다.

표1. 본고의 연구실천을 토대로한 내용 구조 필자가 정리한 표.



III. 대안공간에 대한 재논의와 재변이

1. 대안공간의 기원에 대한 원초적 탐구

대안공간은 정확히 무엇을 의미하며 어떻게 생겨났을까? 대안공간의 역사를 탐구하기에 앞서 세계적 맥락과 이 용어가 내포하는 개념 또는 예술 공동체 공간의 운영

철학을 명확하게 짚어볼 필요가 있다. 이는 서양의 대안공간 개념이나 운영 방식을 대만에 적용하려는 것이 아니라(배경과 지역성이 완전히 다르므로), 더 넓은 시야로 대안 대안공간의 맥락을 되짚어보기 위함이다. 서로 다른 지역 간의 차이와 대조뿐만 아니라, 과거 서양의 선례를 통해 우리의 현주소를 파악하고 나아갈 방향을 알아보고자 한다.

먼저 대안공간은 영어 ‘Alternative Space’를 번역한 용어로, ‘Alternative’는 ‘양자택일/여러 개 중 하나’, ‘대안적인/선택을 제공하는’, ‘비주류적/비전통적’이라는 의미가 있다.¹⁰ 대만에서 ‘Alternative Space’는 주로 ‘대체공간’ 또는 ‘대안공간’으로 번역되는데, 이 글에서는 ‘대안공간’으로 일괄 통일하여 표기하겠다. 대안공간의 기원에 관해 중국어로 번역된 문헌에서 자주 언급되는 것은 미국 미술사학자 로버트 앳킨스(Robert Atkins)의 책 『아트 스피크 ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords』에서 인용한 내용이다.

대안공간의 시초는 1960년부터 1970년 사이 뉴욕에서 시작됐다. 당시 그린 스트리트 98번지와 112번지에 처음으로 아티스트를 위한 공간이 개설되었고, 이는 아티스트가 직접 운영하는 소규모 비영리 단체이기도 했다. 당시 이러한 독립적인 단체들이 필요했던 배경은, 실험예술이 활발하게 일어나던 시기였다고 하지만 미

술관과 상업갤러리, 그리고 몇몇 협력 갤러리가 전혀 받아들이지 않았기 때문이다.¹¹

위 인용문을 통해 알 수 있듯이, 앳킨스는 대안공간의 발전이 1970년대 뉴욕 대도시에서 기인되었다고 언급한다. 당시 주류 상업 갤러리와 미술관들이 실험예술을 받아들이지 않아 많은 예술가들이 상대적으로 저렴한 하고 넓은 공간의 소호(Soho) 지구를 자유로운 창작기지로 선택했다는 것이다. 그 대표적인 예로 1969년과 1970년에 각각 설립된 ‘그린 스트리트 98번지’(98 Greene Street, 1969. 12~1973. 12.)와 ‘그린 스트리트 112번지’(112 Greene Street Workshop, 1970. 10~1978. 6)가 있다. 사실 1960년대 말부터 1970년대 초까지 많은 예술가들이 대안공간에 참여한 목적은 제3의 자유로운 창작공간을 찾는 것뿐만 아니라 모더니즘적 화이트 큐브에 의도적으로 맞서고자 했으며 또 당시 상업 갤러리와 예술기관이 정한 주류(主流)의 기준을 해체하기 위해서였다.¹² 아일랜드 출신의 미술가이자 비평가인 브라이언 오도허티(Brian O’Doherty)는 1976년 미술잡지 『아트포럼』에서 발표한 글 「하얀 입방체 내부에서 Inside the White Cube」에서, 현실적 관점에서 하얀 입방체(화이트 큐브) 공간의 순수하고 절대적인 상태를 반대하고 예술을 신성불가침한 대상으로 형상화하려는 갤러

리와 미술관을 비판하며 대안적인 예술 창작이 어떻게 예술 생산의 사회적 배경을 드러내는지 설명했다.¹³ '대안공간'이라는 용어 역시 오도허티가 처음으로 제시했다. 그는 미술가이자 비평가일 뿐만 아니라 동시에 미국 국립예술기금위원회(National Endowment for the Arts, NEA) 시각예술 분야의 책임자로 1972년 '대안공간'이라는 새로운 지원 프로그램을 기획했다.¹⁴ 이 지원 정책 덕분에 1970년대 후반 많은 대안공간이 운영/생존할 수 있었지만, 본래 대안공간이 추구하던 비공식 단체와 반(反)기관적 특성은 도리어 약화되어 버렸다.¹⁵

그러나 1960년대 말에서 1970년대 초반 뉴욕을 거점으로 '대안공간'은 상업 갤러리나 미술관과는 다른 실험적 예술을 실천하는 기지로 기능하여 많은 선진 예술가와 예술 사건을 잉태했지만, 이 대안공간에서 쌓인 역사는 결국 미술관으로 옮겨져 전시된다. 1981년 뉴욕의 뉴 뮤지엄(The New Museum)은 아티스트 큐레이터인 재키 애플(Jackie Apple)을 초청하여 《대안공간 회고전: 1969-1975년의 역사적 개관 Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975》을 기획한다. 이 전시는 뉴욕에서 1969년부터 1975년까지 활동한 'Gain Ground', 'Apple', '그린 스트리트 98번지', '그린 스트리트 112번지', '10 bleecker street', 'Idea Warehouse', '3 Mercer' 총 7곳 대안공간의 발전사를 담았

다.¹⁶ 초기에 활동한 대안공간은 대부분 외부 또는 유관 기관의 지원을 받지 못했기 때문에, 이곳의 예술 실천은 대부분 '과정 중심적', '상황 특정적', '장소 특정적', '즉흥적 또는 개방적', '자발적 또는 협력적'인 특성을 지니고 있었다. 재료, 개념, 행동 및 장소와의 관계를 강조했으며, 대부분 혼합 매체, 설치 작업, 퍼포먼스와 같은 형식의 작업이 주를 이뤘다. 이들의 목적은 예술품 감상이 아닌 예술 경험 과정에 집중하여 새로운 가능성을 모색하고 기존의 틀을 깨고 재정의하고자 했다.¹⁷ 이렇듯 실험적 작업은 대부분 보존하기 어렵다는 이유로 상업 갤러리와 미술관에서 배제되기 일췌였던 터라 예술가 본인들이 주축이 되어 전시공간을 설립하고 한층 더 실험적인 창작 활동이 가능한 기지를 확보했지만, 추후 여러 원인으로 인해 1970년대 초기의 대안공간들은 폐쇄되거나 변화를 위해 공간의 성격을 전환하게 된다. 임대료라는 현실의 압박, 체계 없고 부실한 공간 관리, 기관의 제도적 지원 프로그램이 대안공간을 지원하기 시작함(그러나 초기의 취지에서 벗어남),¹⁸ 관객과 미술관이 점차 실험예술 작업을 수용하기 시작함, 다원적으로 발전하기 시작한 갤러리 시장과 체계적인 소장 시스템, 뉴욕 산업 지역이 상업화로 전환되던 시기 등 다양한 상황이 원인이 되었다. 뉴뮤지엄에서 개최한 이 전시는 1970년대 초기 대안공간의 발전사를 정리하는 회고전 형태였지만, 일면에는 당시 예술가들이 상업 갤러리와 미

술관에 대항하는 자발적 예술 실천 정신과는 다소 어긋나 있었다. 그럼에도 불구하고 결과적으로 1960년대 말부터 1970년대 초 뉴욕에서 활동한 1세대 대안공간들은 상업 갤러리와 미술기관 사이의 틈새에서 새로운 실험 공간과 비영리 운영 방식을 개척했고, 화이트 큐브라는 모더니즘 산물에 더욱 적극적으로 대항하는 반동적 정신과 비판적 태도는 깊은 경의와 존경을 불러일으킨다. 이 시기 뉴욕에서 시작된 대안공간은 미국 미술사에서 전위적 예술 실천을 알린 중요한 발원지 중 하나로 여전히 인식되고 있다.

‘대안공간’의 개념은 1980년대에 들어오면서 달라졌다. 뉴욕 이스트 빌리지 예술가들은 1970년대 초 대안공간의 비영리 운영 방식과 개념주의적 성향을 거부하고 자체적으로 갤러리를 설립하기 시작했다. 예를 들어, 민간인 전쟁 갤러리(Civilian Warfare Gallery)와 그레이시 맨션 갤러리(Gracie Mansion Gallery) 등과 같이 예술가들이 운영하는 갤러리가 생겨났다. 이는 1980년대 뉴욕에서 활발하게 발전하던 신흥 예술 시장을 기반으로, 회화의 부흥을 도모했을 뿐만 아니라 상업 갤러리와 대안공간 사이에 존재하던 명백하고 선명한 경계를 모호하게 만들었다. 엡킨스의 서술에 따르면, ‘2세대 대안공간’이라 일컬어지는 1980년대에 등장한 갤러리들은 1세대 선배들보다 더 다양성을 추구하고 지역 또한 미국 전역으로 확장되었다. 1983년에 설립되고 뉴저지 뉴어

크에 위치한 알지라 현대미술센터(Aljira, a Center for Contemporary art)와 샌프란시스코 Artists’ Television Access가 대표적인 예다. 전자는 전통적 형식의 미술 작품을 위주로 하였고 후자는 새로운 매체인 영상 작품에 중점을 두었다.¹⁹ 1980년대의 대안공간은 예술가들의 다양한 형식의 창작을 수용하고 전시함에 따라, 관람객과 컬렉터도 실험적 작품을 더욱 자연스럽게 받아들이게 되었다. 이에 대해 엡킨스는 ‘예술가 조직(artists’ organization)’이라는 용어가 ‘대안공간’보다 더 정확하고 적합하다고 생각했다. 1세대에서 2세대로 이어진 대안공간은 비공식적 조직에서 공식적 조직으로, 반 기관적 태도에서 협상과 협력으로, 일시적인 것에서 효율적인 생산으로, 자발적인 공간에서 다원화되는 발전 과정을 거쳐 변화하였다. 하지만 1990년대부터 미국 국가예술기금위원회(NEA)가 추진한 대안공간 지원 프로그램의 지원액이 현저히 감소함에 따라 비영리 대안공간 및 갤러리의 수도 크게 줄어들었다.²⁰

2. 대만 대안공간의 발전과 가능성

대만에서 대안공간은 서양보다 20년 정도 늦은 1980년대 말부터 1990년대 초에 탄생했으며 서양의 맥락과는 다른 발전과 개념을 가지고 있다. 대만의 설치미술가 렌더청(連德誠)의 글 「대안공간, 무엇을 대안하는가?」에 따르면, 서양의 대안공간은 주로 미술관과 상업 갤러리와 차이와 반동적 태

도를 강조하는 반면, 대만의 대안공간은 예술 체계 안에 편입되어 또 다른 선택지인 '중립적 공간'의 성격을 띠고 전위예술의 반체제적 태도가 결핍되어 있다.²¹ 이와 같이 대만 대안공간의 활성화는 서양 초기 대안공간의 반체제적 정신과 달리, 또 다른 전시공간의 형태로 새로운 개념과 형식의 미학적 교류 및 실천에 집중한다. 또한 궁극적으로 이러한 공간의 성향이 예술인과 공동체의 비영리 실험 공간에 대한 적극적인 관심을 이끌어냈다. 대만의 예술가들이 주류 예술공간과 상업 갤러리 외에 대안공간을 예술적 실천이 가능한 또 하나의 경로로 인식하여 활성화된 것이다. 그렇다면, 대만의 대안공간은 어떻게 생겨나고 발전했을까? 필자는 시대적 배경에 따른 당시의 제도적 지원체계, 발전 성향과 대안공간 설립 시기를 기반으로 세 단계의 분석을 실행했으며, 이 세 단계 모두 예술가의 창작 발전이 주축인 실제 예술공간에 해당한다.

우선 첫 번째, 대만은 1987년에 38년간 지속된 계엄령이 해제되면서 경제적 변영과 함께 갤러리 시장도 급성장한다. 1993년 문화건설위원회(文建會)에서 편집하여 출판한 『대만 지역 문화예술 활동 장소 모음집(臺灣地區藝文活動場地彙編)』에 수록된 갤러리 수는 158곳에 달했다. 다만 대다수의 갤러리에는 비교적 수요가 높은 대만의 '범인상(泛印象)'과 작품들이 주를 이뤘으며, 현대미술 또는 실험적 작업을 선보인 곳은 전체 갤러

리의 5% 미만이었다. 또한 1983년에 설립된 타이베이시립미술관(臺北市立美術館)의 초기 전시 중에는 서양미술의 흐름과 대만 본토의 회화를 중심으로 구성된 전시가 대부분이었으며, 공간 설치 작업과 실험예술에 관한 전시는 극히 소수에 불과하고 매우 보기 드물었다.²² 이 두 가지 이유로 유럽과 미국에서 귀국한 젊은 대만 예술가들은 실험적 창작을 전시할 수 있는 공간의 부재로 인해 갤러리나 미술관 이외의 예술가들이 자체적으로 운영하는 비영리 대안공간, 즉 아티스트 런 스페이스를 찾게 되었다. 그러나 이 시기의 대안공간들은 이상과 현실의 갈등에 봉착하여 대부분 현실적 어려움을 극복하지 못한 채 운영을 종료한 곳이 많았다. '이통공원(伊通公園)만이 적극적으로 공간의 전환을 거쳐 타이베이시립미술관과 '협력 파트너'²³ 관계를 형성하여 오늘날까지 오랜 시간 이어지면서 대만 대안공간의 살아 있는 역사가 되었다. 이 단계에서 대표적 대안공간은 '이통공원'을 비롯해 '2호공우'(2號公寓), 'NO-1 예술공간'(NO-1藝術空間), '인민공사'(人民公舍), '변방문화'(邊陲文化) 등이 있다.

두 번째, 1993년부터 문화건설위원회(2012년 이후 문화부로 승격됨)의 문화 정책이 전환기에 접어들면서 공공미술 프로젝트, 국가문화예술기금회 설립, 국립문화예술기관 설립, 지역의 예술전시 및 행사 발전 계획 등이 시행되었다. 특히 1996년에 국가문화예술기금회가 설립되어 개인 전시공간도 운

영 지원을 받을 수 있게 되었고, 타이완의 미술기관도 점차 실험예술과 같은 다양한 형태의 작업 또한 수용하기 시작했다. 이에 대해 타이완 미술학자 스웨이런(石瑞仁)은 미술관 전시가 서서히 '또 하나의 예술'화 되기 시작했다고 언급한다. '대안공간'에서만 볼 수 있던 예술의 표현 형태가 미술관에서 공식적으로도 적극적으로 수용되었기 때문이다.²⁴ 그리하여 대만의 대안공간은 초기 공간적 성격에서 변화하여 '포스트 대안공간'으로 새로이 등장한다. 야오웨이중은 공동 집필한 책 『공간 창조: 아시아의 포스트 대안공간』에서 포스트 대안공간이 유기적이고 유연한 전략적 운영 방식을 취한다고 설명했다. 그들은 공공기관에서 운영하는 지원 프로그램에 신청, 자발적인 기업과의 협력 또는 재원 조달, 그리고 제한적으로 이뤄지는 상업 활동, 나아가 미술 작품 판매나 예술 프로젝트 의뢰와 같은 활동을 진행했다. 이 예술인들은 초기의 예술적 자주성과 실험성을 유지하면서도 "예술의 큰 그림을 고려하여 적절한 선에서 타협하지만 그렇다고 마냥 관람자에게만 의존하지는 않는"²⁵ 태도를 취했다. 해당 시기에 정부의 문화정책 추진으로²⁶ 다양한 예술공간의 성장과 변화가 촉진되었으며 다방면으로 활기찬 양상을 보였다. 대만 미술비평가 가오치엔웨이(高千惠)가 말했듯이, "국가 문화예술기금회는 전시공간의 생산, 즉 예술가와 직결된 창작 공간, 대안공간, 개인 전시 공간 등에 대하여 연도별 변천 과정에서 끊임없이 '자적(자기적응)' 및 '타적(타인에게 적응)'의 조정을 지속적으로 맞추고자 노력하였고, 이로써 지원 양상의 모호한 경계 또한 반영한다."²⁷ 이 단계의 대표적 대안공간으로는 '침밀밀 커피관(甜蜜蜜咖啡館)', 'SLY 신락원 예술공간(新樂園藝術空間)', '현지실험(在地實驗)', '주웨이 스튜디오(竹圍工作室)', '신빈 부두 예술공간(新濱碼頭藝術空間)', '원형 예술(原型藝術)', '더우피 문예커피관(豆皮文藝咖啡館)', '원시엔 페인트사(文賢油漆行)', 'OCAC 오픈 당대예술센터(打開 - 當代藝術工作站)', '타이완신예당대 예술공간(台灣新藝當代藝術空間)', 'VT 아트살롱(非常廟藝術空間)', '하이마웨이 사진관(海馬迴光畫館)' 등이 있다.

세 번째, 대만의 현대미술은 2000년 이후 글로벌화와 신자유주의의 영향을 받아 탈장르 또는 탈영역의 융합예술, 디지털 및 뉴미디어, 전시 메커니즘의 작용 등 새로운 시대적 흐름으로 나아간다.²⁸ 그러한 변화는 대학 기관 및 문화 정책에서 더욱 부각되었다. 예를 들면, 2001년 국립타이베이예술대학이 테크놀로지 아트 대학원(후에 뉴미디어 아트 대학원으로 명칭을 바꿈)을 설립했고, 국립가오슝사범대학과 국립타이베이예술대학은 각각 2006년과 2008년에 다원예술 대학원을 설립했다. 2010년에는 국립문화예술기금회에서 더 많은 신진 큐레이터를 육성 및 발굴하고자 '큐레이터 육성 지원 프로그램'을 시작했다. 이러한 탈장르적이고 융합적

세 번째, 대만의 현대미술은 2000년 이후 글로벌화와 신자유주의의 영향을 받아 탈장르 또는 탈영역의 융합예술, 디지털 및 뉴미디어, 전시 메커니즘의 작용 등 새로운 시대적 흐름으로 나아간다.²⁸ 그러한 변화는 대학 기관 및 문화 정책에서 더욱 부각되었다. 예를 들면, 2001년 국립타이베이예술대학이 테크놀로지 아트 대학원(후에 뉴미디어 아트 대학원으로 명칭을 바꿈)을 설립했고, 국립가오슝사범대학과 국립타이베이예술대학은 각각 2006년과 2008년에 다원예술 대학원을 설립했다. 2010년에는 국립문화예술기금회에서 더 많은 신진 큐레이터를 육성 및 발굴하고자 '큐레이터 육성 지원 프로그램'을 시작했다. 이러한 탈장르적이고 융합적

인 '다원예술'이 떠오르면서 예술과 비예술, 전문가와 아마추어, 개인과 대중, 중심과 주변의 경계가 흐려지고 사회적 관계에 핵심을 둔 공간적 실천이 강조되기 시작했다. 이러한 배경에서 대학은 여러 가지 역할을 수행할 수 있는 신생 문화예술 활동가들을 배출해 왔다. 2030세대가 대부분인 이 젊은 예술인들은 인터넷과 1인 미디어가 일상에 깊이 파고든 디지털 시대에 살면서 '포스트 대안공간 이후'의 지역적 일상의 실천을 실현한다. 대만 비평가 왕자린(王嘉琳)은 「포스트 대안공간 이후」라는 칼럼의 서문에서, 지금의 대안공간들은 창작 지원 시스템의 보편화로 인해 운영 메커니즘이 너무 일원화되거나 동질화된 것은 아닌지 성찰의 메시지를 제시했다. 또한 '포스트 대안공간'이라는 틀 안에서 새로운 공간 전략과 상상, 그리고 예술계의 새로운 동향을 이야기한다. 그는 “창작, ‘전시’, 나아가 ‘전시공간’은 예술의 필수요건으로 자리 잡았던 계층적, 전문적, 아카데미즘과 같은 영역적 특성에서 시민 및 지역민의 참여를 통해 문턱을 낮추어 점차 예술의 대중화에 다가서고 있다”라고 언급했다.²⁹ 따라서 신생 대안공간은 '포스트-포스트 대안공간'의 차별성을 둔 비평적 사고로 전환하여 무경계, 탈영역, 이질적인 대안적 삶으로 나아간다. 즉 대안공간은 예술가와 지역 공동체를 연결하는 중추 역할로 회귀하여 공간 실천을 통해 문화예술의 통

합을 이룬다. 이에 관해서는 국제적으로 통용되는 새 용어인 '아티스트-런 이니셔티브(Artist-run initiative, 이하 ARI)'를 참고할 수가 있다. ARI는 예술가의 창작을 전시하는 '공간(space)'으로서의 역할뿐만 아니라 '장소(place)'로서 공동체 연결 맺기에 중점을 두며, 나아가 비물리적 또는 유동적인 예술 행동이 가능한 공간임을 강조한다. 마리아 미란다와 애너벨 라크루아(Maria Miranda & Anabelle Lacroix)는 저서 『보여주기 행위: 장소를 통한 예술가 주도의 개념 재고 An Act of Showing: Rethinking artist-run initiatives through place』에서 ARI에 대한 장소의 중요성을 강조하며, 이는 사유, 대화, 상호 작용을 창출하는 공동체와 사회적 공간을 형성하는 데에 있다고 설명한다.³⁰ 이 단계를 대표하는 대안공간으로는 "TCAC 타이베이 당대예술센터(臺北當代藝術中心)", '자유인 예술 주택(自由人藝術公寓)', '하울 스페이스(鮑空間)', '프리즈 아트(福利社)', '엡솔루트 절대공간(絕對空間)', '182 예술공간(么八二空間)', '녕성싱 공장(能盛興工廠)', '인스턴트 42(Instant 42)', '산우(酸屋)', '수이구 아트(水谷藝術)', '지에디엔(節點)', '허난 8호(河南8號)' 등이 있다.

위의 내용을 요약하면, 대만의 대안공간은 3단계의 발전 과정을 거쳤으며, 이는 '대안공간'의 주체적 정신, '포스트 대안공간'의 협상 전략, '포스트-포스트 대안공간'의 대안적 삶을 향한 움직임 등이 포함된다. (1) 1990

년대 전후로 갤러리의 상업화와 초기 미술관 전시가 주로 보수적 입장을 취하면서, 해외 유학 후 귀국한 예술가들은 실험적 창작과 전시를 위해 자체적인 예술공간을 설립하기 시작한다. (2) 1996년 국가문화예술기금회가 설립되고 관련 지원 정책이 실시되면서 미술 기관에서도 다양한 형식의 작품을 점차 수용하기 시작하며, '대안공간'은 이와 함께 또 다른 선택지로서 외부와 협력하는 협상 전략을 중점에 둔 '포스트 대안공간'으로 공간의 성격을 전환한다. (3) 2000년 이후 동시대 미술의 세계화와 신자유주의의 영향으로 대만 미술계에는 '다원예술'이라는 새로운 예술사조가 떠오르면서 공간 운영에 대한 방법과 사고방식에 변화를 일으키고 일상적 실천과 공동체 관계에 집중한 예술 행동으로 나아가게 된다.³¹

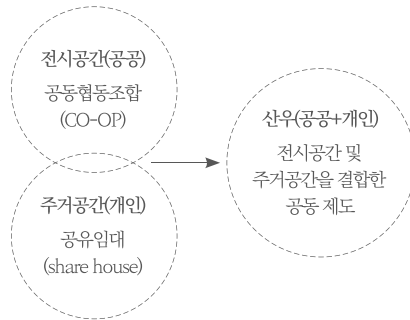
IV. 아티스트 런 스페이스로서 '산우'의 공간 실천 방법

1. 산우의 운영 방식과 발전 과정

“산우는 용허의 숨 막히는 혼잡 속에서 탄생했다. 부조리한 주거난, 정점이 안 보이는 고물가 그리고 현혹적인 담배로 이루어졌다. 우리는 일상을 본능적으로 순환하는 행위로 간주하며, 끊임없이 수행하고 청춘의 눈물을 삼켜내는 연습을 한다.”³² -산우 운영자 천샤오치(陳孝齊)

2014년 3월 18일, 대만은 1980년대 민주화 이후 가장 큰 규모의 '시민불복종' 운동으로 대만의 국회의원(立法院)을 집단 점거하는 '해바라기 운동(太陽花學運)'이 일어났다. 이는 대학생 및 시민단체가 공동 주도한 사회운동으로, 강행 통과된 양안서비스 무역협정(海峽兩岸服務貿易協議, CSSTA)이 자국 경제를 손상시킬 뿐만 아니라 중국 대륙의 정치적 영향력 강화에 대한 반대가 시발점이 되었다. 현재까지 발표된 여러 연구보고서에 따르면, 해바라기 운동 이후 대만의 정치 및 사회적 분위기가 변화하고 젊어지는 경향을 보이면서 기존 양대 정당(국민당과 민진당)과는 다른 새로운 정당 세력의 조성을 이끌어냈다.³³ 이러한 사회 분위기에서 한 청년 예술가 단체가 세어하우스, 사회와 미술을 향한 포부, 개인 작업실과 창작 전시 등 내적/외적 요구를 충족시키고자 2014년 신베이시 용허구에 '산우(酸屋, Acid House)' 예술 공동체 공간을 공동 설립하였다. 더불어 2018년에는 공식적으로 신베이시의 문화예술단체로 등록은 되었지만 기존 등록 유형에는 행위예술 분야가 없어 '잡예(雜藝)로 임시 등기하게 되었으며,³⁴ '단장' 직은 가위바위보 게임에서 패한 리민루(李敏如)가 맡았다. 현재 산우는 7년차를 맞이하면서 그간의 유동적 멤버 교체 및 의견 충돌을 거쳐 아래와 같이 3단계의 발전 과정을 겪게 된다.

표2. 현재 산우의공간 운영 방식, 2021, 필자가 정리한 표.



1단계(2014~2017): 초기에는 셰어하우스와 협동조합(CO-OP) 체제를 혼합하여 운영하였으며, 대다수의 멤버들은 현역 예술가로 활동 중인 국립타이완예술대학 학생들로 구성되었다. 이들은 주로 일상적 실천과 전시·공연에 비중을 두었고, 게릴라성 소규모 프리마켓, 공동만찬, 파티, 영화 상영, 일렉트로닉+사운드 공연, 실험 영상 작업, 행위예술, 라이브 퍼포먼스와 VJ로 이루어진 '파티극장(Theatre of Party)', 시각예술 전시, 바디 퍼포먼스 등 다양하게 활동을 진행했다. 이러한 일상적 실천은 대부분 산우 멤버들 또는 멤버들의 친구들에게 얻은 영감이나 아이디어를 구체화한 것이며, 직접 콘택트하여 협업파트너로 참여하는 경우도 종종 있다. 전시 공연의 결과보다는 과정에 내재된 사람과 사람 사이의 교류와 상호 학습에 무게를 두었다.

2단계(2018~2019): 2단계의 운영 방식은 이전의 셰어하우스와 협동조합 체제를 이어갔다. 1단계는 현실적 문제, 개인적 인생계

획, 감정 관계, 의견 충돌 등의 연유로 2017년에 멤버들이 모두 흩어지면서 해체되었다. 주최자 천샤오치는 공간 운영 종료를 앞두고 멤버를 재구성하고자 우준웨이(吳俊輝), 리민루 등을 영입해 협업하게 되었다. 대부분이 다채로운 학문적 배경을 가진 신규 멤버들은 '시리즈' 형식으로 DJ 강연, 영화 살롱, 실험적 사운드 등 행사뿐만 아니라 국제 교류 프로그램과 장기 전시 계획까지 진행해 나갔고, 더욱 적극적으로 기획된 전시 공연을 내세워 2018년 조직적인 문화예술단체로 공식 등록되었다. 이에 주된 목적은 공식화된 단체로서 국가문화예술 지원 제도를 통하여 아티스트 런 스페이스를 보다 전략적으로 계속 존속할 수 있도록 하기 위함이었다.

3단계(2020~현재): 2020년 가을 산우는 처음으로 국립급 미술관의 연장선에서 하나의 전시 거점으로 기능하는 동시에, 10월부터 전시 공간 면적을 확장하여 임대 공간과 전시 운영 공간 두개의 영역으로 명확히 나누게 되었다. 새로운 전시 공간은 5인 공동 책임 방식으로 운영되며, 멤버로는 천샤오치, 리민루, 귀나이자(郭乃嘉), 장경자(張耿嘉), 천관잉(陳冠穎)이 포함되어 있다. 기존 공간은 주로 임대 공간으로 쓰이지만, 필요 시 전시 공연 공간으로도 사용한다. 세 번째 단계에서는 설립 초기 공간의 기반이었던 장소의 혼(genius loci)을 계승하여 지원금을 획득하는 단체전의 능력을 갖추는 동시에, 공간 발전에 관한 아카이브의 구축을 의식적으로 강

화하고 동시대 행위예술의 실천과 연구에 중점을 둔다. 그뿐만 아니라 조직 운영을 더욱 확고히 하고 전시·공연 효과를 높이기 위해 임대 공간을 확장하여 국제적 연계 및 협력의 가능성을 적극적으로 모색한다.

이에 따라 이 3단계의 발전 과정에서는 공간 정책적으로 구성원의 이동 및 재편, 정부 등록 미술단체, 임대 공간 확대 등 중요한 전환점과 돌파구를 연이어 겪었다. 구성원은 기존의 '타이완예술대학파' 위주에서 다양한 학문적 배경과 전공지식을 지닌 '잡예단체'로 변혁했다. 수많은 '산민'³⁵ 친구들은 이곳에 모여 '누와(타이완 민남어 '攏')'³⁶하거나 협력 작가로 참여하고, 산우는 '임대 공간'과 '협동'하는 공동 운영 제도에서는 반거주 반개방의 유연한 운영 방식을 취한다. 즉 행사가 있을 때에만 대중에게 공개되며 그 외 평소에는 개인 작업실 및 주거 공간으로 사용된다. 그들은 이러한 반개방적 운영 방식이 국가나 공공기관의 통제와 일반성 틈새에 끼어들어가지 않을 뿐만 아니라,³⁷ 폐쇄적인 사회적 연회장 또는 상아탑이 되어서는 안 된다고 생각한다. 이에 대해 산우는 "현행 제도에서 산우의 개인 소유 상태는 소수 공동체의 필요를 보호하면서, 제도와 권력에 의해 강제적으로 공간이 균일화되고 차별성 없는 공간이 되지 않게 하기 위함이다"³⁸라고 언급했다. 차츰 시간이 지나 산우는 소수 공동체로 이루어진 대가족으로 발전하였고 공동체 공간 운영 기반에 적용하여 실질적으로 실행했다.

2. '산우(Acid House)의 이념과 정신

산우는 공동생활과 공동학습을 추구하는 예술 공동체 공간으로서 사람 사이의 평등, 자유, 교류하는 학습과정을 강조한다. 이는 끊임없이 차들이 달리는 변화한 도시의 작은 골목에 자리 잡은 약 50년 된 독채주택에서 30세 전후의 청년 예술가들이 모여 서로 논의하고 창작하며 공동학습을 통해 예술 실천을 실현하는 삶의 길을 함께 개척하며 젊은 세대들을 뒤덮은 '자업자득 세대'³⁹라는 저주의 막을 깨고자 한 시도이다. '산우'라는 이름은 어떻게 지어졌을까? 산우의 이름을 지은 공동운영자 천샤오치에 따르면, 맨 처음에는 '산추즈우(쉰 냄새가 나는 집)'이라 불렀다. 이는 영화 <트레인스포팅>의 원작자 어빈 웰시(Irvine Welsh)의 저서 『케미컬 제너레이션 The Acid House』⁴⁰을 차용하여 전체적으로 '키양'⁴¹(한자 齧의 대만어 발음)해 보이는 산우 공동체 사람들과 어지럽고 더러운 환경, 쉰 냄새 나는 퇴폐적 분위기를 표현하기에 가장 적합하여 이를 바탕으로 지어진 것이라고 한다. 모체는 퍼포먼스 프로젝트였지만, 다양한 과정을 지나 해당 공간의 최종 명칭이 되었으며, 과거 산우에서 진행한 전시 간행물의 내용에서 '산우'의 보다 구체적인 태도를 엿볼 수 있다.

우리는 산(酸)이라는 이미지를 통해 '문화 토양의 염기화' 현상을 중화시키고자 한다. 그밖에도 'Acid House'는 서양에서도

공간에 대한 흡사한 명칭이 있는데, 이는 사이키델릭 전자 음악의 한 장르이기도 하지 않는가. 우리는 이 모든 요소가 현시대 사람들과 연결되어 있는 일종의 토대라 생각한다. 마음만 살짝 열면 집이라는 주거공간은 언제나 미술관, 바, 공연장 또는 라이브 하우스가 될 수 있다는 사실과 당신의 버티려는 의지를 지켜줄 수 있는 곳을 증명해 보이려고 한다!⁴²

위 내용에서 알 수 있듯, '산우'는 예술가들의 주거공간에서 전시공연이 이루어진다. '예술의 지역사회 개입' 개념이나 화이트 큐브 형태의 갤러리 또는 복합 문화예술 카페가 아닌, 예술이 예술가가 기거하는 주거 생활공간에서 발생한다는 의미다. 산우 페이스 북 소개 글에도 기재하였듯이, 'ACID = Art Can Into Dailyness'(예술은 일상 속에 스며들 수 있다)를 증명한다. 산우의 '산酸(Acid)'은 대만 인터넷 커뮤니티에서 유저들이 늘어놓는 불평불만의 의미가 아닌 마치 일상생활에서의 실천으로 돌아가 그곳에서 비판적 사고를 제시한다는 의미이기도 하다. 그리고 'House'는 주거공간이라는 뜻뿐만 아니라 음악의 한 장르로, 유럽과 미국에서 파생된 애시드 하우스(몽환적이고 환각적인 하우스 음악)로 집/창고와 같은 공간에서 진행되는 파티에 자주 등장한다. 이는 산우에서 진행된 행사에서도 볼 수 있는데, 예를 들어 DJ

Wayland 우준웨이⁴³가 2016년에 기획한 《스컴파티⁴³ Scum Party》에서는 관객이 현장에서 느끼는 감정과 분위기를 특히 강조하였다. 여느 록 스타를 만들어내는 공간이 아닌 산우(Acid house)의 가옥을 뜻하는 '우(屋)'라는 글 그대로 다양한 배경과 생각을 가진 사람들을 아우르는 가족적인 충만한 에너지로 일궈낸 '신비하고 사랑이 가득한 집'의 의미를 함축한다. 따라서 'Acid-house/산-옥'이라는 이름의 교차 개념으로 보자면, 산우는 예술가들의 예술실천 기지이자 상호학습이 가능한 거주지이며, 또한 각양각색의 예술 공간으로 가득 찬 현대에서 변방문화의 아웃사이더와 차별적 개체들을 수용하고 끊임없이 소수 공동체의 유기적 생명을 생태계에 뿌리를 내리고 있다고 볼 수 있다. 대만의 사회관찰자 허우바이치엔(侯百千)의 말처럼, "산우는 한 그루의 피곤한 나무 같다. 중립적이고 유기적 입장을 유지하는 동시에 문명의 세례를 받으며 탁한 공기로 뒤덮인 도시에서 살아가기 때문이다."⁴⁴

그렇다면 산우의 정신은 어디에서 비롯되었고 어떤 의미와 가치를 나타냈을까? 우선 첨부 내용-1에 따르면 산우의 멤버 여덟 명과 진행한 인터뷰에서 '산우의 정신은 무엇이라고 생각하는가?'라는 질문의 답을 취합한 결과 다음과 같은 키워드가 도출되었다. '포용, 협력, 반항, 파괴와 재구성, 나체, 내재적 에너지, 공동학습, 가족, 실험적, 전위적, 아웃사이더, 궁핍에 대한 두려움이 없는,

open heart, 일상적, 어울림, 창조를 위한 유토피아, 독립적, 자유로운, 주체성' 등이 있었다. 이러한 경험은 그들의 공통적인 공간의 주체적 정신을 가리키며, 일상 속 시간의 파편들에 투영된 것이다. 프랑스 철학자 미셸 푸코가 제시한 '헤테로토피아(heterotopias)' 개념을 인용해 분석하자면, '이질적 공간'으로도 번역되는 이 개념은 유토피아(utopia)의 허구적 공간에 대한 상상이 아닌, 실제 존재하는 공간으로서 주류 현실세계에 대항하도록 마련된 비판의 기틀과 같다. 헤테로토피아적인 예술의 흐름 속에서 산우의 헤테로-(hetero-) 성향은 개방적이면서도 폐쇄적인 주거 공간 겸 전시공연 공간으로 동시에 가능하며 비물질성 경험인 일상적 상황,⁴⁵ 자주적으로 열리는 파티의 반항성 이질적 공간(異域),⁴⁶ 차별을 포용하는 산민들의 소모임,⁴⁷ 육체 행위로 이루어지는 실험적 창작⁴⁸ 등 창조적 실천을 통해 구체적으로 나타냈다. 따라서 산우의 정신 및 가치는 이러한 파편적이고 중첩된 창조적 과정에서 더욱 뚜렷하게 나타난다.

V. 《변태경로 - 2020 타이완 미술비엔날레 병행전시》 실천 사례

1. 《변태경로》 전시의 배경 및 기획 의도

“용감한 산민이 되자. 부정적 감정이 요란

하게 들끓거든 감동의 눈물과 노동의 땀 방울로 중화시키자” - 산우

2020년 7월 산우 멤버들은 수석큐레이터 야오웨이중의 초청을 받아 2020 타이완 미술비엔날레의 병행전시의 단위로 참여하게 되었다. 필자는 구성원들의 추천을 받아 전시 큐레이터로 선출되었는데, 이는 신생 아티스트 런 스페이스로서는 중대한 도전이었다. 이 도전은 단순히 공공기관에 지원금 신청을 위한 전시일 뿐만 아니라, 제도권 미술기관이 대형 미술전시의 명목 하에 대안공간을 적극적으로 수용하는 데에 초점을 두었다는 것이다. 이는 필자로 하여금 더 큰 문제를 고민하게 하였는데, 산우와 같은 예술가 단체/공간은 '비엔날레'라는 괴물과 국가기관의 수용에 어떻게 대응할 것인가? 그리고 취약 기구는 위와 같은 강력한 기구 외에 자체적 조직의 전술과 새로운 방법을 어떤 방식으로 도출하려는 것인가? 이에 대한 모색으로 인도네시아 예술단체 '루앙루파(ruangrupa)'⁴⁹를 예시로 들어본다. 제15회 카셀 도큐멘타의 예술감독으로 선정된 루앙루파는 문자 그대로 '루앙(ruang)'은 방을 뜻하고, '루파(grupa)'는 단체를 뜻하지만 주거 단체라는 의미도 내포한다. 그들은 생활 속 소파를 '모여 노는(nongkrong)' 장소로 간주하고 기존 학교에서의 소통, 학습, 감정 교류와는 다르게 외부로부터 오래된 자연 농법의

지해와 경험을 배운다. '벼 저장소'라는 뜻의 '룸bung(lumbung)⁵⁰ 방법을 사용하여 사회 생태자원을 공유하는 '자원그릇' 체제와 방법을 구축하고 연계단체 굿스쿨(Gudsku)을 조성하여 현대미술의 집단 작업·학습의 교육 플랫폼을 운영한다.⁵¹ 이러한 공유/공동 학습에 기반을 둔 협력적 사고와 집단적 실천 방법은 개인주의 구조와 모듈화된 전시 체계의 사고에서 벗어나 자원의 통합·확장과 지식 전승에 중점을 둔 집단적 운영에 대해 반추하는 사고를 구축했다. 특히 필자의 관심을 끈 것은, 루앙루파가 국제적인 거대 괴물(카셀 도큐멘타)의 초청에 서양중심주의나 반패권주의와의 대립 구조에 그치지 않고, 자체 자원 플랫폼을 활용하여 상대적으로 관심 받지 못하던 '글로벌 사우스(Global South)⁵²에 관점을 두고 서로 도약할 수 있는 발판을 마련하여 상호 참조하며 예술을 통해 함께 목소리를 내는 방식을 창출해냈다는 점이다. 다만 비평가 우상위(吳尙育)가 「전시기획 방법으로 본 제15회 카셀 도큐멘타의 '남쪽 정신」의 내용에서처럼, "이는 '글로벌 사우스' 이론에서 강조한 '남쪽과 남쪽의 대화'를 조응하며 자본과 권력을 잡고 있는 '글로벌 노스(Global North)'를 그저 비판하는 것만이 아닌, 각자의 지역 실천을 통해 자신의 본체론을 모색하고 '남쪽' 경험을 통해 상호 소통하고 상호 연합을 이루어 다원적 세계의 창조 가능성을 만들어냈다."⁵³ 루앙루파의 '탈중심화' 전시기획 방법은 '벼 저장소'의 창조적

실천을 제시하였으며, 서양 중심의 지배 구조에서 벗어나 '남쪽' 간의 차별화를 통해 주제적 자아의 가치와 다양성을 드러낸다. 루앙루파의 전시기획은 완벽해 보였지만, 실제로는 실행이 지나치게 느슨하다는 비판을 받아 논란을 빚었다.⁵⁴ 하지만 루앙루파의 '벼 저장소'의 가치와 정신은 필자에게 깊은 감동을 주었고, 직접적 비교는 어렵지만, 산우 역시 이러한 집단적 방법과 협동학습을 기반으로 한 실천 과정을 통해 산우의 정신을 나타내고 있다. 필자는 병행전시의 전시기획을 통해 산우 예술 공동체가 함께 학습하고 생활하는 공간으로서 일상적 모임과 협동학습의 사고를 창조적 실천으로 나타내고자 하였다.

그렇다면 우리는 어떠한 태도로 '비엔날레'라는 괴물과 국가기구의 포용을 마주해야 할까? 만약 루앙루파 팀이 기획한 핵심 정신이 농업사회의 문화인 '벼 저장소'라면, 산우 팀의 핵심 정신은 어쩌면 인디 일렉트로닉의 문화인 '파티'에서 비롯된 것일지도 모른다. 산우의 공동 운영자 천샤오치의 말에 따르면, '파티'란 소위 댄스파티뿐만 아니라 파벌 또는 당파를 지칭하기도 하며, 개인적인 독특한 취향이 아닌, 동일한 목적으로 교집된 한 집단의 태도와 신념이 강조된다. 일렉트로닉 뮤직 파티의 주인공은 무대 위 록 스타가 아닌 바로 무대 아래에서 몸을 흔드는 참석자들이다. 신분이나 배경은 관계없이 파티 현장에 있는 모든 이들은 평등하며 무대 한

쪽에서 공연하는 DJ는 그저 현장과 현장 관객의 분위기를 컨트롤하는 조연제(助燃劑)에 불과하다. 즉, 탈중심적 사고의 주체적 파티는 불평등한 상하관계의 구조를 해방시킬 뿐만 아니라 자아 내적의 능동적 주체를 개방하는 것이며 집단적 다양성과 포용으로 향한다. 사실 산우는 창립 초기부터 '파티 개최'⁵⁵와 직접적이고 긴밀한 관계가 있었다. 2013년 천사오치가 제시한 '파티극장' 개념은 그가 주도한 실험극 <파티극장 - 해체 후의 개방>을 통해 "진정한 자유를 얻으려면 외부에 대한 환각을 해체하고 보이지 않는 진실을 보아야 한다. 무엇보다도 해체된 후에 자아의 내면적 경계를 해방하는 것이 가장 중요하다. 진실을 직시하고 반성하고, 이로 인해 새롭고 자유로운 길을 찾는 데에 만족을 느껴야 한다"⁵⁶라고 언급했다. 위와 같이 '파티극장'은 단순히 극장에 일렉트로닉 문화를 더한 형식의 융합일 뿐만 아닌, 육체와 사상의 해방 행위로 작용한다. 좀 더 구체적으로 말하면, 타이베이 도심에 살고 있는 한 무리의 30대 청년들은 이 시대의 자본사회에서 집단적 존재의 알림과 증명을 통해 자신의 자리를 찾고자 시도한다. 즉, 산우는 '비엔날레'라는 괴물과 국가기구의 포용을 마주하면서 대형 기구와의 대립에서 나오는 대항적 국면을 형성하는 대신(자본주의 세계에서 더 이상 유효하지 않음), 자주적 파티 정신으로 예술의 자주성과 전시공연 공간의 주거화를 강조한다. 그리고 그보다 산우가 어떤 방식

으로 개방적이면서도 가정적인 공간으로 작용하는 전시공연 공간에서 더욱 많은 소수와 소수간의 공동학습·교류·참여 및 공유를 창조하는가가 중요하다. 루앙루파의 전시기획 방법이 글로벌 사우스의 공유 및 교류 플랫폼을 개척했다고 한다면, 산우는 육체 위주의 실험적 창작을 통해 타이베이에서의 공동학습 및 교류 플랫폼을 열어 나갔다고 생각한다.

《변태경로》 전시 실천에 대한 서술은 우선 '산우'로 가는 길에 대한 경험으로 이야기를 시작하고자 한다. 산우는 대만에서 인구 밀도가 가장 높은 신베이시 용허구에 위치한다. 복잡하고 시끌벅적한 거리에 상점이 즐비하고 눈길을 사로잡는 다양한 소비 풍경 속에 '저단인구(低端人口, 저소득층)'⁵⁷가 한데 모여 사는 한 채의 낡은 주택건물은 좁디 좁은 막다른 골목 끝에 자리해 있다. 골목 입구 길모퉁이에는 '막다른 길'이라는 표지판이 세워져 있고, 그 길을 따라 쪽 걸어 들어가면 어둡고 칙칙한 색에 복잡하게 얽힌 전선들이 밖으로 노출되어 있고 가정폐수 냄새가 스멀스멀 풍기며 재건축 철거를 기다리는 낡은 단독주택을 지난 뒤, 그래도 망설이지 않고 골목 끝까지 계속 걷다 보면 막다른 모퉁이에 자리 잡은 '산우'에 도착할 수 있다. 산우로 향하는 이 골목 여정에서 산민들은 종종 방문객을 인도하기 위해 '막다른 길, 들어가는 길'⁵⁸이라는 문구를 팻말로 사용하게 되었는데, 이것이 어느새 산우의 일상적 슬로



1 산우로 향하는 골목길모퉁이에 세워져있는 '막다른 길' 표지판
2021
사진 출처: 산우

건이 되었다. 이러한 구호는 산민들에게 할 수 없다고 생각되는 일을 하라'는 고집과 실험 정신을 유지하도록 시시각각 상기시켜 주었고 막다른 길임을 알면서도 혁신적이고 급진적인 길로 들어서게 한다. 산우 입구에 도착하면 이곳은 건물 사이 간격이 2미터가 안 되는, 서로 마주보는 두 채의 오래된 단독주택으로 되어 있다. 한 채는 산우의 일상적 주거 공간으로 쓰이고 다른 한 채는 전시, 입주 또는 사무 용도로 사용되며 종종 다른 전시 프로젝트와 혼용하기도 한다. '산(酸)식'이라는 산우만의 헤테로토피아적 예술 실경(實景)을 창조했으며 공간에는 "창작을 위해, 우리는 '이곳'이 필요하다"⁵⁹라는 슬로건이 적혀 있다. 여기서 말하는 '이곳'이란 산우의 공간을 지칭하는 것 외에도 예술을 사랑하고 포용력을 가진 공동체를 뜻하기도 한다. 이는 산민들이 감정교류와 공동학습으로 형성되는 공동체 관계에 가장 중점을 두고 있음을

보여준다. 이 길을 따라 산우에 도달하는 과정에서 몸의 지각은 열리고 뒤틀리고 확대되며 내면에선 '막다른 길 또는 들어가는 길'이라는 팻말을 따라 그 길에 들어서게 될 것이다.⁶¹

그 다음 두 번째로, 《변태경로》의 전시 실천은 예술 단체이자 대안공간인 '산우' 자체에 기초한다. '산우'는 공간의 이름이자 또한 예술 거점 공간, 물리적 주거 공간, 공동체 단체로서 자체적 비판 태도, 실험 정신, 집단자치 운영, 공동학습 플랫폼의 이질적 공간(異域) 안에서 구체적으로 반영했다(자세한 내용은 본문 제3장 참조). 이곳에서는 공통적으로 산우의 '장소 정신'에 주목한다. '장소의 혼(genius loci)'은 노르웨이 건축가이자 이론가 크리스티안 노르베르그-슐츠(Christian Norberg-Schulz)가 『장소의 혼- 건축의 현상학』에서 제시한 개념을 인용한 것이다. 그가 말하는 '장소의 혼'은 일반적인 비실용주의 또는 공간의 기능적 측면이 아닌, 공간의 존재 자체를 강조한다. 이러한 존재는 인간의 정착(dwelling)으로 이루어진 생활공간으로 생활 현상의 형성을 통해 위치/방향성(Orientation)을 구체적으로 제시한다. 다시 말해, 우리가 위치해 있는 자리에 대해 다시 생각하게 만든다. 또한 공간은 일종의 특성을 형성하며 이는 해당 공간에 대한 소속감과 정체성(Identification)⁶⁰으로 작용한다. 이러한 점에서 '장소의 혼' 형성 과정은 '산우'라는 공간의 존재에 대한 의미와 가치를 이

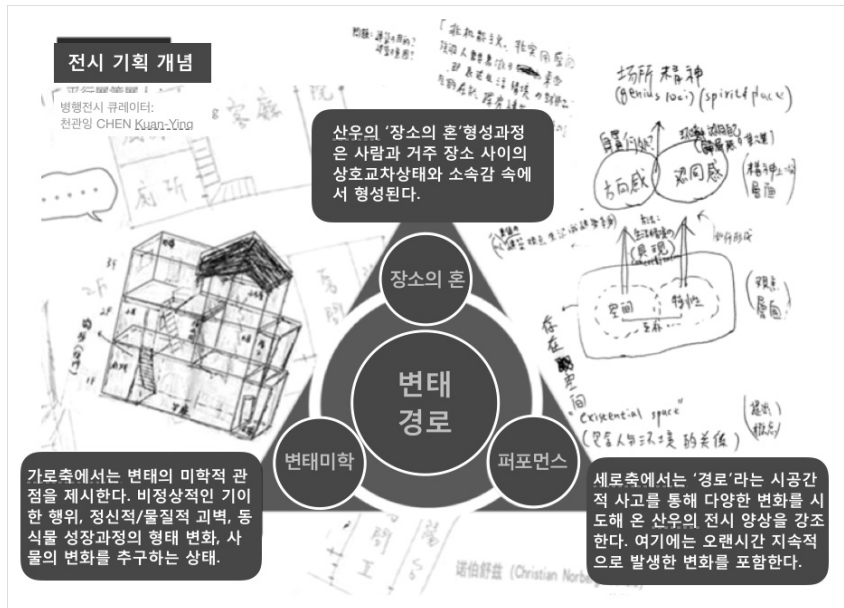
해하는 데 사용되며, 이는 계속해서 사람과 거주 장소 사이의 상호교차 상태와 소속감 안에서 낯이 축적되고 그 소속감은 참여, 교류, 공존, 창작, 전시의 불규칙적 패턴과 규칙에 따라 변이하며, 이러한 변동성은 예술 단체로서 '산민'이 지속적으로 열려 있는 유기적 상태를 유지할 수 있도록 한다.도2

따라서 앞의 두 부분에서 언급된 《변태경로》를 살펴보면, 산우는 자체적 장소의 혼을 전시의 주축으로 기획했는데, 가로축에서는 '변태'의 미학적 관점을 제시하였다. 변태는 비정상적인 기이한 행위, 정신적/물질적 괴벽, 동식물 성장 과정의 형태 변화, 고대인들이 사물의 변화를 추구하는 상태 등 다양한 뜻을 지닌다. 여기서 말하는 '변태(비엔타이)'는 집단 창작의 다층적 욕망과 실천 방법을 뜻하기도 하지만, 다른 한편으로는 비엔



날레의 주제 '금수불여'가 제시한 새로운 시야와도 조응한다. 세로축에서는 '경로'라는 시공간적 사고를 통해 다양한 변화를 시도해 온 산우의 전시 양상을 강조한다. 이러한 양상에는 예술 행사, 해프닝, 행위예술, 라이브아트 등의 퍼포먼스, 그리고 산우에서 오

- 2 《변태경로》전시 포스터 2021
사진출처: 산우
- 3 《변태경로》전시기획 구성도 2021
필자가 제작한 도표



랜 시간 지속적으로 발생한 변화를 포함한다. 따라서 두 축이 교차하는 전시에 대한 상상을 바탕으로 《변태경로》는 예술가, 산민과 관객이 함께 참여하는 기반 위에 구축되었으며, 연속적인 공동학습 워크숍, 교류모임 및 실험적 창작을 통해 오늘날 규격화된 전시의 더 많은 창작 형태의 변화 가능성을 열고자 시도했다.^{도3}

2. 《변태경로》 전시로 행동하기 및 참여 작품 분석

“예술 창작이 제공하는 것은 정교한 재현이 아니라 복잡한 해석을 만들어 우리로 하여금 그 안에서 무언가를 발견하고 다시 질문을 던지게 하는 것이다. 우리가 자신을 미정의 상태에 놓고 그것들을 구체적인 경험으로 전환할 때에만 비로소 미정의 빈 공간은 의미적 장소가 된다.”⁶¹ - 파블로 엘게(Pablo Helguera)

《변태경로》의 전시기획은 산우가 가진 유기적 방식에 중점을 두었다. 예술가로는 리민루, 우준휘, 천샤오치, 장천선(張辰申), 천준위+대만행동예술연구소(陳俊偉+臺灣行動藝術研究所)가 참여했다. 앞에 나열된 세 명은 산우의 멤버이며 뒤에 두 팀은 산우의 친구들이다. 전시 예산 부족, 인력 부족, 공간 협소, 시간 제약, 예술가 간의 의견 차이 등 다양한 현실적 제약으로 긴 논의 끝에 산우

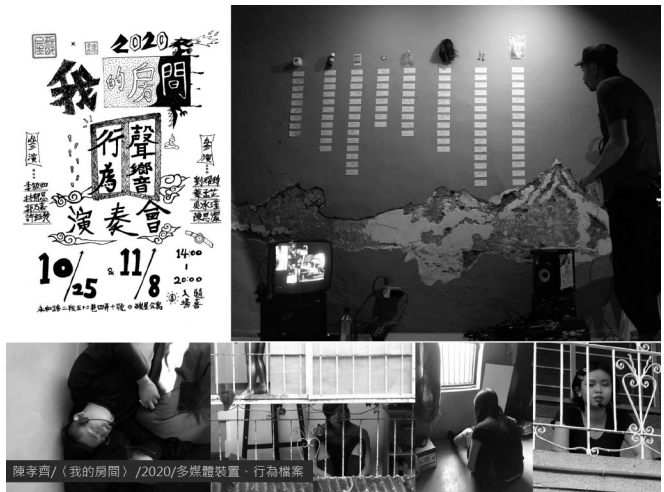
멤버 중 일부만 전시에 참여하게 되었고,⁶² 산민은 천준위+대만행동예술연구소 그룹⁶³을 유연한 아웃소싱 방식의 온/오프라인 참여로 진행하였다. 그러나 전시 예산이 5만 대만 달러(세후 4만 5천 대만달러)에 불과한 지극히 현실적인 조건 아래 오로지 예술가와 산민의 열정과 원동력 하나만으로 이처럼 ‘생동적인’ 전시를 완성케 했다. 과연 이 ‘퍼포먼스’를 주제로 한 전시는 대만 동시대 미술에 어떤 대안적 시각을 제시할 수 있을까? 그리고 모듈화된 전시 체계에 어떻게 도전해야 할까? 이에 따라 《변태경로》는 정적인 전시의 미학적 시각뿐만 아니라 전시 현장에서 발생하는 동적인 움직임과 그 과정에 중점을 둔 다양한 예술 행사로 구성된 ‘생동적인’ 전시 그 자체가 되었다. 연계 행사로는 공동학습 워크숍, 온라인 라이브 방송, 모임 토론, 주제 강연, 사운드 퍼포먼스, 라이브 아트 등 총 여덟 번의 퍼포먼스 공연과 여섯 번의 강연을 진행했다. 참여 예술가의 퍼포먼스 외에도 가오첸웨이(高千惠), 야오웨이중, 린런중, 예치치(葉子愷), 왕모린(王墨林), 와단우마 등 미술 전문가들을 각기 다른 토론 행사에 초청하여 ‘퍼포먼스’에 관한 다양한 논의를 펼쳤다. 전시 과정 전반에 걸쳐 계속해서 개방적이고 지속적으로 움직이는 유동적 관계를 유지하며, 주거 공간에서 일어나는 일상적 예술 실천의 현재 진행형 상태를 나타냈고 이러한 활성 상태는 더 많은 가능성을 만들어내며 상황에 따라 새로운 아이디어가

창출되고 다음 단계의 예술 행동으로 이어졌다. 이 창조적인 에너지는 전시 기간 동안 계속해서 작동됨에 따라 배출되고 축적되며 또 발효되고 변형되었다.

만약 《변태경로》의 전시기획 방식이 산우 자체의 유기성, 현장성과 집단성으로 얽힌 움직임이라면, 참여 예술가의 작품에 대한 탐구를 통해 관객과 산우 간의 지속적인 관계를 뚫아볼 수 있다. 각 작품에 대한 설명은 아래와 같다.

리민루의 〈HOMEWORK〉 프로젝트는도4 그가 직접 제작한 '행위예술 숙제 노트'와 '숙제 노트 쓰기'라는 행동으로 이루어진 작업이다. 이 숙제노트에는 행위예술에 관한 학습노트가 들어 있으며, 작가는 이 노트를 가지고 길가에 앉아 일종의 교실 분위기를 조성했다. 본인이 고등학생 역할을 하며 지나가는 행인들에게 무작위로 질문을 던졌다. 예컨대 '이 숙제노트는 어떻게 써야 할까요?', '나는 행위예술가인가요?', '철창에 1년 동안 갇히는 행위도 행위예술인가요?', '의자에 앉아 오랜 시간 동안 마주보는 것도 행위 예술인가요?' 와 같은 질문을 작가는 행인이 대답할 때까지 끊임없이 물었다. 그는 의도적으로 예술의 구축을 대중들의 토론으로 돌려놓음으로써 진정한 창작은 관객의 참여와 참여로부터 유발된 대화에서 생겨난다는 개념을 작업을 통해 나타냈다.

천샤오치의 〈나의 방〉도5. 작가는 '퍼포먼스·사운드 연주회' 전단지를 통해 산우의 집



단적 표현을 위한 '음악' 회를 열었다. 여덟 명의 퍼포머를 초청하여 산우의 공간 구축을 드러내며⁶⁴ 대본 없이 혼자 중얼대는 형식으로 진행하도록 했다. 이렇게 내재적이고 자신을 비추는 듯한 독백 음성은 무선 마이크를 통하여 산우 로비로 방송되었다. 작가는 마치 DJ처럼 현장에서 실시간으로 다중 트랙 오디오 -고백하는 목소리의 메아리-

4
〈HOMEWORK〉
리민루
2021
필자가 배열한 이미지
사진출처: 산우

5
〈나의 방(我的房間)〉
천샤오치
2021
필자가 배열한 이미지
사진출처: 산우



吳俊輝 / 〈Behind The Scene〉/2020/三頻道錄像



張辰申 / 〈肉身計畫-原慾〉/2020/單頻道錄像

6
 〈Behind The Scene〉
 우준휘이
 2021
 필자가 배열한 이미지
 사진출처: 산우

를 조절, 혼합하고 또 재생했다. 이는 집단 퍼포먼스와 사운드의 결합을 통해 시공간의 차원을 관통하려는 의도로 '산우'의 집단적 정신에 대한 서술과 울림의 조응을 보여주고자 했으며, 공연 시간은 무선마이크가 방전될 때까지 약 4-6시간 동안 진행되었다.

7
 〈육체 프로젝트-원초적 욕망〉
 (肉身計畫-原慾)
 장친신
 2021
 필자가 배열한 이미지
 사진출처: 산우

우준휘이의 〈Behind The Scene〉도6은 바닥에 놓인 모니터 세 대로 구성된 3채널 비디

오 작업이다. 영상에는 그가 이번 전시에 참여한 퍼포머들을 인터뷰한 내용으로, 일반적 질문과 답변 외에도 의도적인 카메라 움직임, 타임라인의 재배치와 편집, 각본 규칙과 소리의 통제 및 조절 등과 같은 불시적인 설정이 포함되어 있다. 이러한 문답과 설정을 통해 작가는 영상 그 이면에 존재하는 허구와 실제 간의 모순적인 상태를 드러내하고자 했으며, '행위예술 다큐멘터리'에서 '다큐멘터리로서의 행위예술'로 전환하는 변증법적인 사고를 제시한다. 이로써 영상의 통제와 행위예술 간의 경계는 허물어지고 모호해진다.

장친신의 〈육체 프로젝트-원초적 욕망〉도7은 인간의 성적 욕망, 사디즘과 성적 취향에 대한 심층적인 다큐멘터리이다. 작가는 BDSM 서브컬처 내에서 오랜 기간에 걸친 현장 조사 및 연구를 통해 사회의 확립된 도덕적 틀을 깨고 고정관념을 뒤집기 위해 시도한다. 작가는 "네가 상상하는 것은 정신 나간 괴물일지언정, 우리가 아는 현실은 네가 상상하는 것 그 이상으로 훨씬 온순하다."라는 구절을 통해 인간 존재의 깊은 곳에 있는 욕망 덩어리와 육체의 경계에 도전하고 상상과 현실 사이에서 자아를 탐구하기 위한 길로 진입하여 새로운 관점으로 사회를 인식한다. 또한 작가는 BDSM 단체를 전시 현장으로 초대하여 직접적인 대화와 교류를 통해 우리가 갖고 있던 편견과 오해에 대해 논의하고 이해하고자 했다.

천준위+대만행동예술연구소의 <Per. Formance>⁸는 프로젝트성 협업으로 이루어진 작업이었다. 천준위는 이 프로젝트에서 아티스트 큐레이터의 역할을 맡아 예술가로 활동하는 친구 여덟 명을 초대하여 개별적으로 작업을 진행했다.⁶⁵ 프로젝트 참여 작가와 작품은 현장에 나타나거나 전시되지 않고 공개 공연 또한 하지 않았으며 전시의 모든 것을 천준위에게 맡겼다. 천준위는 원작의 대리인이 되어 그들을 대신해 구술하고, 해석하며 번역했다. 각지에서 일어나는 '강연 행위'를 통해 원작의 존재를 증명함으로써 그것은 글로 기록되지 않은 도시 전설이 된다. 또한 원작에 대한 해석은 관객에게 맡겨지고 관객의 뇌리 속에 남아 계속 이어간다.

앞에서 언급된 작품들은 퍼포먼스의 다양한 형태를 통해 산우로 가는 골목에서부터 산우 내부의 방, 거실, 화장실, 발코니 등 구석구석 확산되어 작은 학습 교실, 가족 음악회, 나체의 산민 인터뷰, 성과 욕망, 도시전설 등 다채로운 예술 실천을 전개했다. 이는 산우의 유기성, 현장성 및 협동 창작의 방을 나타내며, 《변태경로》에서 제시한 장소의 정신은 끊임없는 육체적 움직임, 즉 몸으로 직접 이행하는 수행성(performativity) 관계 속에서 체험, 해방과 정체성을 찾아가는 과정이라 할 수 있다. 주디스 버틀러(Judith Butler)는 오스틴(J. L. Austin)이 1955년에 처음 제시한 '퍼포머티비티(performativity)' 즉 수행성을 개념적으로 확장하는데, 오스틴이 말



하는 행동(speech act) 즉 화행에 중점을 둔다면, 버틀러는 몸으로 하는 행동(bodily act)에 그 의미를 두는 차이점이 있다. 이는 일상 생활에서 끊임없이 지속되는 수행 행위로 자신의 정체성을 형성하고, 사회적으로 이분화된 대립구도의 와해에 주목한다.⁶⁶ 이에 따라, 《변태경로》의 전시 실천은 창의적 사고와 수행적 행위 방법에 중점을 두어, 이를 산우의 일상적 수행 과정에서 구체화한다. 자신이 불확실하고 복잡한 상태에 처하여 행동을 통해 몸의 감각-인지 경험을 할 때에 비로소 그 불확실한 간격은 의미 있는 장소가 된다.

VI. 맺음말

“거꾸로 된 세계에서 진실은 그저 허구의 순간에 불과하다.”⁶⁷ - 프랑스 사회학자 기 드보르(Guy Debord)

8
 <Per. Formance>
 천준위+대만행동예술연구소
 2021
 필자가 배열한 이미지
 사진출처: 산우

본고는 필자 자신이 '아티스트 런 스페이스', '아티스트 큐레이터' 및 '아티스트 겸 연구자'라는 교차적인 신분으로서 '아티스트'의 입장에서 진행한 실천적 연구를 '아티스트 런 스페이스의 전시로 행동하기 - 산우의 《변태경로》를 중심으로'라는 주제로 논하며 다음과 같이 순차적으로 구성되어 있다: 제1장 '아티스트 큐레이터'와 '아티스트 겸 연구자': 이는 이론적 기반 연구자와는 다르게 '아티스트'의 입장으로 한 실천적 연구로, 실천 자체의 창조적 및 비판적 과정을 강조하고 이를 통해 기존의 지식 구조를 벗어나는 것에 대응하는 데 활용된다. 제2장 대안공간의 재논의와 재변이: 뉴욕 초기 대안공간의 발전 과정과 대만 대안공간의 발전 맥락을 구분하여 같이 살펴본다. 전부 3단계로 나누어 있으며 다음과 같이 시대 순으로 구성되어 있다. 1980년대 후반 대안공간의 자주적 정신, 1990년대 후반 포스트 대안공간의 협상 전략, 2000년대 후반 대안공간 이후의 지역적 일상 실천 운동. 이는 대만 대안공간의 역사를 구축하기 위한 또는 단순히 유형화하는 목적이 아닌 산우 자체의 위치와 상황을 검토하기 위해 참조하며 새로운 시대에서의 비판과 대항 외에도 공동체 관계로 되돌아가 지역 예술 행동에 필요한 관점을 제시한다. 제3장 아티스트 런 스페이스로서 '산우'의 실천 방식: 산우는 '분할 입대'와 '공동경영'의 공화제도를 통해 국가나 공공기관의 통제와 일반성 그 사이에 빠지는 것을 방지하고자

반자가 거주 및 반 공간개방 운영 방식을 택하였다. 또한 산우의 정신과 가치는 산우의 일상적 수행, 자체적 파티, 주거 공간에서의 공동학습, 산민 모임, 예술 행동 등 창조적 실천에서 그 모습을 나타내며, 이를 통해 주류 예술이라는 틀 밖에 존재하는 헤테로토피아적인 기지를 실현했다. 제4장 《변태경로》의 전시기획 실천: 비엔날레 체제 안에서 전시가 추구하는 행동과 개념을 제안하고 산우의 유기성, 현장성 및 협동 창작의 수행 방법을 통해 장소의 혼을 전시의 주축으로 삼아 일상적 실천에서 비롯되는 퍼포먼스와 육체를 통한 표현을 펼쳤다. 이는 대형 미술기관의 모들화된 전시 세계에서 이질적인 틈의 출구를 찾아내기 위한 시도였다. 제5장에서는 본론에서 논의한 내용에 대해 재고 및 정리하고 결론을 맺는다.

요약하면, 본고는 필자 자신이 '산우'의 공동운영자로서 《변태경로》의 전시기획 실천을 통해 '아티스트 겸 연구자'로서 진행한 연구를 담았다. 이는 산우가 지닌 대만 대안공간의 역사적 맥락 또는 현재의 위치를 이해하려는 의도가 있으며, 산우에게 명확한 위치나 방향성을 부여하기 위한 목적이 아닌 도리어 주류 예술 세계에 대응할 수 있는 자체적이고 유동적인 에너지를 오래토록 유지할 수 있기 위함이다. 창조적인 이질적 공간과 자주적인 실험 정신 그리고 자아성찰적 비판적인 사고는 산우와 산민들이 공동 형성한 공동학습, 일상적 실천, 수행 행위 등과 같

은 상황이 벌어지는 과정에서 구체화되었으며, '아티스트 런 스페이스'의 전시로 실행하는 행동과 삶을 다스리는 집단적 경험을 통해 전개하였다. 따라서 산우의 정신과 가치는 끊임없이 파편화되고 중첩되는 창조적 과정을 거쳐 더욱 부각될 것이다.

대만 미술관은 최근 몇 년 사이에 '수행성'에 초점을 맞춘 새로운 전시기획을 띄우는 중이다. 이는 세계적 규모를 자랑하는 미술관의 퍼포먼스 분야의 신설⁶⁸ 및 대만 국내 공식 기관의 전시와 공모전의 현시대 트렌드 추세⁶⁹로 볼 수 있으며, 수행성 전시기획과 현장 퍼포먼스가 대만 현대미술에서 나타낸 새로운 양상에 대해 우리는 또다시 생각하게 될 것이다. 현재 산우는 2020년 타이완 미술 비엔날레라는 틀 안에 속한 일종의 대안적인 관광지로서 《변태경로》에서 선보인 퍼포먼스를 통해 비물질적인 경제 체험의 작업을 한다. 아티스트 런 스페이스는 대형 미술기관과의 상호 이질적인 협력 관계에 직면하면서 미술관을 향한 상호 포용을 추구하고, 이와 동시에 주류 예술 세계의 수용에서 적극적으로 벗어나고자 노력한다. 산우는 지배를 수용하면서 불복종 태도를 유지하며, 약체 기구의 완고하고 단단한 몸체로 앞으로도 변방의 자리에서 자아성찰적 비판 의식을 유지하며 균열이 일어나는 그 순간을 기다린다.

국문정 옮김

- 1 姚瑞中,《禽獸不如—2020 臺灣美術雙年展》展覽專書(臺中: 國美館,2020),pp.6-8.
- 2 《禽獸不如》展覽論述參見官網 <https://taiwanbiennial.ntmofa.gov.tw/> (2021. 7. 21 검색).
- 3 林育世(2021)第19屆臺新藝術獎第四季提名, <https://talks.taishinart.org.tw/juries/lys/7b2c53414e5d5c467b2c56db5b6363d0540d540d55ae> (2021. 7. 21 검색).
- 4 姚瑞中自述(2020), 參見《變態路徑》藝術家座談會紀錄影片 <https://youtu.be/yx5XG3uCqpw> (2021. 7. 21 검색).
- 5 여기에서 '수행적'(performative)이라는 뜻의 형용사로, '퍼포먼스를 기반으로 한'(performance-based) 시각예술 작품을 가리킨다.
- 6 용어 '아티스트 큐레이터(artist-curator)'에 대한 설명은 테이트 모던 공식 사이트 참조. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator> (2021. 7. 21 검색).
- 7 張玉音,〈許家維談藝術家策展〉(2020. 2. 21 검색); 典藏藝術網 ARTouch, <https://artouch.com/people/content-12200.html> (2021. 7. 20 검색).
- 8 Janneke Wesseling ed., See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher (Amsterdam: Valiz/Antennae Series, 2011), pp.88-95.
- 9 '아티스트 큐레이터'와 '아티스트 겸 연구자'의 교차점은 모두 예술적 실천을 기반으로 하며 예술가를 주체로 한 창조적 과정을 강조한다. 필자의 개인적 경험에 따르면, 전자의 전시로 행동하기는 '가까운 거리'에서 작품/예술가를 이끌어 주는 역할로, 섬밀하고 날카로운 감성의 소통과 대화를 만든다. 반면 후자는 '먼 거리'에서 작품/예술가를 해석해 주는 역할로, 차별되는 시각과 측면을 만들어낸다.
- 10 張金催,「非營利藝術機構, 替代空間與合作畫廊」,『藝術家』207 (1992. 8), pp.202-206.
- 11 Robert Atkins, 黃麗絹 譯,『藝術開講 Art Speak』(臺北: 藝術家, 1996), pp.41-42.
- 12 Cristelle Terroni, "Booksandideas.net." In Rise and Fall of Alternatives Spaces, 2011 pp.5-6. <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html>.
- 13 이 글은 1986년 출판된 저서에 수록되었다. Brian O'Doherty, Inside the White Cube (Ca.: The Lapis Press, 1986), pp.7-12 참조.
- 14 Cristelle Terroni, Rise and Fall of Alternatives Spaces, p.3.
- 15 위의 책, pp.10-11.
- 16 전시 도록 참조. Jackie Apple and Mary Delahoyd, Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975 (New York: The New Museum, 1981).
- 17 주) 14번과 같은 책, p.5.
- 18 미국 국립예술기금위원회는 1973년 대안공간 지원을 시작했다. 이는 초기 대안공간이 추구하던 반(反)기관적 특성을 이탈하였으며 대안공간을 행정조직화 하도록 변모하게 되었다. 1980년대에 들어 로널드 레이건(Ronald Reagan)이 대통령으로 당선되고 정책이 바뀌면서, 예술기관의 지원 프로그램은 점차 감소하기 시작했다.
- 19 Robert Atkins, "On Edge: Alternative Spaces Today," Art in America (1998. 11), pp.57-61.
- 20 Brian Wallis, "Public Funding and Alternative Space" in Julie Ault, Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p.164.
- 21 連德誠,「替代空間, 替代什麼」,『炎黃藝術』44 (高雄: 炎黃藝術雜誌編輯委員會, 1993) 참조. http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/21 (2021. 7. 20 검색).
- 22 錢善盈,「一九九〇年代前後「替代空間」在臺灣執行之現象」(臺北: 臺北市立師範學院碩士論文,

- 2003), pp.21-33.
- 23 위의 논문, pp.69-71.
- 24 石瑞仁, 「臺灣藝術的「後替代」時期來臨了—給你更另類的藝術空間, 送我超前衛的政治形象」, 『藝術家』281 (1998. 10), pp.285-287.
- 25 呂佩怡 編, 『搞空間: 後替代空間在亞洲』(臺北: 田園城市, 2011), p.11.
- 26 문화건설위원회는 2000년에 '미사용 방치공간의 재사용' 정책을 도입하여 ROT 방식(Rent Operate Transfer, 기존 국가 또는 지자체 소유의 시설을 정비한 후 사업시행자에게 일정 기간 동 시설에 대한 운영권을 인정하는 방식)을 추진하였다. 즉 민간단체가 국가 또는 지자체 소유의 시설을 개량·정비한 후 새로이 운영하는 방식으로. 대표적인 예로 화산1914 ROT사업(2007년, 타이베이)을 들 수 있다. 이는 대안공간의 발전과 혼동될 수 있으므로 추가 설명은 하지 않는다.
- 27 高千惠, 「是怪獸,還是輸送帶? - 名單,作為官方機制與民間藝術生態的關係索引」, 『國藝會「20週年回顧與前瞻論壇」會議手冊』(臺北: 國家文藝基金會, 2016), pp.109-110. <https://www.ncafroc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year> (2021. 8. 2 검색).
- 28 顧世勇, 「臺灣當代藝術發展與國家文化藝術基金會的補助機制」, 『國藝會「20週年回顧與前瞻論壇」會議手冊』(臺北: 國家文藝基金會, 2016), p.98. <https://www.ncafroc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year> (2021. 8. 2 검색).
- 29 王嘉琳, 「後替代空間之後_4.1 引言 | 毋須再「替代」什麼了」(2011), 觀察者藝文田野檔案庫網站 <https://aofa.tw/?p=724> (2021. 8. 2 검색).
- 30 Maria Miranda and Anabelle Lacroix ed., *An Act of Showing: Rethinking artist-run initiatives through place* (Melbourne: Unlikely, 2018), p.10.
- 31 (2)단계와 (3)단계는 기본적으로 동시 진행의 개념이며, 이분법적 대립의 중점이 아니다. 전자는 공간에서의 생존 전략과 예술가의 자주성에 주목하고, 후자는 생존을 위한 공간 실천과 예술의 공동체 관계에 중점을 둔다. 필자는 대안공간을 명확한 범주로 나누거나 대안공간의 역사를 구성하려는 의도는 없다. 그보다는 대안공간의 발전 맥락에서 보인 유사성과 차이점을 바탕으로 우리 상황과 위치를 검토하기 위해 참조한다.
- 32 參見酸屋, 『日常操演—青年創作生活觀察報告』(2019), 酸屋展演計畫刊物(未出版), p.3.
- 33 '해바라기 운동'에 관한 자세한 내용은, 위키 백과 참조: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%AA%E9%99%BD%E8%8A%B1%E5%AD%B8%E9%81%8B> (2021. 7. 20 검색).
- 34 신베이지 정식등록 문화예술단체에 관한 내용은, 신베이지 문화국 공식사이트 참조: <https://www.culture.ntpc.gov.tw/xcperformteam?xsmsid=0G298619584607673224> (2021. 7. 20 검색).
- 35 '산민'은 원래 대만 인터넷 세대 중에서 모니터 뒤에 숨어서 자판으로 비판하는 사람들을 가리킨다. 하지만 산우에서 '산민'은 이런 부정적 의미가 아니라 여기서 자유롭게 표현하고 비판적 사고를 가진 시민 집단을 나타낸다. 산우 멤버들은 보통 이 용어를 사용해 자신을 지칭하거나 친구들을 일컫는다.
- 36 대만 교육부가 제작한 『대만 민남어에서 자주 사용되는 어휘사전』에 따르면, '누와(攏)'는 손으로 힘주어 밀거나 문지른다는 뜻이다. 하지만 산우에서는 장난스럽거나 진지함이 전혀 없는 가벼운 느낌으로 도움을 준다는 식의 표현으로 인용된다.
- 37 味王, 「探索之外」, 『ENTERING TONE』(Taichung: White Fungus & Liquid Architecture, 2017), (獨立刊物), p.37.
- 38 陳考齋(陳孝齊藝名), 〈空間不曾是空的 - 「非地方」的藝術實踐〉,原收於《劇場·閱讀》雜誌 (2018. 5), 轉引自: <https://medium.com/%E5%8A%87%E5%A0%B4-%E9%96%B1%E8%AE%80/issue40-02-30cc7259e9f5>.

- 39 2017년 산우를 방문한 선배 예술가 왕모린(王墨林)은 '자업자득 세대'라는 말로 확증 편향에 빠진 현시대 대만 젊은이들을 표현했다. 젊은이들에게 반항적이고 비판적이며 급진적인 정신을 가져야 한다고 일깨웠다. 산우, 『일상적 수행 - 청년 창작생활 관찰 보고서』(2019), 산우 전시 프로젝트 간행물 (미출판), p.5.
- 40 歐文·威爾許 (Irvine Welsh), 何致和譯, 《酸臭之屋》(臺北: 新雨出版社, 2003). 책에서는 서브컬처 내에서 일어나는 약물과 알코올 중독, 성적 행위, 폭력 등 세태를 묘사하고 아웃사이더들의 퇴폐 문화를 세밀하게 그려냈다.
- 41 천샤오치의 말투. '키양(鏽)'은 최근 대만에서 유행하는 용어로, '대만 인터넷용어 사전'에 따르면 의태어 '키양키양(鏽鏽)'과 유사하다. 이는 구리나 철제 물건으로 머리를 맞아서 나는 소리를 흉내 낸 말로 '명청하다' 또는 '바보 같다'는 부정적 의미가 있다. <https://hkdic.my-helper.com> (2021. 8. 10 검색). 그밖에 '키양'은 정신이 온전하지 못한 사람의 상태를 나타내기도 한다. 특히 서브컬처 내에서 약물 또는 알코올로 환각에 빠진 상태를 일컫는다.
- 42 酸屋, 『A Drum Sound Loud Be- Cause It Is Empty』 獨立刊物, 第二期(2016), 『語言共事』印製.
- 43 우준웨이(吳俊偉)는 산우의 큰형님 같은 멤버로, 광고 촬영, 다큐멘터리와 '테크노' 뮤직에 중점을 둔 작업을 하고 있다. 일렉트로닉 뮤직 레이블 '신의 망치'와 '허약한 퍼플 카우' 설립자로서 인디 일렉트로닉 신에서 여러 차례 파티를 기획했다. 《스킵파티》 역시 다양한 스타일의 일렉트로닉 뮤직을 소개하고 홍보하기 위해 기획한 파티 행사였다. <https://www.facebook.com/HammerOfGod406> 참조. (2021. 8. 10 검색).
- 44 酸屋, 『日常操演 - 青年創作生活觀察報告』(2019), 酸屋展演計畫刊物(未出版), p.43.
- 45 예를 들어, 산우의 《日常操演》 전시 프로젝트(2017)는 반년에 걸쳐 지속적으로 진행한 일상적 창작 실천이었다.
- 46 예를 들어, 산우의 《神遊生活》(2016)은 '파티극장' 개념으로 진행된 집단적 퍼포먼스였다.
- 47 예를 들어, 산우의 《來坐》(2021~) 프로젝트는 분기별로 정기적으로 개최되는 모임으로, 토론 주제는 매번 다르다.
- 48 예를 들어, 산우의 《又活下來了》(2021~)는 2021년 2월부터 매월 한 번씩 퍼포먼스를 발표하는 자리이다.
- 49 루앙루파(작성 및 로마자 표기에서 첫 번째 알파벳 r은 소문자로 표시함)는 2000년에 설립한 인도네시아 예술단체이다. 카셀 도큐멘타가 1955년 개최 이래 첫 아시아 출신 총감독이자 최초의 콜렉티브 큐레이터였다. 루앙루파 공식사이트 참조: <https://ruangrupa.id/en/about/> (2022. 11. 10 검색).
- 50 루앙루파에게 '벼 저장소(lumbung)'는 하나의 개념일 뿐만 아니라, 집단적 실천, 자원 공유, 공정한 분배의 대안적 경제와 같은 '실천 그 자체'이다. '벼 저장소'의 가치관은 현지, 유머, 관대함, 독립적, 투명함, 풍부함 및 재생에 짝을 띄웠다. 제15회 카셀 도큐멘타 공식사이트 참조: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/> (2022. 10. 25 검색).
- 51 ruangrupa, 「延展的客廳: 空間和談話」, 『策展學』ISSUE 2 (2019), 網路資料參見 <https://curatography.org/> (2021. 8. 10 검색).
- 52 제15회 카셀 도큐멘타 참가자 대부분은 아시아, 아프리카, 라틴 아메리카, 아랍 국가 등 다양한 나라에서 왔으며, 여기서 이를 '글로벌 사우스'라고 칭한다.
- 53 吳尚育 (2022), 「從策展方法看第15屆卡塞爾文件展的「南方精神」」, 參照: 「臺灣藝術檔案田野工作站」網路平台 https://aofa.tw/?p=5282&fbclid=IwAR2YwI6YvbEiTBpnqHasoAnoTu3xTeg2bH0vkUA519hhboUFPQ6IGC3A_UQ (2022. 10. 25 검색).
- 54 그 예로, 인도네시아 아티스트 그룹 타링 파디(Taring Padi)의 〈인민의 정의 People's Justice〉는 대형 회화 작업으로, '반유대주의(Anti-Semitism)' 적인 이미지를 지닌다는 비판을 받았다. 나치 모자를 쓴 악당과 이스라엘 모사드 병사가 돼지로 묘사되었다. 이에 독일과 이스라엘 정부는 강한 불만을 표명했으며 큰 사회적 논란이 일었다. 결국 이 작품은 전시 3일 만에 철거되고, 카셀 도큐멘타 총책임자 사빈 쇼

- 르만(Sabine Schormann)이 사임했다. <https://news.artnet.com/art-world/head-of-documenta-resigned-2148348> (2022. 10. 25 검색).
- 55 '파티 개최'는 산우에서 자주 사용되는 용어로, 자주적으로 개최하는 파티라는 의미를 내포한다. 산우는 창립 초기부터 다양한 유형의 파티를 여러 차례 개최해 왔다. 예컨대 2012년부터 시작한 《스킵파티》는 파티의 자주적 정신을 구축하는 데 집중하고 다양한 스타일의 일렉트로닉 뮤직과 아웃사이더적인 예술 문화를 널리 알린다. 관련 내용은 산우 페이스북 이벤트 페이지 참조: <https://reurl.cc/gQk4Zb> (2022. 10. 25 검색).
- 56 《派對劇場 - 解體後的解放》實驗劇簡述, 『派對劇場』臉書 참조: <https://www.facebook.com/watch/?v=460056240791480> (2022. 10. 25 검색).
- 57 산우의 이벤트 《4D파티 - 나의 저급 선언》(2018)은 '국제 저단인구'라는 이슈를 호소하기 위해 진행한 사운드 공연이다. '저단인구' 또는 '저급인구'는 저소득층을 의미하는 단어다. 이벤트 공연자는 '국제 저단인구'라는 문구가 쓰인 티셔츠를 입었는데, 저소득층 사람들에 대한 관심을 나타내는 동시에 자조적인 비판적 태도를 의미한다.
- 58 산우의 명함에 적힌 문구로, 산우 구버전 공식사이트 참조: 'ABOUT' 소개란, <https://acidhouse5.weebly.com/> (2021. 8. 10 검색).
- 59 위 사이트. 이 문구는 산우 구버전 공식사이트 메인에 있던 슬로건이며 현재 새로운 버전의 공식사이트 메인에서 볼 수 있다.
- 60 伯格-舒爾茨(Christian Norberg-Schulz), 施植明 譯, 『場所精神 - 邁向建築現象學』(武漢: 華中科技大學, 2010), p.3, p.18.
- 61 Pablo Helguera 著, 吳岱融, 蘇瑤華 譯, 『社會參與藝術的十個關鍵字』(臺北: 國立臺北藝術大學, 2018), p.69.
- 62 사실 《변태경로》 참여 작가를 구성하는 데에 공동 운영자인 천샤오치의 영향이 컸다. 그중 장천선은 원래 비엔날레 메인 전시관 참여 작가로, 수석큐레이터 야오웨이중이 《변태경로》전 작가로 추가 영입했다. 거대 공공기관의 제도적 절차를 따르기 위해 이런 방식을 택한 것으로 보인다.
- 63 대만 행동예술 연구소(臺灣行動藝術研究社)는 행위예술과 관련한 교류에 집중하는 아티스트 그룹이다. 2014년 다수의 젊은 예술학도들이 모여 창립했다. 초기에는 국립타이완예술대학 학생동아리로 시작했지만 3년 뒤에 폐지되었다. 2017년 온라인 플랫폼으로 전환하여 커뮤니티 연계를 통해 사람들을 모으고 행동을 시작했다. 현재까지 500명이 넘는 가입 멤버를 보유하고 있다. 2020년부터 예술가 천천위 등이 참여하여 그룹을 확대했고, 오프라인 미팅 팀을 조성하여 다양한 예술 행동을 꾸준히 이어나가고 있다. <https://www.facebook.com/groups/352587801583557> 참조 (2021. 8. 10 검색).
- 64 퍼포머로는 리민루, 린위은, 귀나이자, 우청진, 천스지에, 쉬위링, 차이명즈, 류여우권이 포함되었다. 앞의 세 명은 산우 구성원이며, 나머지 네 명은 산우와 협업 또는 교류가 있는 작가들이다.
- 65 참여 작가로 천웨이, 증자오웨이, 양용샹, 린수웨이, 정청하오, 정이신, 류야오권, 왕스푸가 있으며, 대부분 타이베이예술대학과 타이완예술대학 학생들로 이루어져 있다.
- 66 Erika Fischer-Lichte 著, 余匡复 譯, 『行為表演美學—關於演出的理論』(上海: 華東師範大學出版, 2012), p.53.
- 67 居伊, 德波(Guy Debord) 著, 王召風 譯, 『景觀社會』(南京: 南京大學, 2006), p.4.
- 68 테이트 모던 미술관, 뉴욕현대미술관(MoMA), 폼피두센터 등 세계적 미술관들이 퍼포먼스 분야를 신설했다. RoseLee Goldberg, Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century (London: Thames & Hudson, 2018), pp.7-8.
- 69 예를 들어, 2017년 타이베이시립미술관에서 진행한 《아레나(社交場)》는 2020 타이베이미술상에 처음으로 입선한 퍼포먼스 작업이다. 2020 타이완 미술비엔날레 역시 개최 이래 처음으로 전시 구성에 퍼포먼

스와 라이브 아트' 섹션을 추가했으며, 대안공간 또한 병행전시라는 기획 방식을 통해 처음으로 비엔날레에 참여하게 되었다.

Artists-run Space's Exhibition Actions

A Case Study of Bian-Tai Routes - 2020 Taiwan Biennial Collateral Event in Acid House

Chen, Kuan-Ying

On October 22, 2020, Bian-Tai Routes - 2020 Taiwan Biennial Collateral Events will be exhibited at Acid House Art Space. Through the daily practice of physical and performance art, as well as the continuous expansion of workshops, lectures and related activities, Acid House attempts to create a co-learning residence for alternative living and art communities in the emerging art space. However, in the context of the new movement of "artist-run space" in Taiwan in recent years, how to define "Acid House" as an art community space? In the Collateral Events as a geographical gap to fill (or strengthen) the main exhibition hall, how to start a concrete dialogue between small organizations or the exchange and cooperation with large organizations? And where is the place of the audience? As the alternative space of the 1990s moves towards the survival of the post-alternative space, and negotiation and collaboration become essential for space operators today, how do we further look at the productive relationships behind the space/community?

This essay will explore the production model of Acid House Art Space and its contextual position, and use "Bian-Tai Routes Collateral Events" as the main case study. The creative practice of the artist-curator's exhibition attempts to open up another way of imagination. The author is a member of the Acid House team and the artist-curator of Bian-Tai Routes. Through practical research and documentary analysis, the author explores the meaning and possibilities of spatial production in the new generation of Acid House in Taiwan.