

사회 포용과 관객 개발에 관한 시론적 연구

서영철*

전영웅**

국문초록

오늘날 한국의 예술 시장은 과거에 비해 한 해 동안 공연장을 찾은 관객이 1,000만여 명에 이르는 등 양적으로는 크게 성장하였다. 하지만 실제로는 관객의 대부분이 특정 사회계층에 한정되어 있다. 최근 심화되고 있는 사회적 양극화와 경제적 불평등의 증가, 가족 해체, 다양한 문화적 배경을 지닌 이주자들의 증가에 따른 갈등은 우리 사회의 결속과 통합을 저해하는 요인으로 작용한다. 각국은 예술을 모든 국민에게 계층에 관계없이 골고루 공급하면서 문화민주주의를 실현하고자 공적 재원을 투입하여 공공 공연장을 설립, 운영하고 있다. 그러나 공적 지원을 받는 예술 기관에는 주로 소수의 잘 교육된 대중이 참여한다. 관객 개발도 주로 전통적인 마케팅 이론에 근거하여 현재 관객 및 잠재 관객을 대상으로 해왔다. 그러나 이러한 관객 개발은 사회 구조에서 배제된 사람들의 지속 가능한 참여의 변화로 이어지지 않는다. 본 연구는 이러한 문제를 인식하고 사회 포용적 관점에서의 관객 개발이 요구되며, 이를 실현하기 위한 방안으로 접근, 참여, 문화다양성, 예술교육을 제시하였다.

주제어: 사회 포용, 관객 개발, 접근, 참여, 예술교육

* 서영철_상명대학교 박사과정

** 전영웅_용인대학교 교양교육원 교수(myfirenze@empal.com), 교신저자

© Copyright 2022 Social Integration Research Center, Kangwon National University.

This is an Open-Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Non-Commercial License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) which permits unrestricted non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

I. 서론

오늘날의 한국의 예술 시장은 과거에 비해 그 규모와 영향력이 빠르게 발전하였다. 한 해 동안 공연장을 찾는 관객이 1,000만여 명에 이르는 등 양적으로는 크게 성장하였다. 하지만 실제로는 관객의 대부분이 특정 사회계층에 한정되어 있는 것이 현실이다(유주연, 2020). 이는 예술의 참여에 있어서도 사회로부터 배제되거나 소외된 집단(이하에서 ‘소수자들’)들이 존재함을 시사한다.

‘사회 배제(social exclusion)’의 개념은 영국에서 비교적 새로운 개념으로, 이전에 지배적이었던 ‘빈곤’ 개념으로부터의 전환을 나타낸다. 1970년대에 프랑스에서 사회학적 개념으로 처음 개발된 사회 배제의 개념은 이후 유럽연합 집행위원회(European Commission)에 의해 수용되었으며, 영국에서 채택된 것은 EU 조화 과정의 한 측면으로 볼 수 있다(Fairclough, 2000). 이후 영국과 서유럽 전역에서 실업률 증가, 국제 이주 증가, 복지 국가 축소와 관련하여 사회 배제에 대한 관심이 높아졌다. 이러한 발전과 병행하여, 이 정책 영역은 ‘사회 포용(social inclusion)’을 위한 ‘자매’ 정책을 탄생시켰다. 이것은 1990년대 후반부터 개발된 사회 배제/포용에 대한 더 큰 정부의 사회 정책에서 비롯된다. 사회 배제는 낮은 소득, 열악한 건강 및 교육을 포함한 특정 지역사회와 이웃에서 나타나는 상호 연계된 문제뿐만 아니라, 높은 실업률과 범죄율과 관련이 있다.

‘사회적으로 배제된’이라는 용어는 영국 정부와 영국 예술위원회(Art Council England, 이하에서 ‘ACE’)에서 빈곤 및 기타 사회적, 경제적 요인과 같은 복합적인 요인으로 인해 불이익을 받는 개인과 지역사회를 설명하는 데 사용되었다. 사회 포용은 소외된 사람들이 사회에 다시 연결되고 참여할 수 있는 경로와 기회를 제공하려는 시도로 설명된다(Glinkowski et al., 2004).

영국에서는 1997년 총선에서 승리한 신노동당이 사회 배제에 맞서려는 시도를 강력하게 추진해 왔다. 이러한 후속 조치로 1997년 노동당이 집권한 직후 이 문제를 해결하기 위해 내각에 사회 배제 부서(Social Exclusion Unit, SEU)를 설치했으며, 모범 사례를 식별하고 정책을 수립하기 위해 다수의 “Policy Action Teams(PAT)”도 설립되었다. 이러한 두 가지 정책 영역을 배경으로, 문화 관리자는 관객의 수를 늘리거나 기반을 다각화하기 위해 관객의 개발 프로젝트를 설계하고 시행해야 했으며, 동시에 사회 배제 문제에 긍정적인 기여를 할 것을 요구받았다(Kawashima, 2006).

PAT 10(1999)에 대한 응답으로 ACE는 <사회 배제 해결: 행동 프레임 워크(1999)>를 제작하여 사회 포용에서 작업을 추진할 주요 방법을 식별했다. ACE는 사회 포용 목표를 지원하기 위해 일부 프로그램을 계속 사용했는데, 예를 들어 일부 예산은 프로그램의 마지막 단계에서 지원하는 5가지 작업 분야 중 하나인 New Audiences Programme의 사회 포용 분야를 통해 프로젝트에 할당되었다. 샌델(Sandell, 1998)은 박물관 부문에서 사회 포용의 광범위한 개념을 조사하고, 상호 연관된 네 가지 차원(경제, 정치, 사회, 문화)을 파악하여 박물관 운영과 관련시켜 문화예술분야에 대한 사회 포용의 이론적 근거를 제공했다. 그의 연구에서 중요한 점은 개인은 경제, 사회, 정치 제도에서 배제될 뿐만 아니라, 문화 제도에서 제외될 수 있다는 것이다. 이 연구를 통해 그는 사회 변화를 위한 수단으로서의 박물관의 사회 포용 전략을 확인했다.

한국에서도 2000년대에 들어와 예술에서의 사회 배제 현상에 주목하기 시작했다. 2008년에 한국문화예술위원회는 한국의 문화예술분야에서 전반의 사회 배제 실태를 파악하고, 사회적 배제 극복을 위한 문화예술 프로그램을 제시하는 보고서를 발간하였다. 정부 차원에서는 2019년에 ‘혁신적 포용국가’ 비전을 발표했지만 사회정책에 초점이 맞춰져 문화예술정책에서의 사회 배제 문제는 다루어지지 않았다. 이후 관련 포럼이

나 토론 등을 통해 사회적 여론을 환기하기 시작했으나 아직은 담론 수준에 머무르고 있다. 예술계 현장에서도 지금까지 복지와 인권 그리고 향유자 확대의 관점에서 거론되던 ‘장애’, ‘나이 들’, ‘젠더’, ‘여성’, ‘성 정체성’ 등에 대한 변화가 일어나고 있다. 예술 창작의 영역에서 예술가들의 관점과 창작 방식이 달라지고 있으며, 공공 공연장 등에서도 관객의 관람 접근성 확대에 대한 논의가 일어나고 있다. 사회 구조의 변화와 함께 예술 영역에서도 기회균등성, 접근성, 다양성과 포용성의 관점에서 관객 개발은 무엇인지를 질문하기 시작했다(최석규, 2019).

지난 30년 동안 유럽에서 예술에 대한 공공 지출의 지속적인 증가는 관객 개발에 대한 상응하는 초점에 반영되지 않았다. 예술기관에 대한 보조금은 대다수의 사람들이 예술과 문화의 고전적인 형태(form)가 보호가 되고, 공적 자금으로 조달되고, 일반 대중이 이용할 수 있어야 하는 가치 있고, 자격이 있는 상품이라는 점에 동의했기 때문에 정당화되었다¹⁾. 그러나 공적 지원을 받는 예술 기관에는 주로 소수의 잘 교육된 대중이 참여한다. 더욱이 젊은 세대와 이주자들은 공공 예술 기관에 대한 관심이 감소하여 대중 문화 행사 및 활동에 참여하는 것을 선호한다. 인구의 대다수가 참석하거나 고유한 가치를 경험하지 않고 ‘고급 문화’ 행사에 자금을 조달하고 있다면 공공 예술 자금 조달에 대한 현존하는 정당한 합의는 위협받을 수 있다. 이러한 사회의 공익을 위해 건립되고 운영되는 예술기관은 공연장에 찾아오는 관객과 오지 않는 관객에 대한 양극의 의무를 지녔기 때문이다. 구아찰라(Guachalla, 2017)는 오페라 하우스가 공공 기금의 지원을 많이 받는 것은, 이는 해당 기관이 광범위한 시장에서 제품을 이용할 수 있도록 해야 하는 사회적 책임이 있기 때문임을 강조했다. 한국에서도 공적 지원을 받는 예술기관들이 여러 프로그램을 통해 노인과 장애인이 예술 감상, 자기 표현 및 창의성 활동을 추구할

1) 예술의전당도 기관의 미션을 “국민의 문화향유 기회 확대”로 명시하고 있다(예술의전당 웹사이트).

수 있도록 지원해 왔다. 한국의 공공 재정으로 운영되는 고등 예술 기관들은 방문객의 수를 유지하거나 증가시키는 수단으로 관객 개발 도구를 가장 일반적으로 사용하는 것으로 보인다.

모든 국가는 문화예술이 그 나라의 국민들이 삶과 거리가 있다고 느끼거나 빈부와 지역, 계층에 따라 향유의 접근 기회에 대한 격차가 커지기 시작하는 경우 공공 재원을 투입하여 공공 공연장을 설립하여 문화예술을 모든 국민에게 계층에 관계없이 골고루 공급하면서 문화민주주의를 실현하고자 한다(백선희, 2011). 즉, 공공 공연장은 문화 향유에 대한 공정성과 형평성, 평등성, 접근성과 같은 공공적 가치를 구현하고, 예술이 소수의 혜택만이 아니라, 다수에게 정당하게 분배되어야 한다는 측면에서 ‘문화의 복지화’와 ‘문화의 민주화’ 확산에 기여하기 때문에 공적 자원 투입의 정당성을 부여받는다.

민간 공연장은 자원 조달을 위해서 개인 또는 기업의 지속적인 출연이 요구되므로 공연장 수입의 기초가 되는 관객개발의 중요성을 재삼 거론할 필요가 없다. 그러나 공공 공연장은 재원이 공적 재원에 의존하므로 민간 공연장에 비하여 관객 개발이라는 대전제나 필요성을 절감하지 못하거나 무의식적으로 경시할 수 있다(김세현, 2008). 즉, 민간 공연장의 궁극적 목표는 재정적 지속가능성이기 때문에 관객 개발에 있어 수익성을 무시할 수 없는 것이다. 사립 예술 기관은 방문객 수를 보장하고, 접근하기 쉬운 관객을 구축함으로써 공연예술시장에서 지위를 유지하기 위한 수단으로 관객 개발을 주로 사용하는 반면, 공공 보조금을 받는 예술 기관은 다양한 고객에게 다가가고, 그들의 고객에게 귀중한 문화적 경험을 제공한다는 정치적 목표에 전념해야 한다(Kawashima, 2006). 사회 포용적 관점의 관객 개발은 예술 작품의 보다 합리적인 분배와 참여를 보장하는 것으로 대도시에서 이미 특권을 누리고 있는 엘리트보다는 소수자들에게 다가가기 위한 것이다.

그동안 공연장에서의 관객 개발은 주로 전통적인 마케팅 이론에 근거

하여 현재 관객 및 잠재 관객을 대상으로 해왔다. 그러나 이러한 관객 개발은 사회 구조에서 배제된 사람들의 지속 가능한 참여의 변화로 이어지지 않았다. 관객 개발과 사회 포용의 관계에 대한 연구도 콜린스 외(Collins et al., 2021), 카와시마(Kawashima, 2006) 등을 제외하면 거의 보이지 않고 있다. 따라서 본 연구는 본격적 연구를 위한 시론적 논의로서 사회 포용적 관점에서 실질적인 제도적 변화에 따른 공공 공연장의 관객 개발을 위한 방향을 모색하기 위한 것이다.

II. 사회 포용과 관객 개발

1. 사회 배제 및 사회 포용의 의미

SEU에 따르면 사회 배제는 본질적으로 복잡하고 다차원적이며 다양한 연결된 문제가 조합되어 경험될 때 발생할 수 있다(Jermyn, 2004). 1980년대 이후 사회 배제의 개념이 보편적으로 사용되고 있지만, 일관된 정의를 정의는 찾기가 어렵다. 사회 배제의 정의는 다양한데, 영국 문화 미디어체육부(Department for Culture, Media and Sport, 이하 “DCMS”)는 사회 배제를 ‘실업, 기술 부진, 저소득, 불공정한 차별, 주거 불량, 범죄, 건강악화, 가정파탄 등 연계된 문제로 고통받는 사람이나 지역이 겪을 수 있는 문제’로 정의했다(DCMS, 1999). 사회 배제라는 용어는 예술 분야에서 일반적으로 사용되지만 일관성은 없다. ACE는 〈사회적 배제: 행동을 위한 프레임워크〉에서 ‘저소득 지역을 출발점으로 삼고 특히 낮은 교육 수준, 열악한 건강, 범죄 및 실업과 같은 다른 요인과 결합된 빈곤에 중점을 둔다’라는 정의에 동의했다.

지난 20년 동안 유럽에서 발생한 빈곤에 대한 정치적 논쟁의 맥락에서 사회 배제는 빈곤(poverty)의 동의어가 되었다. 학계에서도 사회 배제의

정의와 빈곤 개념과의 관계에 대한 논쟁이 있었다. 사회 배제는 빈곤과 관련이 있지만 동일하지는 않다. 사회 배제는 물질적 조건 이상이다. 사회 배제는 빈곤과 비교할 때 더 넓은 용어를 나타내며, 빈곤하든 아니든 사회의 다른 시스템에 참여하지 못하는 사람들을 의미한다. 그것은 개인과 가족, 친구, 지역 사회, 국가 간의 관계가 부족하거나 단절되는 것을 나타낸다.

기본적으로 사회 배제 개념은 경제적 궁핍 상태인 빈곤 개념으로는 이해하기 어려운 현상을 설명하기 위한 보다 포괄적인 용어로 개발된 것이다. 즉, 사회 배제는 어떤 개인이나 집단이 당면한 경제적 측면의 빈곤 이외에 정치, 사회, 문화, 건강 등 다양한 영역에서의 자원과 기회의 박탈을 의미하는 용어이다(강신욱 외, 2005). 사회 배제가 빈곤 이상이라는 점은 정해식 외(2016)의 연구에서도 확인된다. 이 연구자들은 박탈(deprivation)²⁾이 우리나라의 사회 통합(social integration)³⁾에 대한 전반적 인식에 미치는 영향을 살펴보기 위하여 박탈의 영역별로 전반적인 사회통합 인식에 미치는 영향을 분석했는데 그 결과, 전체적으로 기초생계 박탈과 문화 박탈, 그리고 미래 대비에 대한 박탈 순으로 사회통합에 대한 부정적 인식에 영향을 미치는 것으로 나타났다. 박탈의 영역은 기초생계, 주거, 의료, 문화, 미래 대비, 교육의 6개로 구분했다.

사회에서 배척되거나 소외된 사람들은 각국이 처한 환경에 따라 다르게 분류되고 있다. 영국 내각 사무국(cabinet office)은 저소득층, 가정

2) 이 연구에서 사회 배제를 박탈의 원인이자 결과로 치환될 수 있는 것으로 보고 있다. 즉, 현대사회에서 물질적·사회적 박탈은 개인과 가족의 소외감과 상대적 박탈감을 고조시키고, 그 결과 사회로부터 배제되었다는 인식을 갖는다는 것이다(정해식 외, 2016).

3) 부민근(2016)은 사회 통합을 '다양한 특성을 가진 사회구성원들이 공동체에 대한 소속감을 갖고 공동의 비전을 공유하여 긍정적 관계를 유지하면서 경제사회적 격차와 불평등을 최소화하는 사회적 상태'로 정의했다. 사회 포용은 경제적 측면이 강조되고 있고 신뢰나 사회참여 등을 포괄하고 있지는 않으나, 이러한 포용이 성공적으로 수행되어야 그 결과로 사회 통합이 성취된다고 할 수 있으므로 포용은 통합의 과정이며 그 일부를 구성한다고 할 수 있다고 말하고 있다.

갈등을 겪는 사람들, 영양원에 있거나 퇴소하는 사람들, 학교 관련 문제가 있는 사람들, 전과자, 소수민족, 빈곤 지역에 사는 사람들, 정신 건강 문제가 있는 사람들, 장애인들, 노인들, 10대 엄마들로 분류했다. 영국은 1998~2003년간 실시된 New Audiences Programme 프로젝트에서 표적 관객(target audiences)에 노숙자, 교도소 및 형사 사법 제도 내, 의료 시설, 저소득층 또는 사회적 및 경제적 박탈 지역에 거주하는 사람을 포함했다(Glinkowski et al., 2004). 한국에서는 소수자들을 주로 문화소외계층으로 표현하는데, 문화소외계층은 신체적 요인이나 경제적 요인, 일시적 격리에 의한 요인 등 다양한 환경적인 이유로 적극적으로 문화를 누리지 못하는 계층으로 장애인이나 저소득층, 다문화가정, 새터민, 재소자나 소년원의 학생, 군인, 독거노인(홀몸노인) 등을 말한다(김재경, 2014).

사회 포용은 사회 배제에 대한 대안이자 상대적인 개념으로 이해할 수 있다. 사회 배제는 사회에 대한 개인들의 온전한 참여가 봉쇄되는 방식으로 사회적 시스템이 제공하는 혜택을 일부 또는 전부 받지 못하고 소외되는 현상을 의미하는데, 시민 참여를 하지 못하는 것 또한 사회적 관계로부터 배제된 것이라 할 수 있다. 사회 포용은 장애, 나이, 노인, 실업, 저소득, 국적 등 사회적 배제의 원천을 극복하는 것을 목표로 한다. DCMS는 사회 포용을 사회적으로 합당한 혜택을 받지 못하거나 주변화의 위협에 처한 사람들이 자신들이 살고 있는 지역에서 문화 여가 활동에 참여하도록 장려하는 것으로 보고 있다(박윤옥, 2010). 사회 포용은 이러한 사회 배제 현상이 해결되어 모든 개인의 사회적 참여가 가능한 상태를 의미한다(김지원, 2020). 즉, 사회 포용은 개인이나 집단의 삶의 질에 대한 증진 기회를 막는 제도적 제약을 제거한 상태를 의미한다. 사회 포용은 서로의 차이(다름)를 전제로 하여 인종·성별·학력을 이유로 장애인 등의 소외계층이 일반사람들과 다르게 차별되거나 취급받아서는 안되며, 평등하게 대우하는 것이다(부민근, 2016).

사회 배제는 사회적으로 여러 문제를 유발하는데, 더 심각한 문제는 이들이 스스로를 사회로부터 배제시켜 나간다는 것이다. 이는 심리학에서 말하는 ‘학습된 무기력(learned helplessness)’과 비슷한데, 피하거나 극복할 수 없는 부정적인 상황에 지속적으로 노출되면 어떠한 시도나 노력도 결과를 바꿀 수 없다고 여겨 무기력해지는 현상이다. 그들은 피해자 행동을 내면화했기 때문에 관심이 없다고 스스로 확신했고, 다른 사람이 관심을 갖고 있다고 믿지 않는다. 그들은 그들이 하는 모든 것이 그들의 삶을 바꿀 수 있다는 것을 믿기를 거부하고 철회한다. 그것은 우리 사회에 만연한 슬픔, 외로움, 우울증, 학대 및 질병을 복잡하게 만든다. 사람들이 고통받고 있다는 사실을 알고, 그에 대해 아무 조치도 취하지 않는 비극 위에는 제대로 된 사회를 건설할 수 없다(Rix, 2003). 사회 배제는 무료가 아니다. 사회 배제에는 비용이 든다. 그렇기 때문에 사회 포용이 필요한 것이다. 정부에서 개인에 이르기까지 사회의 모든 부문은 배제와 관련된 대가를 치러야 한다. 사회적 응집력 감소, 범죄 수준 및 범죄에 대한 두려움 증가, 자원에 대한 추가 압박, 이동성 감소 등이다. 물론 예술차원의 비용을 계량화하기 쉽지는 않지만, 그렇다고 해서 이를 무시해서는 안된다. 고독이나 사회적 고립감, 정서적 불안 등은 결국 인간의 정신을 황폐화하고, 이는 건강 등 여러 부문에 영향을 미칠 것이기 때문이다.

예술이 사회 배제를 완화하는지에 대해 지금까지 수행된 연구들을 보면 예술 참여와 사회 통합 사이의 직접적인 연관성을 시사하는 증거는 많지 않다. 그러나 예술에 대한 참여와 다양한 예술 기회에 대한 접근 모두 건강 결과를 개선하고, 노인들의 복지를 증가시킬 수 있다는 증거가 증가하고 있다는 연구(Hebron & Taylor, 2013)도 있고, 예술 활동에 참여하는 것이 정신 건강 환자들을 고용 및 교육 기회와 연결시키는 데 도움이 될 수 있으며, 또한 약물 및 서비스의 사용을 줄이는 정신 건강에도 직접적인 영향을 미칠 수 있다는 연구도 있다. DCMS는 예술이 사회

문제 해결에 공헌하고 있다고 보고, 예술에 대한 대중의 투자를 정당화 해왔다. 영국에서는 지역사회의 예술단체가 오랫동안 예술이 사회 포용의 대의(cause)에 긍정적인 기여를 한다는 견해를 유지해왔는데, 이를 DCMS가 지지한 것이다(Belfiore, 2002).

사회 배제를 극복하고 사회 포용을 강화하기 위해서는 경제·사회적 조치가 필수적이지만, 문화적 조치가 복합적으로 병행되어야만 진정한 의미의 포용이 이루어질 수 있다. 사회적 배제가 단순한 빈곤 문제를 넘어서서 다차원의 복합적 요인의 작용으로 발생하는 만큼, 그 극복을 위한 정책 또한 다차원의 복합적인 조치를 필요로 하는 것이다(곽정연 외, 2016). 즉, 포용을 촉진하기 위해서는 단순히 배제된 그룹이 환영받지 못하는 사회에 적응하도록 하는 것 이상의 사회적 태도의 근본적인 변화가 필요하다(Jermyn, 2004). 이는 모든 사람을 포용하고 환영하며 더 큰 평등과 관용을 수용하는 과정이다. 사회 포용은 참여 장벽을 제거하기 위한 개선 조치 이상이며, 참여를 장려하는 것도 포함한다.

2. 관객 개발의 정의

관객 창출에 대한 이론적 접근은 1960년대 미국과 프랑스에서 제기되었다. 이는 유럽에서 시작된 포스트모던 문예사조가 미국에서 그 실용적 사례로서 만개되었던 것과 비슷하다. 프랑스에서 ‘문화 민주화’의 철학적 개념 아래 관객은 개발되어야 한다는 당위성을 띤 인문적 담론이 시작되었다면, 미국에서는 60년대 이후, 인구 증가와 경제 소비체계의 확대에 따른 ‘문화 붐(cultural boom)’, ‘문화 폭발현상(cultural explosion)’이 생기면서, 증가하는 관객에 대한 관객마케팅 중심의 논의가 전개되었다(이용관, 2013). 1960년대 미국에서 심층적인 연구를 통해 많은 관객 개발 기법이 개발되었다. 한국 또한 미국의 기법을 우리 현실에 맞게 변용하여 적용해 왔다.

관객 개발(audience development)이란 관객의 신규참여를 유도하고 참여빈도를 높이는 것, 그리고 그 규모를 확대하고 유지하는 것으로 정의된다(이용관, 2013). 오늘날 공연예술에서 관객의 개념이 소비자에서 참여자로 바뀌면서 수치화된 관객 규모로서의 관객증진의 개념은 관객개발이라는 용어로 대체되었다. 즉, 관객개발의 개념이 단순히 관객들의 양적 증가현상만을 의미하지 않으며, 폭넓은 문화향유를 통해 관객의 질적 측면을 향상시키는 개발의 개념으로 변화되었다고 볼 수 있다(김민지, 2012).

전통적 관점에서의 관객 개발은 한 국가나 사회 내에서 정상적으로 자신의 대가를 지불하고 공연을 향유할 수 있거나 가능한 사람들을 대상으로 한 것이었다. 이러한 관점은 공연장에 오지 않는 사람들을 잠재 관객으로 보고, 이들을 공연장으로 유인하기 위한 전략을 개발하였다. 이러한 관객 개발 전략에는 시즌티켓제도, 멤버십, 자유패키지, 미니 시리즈 등이 포함된다.

예술 기관에서 관객 개발이 중요한 이유는 그것이 예술 조직(재정적, 사회적, 예술적으로)이나 개인(대체적으로 사회 전반에 걸쳐)에 혜택을 주기 때문이다(Hadley, 2019). 카와시마(Kawashima, 2006)는 관객 개발의 목적이 다양한 이유에 주목하고, 그 목적이 재정적 수입에만 있지 않음을 밝히면서 관객 개발의 4가지 유형을 제안했다. 첫째, '확장된 마케팅(extended marketing)'은 기본적으로 예술에 관심이 있지만 다양한 이유로 참석할 기회가 없었던 잠재 관객을 활용하는 것을 목표로 한다. 따라서 '전환' 가능성이 높은 비참석자를 파악해 애초에 참석하지 못한 구체적인 이유를 파악하는 것이 주된 내용이다. 다음 조치는 참석에 대한 유무형의 장벽을 없애거나(예: 행사장 입구까지 슬로프를 설치하고, 비전통적인 관객들을 위한 환영 분위기를 조성하는 것), 참석에 대한 구체적인 인센티브를 주는 것이다. 둘째와 셋째인 '기호 고양(taste cultivation)'과 '관객 교육(audience education)'은 대부분 기존의 관객들이 그들의

문화적 범위를 넓히거나 그들의 예술 경험을 풍부하게 하기 위한 것이다. 기호 고양과 관객 교육은 기존 관객들이 현재 제공 중인 것 외에 어떤 것에 관심을 가질 수 있는지 이해하고, 그들에게 일부 부가적이거나 강화된 혜택을 주는 것에서 출발한다. 넷째, ‘관외활동(outreach)’은 예술을 접할 기회가 거의 없거나 아예 없는 사람들이 사는 곳으로 예술을 가져가는 프로젝트를 말한다. 관외 활동은 예술 자원의 사용을 통해 넓은 의미에서 사회 정책에 기여한다. 이 모든 것은 관객 시장의 확장보다 사회적 목표를 더 강조한다는 점에서 나머지 관객 개발 범주와 본질적으로 매우 다르다. 즉, 관외활동은 관객을 위한 사회 포용이라 할 수 있다. 확장된 마케팅과 기호 고양, 관객 교육의 목적이 재정적, 예술적, 교육적임에 비해 관외 활동은 문화 행사에 참석할 것 같지 않은 사람들(예: 빈곤 지역 사회에서 온)을 대상으로 하며, 관외 활동의 목적은 사회적이고 문화적 부의 평등한 분배와 관련이 있다.

그녀의 연구에서 확장된 마케팅과 관외 활동은 관객 개발의 양적 측면을 다룬다. 그들은 문화 기관을 거의 방문하지 않은 사람들부터 참석하지 못한 사람들까지 쉽게 접근할 수 없는 관객을 대상으로 한다. 기호 고양과 관객 교육의 관심은 기존 관객에게 더 있다. 우리 맥락에서 흥미로운 점은 그녀가 관객 개발에 대한 이해에서 특정 범주로 사회 포용을 추가했다는 것이다. 예술 기관을 방문하지 않는 참석자들에게 주의를 환기시키는 유일한 것이다. 이 관객을 대상으로 하는 이면의 가정은 모든 사람들이 문화에 접근할 수 있어야 한다는 것이다. 문화의 이념을 보편적 가치로 표현하고, 그 사회적 목표는 문화의 민주화이다. 카와시마(Kawashima, 2000)가 지적한 바와 같이 문화의 민주화는 모든 개인이 문화로부터 이익을 얻을 권리와 잠재력을 주장하고 국가의 사회, 정치, 문화적 분열을 초월한 공통 문화에 믿음을 두는 영국과 유럽 문화 정책의 자유 인문주의 전통을 반영한다. 문화행사에 참여할 필요성을 느끼지 못하는 사람들인 ‘비관객(non-audiences)’에 대한 강조는 기관들을 예술뿐 아니라,

사회 전반의 발전에 초점을 맞추는 새로운 영역으로 데려간다. 모든 사람들이 예술과 문화를 접할 수 있도록 하기 위해, 기관들은 예술에 대한 불평등한 참여를 유발하는 요인들과 잠재적인 관객들을 쫓아내는 다양한 장벽들에 대한 해결책을 찾아야 한다.

유럽 위원회(European Commission, 2017)는 카와시마(Kawashima, 2006)의 개념적 구분에 대응하여 3가지 범주로 바꾸었다. 첫째는 ‘습관에 의한 관객(audience by habit)’으로 일반적으로 문화 활동에 참석 또는 참여하고, 접근 장벽이 상대적으로 극복하기 쉽고, 현재 참여하지 않는 유사한 청중을 유치하기 위한 청중 교육과 같은 다양한 전략이 가능한 사람들로 콘텐츠와 출석을 늘리고 다양화하기 위한 ‘기호 고양’이 필요하다. 둘째는 ‘선택에 의한 관객(audience by choice)’으로 라이프 스타일, 기회 또는 재정적 자원의 부족을 이유로 참여에 익숙하지 않은 사람들이다. 참여하는 것이 습관이 아니거나 공연이나 콘서트에 참석하기를 거의 선택하지 않으나, 특별한 사회적, 문화적 불이익이 없는 사람들로 ‘확장된 마케팅’뿐만 아니라 ‘관객 교육’ 및 참여로 다양한 전략이 가능하다. 셋째는 ‘놀람에 의한 관객(audience by surprise)’으로 사회 배제 요인, 교육 및 접근과 관련된 복잡한 범위의 이유로 문화 활동에 참여하지 않는 접근하기 어려운/무관심/적대적인 사람들이다. 그들의 참여는 의도적이고 장기적이며 표적화된 접근 없이는 거의 불가능하다. 유럽 위원회(European Commission, 2017)는 놀람에 의한 관객의 확대를 위해서는 다양화가 필요하다고 주장했다. 그러면서 다양한 관객을 개발한다는 것은 예술 조직이 다양한 종류의 관계를 개발한다는 의미를 강조했다.

사회 포용을 위한 관객 개발은 앞에서 언급했듯이 민간 공연장에서는 실현하기 어려운 일이다. 그래서 각국은 정부 차원에서 소수자들을 사회로 포용하기 위한 프로젝트를 추진하여 왔다. ACE는 사람들이 예술에 참여하는 것을 막는 장벽을 해결하고, 참여하는 사람들의 범위와 수를

늘리며, 사람들이 다양한 공간과 장소에서 예술에 참여할 수 있는 기회를 만들고, 관객 개발을 개선하기 위해 조직 간 경험의 학습과 공유를 허용하기 위해 ‘New Audiences Program’을 1998년부터 2003년까지 추진했는데, 가능한 한 많은 사람들이 영국의 예술에 참여하고 혜택을 받도록 장려하는 것이었다. 이 프로그램은 특정 관객 개발 문제를 해결하는 것을 목표로 했다. 이 프로그램의 대상의 우선 순위는 일반 청중, 청소년, 다양성, 장애, 가족, 포용, 농촌 및 노인이었다(Glinkowski et al., 2004).

3. 관객 개발과 사회 포용

사회 포용이라는 용어는 모호하기 때문에 논쟁의 여지가 있다. 간단히 말해서, 사회 포용은 빈곤의 문제를 사회정책의 다른 관련 문제와 상호 연관시키는 다차원적이고 역동적인 개념이다. 이러한 다양한 문제들은 사회 전반의 주요 정치, 사회, 경제 영역에서 소외된 사람들의 공동체 형성에 기여한다. 반면, 관객 개발은 관객과 비관객(non-audiences) 개념을 중심으로 이루어지며, 사회 포용은 그들이 예술을 소비하는지 여부를 거의 고려하지 않은 배제된 사람들과 관련이 있다. 실제로 배제된 사람들은 예술과 문화에 참여할 수 있는 기회가 제한적일 가능성이 높지만, 이들의 문화 경험의 범위와 수준은 여기서 문제가 되지 않는다. 관객 개발의 확장으로 개발되었지만 사회 포용은 예술 및 문화 조직을 본질적으로 비문화적 성격의 목표를 달성할 것으로 예상되는 영역으로 이끌었다(Kawashima, 2006).

샌델(Sandell, 1998)은 “사회 포용의 대리인으로서의 박물관”이라는 연구에서 의도적으로 관객 개발을 목표로 하지는 않았지만, 암묵적인 사회 포용이 결과적으로는 관객 개발에 기여하고 있음을 보여주었다. 그는 ‘포용적 박물관’ 영역이 관객 개발과 중첩된다고 설명하고 사례로 영국 웨스트 미들랜즈 지역의 월솔 미술관(Walsall Art Gallery)에서

착수한 START라는 프로젝트를 들었다. 이 프로젝트는 미술관 직원이 어린아이들이 ‘미술’을 감상할 수 없다는 잘못된 가정을 포함하여 여러 가지 이유로 미술관 제공에서 제외되었다고 느낀 3세에서 5세 사이의 어린 아이들을 대상으로 한 특별 전시 프로그램이었다. 어린 아이들을 동반한 보호자 중에는 시각예술에 대한 경험이 매우 제한적이고 미술관 분위기에 주눅이 든 이들이 다수 포함돼 있었는데, 미술관을 방문하여 프로젝트에 참여함으로써 미술을 바라보는 태도가 방문 이전과는 다른 경험을 하게 된 것이다.

다만 샌델(Sandell, 1998)은 시설의 물리적 여건으로 인해 관람객들(관객들)을 포용하는데 박물관과 공연장이 다르다는 점을 지적했다. 그는 극장은 제한된 수용 능력으로 인해 박물관과 같은 다른 문화 제공자가 관객 개발 및 사회 포용을 촉진하는 데 있어 자유롭지 못한 도전을 부과한다고 언급했다. 그러나 박물관과 극장은 수용 인원과 관련하여 서로 다른 도전에 직면하고 있으며, 공연 예술이 사용자를 수동적인 역할에 두는 경향이 있기 때문에 방문객에게 대조되는 경험을 제공한다는 점에 유의해야 한다. 이것은 공연 예술 기관이 새로운 관객을 개발하기 위해 사용하는 다양한 도구에 대한 연구를 수행할 필요성을 정당화한다(Guachalla, 2017). 즉, 공연장의 제한된 좌석과 관객의 피동적인 역할의 특성으로 인해 오히려 사회 포용적 관점의 관객 개발이 요구되는 것이다.

사회 포용이 관객 개발에 미친 영향에 대해서는 연구결과가 상반된다. 1990년대 초부터 관객 개발이 중요한 문화 정책 목표였던 영국의 이전 연구들은 광범위하고 정치적으로 시행된 관객 개발 프로그램을 사용하더라도 문화적 관심의 사회적, 교육적 차이는 약간만 바뀔 수 있다는 점을 보여준다. 공공 예술 기관에서의 사회 배제에 대한 노르웨이의 평가는 성공 사례는 적고, 20~30년 전에 배제되었던 관객 집단은 여전히 배제되어 있다는 것이 확인되었는데, 이는 일반적인 마케팅 방식이 통하지 않기 때문이라고 한다(Mandel, 2019). 반면 김경옥(2015)은 대전예술

의전당이 경제 논리보다는 문화권의 논리에 더 접근한 문화민주주의 실천방법을 통해 잠재적인 관객 창출에 긍정적인 효과를 만들었음을 보여주었다.

Ⅲ. 소수자들의 예술 참여 실태

1. 한국

소수자가 누구인가를 특정하기 어려운 상황에서 이들의 문화예술 향수실태를 별도로 파악하는 것은 쉽지 않은 일이다. 이를 간접적으로나마 확인할 수 있는 조사로 문화체육관광부가 1991년도부터 「문화향수실태 조사」를 실시하여 오다가 2019년도부터는 「국민문화예술활동조사」로 명칭을 변경하여 실시하고 있는 조사이다. 본 조사는 만 15세 이상 남녀를 대상으로 하고 있다.⁴⁾

우선 지난 1년간 문화예술행사 관람률은 2019년 81.8%보다 21.3%가 감소한 60.5%로 나타났다. 이는 COVID-19로 인한 것으로 보이며, 2018년에서 2019년까지는 0.3%로 증가한 것으로 나타났다.

전체 응답자 중 77.0%가 향후 1년 이내 문화예술행사를 관람할 의향이 있는 것으로 나타났는데, 문화예술행사별로는 ‘영화관람(69.3%)’, ‘대중음악(20.0%)’, ‘뮤지컬(15.7%)’, ‘연극(11.2%)’ 등의 순이었다. 문화예술행사 직접 참여 의향을 가진 비율은 17.8%로 2019년에 비해 1.4%로 감소한 것으로 나타났으나, 이는 팬데믹으로 인한 일시적 현상으로 보이며 2010년과 비교하면 지속적으로 증가함을 알 수 있다. 분야별로 살펴

4) 본 조사에서는 문화예술활동을 문학행사, 미술, 서양음악, 전통예술, 연극, 무용, 뮤지컬, 영화, 대중음악으로 분류하고 있다.

보면 ‘영화(4.4%)’, ‘미술전시회(4.0%)’, ‘대중음악/연예(3.6%)’의 순으로 참여 의향이 높은 것으로 나타났다. 이는 일반 관객은 물론 소수자들을 포용할 필요성이 커짐을 시사한다. 순수 예술의 비중이 낮게 나타난 것은 후술하듯이 예술 참여에 있어 ‘문화의 민주화’ 문제를 제기한다.

앞서 살펴 본 「국민문화예술활동조사」는 특정한 집단을 포함하여 실시하지 않고 있기 때문에 여기에서는 2010년에 문화체육관광부에서 이주민을 대상으로 실시한 ‘문화향수 실태조사 자료를 이용하여 이주민동자와 국제결혼 이주자 그리고 북한 출신 새터민의 문화예술 향수 실태를 살펴보기로 한다(새터민에 관한 자료는 ‘2008 이주민 문화향수실태조사’를 활용함). 먼저 이주민의 한국 이주 이후 지난 1년 동안 예술행사 관람률은 50.1%(새터민은 83.3%)로 나타났다. 분야별로는 영화 37.4%, 공연 21.6%, 대중예술 16.9%, 미술전시회 9.3%였다. 2010년 이주민의 예술행사 관람률은 내국인의 예술행사 관람률과 비교하여 볼 때 전체 관람률과 영화 관람률은 낮지만, 공연, 대중예술, 미술전시회 관람률은 내국인보다 높은 것으로 나타났다. 이주민들이 가장 보고 싶어 하는 문화 예술행사는 한국의 대중예술(18.5), 한국의 공연(15.7%), 한국 및 외국 영화(13.2%), 모국의 공연(12.9%), 모국의 대중예술(10.4%) 등으로 나타났다. 새터민의 경우에는 남한공연 37.3%, 남한영화 17.6%, 남한 대중예술 16.7%, 새터민/북한 주제의 공연 7.8% 순으로 나타났다(문화체육관광부, 2010). 2008년 조사와 비교해 볼 때 한국의 공연에 대한 관람이 증가한 것으로 나타났는데, 이는 이주민들을 대상으로 향후 관객 개발의 여지가 있음을 보여준다 하겠다.

한편, 장애인의 예술 참여 실태에 관해서는 장애인 전체가 아니라 장애 예술인 416명, 장애인 예술 활동가 584명을 대상으로 한 ‘2018 장애인 문화예술활동 실태조사 분석 및 연구’가 있다. 장애 예술인들의 문화예술 행사 관람률을 보면 문화행사 21.4%, 미술전시회 35.4%, 서양음악 37.1%, 전통예술 24.6%, 연극 27.0%, 뮤지컬 24.3%, 무용 9.6%, 영화

62.7%, 대중음악 18.9%로 나타났다. 문화예술 행사별 관람 횟수를 살펴 보면 문학행사 3.7회, 미술전시회 3.4회, 서양음악 2.4회, 전통예술 1.9회, 연극 1.8회, 뮤지컬 1.5회, 무용 1.6회, 영화 4.9회, 대중음악 1.9회로 나타났다(문화체육관광부·한국장애인문화예술원, 2019).

2. 외국

힐(Hull, 2013)은 북아일랜드의회 의 위탁을 받아 결핍이 심한 분야의 참여에 초점을 맞춰 북아일랜드의 예술에 대한 사회적 통합의 정도를 조사했다. 소수자들의 예술 참여를 보면 65세 이상 노인의 경우 지난해 예술행사에 참석한 적이 있는 사람은 55%에 불과했지만 전년도에 비해 개선됐다. 장애를 가진 사람들은 60%가 참석한 예술 행사에 참석할 가능성이 훨씬 낮지만 장애가 없는 사람들의 84%와 대조된다. 공연장을 찾는 소수민족의 비율은 알 수가 없었다. 출석률이 가장 높은 그룹은 ‘정규 학생’과 ‘전문직’(둘 모두 93%)이며, ‘일한 적이 없음’ 또는 직업이 ‘비숙련 육체노동’으로 기술된 성인은 약 3분의 1 미만(둘 다 60%)이었다.

예술 행사의 전체 참석자 수치에 따르면 성인의 약 80%가 적어도 1년에 한 번은 예술 행사에 참석한다. 65세 이상의 연령층의 경우, 작년에 불과 55%만이 예술 행사에 참석한 적이 있지만, 이는 전년 대비 개선된 수치이다. 장애인의 예술행사 참석률도 60%로 비장애인의 84%에 비해 훨씬 낮다.

북아일랜드 전역의 28개 공연장에서의 티켓 판매 데이터에 따르면 티켓 구매의 비율이 더 높은 기혼자, 학위 및 가계 소득이 더 높은 범위(25,000파운드 이상 또는 50,000파운드 이상)를 포함하는 그룹에서 이루어졌지만, 29%의 구매는 일반적으로 연간 가계 소득이 £13,500 미만인 그룹에서 이루어졌다. 그러나 티켓 판매 데이터를 보면, 66%의 예약자가 2011년 동안 이러한 예술 공연장 중 한 곳을 단 한 번 방문했으며, 1회

방문 예약자는 ‘주택 관리 임차인’, ‘빈곤 노인 & 솔로’, ‘농촌 공동체’, ‘소도시 임대인’일 가능성이 더 높았다.

전용 예술 공연장의 위치를 분석한 결과, 북아일랜드의 주택 중 1%만이 이러한 공연장에서 20마일 이상 떨어져 있는 것으로 나타났다. 그들의 배치로 따지면 30개 중 12개 경기장이 가장 빈곤한 지역에 위치해 있었다.

한국과 북아일랜드의 예술 참여율을 비교해 보면 다음과 같다. 먼저 전체 국민의 문화예술행사관람률은 한국이 81%(2019), 북아일랜드가 80%로 나타나 조사의 시차가 있기는 하지만 유사한 결과를 보여주었다. 장애인의 문화예술행사 관람률은 한국이 62.7%(영화), 북아일랜드가 60%로 나타났다. 한국의 경우는 조사대상이 장애예술인이고 영화를 제외하고는 관람률이 낮게 나타난 반면, 북아일랜드는 조사대상이 장애인이고 문화예술행사 관람률은 전체 장르의 평균임을 감안할 필요가 있다. 이 점을 감안하더라도 아직은 한국의 소수자들이 북아일랜드의 소수자들보다 예술로부터 더 많이 배제되었음을 추론할 수 있다. 한국은 특히 입장료나 접근 비용 등의 문제로 인해 순수예술에 대한 장벽이 높음을 간접적으로나마 추론된다.

IV. 사회 포용을 위한 관객 개발

1. 기초

우리는 앞에서 국내외의 소수자들의 예술 참여 실태를 살펴보았다. 이러한 소수자들이 예술에 참여하는 데 있어 장벽 요인을 파악해 제거해야 한다. 예술에 참여하는 데 있어 장벽이 되는 요인들을 제거하기 위한 기준들을 여러 연구자들이 제시했다.

샌델(Sandell, 1988)은 ‘사회포용의 대리인으로서 박물관’이라는 논문에서 처음으로 문화란 경제적, 정치적, 사회적 배제가 일어날 수 있고 결과적으로 접근, 참여 및 표현을 통해 결합될 수 있는 부문이라고 언급함으로써 문화예술 분야에서 처음으로 사회 포용과 그 실천 대안을 제시했다. 콜린스 외(Collins et al., 2021)는 선행연구들을 종합하여 장애인들의 사회 포용의 장벽을 4가지 차원으로 접근, 참여, 표현(representation)과 권한 부여(empowerment)를 제시했다. 여기에서 표현은 누가 말을 하고, 어떻게 사람들이 말하는지를 의미한다. 권한 부여는 사람들, 특히 장애가 있는 사람들이 자신의 참여를 치료로 보는 것을 넘어 품위 있고 평등하며 독립적인 삶을 협상하는 더 높은 수준으로 이동할 수 있도록 하는 것과 관련이 있다. 표현과 권한 부여는 참여의 과정이자 수단으로 볼 수 있다. 콜린스 외(Collins et al., 2021)는 사회 포용을 장애가 있든 없든 공연, 프로그램, 행사 등을 통해 모든 사람이 가치 있다고 느끼고, 참여할 기회가 있는 4가지 서로 맞물린 차원의 과정으로 정의했다.

콜린스 외(Collins et al., 2021)의 분류는 장애인을 대상으로 한 것이지만 다른 소수자들을 대상으로 해도 무방하다고 보여진다. 참여는 그동안 문화정책에서 논의해 왔던 문화민주주의 문제와도 맞물려 있다. 본 연구는 여기에다 다양성과 예술교육을 추가하여 논의하고자 한다. 왜냐하면 관객 개발에 있어서도 다양성이 담보되어야 소수자 한 사람이라도 사회에서도 고립이나 배제되지 않고 하나의 인격체를 형성해 사회의 한 구성원으로 참여해 건강한 사회를 만들어 갈 수 있기 때문이다. 그리고 이러한 접근이나 참여, 다양성은 결국에는 예술교육을 통해서 함양되고 촉진될 수 있다. 장기적으로 보면 예술교육은 소수자의 관객 개발에서 근본적인 토대를 제공한다.

2. 사회 포용을 위한 관객 개발 방향

1) 접근

예술 향유에서 배제 현상을 극복하기 위해서는 예술 향유에 장애가 되는 배제 요소를 진단한 후 그 장애물을 제거하여 모든 사람들에게 예술 향유의 기회를 균등하게 제공하는 방향에서 접근할 필요가 있다(한국문화예술위원회, 2008). 관객 개발의 사회 포용에 있어 가장 기본은 접근(access)이 가능해야 된다는 것이다. 접근은 본질적으로 모든 사람이 받을 자격이 있고 혜택을 받아야 하는 보편적 가치가 있음을 암시한다. 사회 포용은 우선 접근 문제이기 때문에 참여를 방해하는 구조적/체제적 장벽을 극복함으로써 접근이 달성될 수 있다. 문화예술 접근에서의 배제는 예술 향유의 불균등성을 강화하고, 결국 다른 집단과의 동등한 수준의 문화 향유 권리를 보장받지 못하게 된다는 것을 의미한다.

접근은 1970년대와 1980년대 영국에서 정부 차원에서 박물관 정책을 검토하면서 처음 논의되었다. 그 목적은 관람객으로서 더 넓은 영역의 사람들에게 문화 활동을 개방하는 것이었다. 공공 자금이 지원되는 문화 기관(예: 박물관, 미술관, 도서관 등)의 설립은 종종 접근을 근거로 정당화되었다. 1998년에 샌델(Sandell)은 ‘건물의 분위기, 간판 및 전시에 사용된 언어를 변경하여 박물관 접근 장벽을 제거’할 것을 제안함으로써 이 개념을 사회 포용의 영역으로 확장했다(Kawashima, 2006). DCMS(2001)는 사회 배제의 위험에 처한 사람들의 삶을 개선하는 것을 목표로 하는 프로젝트를 개발해야 하는데 접근이 첫 번째 단계이며 접근이 관객 개발(2단계) 및 사회 포용(3단계)의 기반을 제공한다고 언급했다.

전통적으로 접근과 관련된 문제는 물리적, 재정적 장벽과 연관되어 왔다. 그러나 최근에는 감각적, 인지적 장벽, 문화적 장벽(즉, 개인의 흥미와 삶의 경험), 태도적 장벽(기관의 문화와 전체적인 분위기와 관련됨), 기술적 장벽(예: 시설에 대한 ICT의 부적절한 사용), 심리적 장벽(예:

문화 기관을 엘리트 장소로 인식, 교육을 잘 받고 세련된 사람들을 대상으로 함, 흥미롭지 않거나 공격적이라고 인식되는 특정 형태의 문화적 표현 거부, 낮은 우선 순위 부여 문화 참여)과 같은 무형의 장벽에 더 많은 관심이 집중되고 있다. 유형의 장벽은 제거가 용이할 수 있으나, 무형의 장벽은 더 어려움이 있다(Collins et al., 2021).

소수자, 그 중에서도 장애인이 예술에 참여하는 데 가장 기본적인 장애 요인은 물리적 장벽이다. 물리적 장벽은 예술을 향유할 수 있는 문화시설에 접근할 수 있는 이동 거리 및 교통 수단과 관계되는 지리적 접근성, 문화시설 안에서 누구나 쉽게 이동하고 이용할 수 있는 이용 편의성 등이다(한국문화예술위원회, 2008). 외국에서는 이미 물리적 장벽을 제거하는데 주력해왔다. 특히 대상 집단의 특성을 고려하고, 세분화한 것이 특징이다. 영국의 New Audiences Programme은 청각 장애 또는 난청, 시각 장애인 또는 부분 시력, 휠체어 사용자 또는 거동이 불편한 사람, 학습 장애 또는 정신 건강 문제가 있는 사람을 포함하여 특정 장애가 있는 사람들을 대상으로 했다(Glinkowski et al., 2004). 국내의 공공 공연장들도 물리적 접근에 대한 장벽을 해소하는 데 주력하고 있다. 예술의전당이 올 상반기 음악당에 오픈하는 인춘홀은 장애인 등 문화소외층 연주자와 관객에게 예술의전당 무대를 제공할 취지로 지어질 예정이다. 세종문화회관도 금년 11월에 국내 최초로 배리어프리(barrier-free) 뮤지컬을 공연할 예정인데, 자막·수화·음성 해설을 제공한다. 경기도문화의전당은 지난해 시각장애인을 위해 국내 최초로 이머시브(immersive) 사운드 시스템을 구현했다(중앙선데이, 2020. 2. 3). 그러나 ‘문화의 민주화’ 이념에 기반한 오페라하우스나 콘서트홀 같은 시설이 기본적으로 관람에 대해 배제 기능을 할 수도 있다. 이 시설에는 배운 사람이나 경제적으로 여유로운 사람, 문화를 이해할 수 있는 사람들이 가는 곳이라는 선입견이 작용하는데, 이는 단순히 보조금을 지급해서 해결될 수 없다는 데 포용적 접근의 필요성이 제기된다(박신의 외, 2020).

재정적 장벽도 접근의 주요 장벽이다. 예술의 향유에서 소요되는 비용 때문에 예술 향유에 어려움을 겪는 경우이다. 예술의전당은 문화소외계층 초청 지원사업으로 2009년부터 문화햇살사업을 운영하고 있다. <문화햇살콘서트>는 장르별로 초청대상이 다르기는 하지만 저소득층 가정, 다문화가정, 탈북인, 발달장애인 및 가족, 군인 등 문화소외계층이 대상이다(예술의전당 웹사이트). 세종문화회관의 ‘천원의 행복’ 사업은 매회 일정비율의 객석을 문화예술향유가 어려운 대상자들을 초청해 클래식, 국악, 재즈, 무용 등 다양한 장르에 걸친 공연을 입장료 1,000원에 제공한다. <예술로, 동행>은 서울시 25개 자치구와 세종문화회관이 협업하여 상대적으로 문화혜택을 경험하지 못하는 시민들을 발굴하여, 그 현장으로 찾아가 공연을 하는 사업이다. 이 외에도 일반적인 공연에 할인 혜택을 문화향유 기회를 제공하고 있는데, 장애인과 만 65세 이상은 50%의 할인 혜택을 부여하고 있다(세종문화회관 웹사이트). 문화체육관광부는 사회적·경제적·지리적인 어려움으로 문화예술을 향유하지 못하고 있는 문화소외계층에게 ① 문화예술행사 관람료, ② 음반·도서 등 문화상품 구입비, ③ 국내 여행 및 ④ 스포츠 경기를 관람할 수 있는 기회를 제공해 삶의 질 향상에 도움을 주기 위한 목적으로 통합문화이용권 사업을 시행 중이다. 지원 금액은 세대별로 연간 10만 원(청소년카드 5만 원 추가)을 지원하며, 지원대상은 기초생활수급자, 법정차상위 및 우선돌봄 차상위이다. 통합문화이용권은 문화예술, 여행 및 스포츠 관람을 모두 경험할 수 있는 프로그램이지만, 수혜자의 대다수가 영화관람 및 도서구입을 선호하는 행태를 보이는데(박종웅, 2014), 이는 문화민주주의와 배치되는 결과를 보여준다. 그리고 이용권의 대상 기준을 소득으로 한정해 포용 대상의 범위를 좁히고, 그리하여 수혜자들에게는 ‘낙인’으로 받아들여질 수 있는 우려가 존재한다. 한국문화예술회관연합회가 추진 중인 ‘방방곡곡 문화공감사업’은 통합문화이용권사업이 확대된 사업으로 소외계층을 4개로 나눠 추진 중이다. 경제적 소외계층은 기초생활수급자, 차상위계

층, 임대주택 거주자 등이며, 사회적 소외계층은 장애인, 만 65세 이상의 어르신, 사회복지시설(재활원, 요양원, 보육원, 쉼터) 이용자, 소아병동 환자, 외국인노동자 등이며, 특수 소외계층은 교정시설 수용자, 군인, 새터민 등이고, 지리적 소외계층은 읍·면·도서(섬)·산간벽지, 공단지역 주민 등이다. 공연에서 접근성을 높이기 위해서는 가격 장벽을 완화하는 것이 필요할 것이다. 시장에서의 가격 자체를 저렴하게 유도하여 모든 사람에게 접근성을 높이는 것이 가장 근본적인 처방에 해당하겠지만, 예술 작품의 생산성이 낮아 시장 메커니즘에 의해 가격을 낮추기는 쉽지 않다. 따라서 재정적 접근성 제고를 위해서는 시장 가격 자체를 조절하기 보다는 별도의 지원 프로그램을 개발하는 것이 바람직하다(한국문화예술위원회, 2008). 공연의 입장료를 낮추는 것이 소수자들의 예술 접근에 기여할지에 대해서는 회의적인 시각들이 존재한다. 2001년에 영국에서 뮤지엄 관람에 무료입장 제도를 다시 도입해 2001~2009년 사이에 관람객이 128%까지 증가했는데, 문제는 방문자들의 전반적인 인구통계학적 특성은 2001년이나 2009년이나 대체적으로 동일하게 유지된 것으로 나타났는데, 이는 무료관람 도입으로 방문객의 폭이 넓어졌다기보다는 동일한 부류의 사람들(시간과 경제적 여유가 있는 사람들로 추정하고 있음)의 방문이 증가했음을 의미한다는 것이다(Mason et al., 2018). 프랑스의 폴린느국립극장에서도 주중 목요일에 50프랑(한화 1만원 정도)의 입장권으로 6개월 동안 운영했는데, 결과는 대실패였다고 한다. 당시의 극장 행정감독은 “사람들은 쉬운 공연만 보려고 하고, 이런 가격 정보를 잘 아는 사람만 혜택을 보게 된다. 제 값을 주고도 보게 될 사람들에게만 가격 혜택이 돌아가 공연을 보지 않았던 사람들은 계속 공연가격이 비싸다고 생각할 것이다”라며 반대 입장을 밝혔다(예술경영지원센터, 2008). 통합문화이용권 등과 같은 사업은 소수자들에게 최대한의 향유 기회를 제공하기 위해서이나, 이는 ‘빈곤’ 개념과 ‘문화복지’ 차원에서 접근한 결과라 하겠다. 또한 관객의 계층은 대체로 중산층에 고정되어

있는데, 사실상 입장료를 지불할 능력이 되는 계층에게 무료입장을 실시하는 격이 되어(박신의 외, 2020), 소수자에게 문화향유를 누리게 하려는 당초의 의도가 오히려 소수자들을 배제하는 결과를 초래한 것이다.

지각적 장벽(perceptual barriers)은 예술 형식이 그들에게 제공할 것이 아무것도 없다고 믿거나 오페라 하우스, 극장, 박물관과 같은 장소에서 어울리지 않는다고 생각하는 관객이 느끼는 장벽이다. 이들은 종종 예술에 소극적이며 관심이 거의 없는 사람들이다. 예술은 '나를 위한 것이 아니다'라는 감각이다(Glinkowski et al., 2004). 핸들랜드(Handeland, 2019)는 이를 관련성 부족으로 인한 장벽으로 보고 있다. 문화적 제안이 적절하다고 간주되는 정도는 어떤 이야기가 들려지고 어떤 작품이 발표되는지에 관한 것일 뿐만 아니라 프로그램, 기존 청중 및 사회적 환경과 관련된 편견에 관한 것이다. 집과 같은 느낌과 지역 사회의 일부를 느끼는 것은 집 밖에서의 예술과 문화 경험의 기본 요소이다. 모든 사회 생활은 주로 참석하는 청중, 나이, 출신 지역, 외모, 옷차림 및 행동 방식과 관련이 있다. 대부분의 사람들은 자신이 어울리지 않는다고 느끼는 곳으로 가기를 꺼린다. 사회적 의식은 누군가에게는 소속감을 주고 누군가에게는 배제한다. 사회 포용을 위해서는 특히 지각적 장벽을 제거하는 것이 중요하다. 예술 행사에 참여하지 않는 많은 사람들은 예술에 대한 이해나 친숙함이 없다. 그들은 그들이 이해하지 못하고, 지나치게 걱정되고, 멍청하고 열등감을 느끼며, 자신들이 즐길 것이라고 믿을 이유가 없다고 두려워한다. 예를 들면 영국에서 추진한 '셰필드 극장(Sheffield theatre)의 How Much?'라는 프로젝트는 가격이 젊은 관객의 관람을 가로막는 주요 장벽이라는 가정에 기초하여 영화 티켓 가격과 같은 3.50파운드에 티켓을 제공했다. 팀은 주요 장벽이 예술 그 자체라는 것을 발견했다. 그들의 삶과 관심사를 반영한 작품을 프로그래밍하고 상상력을 자극하는 방식으로 그것에 대해 이야기함으로써 젊은이들의 출석률을 청중의 7%에서 32%로 늘릴 수 있었다. 티켓 비용은 첫 번째 장벽이 아니었던 것이다.

최근에는 소수자들의 예술에의 온라인을 통한 접근이 이슈다. 국내외 공연장들은 공연예술의 대중화 차원에서 영상화 작업을 시도했다. 국외에서는 2006년부터 뉴욕 메트로폴리탄 오페라가 시즌 공연을 영화관에서 상영하는 'The Met: Live in HD' 시리즈를 처음 도입했다. 메트로폴리탄 오페라 직접 관람 공연 티켓 가격은 할인 티켓을 제외하면 보통 100~500달러 선인 것에 비해 메트 라이브 가격은 25달러 수준으로 저렴한 편이었다. 2009년에는 영국 국립극장도 'NT 라이브(National Theatre Live)'라는 이름으로 영국 국립극장에 올라가는 연극과 뮤지컬 공연을 공연장과 영화관에서 실시간 상영했다. 국내에서는 예술의전당이 대표적으로 2013년부터 '썩온스크린(SAC on Screen)'이라는 이름으로 공연 예술을 영상화하여 배급하는 사업을 진행하고 있다. 예술의전당은 문화향유권 확대 및 문화격차 해소를 목표로 예술의전당까지 공연을 보러 오기 어려운 사람들을 위해 지역 문화예술회관이나 군부대, 학교 등에서 무료로 상영하는 방식으로 운영하고 있다. 남산예술센터는 '모두에게 장벽이 없는 극장'을 목표로 남산예술센터의 몇 개 작품을 '온라인용 barrier-free 공연 영상'으로 제작하여 홈페이지에 공개하고 있다. 이 공연 영상은 공연 실황 영상에 청각장애인을 위한 수어(手語) 통역 및 자막 해설, 시각장애인을 위한 음성 해설 작업을 거쳐 제작되었다. 온라인 공연은 공연에 대한 접근성이 강점이나 온라인 공연 경험이 공연의 향유계층 확대로 연결되는 것은 다른 문제이다(백선희·이정현·조윤정, 2020). 즉, 이러한 온라인 공연이 예술의 대중화 논의를 촉발시킨 계기가 된 것은 사실이지만, 이러한 장르에 익숙하지 않은 사람들, 특히 소수자들이 잠재 관객으로 되기에는 한계가 있다. 또한, 디지털 환경에서의 접근성 여부에 따라 문화향유의 격차가 발생할 가능성이 높다. 특히 지능정보사회에서 디지털 접근성 격차는 취약계층의 문화 불평등을 유발할 우려가 있다. 특히 일반 국민보다 기술 활용에 상대적으로 어려움을 느끼는 소수자는 정보 불평등을 겪을 위험에 더 많이 노출되어 있다. 실제로 소수자

들의 디지털 정보화 수준은 일반 국민과 비교했을 때 매우 낮은 수준으로 나타나고 있다. 소수자들의 인터넷 이용률 및 스마트폰 보유율 역시 낮은 수준이다(이기호, 2019). 온라인을 통한 예술에의 접근은 문화민주주의 관점에서 보면 예술향유계층의 고급예술에 대한 접근 기회를 확대한 것으로 바람직하다. 접근을 용이하게 할 목적으로 시작했지만 소수자들에게는 오히려 접근 장벽으로 작용할 수 있다. 디지털 사회에서 발생하게 되는 문화 격차와 불평등에 대한 심도 있는 논의가 필요한 상황이다. 디지털 문화 정보격차 실태조사를 실시하여 소수자의 디지털 문화향수 실태를 파악하고, 취약계층의 디지털 문화접근성 향상을 위한 정책방안 마련이 필요하다 하겠다(백선혜·이정현·조윤정, 2020).

접근에 관한 장벽이 가장 쉽게 인식되고 해결됨에도 불구하고 접근 장벽은 여전히 존재한다. 그리고 단순히 접근을 증가시키는 것만으로는 사회 포용으로 이루어지지 않는다(Allin, 2000). 접근의 장벽 중 물리적 장벽이나 재정적 장벽은 시간이 지남에 따라 해소가 가능한 장벽이다. 그러나 태도적 장벽이나 심리적 장벽, 지각적 장벽은 단시일 내에 해결이 쉽지 않은 장벽으로 결국은 예술교육 등을 통해 풀어가야 할 것이다.

접근은 참여와 밀접한 관계를 갖는다. 접근과 참여를 위한 정책은 공통적으로 균등한 문화 향유 기회를 보장하는 것을 목표로 한다. 접근이 여러 장벽들로 인해 접근할 수 없었던 예술을 향유할 수 있게 함으로써 새로운 관객을 만들어가는 데 비중을 둔다면, 참여는 관객들이 곧 단순한 향유자로서가 아니라, 문화 제공에서의 적극적인 관여자로 인식하게 되는 단계로 간주된다. 접근은 곧 참여로의 단계적 진전을 내포하는 것이라고 할 수 있다(박신의 외, 2020).

2) 참여

앞에서 살펴본 접근 제고가 예술분야에서의 배제를 극복하기 위한 사회적 노력을 제시한 것이라면 사회 배제 집단의 사회적 포용 과정에 대한

문화적 기여의 한 방법으로 예술 활동에의 참여를 증진하는 것이 필요하다. 예술 활동에의 참여는 단순히 문화적 권리만이 아니라, 참여자의 자신감을 키우고 참여자들 사이의 신뢰와 관계의 발전 정서적 유대감의 강화로 사회적 배제로 인한 박탈감 완화에 크게 기여할 수 있기 때문이다. 또한, 예술 활동 참여를 통해 다른 사람과의 소통 능력이 함양되어 궁극적으로 사회적 구조 안에 포용될 수 있는 정신적 힘을 얻게 된다(한국문화예술위원회, 2008).

소수자들이 예술에 참여하게 될 때 접근은 비로소 제도화 과정을 이루게 된다. 즉, 예술에의 접근은 참여가 뒷받침될 때 완성되는 것이다. 유럽 위원회(European Commission, 2017)는 사회적, 문화적 포용을 촉진하기 위한 전략이 완전히 효과적이기 위해서는 접근 개발 정책을 참여에 중점을 둔 정책과 결합하는 것이 필요함을 지적했으며, 기들리 외(Gidley et al., 2010)는 참여가 접근보다 더 광범위한 해석을 가지고 있기 때문에 참여를 사회 포용의 다음 단계로 간주했다. New Audiences Programme는 예술에 참여하는 사람들의 수를 늘리는 동시에 관객 구성의 질적 차이를 달성하는 것이었다. 관객 개발은 보다 평등한 형태의 문화 참여를 위해 노력하는 것이며, 이는 다양성, 포용 및 재생과 같은 더 넓은 사회적 의제와 연결됨을 의미한다(Glinkowski et al., 2004).

예술에 참여하는 두 가지 유형이 있다. 첫 번째는 예술 활동의 최종 산물을 관객이나 수용자로서 '수동적'으로 참여하는 것이다. 두 번째는 이러한 활동을 개발하거나 생산하는 과정에 '적극적으로' 참여하는 것이다. 즉, 첫 번째 유형은 예술기관 입장에서 관객을 대하는 것이라면 두 번째 유형은 관객 스스로가 자신을 대하는 것이다.

1945년 이후 기간 동안 서유럽에서 지배적인 공공 예술 보조금의 '수호 국가(Patron State)' 모델은 이전에 엘리트의 전유물이었던 모든 문화를 이용할 수 있도록 하려는 열망을 입증했다. 공공 보조금의 개념에는 납세자의 자금 지원을 받는 예술과 문화에 대한 민주적인 접근을 보장하

는 도덕적 의무, 즉 ‘문화의 민주화(democratisation of culture)’가 내재되어 있다. 공공 문화 보조금과 접근의 확대 또는 민주화 사이에는 암묵적인 이론적 관계가 있다. 물론 민주적 자유주의 사회의 정부는 사람들이 보조금을 받는 문화에 참여하도록 강요할 수는 없지만, 기존 문화에 대한 접근을 넓히거나(문화의 민주화) 더 민주적인 문화적 기반(문화민주주의; cultural democracy)을 가능하게 하기 위해 그들이 할 수 있는 일들이 있다(Hadley, 2019).

문화 민주화는 모두를 위한 문화를 표방하며 지역이나 신분의 제한, 경제적 제약 없이 예술 창작물에 대한 접근성을 높이는 것을 추구한다. 문화의 민주화는 기존 문화예술이 엘리트와 전문가 집단을 중심으로 이루어졌기 때문에 이를 저소득계층을 포함한 집단에게 개방해 누구나 고급(순수) 예술을 즐길 수 있어야 한다고 보는 관점이다. 이에 따라 문화정책은 상층이 계획해 하층으로 전달하는 중앙집권적·하향적 방식으로 이루어져 왔다(서순복, 2007). 문화의 민주화는 일반적으로 크고 자금이 잘 지원된 기관으로 대표되는 ‘공식적인’ 문화가 종종 그들에게 도움이 될 것이라는 믿음으로 비참여 지역사회에 접근할 수 있는 과정을 말한다. 이 과정은 예술과 문화의 문명적 측면의 가치에 대한 오랜 믿음과 그에 따른 접근을 민주화하려는 열망에 의해 뒷받침된다(Hadley, 2019).

그러나 문화 민주화는 오페라, 발레, 연극, 클래식 음악 등 고급문화에 해당하는 협의 개념의 예술에 대한 대중 접근성을 높이는 것을 정책의 주된 목적으로 추진하여 비판을 받았다(한승준, 2017). 문화 민주화 관점에서 얘기하는 예술이 “누구를 위한 예술인가?”라는 질문이 제기되었다. 국가가 다수에게 좋은 예술을 감상할 기회를 확대하겠다는 목적으로 오페라나 무용 같은 고급예술 공연에 대한 접근 기회를 확대하는 지원정책을 꾸준히 진행해왔음에도 일반 대중은 이를 외면하고 있다는 것이다(이수현, 2016). 즉, 엘리트집단이 보급되어야 할 문화를 미리 결정한 후 대중에게 소비를 강요하는 하향식이었고, 예술작품의 미학적 가치도 전

문가들이 미리 판단하고 정한 결과라는 반대 여론이 많았다. 이러한 점에서 문화 민주화는 더 많은 시민에게 문화예술 향유 기회를 제공한다는 목적이 있었지만 문화정책의 혜택이 결국 고학력층과 부유층에게 더 많이 돌아갔다는 비판도 계속되었다(송기형, 2010). 문화 민주화는 단순히 관객과 예술작품이 만나는 기회만을 제공하는 것으로, 고급예술에 대한 이해가 높은 관객들일수록 더 많은 문화의 혜택을 누리게 되는 상황이 전개되어 갔다. 고급문화에 대한 지식이 부족한 관객들은 제공된 작품에 대한 이해력이 낮을 수밖에 없었고, 이는 문화혜택을 받아야 할 계층들을 오히려 문화예술 활동에서 소외시키는 결과를 초래하게 되었다(김화영, 2021). 현재 한국에서도 국민의 문화예술 향수 기회의 확대를 위해 문화 소외계층(노인, 저소득층, 장애인, 청소년, 군인, 재소자 등)에 대한 문화 접근성의 향상을 지원하고, 입장료 인하를 지원하는 문화 민주화 관점의 정책들을 추진하고 있다(이수현, 2016). 그러나 2020년 국민문화예술활동실태조사에 나타난 결과를 보면 100명 중 약 56명이 영화를 보러 가는 반면 서양음악공연을 보러 가는 사람은 100명 중 약 5명, 무용은 1명에 지나지 않아 현실에서도 문화 민주화의 한계를 보여준다.

문화민주주의는 이러한 문화 민주화 노력에 따른 문화정책의 한계를 극복하기 위한 대안으로 등장했다. 문화민주주의는 고급예술을 중심으로 한 문화의 민주화를 추구하는 문화정책만으로는 근본적 한계가 있다는 것을 자각한 유럽 여러 국가의 문제제기에서 시작되어, 1976년 유럽 문화장관회의 이후 본격적으로 문화정책의 방향으로 논의되기 시작했다. 문화민주주의에 따르면 개인은 누구나 문화 활동에 참여할 수 있고, 문화 생산 활동을 할 수 있는 잠재력과 창의성이 있다. 따라서 문화민주주의적 문화정책에서는 관료가 결정하여 집행하는 무엇이 아닌, 보통사람들이 스스로 선호하는 것을 따라가는 것으로 바뀌게 된다. 또한 문화민주주의의 관점에서는 예술작품의 미학적 질보다는 정치적·민족적·사회적 동등성 등을 우선적으로 고려하게 되기 때문에 예술 참여와 경험의 중요성

을 강조하는 관객지향성을 보이게 되며, 시민들이 스스로 지역문화를 만들어 나갈 수 있다는 발상 또한 가능하게 된다(이수현, 2016).

문화민주주의는 문화를 향유할 수 있는 계층을 특정 소수에서 일반 다수로 폭을 넓히기는 했지만, 여전히 예술기관 관점에서 추진하기 때문에 문화를 향유하는 개개인의 교육, 소득, 학력 등 사회경제적 요인을 고려하지 못하는 한계를 지닌다. 예술 참여에 관한 연구에 따르면 특정 사회인구학적 요인, 특히 자신과 부모의 교육 수준이 중요하다. 사회적 환경 이론에 반영된 바와 같이 사회적 구별 요소가 더욱 차별화되더라도 특정 유형의 문화는 여전히 사회적 구별의 기회를 제공한다. 그러나 미래에는 더 높은 사회적 환경에서 예술 참여가 전통적인 형태의 고급 문화에 덜 제한될 수 있다. 핵심 문제는 문화 자본이 훨씬 더 미묘하고 복잡해졌다는 것이다. 지위가 높은 사람들은 문화적 포트폴리오를 다양화하고 소셜 네트워크의 다양성과 업무 성공에서 큰 이익을 얻고 있는 반면, 가난한 시민들은 선택과 경험의 범위가 좁아 문화적 빈민가에 갇히게 된다(Mandel, 2019). 이러한 결과는 여러 연구로도 입증된다. 독일의 한 연구에 따르면 고전 예술에 대한 수요는 사회적 분열로 특징지어진다. 공적 자금 지원을 받는 예술 기관에 정기적으로 참석하는 대부분의 사람들은 더 높은 수준의 정규 교육과 더 높은 사회적 지위를 가지고 있다. 젊은이들 사이에서 공립 예술 행사에는 거의 대부분 grammar school (한국의 중학교에 해당) 학생들이 참석한다. 또한 이민자가 예술 행사에 참석할 가능성은 출신 국가보다 교육 수준과 사회적 배경에 더 많이 의존한다. 노르웨이의 예술 참여에 대한 연구(Handeland, 2019)도 유사한 결과를 보여준다. 이 연구에 따르면 소득과 문화 참여의 상관관계가 그만큼 명확하지 않지만, 공공 자금 지원 예술 및 문화 기관에서 제공되는 것에 대한 사용과 관심은 재정이 평균이거나 약간 높은 문화 중산층 사이에서 가장 크다. 이는 역으로 보면 중산층 이하는 예술 참여에서 배제될 수도 있음을 시사한다.

문화민주주의나 문화의 민주화는 ‘예술을 위한 예술’이나 ‘대중을 위한 예술’이나의 이원법적으로 구분으로 제시함으로써 예술 양식(art form)에 대한 참여 문제로 예술의 수요자가 아닌 공급자적 관점에서의 한계를 탈피하지 못했다. 특히 사회 포용의 대상인 층들은 고급예술인지 대중예술인지가 중요하지 않다. 예술에 대한 근본적인 접근이 가능하나 의 문제인 것이다.

문화와 예술이 사회의 모든 구성원의 것이 되려면 반드시 누구에게나 개방되고 누구나 접근 가능해야 한다는 문화민주주의의 관점에 따르면 공공 공연장의 이용자인 지역주민들이 수동적 문화 소비자가 아닌 문화 예술 활동에 참여하는, 더욱 능동적이고 적극적인 역할 수행자로 인식되어야 한다. 또한 공공 공연장이 자리한 지역의 문화라는 것 역시 사회의 특정계층에 의해서가 아니라 지역사회 모든 구성원이 동등하게 참여하고 향유할 수 있는 기본적인 권리로서 인식되어야 한다. 즉, 이러한 관점에 따라 공공 공연장은 일반 시민들의 문화역량을 확대할 수 있도록 하고, 일상생활 속에서 예술과 삶이 어우러질 수 있도록 도울 수 있어야 한다. 이는 앞에서 언급한 예술 참여의 두 번째 유형에 해당하는 것으로 관객이 주체로서 참여하는 것을 의미한다. 콜린스 외(Collins et al., 2021)는 소외감을 느낄 수 있는 바로 그 사람들의 관점에서 문제를 살펴봄으로써 문제에 대한 이해를 넓힐 수 있다고 말한다. 1966년에 설립된 독일의 그림스 극장 설립 당시까지 서독에서의 아동극은 거의 대부분 동화 속의 아름다운 내용으로 꾸며졌다. 이에 반해 그림스 극장은 실질적인 사회문제들, 예를 들어 노인, 장애인, 이주민 등의 소외계층, 그리고 성, 환경, 교육, 실직, 마약, 제3세계의 문제를 다룬 작품을 만들어 혁신적이라는 평가를 받는다. 그림스 극장은 사회소외계층의 문제를 다룸으로써 소외된 계층을 극장으로 불러들인다. 또한, 그림스 극장은 다양한 문화적 배경을 가진 청소년들이 일주일에 한번씩 만나 연극을 만들어가는 ‘청소년 클럽 반다 아기타(Jugendclub BANDA AGITA)를 운영한다(곽정

연 외, 2016). 그립스 극장은 교양시민들만이 방문하는 극장이 아닌 소외된 계층의 문제를 다룸으로써 평소에 연극을 보러가지 않은 사람들이 찾는 극장을 목표로 한다. 그립스 극장은 소외계층을 극의 제작에 적극적으로 참여시켜 청년실업, 마약중독, 동성 문제, 이주노동자문제, 가족문제 등 그들의 문제를 사실적으로 다룸으로써 사회에 알린다. 나아가 이러한 문제방안을 제시하여 해결에 희망을 주는 극장의 사회적 기능을 실현한다.

예술 참여와 관련한 최근의 이슈 중 하나가 예술에의 디지털 참여다. 윌름스리(Walmsley, 2016)는 디지털 참여가 관객과의 예술적 교류를 심화하고 민주화하는 방법임을 밝혔다. 이 연구는 반응형 디지털 플랫폼이 비판적 교류를 민주화할 수 있고, 더 느리고, 더 반성적인 비판을 조장할 수 있으며, 비참여자들 사이에서 익숙하지 않은 예술 형태에 대한 인식을 긍정적으로 바꿀 수 있다는 것을 보여주었다. 창작 과정 동안 디지털 참여의 지속적 과정은 맥락화와 인지 해독을 용이하게 하여 이어지는 라이브 공연 동안 정서적 참여를 강화하는 것으로 밝혀졌다. 궁극적으로 이러한 종류의 디지털 플랫폼은 청중, 예술가 및 예술 단체 간에 더 깊고 풍부하며 관계적이고 민주적인 참여를 장려할 수 있는 잠재력을 가지고 있다. 예술을 넘어, 플랫폼은 직장과 가정 모두에서 참가자의 광범위한 피드백 메커니즘에 긍정적인 영향을 미치는 것으로 나타났다. 우리는 디지털 환경을 맞아 예술의 민주화 방식을 새롭게 인식할 필요가 있다. 물론 소수자가 디지털 환경을 갖출만한 여력이 있는지의 문제와 비용적 장벽에 대해서는 별도의 논의가 있어야 할 것이다.

3) 문화다양성

문화다양성(cultural diversity)에 대한 관심이 중요하게 대두된 것은 문화정책을 통한 사회적 포용을 추구하는 맥락에서이다. 실제로 인종과 민족성이 사회적 포용의 중요한 장벽이라는 광범위한 인식을 고려할 때,

이 위치에서 사회적 포용의 목표를 달성할 수 있는 것은 부분적으로 다양성을 수용함으로써이다(Stevenson et al., 2010).

다양성은 수용과 존중을 포함하며 단순히 차이를 인정하고 용인하는 것 이상을 의미한다. 그것은 각 개인이 고유하다는 것을 이해하고 존중의 중요성과 지역 사회에서 차이점과 유사성을 인식하는 것을 의미한다. 따라서 소수자는 국적·민족·인종·종교·언어·지역·성별·세대 등에 따른 문화적 차이를 이유로 문화적 표현과 문화예술 활동의 지원이나 참여에 대한 차별을 받아서는 안된다.

다양성은 초기에 다문화주의 관점에서 이해되었다. 다문화주의(multiculturalism)는 출신 지역이나 나라에서 비롯된 문화적 차이를 전제로 하는 반면, 문화다양성은 다문화주의가 간과하는 문화 내 다양성, 즉, 다양한 개인들로 이루어진 공동체의 본질적 특성과 내적 다양성을 강조한다(한국문화예술교육진흥원, 2014). 베넷(Bennett, 2001)은 다문화주의가 '서로 존재하는 다른 문화'로 구성된 국가 문화를 강조하는 것과 대조적으로 문화다양성은 '다른 문화적 관점과 전통 사이의 교차점과 혼합, 교차점'으로 설명한다. 그는 문화다양성의 증진이 문화적으로 다양한 공동체의 구성원 간의 시민적 대화를 가능하게 하는 데 중요한 역할을 할 수 있으며, 따라서 이러한 사회에서 유사한 갈등의 가능성을 줄이는 데 도움이 될 수 있다고 주장한다. 한국에서도 2007년 '재한외국인처우기본법'과 2008년 '다문화가족지원법'과 같은 법적인 토대를 마련했지만 다문화정책은 자국민 중심의 동화정책 성격으로 사회통합 없이 이주민 정착 및 우리 사회에의 적응을 지원하는 사업에 맞춰져 있었다. 법률은 외국인노동자, 결혼이민자 및 그 가족을 대상으로 국내사회로의 통합에 편중됐고, 복지 관점에서 이들의 처우개선을 목적으로 하였다. 따라서 이주민들을 지원과 교육의 대상으로 바라볼 뿐 한국사회의 주체로서 인정하는 경향은 낮았다(김면, 2019).

국제적으로 문화다양성의 중요성이 2001년 <유네스코 문화다양성 선

언)과 함께 높아지고 2005년 <문화적 표현의 다양성 보호와 증진에 관한 협약>이 체결됨에 따라 한국에서도 2014년에 <문화다양성 보호와 증진에 관한 법률>이 제정되었다. 정부는 이러한 제도를 기반으로 결혼이민자와 외국인노동자의 정착지원 중심에서 문화다양성 측면의 다문화정책으로 전환을 표방했다. 그러나 이주민 역사가 짧고 단일민족주의가 강한 우리나라 국민 정서상 다문화 갈등의 근본적인 문제 해결은 이주민 지원보다 편견 없는 사회분위기와 차이에 대한 인정이라는 의견들이 제시되기 시작했다. 즉, 외국인의 한국사회 정착 지원에 관심을 두던 다문화정책이 점차 사회구성원 간 갈등 해소와 사회통합적 접근으로 패러다임이 전환되기 시작했다(정보람, 2019). 문화체육관광부가 2012년에 시작한 ‘무지개다리사업’은 다문화가족 지원중심의 정책에서 문화다양성관점으로 전환한 사업이다. 무엇보다 기존 이주민 대상의 다문화정책의 대상에서 인종과 국적이 다른 이주민뿐만 아니라, 우리가 주목하지 않았던 탈북자, 장애인 및 노인의 문화권리 증진을 더해 정책의 초점을 확장하면서 다문화에 대한 인식변화를 가져왔다. 여전히 외국인·이주민지원을 주요한 정책대상으로 인식하는 점과 소수자집단을 분리하여 지원하는 점은 개선이 필요하나, 사회전반에 점차 문화다양성 정책의 필요성을 공감하고 공론화한 점에 의의가 있다(김면, 2019).

건전한 다양성을 가진 사회를 만들기 위해서는 예술 작품의 제작을 통해서도 소수자들을 배려해야 한다. 외국의 경우는 진작에 다양성 관점에 작품 제작에 소수자를 참여하도록 하고 있다. 예를 들어 베를린 필하모니의 ‘베를린 필과 춤을(Rhythm Is It)’ 프로젝트는 2002년 21세기형 대형 예술교육프로젝트로 다문화, 예술, 디지털의 성공적인 융합을 보여주고 있다. 이 프로젝트는 3개월간에 걸친 연습과 공연으로 구성되어 있는데, 이 과정은 공적 지원으로 다큐멘터리 영화로 제작되어 세계적인 관심을 받았다. 이 프로젝트는 “음악은 사치가 아니라 공기, 물과 같은 필수품”이라는 메시지를 가지고 베를린에 거주하는 25개국이라는 다문

화적 환경의 250여명의 청소년들이 참여한다. 이들은 클래식과 무용경험이 전무한 학생들로 춤을 완성한다. 베를린 필의 예술교육 프로젝트는 실러가 주장한 예술이 가진 두 가지 중요한 기능, 즉 사회적 소통과 예술적 이해를 핵심으로 선택한다. 사회적 소통에 대한 예술적 책임에서 사회의 취약계층을 방문하여 음악을 통해서 소통을 시도한다. 지역주민의 50%가 외국인인 베를린의 웨딩 지역의 훔볼트하인 초등학교를 베를린 필하모니의 단원들이 자신들의 악기를 가지고 직접 방문하여 수업을 진행한다(곽정연 외, 2016). 만델(Mandel, 2019)은 독일에서의 공공 예술 기관에 있어 사회적 다양성을 촉진하기 위한 접근법을 제안했다. 공적 자금을 지원받는 예술기관의 변화가 필요하다. 인구통계학적 변화에 대한 이민의 영향으로 인해 독일의 순수 예술기관들의 전통적인 '제품 주도'(Kawashima, 2006) 관객 개념이 의문시되는 바, 모든 사회 집단, 특히 고전 예술에 대한 친화력이 없는 이주 집단에게 다가가기 위해서는 문화 기관이 변화를 겪어야 하고 다양한 배경의 잠재적인 관객과 참여자들을 우선시해야 한다고 주장했다. 예를 들어 독일의 한 극장은 난민 합주단을 포함한 다양한 인종적 배경에서 예술과 경영진을 모집했고, 예술 프로그램 정책을 변경했으며, 다른 언어로 된 공연을 제작하기 시작했다. 이러한 노력으로, 보다 인종적으로 다양한 관객을 확보하는 데 기여했다. 한국 사회도 이미 외국인주민이 200만 명 이상을 넘어섰다. 이들 외국인주민 중 다수가 예술에 참여하는 데 있어 여러 장벽 요인이 있지만 언어장벽이 주요한 장벽임이 여러 실태조사에서 밝혀졌다. 동일한 국적으로 이루어진 예술 기관의 직원들의 구성이 다양한 문화를 제대로 대변하기에는 한계가 있다. 영국의 빅토리아 앨버트 박물관(Victoria and Albert Museum)은 직원 프로필을 분석한 결과, 직원이 불균형적으로 백인, 고학력, 중산층, 유능한 신체 및 남동부 출신인 것으로 나타났다. 이러한 점을 시정하고자 직원 구성을 다양화하도록 의무화했다(전영웅, 2021).

4) 예술교육

예술교육은 본래는 잠재 및 신규 관객을 개발하기 위한 하나의 수단으로 시작되었다. 1970~1980년대에 이르러 미국의 예술기관에서 관객 성장의 정체와 감소 현상이 나타나고, 특히 도시의 절대 참여 인구의 비율이 증가되지 않음에 따라 예술기관들은 새롭고 넓은 계층을 끌어들이기 위한 새로운 전략이 필요하였다(이용관, 2013). 예술교육은 정기회원제도의 활용으로 개별 티켓보다 연간 혹은 시즌별 예매자의 숫자를 늘려 안정적인 관객 유치를 해오다 점차 시니어 관객으로 한정되는 클래식 공연계의 상황을 보고 젊은 관객을 유치할 수 있는 차원에서 다양한 예술교육프로그램을 운영하기 시작하였다(박선미, 2020).

예술교육은 아직 예술에 접근하지 못했거나 참여하지 못하고 있는 사람들을 포용하는 역할을 한다. 예술교육은 이러한 사람들을 미래의 관객으로 변모시킨다. 미국 국립예술기금(National Endowment for the Arts, 이하 “NEA”)가 1992년 18세 이상을 대상으로 한, 대중의 예술참여조사 데이터를 바탕으로 분석한 ‘예술 참여에 미치는 예술교육의 효과’에서 나타난 예술참여 활동 중 현장 관람을 보면 예술교육이 공연 관람 등 현장 참여에 미치는 영향은 다른 활동요소들 즉, 성, 인종, 사회·경제적 조건 등에 비해 최고 4배나 높은 것으로 나타났다. 특히 지불능력 등 사회·경제적 조건의 차이에서 비롯되는 참여의 차이가 예술교육에 의해 반 이상 상쇄되는 것으로 나타났는데, 이는 경제적 이유로 참여를 꺼리던 인구의 반 이상이 예술교육을 받은 후 현장관람에 참여하게 되었다는 것을 의미한다(이용관, 2013). NEA의 1996년 「예술행사 참석에 미치는 예술교육효과에 대한 연구」에서는 예술교육경험이 많을수록 예술행사에 더 많이 참석하는 것으로 나타났다. 예술교육은 예술의 창작은 물론 소비를 이끄는 가장 중요한 지표이다. 이와 같은 과정을 통해 관객이 공연예술에 반복적으로 참석하는 경우는 만족스러운 경험의 결과라고 할 수 있다.

우리는 모든 사람이 잠재적인 예술 참가자 또는 참가자이며 사람들이 예술에 참가하거나 참가하는 것을 막는 물리적, 재정적, 심리적, 사회적 장벽을 제거하면 현재 과소 대표(under-represented)되는 커뮤니티 섹션이 참가하거나 참가하기 시작할 것이라고 가정한다. 그러나 문화 역량을 갖추지 않은 상태에서 예술교육의 성과를 거두기는 쉽지 않다. 예술과 문화에 대한 관심과 취향은 단기간에 형성되는 것이 아니기 때문에 체계적인 예술교육이 필요하다. 그렇기 때문에 미적 체험을 하기 힘든 사회적으로 취약한 계층에 초점을 맞춘 예술교육이 요청된다. 정규적인 학교교육뿐 아니라, 예술기관과의 협력 하에 다양한 방법의 예술교육을 모색하여야 한다(곽정연 외, 2016). 프랑스도 이러한 점들을 중요시하고 있는데 문화정책에서 기본적으로 고려하는 것은 대중들의 문화 역량이다. 문화를 개인의 선택적 취향의 문제가 아닌 인간의 기본 핵심 역량으로 생각하며 문화적 감수성과 문화에의 참여와 향수를 강조하는 개념으로 나타난다(이병준 외, 2010). 좋은 작품을 제작하여 공연에 올렸다 하더라도 관객들이 이를 제대로 구분하지 못한다면 아무리 좋은 작품이라도 결국엔 사장되어 버리기 마련이다. 이에 예술교육은 관객들에게 공연예술에 대한 안목을 키워줄 수 있다는 점에서 매우 중요하다고 볼 수 있다(김민지, 2012). 이러한 안목을 키우기 위해서는 문화적 역량을 축적하는 것이 중요한 것이다. 문화 역량은 단지 지식, 기술 이상의 것으로 체험, 이해와 내재화되고, 편견 없이 포용과 관용, 공유의 자세를 가지며, 다양성을 존중할 수 있는 아량을 갖는 것이며, 문화예술에서 단순히 소비자 역할만 하는 것이 아니라, 생산자로서의 역할을 적극적으로 수행할 수 있는 능력이다. 결국 문화 역량은 활동적으로 문화예술에 참여함으로써 얻어질 수 있는 것이다(이병준 외, 2010). 문화 역량의 개념은 기존, 소멸된 잠재 고객을 대상으로 하는 것과는 대조적으로 문화 포용 프로젝트에 관객 개발에 대한 다른 접근 방식이 필요한 이유를 이해하는 데 도움이 된다.

사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)도 유사한 맥락에서 이러한 점들을 강조했다. 그에 따르면 문화적 인공물과 사건 내에서 메시지를 해독하기 위해 일련의 고유한 기술이 필요하기 때문에 사람들이 예술을 즐기기 위해 훈련을 받아야 한다고 주장한다. 이러한 메시지에 대한 이해 없이는 예술 경험이 무의미하고 소외된다. 이미 예술을 향유하는 사람들은 이러한 소비 기술을 직계 가족에게 전수받거나 학교에서 배웠다. 현재 청중과 참가자 사이에서 대표되지 않는 사회 그룹에 속한 개인은 이러한 해독 기술과 기존 참가자가 자신의 사회적 네트워크(예: 입소문)를 통해 얻는 예술 행사에 대한 정보에 접근할 가능성이 적다. 그는 미술 작품을 감상할 때를 예로 들어 설명했다. 미술 작품에의 접근은 모두에게 열려 있지만 실제적으로 많은 사람들에게 닫혀 있기도 하다. 미술관이 미술 민주화에 기여하는 도구가 아니라, 미술을 향수하는 계층과 이에서 소외된 계층을 분리시키고 있다. 미술을 향유하는 계층에게는 사회적 소속감을, 그렇지 못한 계층에게는 사회에서 배제되는 '구별짓기(distinction)'를 만든다. 그의 연구에서 문화역량은 가정에서의 문화 기관 출입 등을 통해 자연스럽게 학습되는 것이며, 이러한 기회를 갖지 못한 계층의 학생들의 문화적 소외는 자연적으로 재생산되어 사회계층은 더욱 분리하게 만든다. 문화가 일부 계층만의 특권이 아니라 모든 이에게 향유되게 하기 위해서는 단순히 기회 제공만이 아니라 그것을 즐길 수 있는 기본 지식이 전제되어야 함을 확인해 준다. 문화역량이란 기본 지식을 터득하여 문화를 공유할 수 있는 능력이며 이는 문화적 불평등을 축소시키고, 사회적 유대감과 정체성을 갖게 하여 사회계층 간의 결속력을 강화시킬 수 있는 수단이 된다(이병준 외, 2010). 이는 공연일 경우 문제가 한층 심화될 수 있다. 공연을 감상하려면 미술관의 접근에 비해 더 많은 비용(교통, 입장료 등)과 이해감상능력이 요구된다는 점에서 그러하다.

예술교육은 개인의 문화 역량을 강화하는 한편, 문화에서 배제된 사람

들의 참여를 이끌어내 문화민주주의를 실현하는 데 중점을 두어야 한다.

이러한 점에서 볼 때 2002년에 시작된 베를린 필하모니의 예술교육 프로젝트 ‘베를린 필의 미래’는 모범적 사례라고 할 수 있다. 베를린의 고급문화의 상징으로 인식되는 베를린 필하모니의 이미지는 많은 사람들에서 특정 소수만의 문화라는 시각을 갖게 한다. 베를린 필의 예술교육 프로젝트는 이러한 인식에서 벗어나 모두를 위한 예술을 추구하는 의도에서 시작되었다(문화민주주의 관점임). 이러한 차원에서 이 예술교육사업의 목표는 오케스트라의 공연을 특정계층이 아닌 모든 사람들에게 열려있는, 누구나 향유할 수 있는 예술적 체험이라는 시각을 부여하는 데 있다. 즉, 연령이나 사회적 지위, 문화적 배경, 재능에 구애받지 않고 음악에 자연스럽게 접근할 수 있고, 체험할 수 있게 함으로써 음악에 관심이 없었던 사람들에게도 관심을 일깨우려는 의도이다(곽정연 외, 2016).

한국에서는 제도적인 예술 교육은 정부 차원에서 2005년에 한국문화예술교육진흥원 설립과 문화예술교육진흥법 제정을 통해 시작했다. 2018년에는 문화예술교육 중장기 종합계획(2018-2022)을 수립해 지역 기반 생태계 구축 수요자 중심 교육, 문화예술교육기반 고도화를 통해 전문인력 양성과 활용, 문화예술교육 기획 및 연구역량 강화, 생애주기별 맞춤형 문화예술교육 시행 등에 초점을 맞추고 있다.

한국의 공공 공연장들도 예술교육프로그램을 운영하고 있다. 예술의전당은 예술교육 관련 프로그램으로 인문·감상, 미술실기, 서화실기, 어린이, 음악영재의 5개 아카데미를 운영하고 있다. 신청자격에 제한이 없으나 소수자 대상으로 하는 예술교육프로그램은 전무하다. 예술의전당은 고급 예술을 향유하기 위해 소수만을 교육 대상으로 함으로써 문화민주주의에 다가서지 못하고 있다. 세종문화회관은 문화로부터 소외된 저소득층 및 다문화 가정의 유·청소년들에게 다양한 장르의 예술교육의 기회를 제공하기 위해 세종 청소년 예술활성화 사업을 운영하고 있다. 이를 위해 세종꿈나무 오케스트라를 운영하고 있다. 세종문화회관은 오늘날

문화적 권리가 기본권이라는 인식이 확산됨에 따라, 빈곤문화의 세습과 문화배제 현상을 극복할 수 있는 방안으로서 문화예술교육의 중요성이 새롭게 인식되고 있음을 밝히고 있다. 세종문화회관 청소년 예술활성화 사업의 교육 대상은 초등학교 4학년~고등학교 3학년 학생으로 한부모 가정, 다문화가정, 기초생활수급, 저소득가정 등의 문화소외아동을 교육 대상으로 하고 있다(세종문화회관 웹사이트). 세종꿈나무오케스트라의 운영은 문화민주주의적 관점이라고 할 수 있다. 그러나 세종꿈나무오케스트라와 세종우리동네프로젝트는 참여 대상이 기초생활수급자 등 문화소외계층을 대상으로 교육한다는 점에서는 문화민주주의라고 할 수 있지만, 클래식이라는 장르를 바탕으로 예술 인재를 발굴 육성한다는 점에서는 문화민주주의의 성격도 지니고 있다(김화영, 2021). 세종문화회관은 이와 같은 사업을 추진함에 있어 기업의 후원과 개인 등의 기부를 받고 있는데 재원의 문제를 해결하고, 시민들의 사회 포용적 가치에 대한 인식을 제고한다는 점에서 긍정적으로 평가된다.

공공 공연장에서의 예술교육이 강조되는 이유는 이것이 단순히 티켓 수익을 목적으로 관객개발을 위한 기능에서 그치는 것이 아니라, 국민의 문화 향수권 확장을 통해 ‘문화민주주의’를 이룩하고자 하는데 그 목적이 있기 때문이다. 공공 공연장은 특정 대상이 아닌 모든 국민들에게 문화예술을 경험할 수 있는 기회와 여건을 제공하는 공간이어야 한다. 미국의 거스리 극단은 1963년 타이론 거스리(Tyrone Guthrie)에 의해 미국 미니아폴리스에 설립된 비영리 극단으로 1980년대 중반부터 예술교육 프로그램을 도입하여 관객개발에 많은 성과를 보여왔다. 거스리 극단은 사회배제계층에도 주목하여 빈곤층이나 노인들에게 무료 티켓이나 할인 티켓을 지속적으로 제공하여 연극 관람 습관이 몸이 배이도록 하고 있다(이용관, 2013).

V. 결론

기본적으로 사회 배제 개념은 경제적 궁핍 상태인 빈곤 개념으로는 이해하기 어려운 현상을 설명하기 위한 포괄적인 용어로 개발되었다. 즉, 사회 배제는 소수자가 당면한 경제적 측면의 빈곤 이외에 정치, 사회, 문화, 건강 등 다양한 영역에서의 자원과 기회의 박탈에서 기인한 것이다. 하지만 현실은 '빈곤'이 여러 사회 배제 요인 중 핵심적 요인임을 확인할 수 있었다. 프랑스 문화부는 모든 사람이 예술을 접하고 향유할 수 있도록 접근성 강화에 중점을 둔 '문화의 민주화' 정책을 추진했지만, 그것이 오히려 사회적 불평등을 초래해 문화민주주의로 이동한 것은 주지의 사실이다. 박신의 외(2020)는 그동안 예술에 대한 접근성이 대상에 대한 양적 확대와 수혜 개념으로 인식하고, 이에 따라 접근성의 주요 장애요인을 경제적 요인을 중심으로 간주하고 경제적 소외계층에 집중하는 경향을 보여 왔음을 비판하고, 일괄적인 혜택의 수준을 벗어날 것을 주문했는데 이는 일면 타당하나 현실은 여전히 '문화의 민주화' 관점의 접근 방식이 전혀 무의미하다고 볼 수 없다는 것이다. 국내·외의 소수자들의 예술 참여 실태를 보면 여전히 경제적 요인으로 인한 배제가 많았다. 한국의 경우 소수자들 중 가장 비중을 많이 차지하는 집단은 이주민들과 장애인들이라 할 수 있는데, 이들이 생각하고 있는 예술의 장벽 요인 중 가장 큰 요인은 경제적 부담과 시간 부족이었다. 접근은 여전히 예술에 참여하는데 가장 기본적인 요인이라 할 수 있다. 문화민주주의는 문화를 향유할 수 있는 계층의 폭을 특정 소수에서 일반 다수로 넓히기는 했지만 여전히 예술기관 관점에서 추진하기 때문에 문화를 향유하는 개개인의 교육, 소득, 학력 등 사회경제적 요인을 고려하지 못하는 한계를 지닌다. 즉, 소수자들은 예술에 접근하는 데 있어 심리적 장벽이나 지각적 장벽을 가지게 되고, 예술에 접근이나 참여할 수 있는 여건이 갖추어지더라도 소수자 스스로 예술(특히, 순수 예술)을 향유할 수 있는 역량이

없으면 예술에서 ‘자기배제(self-exclusion)’하는 결과를 초래할 것이다. 이는 문화자본의 내재화로도 설명된다. 디마지오(Dimaggio, 1982)에 따르면 경제자본과 문화자본을 많이 보유한 문화 특권계층이 고급예술을 선호하며 실제로 소비한다. 문화예술의 생산 및 소비의 구조가 문화 특권계층에 의해 고급예술의 소비구조가 확대 재생산되는 과정을 거치면서 더 많은 문화향유 기회를 증대시키고 있다는 것을 의미한다. 문화자본의 분배적 측면에서도 예술교육을 통하여 획득된 문화자본이 더 많은 사람들에게 예술 활동의 참여와 향유기회 또한 가지게 된다(유주연, 2020). 이러한 요인들은 단시일 내에 해결되기 어려운 문제로 예술교육으로 해결해 나가야 하는데, 이는 공연장 차원에서 실시하는 예술교육만으로는 성과를 거두기가 어렵고 결국은 학교예술교육 등과 병행해서 문화예술의 향유의 경험이 축적되어, 문화자본이 내재화되어야 그 효과를 거둘 것이다. 한국의 경우, 소수자들 중 이주민의 경우 사회로부터 배제되는 주요한 요인 중 하나가 언어문제이다. 즉, 소수자들의 사회 포용을 위해서는 배제 요인 간의 상보적이고 중층적인 정책이 필요함을 보여준다. 이 점에서 사회정책과 문화정책의 긴밀한 결합이 요구된다(한국문화예술위원회, 2008). 양현미(2007)는 사회 배제의 특징으로 악순환과 대물림을 들고, 사회 배제와 관련된 부분적 요소나 현상에 대한 대응보다는, 보다 광범위한 사회적 불평등이나 불이익의 맥락 속에서 문제 해결 방안을 찾아나가는 것이 중요하다고 제안한 것도 본 연구와 유사한 맥락이라 하겠다.

공공 보조금을 받는 예술 기관은 새로운 형태의 예술 생산을 촉진하고, 이를 통해 많은 사람들이 예술을 접하고 교육할 수 있을 것으로 기대하고 있다. 이러한 요인들은 공공 보조금의 수혜를 정당화할 수 있는 논거가 되었다. 비교적 관대한 수준의 공공 보조금을 통해 공공 공연장은 예술에 대한 수요로부터 비교적 독립적으로 운영될 수 있었으나, 이들 예술 기관에 일부 소수의 교육된 계층이 참여하는 결과를 초래했다. 이에 따라

국민 모두의 예술에 접근을 높이는 것을 목표로 하는 문화의 민주화가 주창되었다. 유주연(2020)은 관객 개발을 통한 사회 포용이 한 사회의 통합을 총체적으로 달성하는 데는 한계가 있겠지만 예술로부터의 배제는 한 인간이 최소한의 인격을 보장받고 사회의 한 구성원으로서의 역할을 하는 데는 일정 부분 기여할 수 있다는 점을 인식할 필요가 있다고 주장한다. 부르디외가 주장하는 계급으로부터의 배제성(exclusion)을 세종문화회관과 예술의전당은 그들이 갖는 사회적 문화적 위치와 그간 시민들로부터 지원받은 공적 지원에 보답하기 위해서라도 더욱더 사회공헌 프로그램 확대를 통하여 비배제성(non-exclusion)으로 풀어야 한다고 주장했다. 그의 논리는 문화민주주의의 관점에 입각한 논리로, 본 연구도 이에 견해를 같이 한다. 그런데 문제는 이들 공공 공연장이 설립된 당시의 환경과 지금의 환경과의 괴리가 발생한다는 것이다. 공공 공연장이 자신의 사명(설립취지)을 수행하기 위해서는 이에 걸맞는 재원이 확보되어야 한다. 1987년에 설립된 예술의전당은 공공지원금(국고보조금+방송발전기금) 비중이 2002년에 35.2%였으나 2020년은 29.4%로 감소하였다. 예술의전당의 경우는 설립 당시나 지금이나 국고보조금의 비중이 크지 않다. 이는 역으로 말하면 재정자립도가 높은 것으로 정부 재원으로부터의 의존도가 낮아 자율적인 권한을 가지고 소수자를 위한 사업을 적극적으로 추진해야 하는 것이나 문제는 수입 재원의 비율이다. 예술의전당은 2020년 전체 수입 중 대관사업수입이 28.6%, 예술사업수입이 20.3%로 수입의 대부분을 차지하며 외부로부터의 기부나 협찬수입은 거의 없다. 세종문화회관은 공공지원금은 서울시로부터의 출연금인데, 2002년에 77.8%이고, 2021년에는 63.9%로 양 공연장 모두 공공지원금이 지속적으로 감소하고 있다. 이러한 상황에서 공공 공연장이 사회 포용을 위한 사업의 비중을 지속적으로 늘릴지는 의문이다. 또한 공공 공연장은 매년 경영 평가를 받는 대상으로 전적으로 국고나 지자체의 지원으로 운영되는 기관이 아니므로 경영성과 향상을 위해서는 수익성을

개선해야 하는 딜레마가 있다. 이는 결국 국가자본과 문화자본 간의 분배, 그리고 문화자본 내의 분배에 대한 적정성 문제로 향후에 사회적 합의가 필요한 이슈라고 생각된다.

공공 보조금의 적정성 문제와 관련하여 살펴봐야 할 것은 사회 포용적 관점에서 추진한 관객 개발의 효과에 관한 것이다. 앞에서 살펴 본 바와 같이 몇몇 국가에서 사회 배제를 줄이고, 인구의 더 큰 부분에 도달하기 위해 관객 개발을 추진했으나 긍정적인 결과가 나오지는 않았다. 사회 포용적 관객 개발 프로그램을 사용하더라도 문화적 관심의 사회적, 교육적 차이는 약간만 바뀌고, 20~30년 전에 배제되었던 관객 집단은 여전히 배제되어 있다는 것이 확인되었는데, 이러한 점은 공공 공연장에 대한 공적 지원이 정당한지에 대한 의문을 제기할 수도 있을 것이다. 그렇다고 공공 공연장에 대한 공적 지원을 줄여 가면 다시 문화민주주의에서 문화의 민주화로 이념이 퇴행할 우려도 있다. 이러한 실태를 정확히 파악하기 위해서는 정부 차원이나 개별 공공 공연장 차원에서 사회 포용적 관점에서 관객 개발 프로젝트를 실시하고, 정례적으로 그 성과를 분석할 필요가 있다.

예술 기관이 사회 포용을 위한 정책이나 사업을 추진할 때 유의할 점이 있다. 먼저 사업명을 네이밍하거나 소수자들을 지칭할 때이다. 사회 배제는 우리가 의식하지 못하는 가운데 발생할 수도 있다. 영국은 1998~2003년간 실시된 New Audiences Programme 프로젝트를 추진하면서 명시적으로 사회 배제 문제를 '해결'하는 것을 목표로 하는 프로젝트는 거의 없었으며, 실무자들은 원인과 결과에 대한 주장을 하는 것을 경계(Glinkowski et al., 2004)했다는 점이다. 한국에서도 근래 들어 문화소외계층을 대상으로 다양한 지원 사업을 추진하고 있지만, '소외계층'이라는 용어가 주는 불편한 때문에 대상자들이 참여를 꺼리는 경우도 있다고 한다(김재경, 2014). 특정한 계층 집단으로 접근하는 방식은 낙인효과의 우려가 있고 그 실행과정에서 본의 아니게 사회적 배제 집단을 재배제하

는 문제가 발생할 수도 있다(한국문화예술위원회, 2008).

공공 공연장은 소수자들의 예술에의 참여를 위해 여러 가지 정책을 추진한다. 그러나 무엇보다도 공연장 조직 자체를 사회 포용 중심 조직으로 전환하고, 관객 개발 계획을 수립할 때도 소수자들의 관점이 반영되도록 해야 한다. 공적 지원이 감소하고 있는 상황에서 민간, 기업이나 여러 관계기관과의 협력 관계를 설정해 나가는 것도 필요하다. 소수자들의 포용을 위해서는 각각의 대안들이 개별적으로 진행되면 성과를 거두기가 어렵다. 새롭고 다양한 청중에게 도달하고, 인식을 높이고, 참여를 촉진하고, 지속 가능한 관계를 구축하는 등 관객 개발이 어떻게 구체화되든 간에, 이는 조직에 포함되어야 하고 한 부서가 아닌 전체 기관의 책임으로 조직 문화의 일부를 형성해야 한다. 공공 공연장이 진정으로 포용적이고 더 많은 청중을 끌어들이기 위해 외부적으로 달성하고자 하는 것을 내부적으로 모델링해야 한다. 핵심 메시지는 모든 관객 개발 작업은 접근 및 포용에 대한 더 광범위한 조직의 헌신이나 책무에 뿌리를 두고 있어야 한다는 것이다. 관객 개발은 전체론적인 과정이며 조직은 전체 정신과 접근 방식을 검토해야 한다. 조직이 진정으로 변화에 전념할 때 '무의식' 장벽을 허물 수 있다.

참고문헌

- 강신욱·김안나·박능후·김은희·유진영. 2005. 『사회적 배제의 지표개발 및 적용방안』. 한국보건사회연구원.
- 곽정연 외. 2016. 『사회적 통합을 위한 인문학 기반 한국적 문화정책 연구: 독일과 오스트리아 문화정책과의 비교를 중심으로』. 경제·인문사회연구회.
- 김경욱. 2015. “관객창출 연구: 문화 민주화와 문화 민주주의 개념을 통해 본 ‘대전예술의전당’ 사례를 중심으로.” 『한국연극학』 56: 163-189.
- 김면. 2019. “다문화정책 흐름과 지금의 시간표.” 『웹진 문화관광 9월호』. 한국문화관광연구원.
- 김민지. 2012. “무용공연예술의 대중화를 위한 관객개발 방안 연구: 국립무용단의 대표작품을 중심으로.” 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 김세현. 2008. “공연장 관객개발 수단에 관한 연구: 관객관계 발전단계별 고찰.” 한남대학교 사회문화대학원 석사학위논문.
- 김재경. 2014. “문화소외계층 문화예술교육 사례.” 『웹진 문화관광 12월호』. 한국문화관광연구원.
- 김지원. 2020. “포용적 미술관에서 포용적 가치 실현을 위한 방안으로서의 문화예술교육 연구.” 『한국 다문화사회의 이방인: 사회적 배제와 정책적 대응』 15(2): 135-161.
- 김화영. 2021. “세종문화회관의 문화예술교육 프로그램 분석 연구: 담론 및 정책 연관성 속에서.” 『문화예술교육연구』 16(3): 53-73.
- 문화체육관광부. 2010. 『2010 이주민 문화향수실태조사』. 문화체육관광부.
- 문화체육관광부. 2020. 『2020 국민문화예술활동조사』. 문화체육관광부.
- 문화체육관광부·한국장애인문화예술원. 2019. 『2018 장애인 문화예술

활동 실태조사 분석 및 연구」.

- 박선미. 2020. 『공연 문화, 예술경영으로 완성하라』. 안나푸르나.
- 박신의·장웅조·이민하. 2020. “사회적 배제의 인식과 극복으로서의 ‘포용적 문화예술교육’을 위한 시론적 연구.” 『문화예술경영학연구』 13(1): 9-35.
- 박윤옥. 2010. “박물관과 사회적 역할: 사회 포용.” 『박물관 학보』 18·19: 67-86.
- 박종웅. 2014. “문화·예술·스포츠 관람의 기회를 모든 국민과 함께, 통합문화이용권.” 『웹진 문화관광 12월호』. 한국문화관광연구원.
- 백선혜. 2011. 『서울시 공공 공연장의 운영실태와 개선방안』. 서울시정개발연구원.
- 백선혜·이정현·조윤정. 2020. “포스트코로나 시대 비대면 공연예술의 전망과 과제.” 『정책리포트 307호』. 서울연구원.
- 부민근. 2016. 『사회통합론』. 온누리디앤피.
- 서순복. 2007. “문화의 민주화와 문화민주주의의 정책적 함의.” 『한국지방자치연구』 17: 23-44.
- 송기형. 2010. “프랑스공화정과 문화정책.” 『프랑스학연구』 51(0): 365-385.
- 양현미. 2007. 『문화의 사회적 가치: 행복연구의 정책적 함의를 중심으로』. 한국문화관광연구원.
- 유주연. 2020. “공공 공연장의 사회공헌 프로그램 역할과 관련 정책 적정성에 관한 연구.” 상명대학교 대학원 박사학위논문.
- 예술경영지원센터. 2008. 『해외 공연장 운영사례: 예술경영 해외전문가 초청특강』. 예술경영지원센터.
- 이기호. 2019. “지능정보사회에서의 디지털 정보 격차와 과제.” 『보건복지포럼』, 274.
- 이병준·김성숙·김성재·김소희·김정희. 2010. 『문화역량과 문화예술교육: 문화역량의 개념과 구성요소』. 교육과학사.

- 이수현. 2016. “문화예술회관의 질적 성장 모색을 위한 기초연구: 문화예술회관 이용자 분석을 통하여.” 『문화정책논총』 30(2): 144-168.
- 이용관. 2013. 『고객을 만드는 예술경영』. 커뮤니케이션북스.
- 전영웅. 2021. “한국에서의 뮤지엄과 사회 포용.” 『사회통합연구』 2(1): 19-59.
- 정보람. 2019. 『문화다양성 보호 및 증진사업 개선방안』. 한국문화관광연구원.
- 정해식·김미곤·여유진·김문길·우선희·김성아. 2016. 『사회통합 실패 진단 및 대응 방안(III): 사회통합 국민 인식』. 한국보건사회연구원.
- 중앙선데이. 2020. 2. 3. “맥주 드세요, 영유아·장애인도 환영 ... 문턱 낮추는 공연장”.
- 최석규. 2019. “동시대 예술이 제시하는 4가지 관점: 2019 서울아트마켓 팸스살롱.” 『웹진 예술경영 477권』.
- 한국문화예술교육진흥원. 2014. 『문화다양성 교육 매뉴얼』. 한국문화예술교육진흥원.
- 한국문화예술위원회. 2008. 『사회적 배제 개념을 활용한 문화예술정책의 새로운 방향성 모색』. 한국문화예술위원회.
- 한승준. 2017. “문화민주주의와 프랑스의 문화예술 지원정책 문화 축제를 중심으로.” 『프랑스문화예술연구』 59(0): 317-347.
- Allin, P. 2000. *Creative Research. A Modernising Government Review of DCMS's Statistical & Social Policy Research Needs*. Statistics and Social Policy Unit, Department for Culture, Media and Sport.
- Belfiore E. 2002. “Arts as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does it Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK.” *International Journal of Cultural Policy* 8(1): 91-106.
- Bennett, T. 2001. *Differing Diversities: Transversal Study on the*

- Theme of Cultural Policy and Cultural Diversity*. Strasbourg: Council of Europe.
- Collins, A., Rentschler, R., Williams, K., & Azmat, F. 2021. "Exploring Barriers to Social Inclusion for Disabled People: Perspectives from the Performing Arts." *Journal of Management & Organization* 1-21.
- DCMS. 1999. *Policy Action Team 10: A Report to the Social Exclusion Unit: Arts and Sport*. London: Department of Culture, Media and Sport.
- Dimaggio, P. 1982. "Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students." *American Sociological Review* 47: 189-210.
- European Commission. 2017. *Study on Audience Development: How to Place Audiences at the Centre of Cultural Organisations*. European Commission.
- Fairclough, N. 2000. *New Labour, New Language?* Routledge.
- Gidley, J. M., Hampson, G. P., & Wheeler, L. 2010. "Social Inclusion: Context, Theory and Practice." *The Australasian Journal of University-Community Engagement* 5(1): 6-36.
- Glinkowski, P., Johnson, G., Pfrommer, P., Stewart, S., Fenn, C., Skelton, A., & Joy, A. 2004. *New Audiences for the Arts: The New Audiences Programme Report*. Project Report. Arts Council England.
- Guachalla, A. 2017. "Social Inclusion and Audience Development at the Royal Opera House: A Tourist Perspective." *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 11(3): 436-449.

- Hadley, S. 2019. Audience Development: Democratising Culture? in Kultur i Väst, *AUDIENCE: An Anthology on Art, Culture and Development*, Kultur i Väst.
- Handeland, I. E. 2019. *Audience Development in Norway in Kultur i Väst*, *AUDIENCE: An Anthology on Art, Culture and Development*, Kultur i Väst.
- Hebron, D., & Taylor, K. 2013. "Paying for the Positive Impact." Arts Professional: <http://www.artsprofessional.co.uk/magazine/feature/paying-positive-impact>
- Hull, D. 2013. *Examining Social Inclusion in the Arts in Northern Ireland*. Northern Ireland Assembly, Research and Information Service.
- Jermyn, H. 2004. *The Art of Inclusion*. Arts Council England.
- Kawashima, N. 2000. *Beyond the Division of Attenders vs. Non-Attenders: A Study into Audience Development in Policy and Practice*. Coventry: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Kawashima, N. 2006. "Audience Development and Social Inclusion in Britain: Tensions, Contradictions and Paradoxes in Policy and Their Implications for Cultural Management." *International Journal of Cultural Policy* 12(1).
- Mandel, B. R. 2019. "Can Audience Development Promote Social Diversity in German Public Arts Institutions?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 49(2): 121-135.
- Mason, R., Robinson, A., & Coffield, E. 2018. *Museum and Gallery Studies: The Basics*. Routledge. (오영찬 옮김. 2020. 『한권으로 읽는 박물관학』. 서울: 사회평론아카데미).
- Policy Action Team 10. 1999. *Policy Action Team 10: A Report*

- to the Social Exclusion Unit*. DCMS.
- Rix, P. 2003. "Anything is Possible: The Arts and Social Inclusion." *Policy Futures in Education* 1(4): 716-730.
- Sandell, R. 1998. "Museums as Agents of Social Inclusion." *Museum Management and Curatorship* 17(4): 401-418.
- Stevenson, D, McKay, K., & Rowe, D. 2010. "Convergence in British Cultural Policy: The Social, the Cultural, and the Economic." *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 40: 248-265.
- Walmsley. 2016. "From Arts Marketing to Audience Enrichment: How Digital Engagement can Deepen and Democratize Artistic Exchange with Audiences." *Poetics* 58: 66-78.

(논문 접수: 2022.05.10. / 수정본 접수: 2022.05.25. / 게재 승인: 2022.06.03.)

A Preliminary Study on Social Inclusion and Audience Development

Young Cheol Seo, Ph.D. Candidate, Sang Myung University
Young Woong Jun, Professor, Dept. of Liber Arts, Yongin University

Abstract

Compared to the past, today's Korean art market has grown significantly in terms of quantity, with more than 10 million people visiting concert halls in a year. However, in reality, most of the audience is limited to a certain social class. The recent deepening social polarization, increase in economic inequality, disintegration of families, and conflicts due to the increase in migrants from various cultural backgrounds act as factors that hinder the solidarity and integration of our society. Countries establish and operate public performance venues by investing public resources to realize cultural democracy while providing arts to all citizens evenly regardless of class. However, publicly funded arts institutions often involve a small, well-educated public. Audience development has also been targeted primarily at current and potential audiences based on traditional marketing theories. However, this audience development does not lead to a change in the sustainable participation of those excluded from the social structure. Recognizing these issues, this study proposes approaches, participation, cultural diversity, and art education as a way to realize the demand for audience development from a socially inclusive perspective.

Keywords: Social Inclusion, Audience Development, Access, Participation, Arts Education