



사회적 통합을 위한 인문학 기반 한국적 문화정책 연구

-독일과 오스트리아 문화정책과의
비교를 중심으로

—
곽정연 외



경제·인문사회연구회

NATIONAL RESEARCH COUNCIL FOR
ECONOMICS, HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

연구수행자

연구기관	연구책임자	참여연구진
덕성여자대학교	곽정연	
한양대학교		조수진
서울여자대학교		최미세

이 보고서는 『경제인문사회연구회 2016년도 인문정책연구사업』의 일환으로 수행된 연구 과제 중 하나입니다.

이 보고서에 수록된 내용은 집필자의 개인적인 견해이며 경제인문사회연구회의 공식적인 입장이 아님을 밝힙니다.

요 약

우리사회의 산재한 사회적 문제를 해결하기 위해서는 공정한 소통의 장을 마련하여 사회통합을 이루는 것이 시급한 사회적 과제로 대두된다. 본 연구는 문화예술이 소통을 위한 중요한 매개체가 될 수 있고, 올바른 문화정책이 확립되고 실행되어야 예술을 통한 공정한 소통의 장이 마련되어 사회통합을 이루는 데 기여할 것이라는 신념에서 출발한다. 본 연구는 소외 계층 없이 모든 시민이 문화형성에 참여하는 문화민주주의를 정책의 목표로 두고 있지만 한국에서 그동안 미흡하게 연구된 독일과 오스트리아의 문화정책을 고찰하여 한국 문화정책의 개선점을 제안한다.

먼저 문화자본 및 사회 자본으로서의 문화예술, 문화의 공공성과 공적가치, 문화다양성, 문화예술교육의 필요성에 대한 이론적 연구를 수행하였다. 그 다음 한국 문화정책을 전체적으로 개관하고, 문화를 통한 소통과 통합에 중요한 지원정책, 지방문화 육성, 문화의 집, 생활문화공동체, 예술교육에 관해서 고찰하고, 문제점을 지적하였다. 이어서 독일과 오스트리아에서 문화민주주의가 어떻게 담론화 되었는지 고찰하고, 이와 관련된 공적 지원 정책, 지방분권화 정책, 예술 교육, 사회문화운동에 대해 연구하였다. 그밖에 성공적으로 운영하여 세계적으로 자국의 문화를 알리면서도 문화민주주의를 실천한 대표적인 예술기관인 독일의 빌 필하모니, 그림스 극장, 오스트리아의 빈 극장연합의 운영을 살펴보았다.

이러한 연구를 통해 본 연구진이 한국 문화정책에 제안하는 바는 아래와 같다.

모든 시민들이 함께 참여하고 소통할 수 있는 공론장을 제공하는 예술의 사회적 역할에 초점을 맞추는 문화정책이 수립되어야 한다.

시장의 지배에서 벗어나 사회비판적인 동력을 잃지 않고 소외되는 구성원 없이 다양한 문제를 표현할 수 있도록 하는 공익을 추구하는 예술기관에 대한 지속적이고 체계적인 지원이 필요하다. 이때 재정 집행에 관해서는 엄격한 검토가 필요하지만 내용적인 간섭은 하지 말아야 하며 운영 면에서도 자율성을 보장해야 한다.

시민들에 의해 자생적으로 형성된 문화기관에 대한 세심한 지원이 요구된다. 시민들이 주체가 되는 문화기관들이 활성화되도록 법적 요건과 공적지원을 받기 위한 행정적 절차를 간소해야 할 필요가 있다. 단기간 내에 성과를 기대하기보다 지속적으로 지원하면서 이러한 기관들이 성장하도록 돕는 것이 필요하다.

지방 특성에 맞는 문화정책을 펼칠 수 있도록 재정적 자립도를 높이고, 자율성을 보장하는 것이 필요하다.

문화에 대한 시민 참여를 활성화하기 위해서는 문화형성에 참여하고 향유할 수 있는 경제적, 사회적 조건이 조성되어야 한다. 또한 예술과 문화에 대한 관심과 취향은 단기간에 형성되는 것이 아니기 때문에 체계적인 예술교육이 필요하다.

정권이 바뀔 때마다 전시용으로 제안되는 문화정책이 아니라 시민들이 체감할 수 있는 문화정책이 수립되기 위해서는 정책자나 전문가에 의해 정해지는 것이 아니라 다양한 계층의 시민들의 요구가 반영되어야 한다. 이를 위해서는 예술경영자와 시민들의 소통, 그리고 예술경영자와 문화정책을 담당하는 정치가와 전문가들의 소통이 지속적으로 이루어져야 한다.

문화정책의 핵심은 시민의 자발성을 유도하는 사업운영과 공적인 가치를 중심에 두고 문화자본이 배제의 요소가 아닌, 소통의 기반이 되도록 공공성을 구현하는 데 있다.

핵심어: 문화정책, 독일, 오스트리아, 소통, 통합, 문화민주주의, 자율성, 다양성, 지방분권, 예술교육

목 차

1. 연구 배경 · 필요성 및 목적	1
2. 선행연구 현황 및 선행연구와 본연구의 차별성	8
2.1. 선행연구 현황	8
2.2. 선행연구와의 차별성	10
3. 연구 내용	12
3.1. 이론적 연구	12
3.1.1. 문화자본 및 사회 자본으로서의 문화예술	13
3.1.2. 문화의 공적가치와 공공성	16
3.1.3. 문화다양성	17
3.1.4. 문화예술교육의 필요성	19
3.2. 한국 문화정책 개요 및 문제점	20
3.2.1. 공적지원	24
3.2.1.1. 직접지원	25
3.2.1.1.1. 문예진흥기금 공모사업	25
3.2.1.1.2. 문화예술재단 공모사업: 공공문화재단	27
3.2.1.2. 간접지원	30
3.2.1.2.1. 예술강사 지원사업	30
3.2.1.2.2. 전문예술법인·단체 지정제도	31
3.2.2. 지방문화육성	31
3.2.2.1. 지방자치제	32
3.2.2.2. 지방자치단체의 문화예산현황	32
3.2.3. 문화의 집	34
3.2.4. 생활문화공동체	36
3.2.5. 예술교육	37

3.3. 독일 문화정책 및 예술기관	43
3.3.1. 문화정책의 목표: 문화민주주의	45
3.3.2. 지방분권화	48
3.3.3. 예술기관의 운영형태	50
3.3.3.1. 공공기관	50
3.3.3.2. 공익적 민간기관	52
3.3.4. 공적지원의 방식과 원칙	55
3.3.5. 사회문화운동	59
3.3.6. 문화예술교육	61
3.3.6.1. 특징	63
3.3.6.2. 문화예술교육 정책	65
3.3.7. 문화예술기관	69
3.3.7.1. 베를린 필하모니	69
3.3.7.1.1. 소개	69
3.3.7.1.2. 조직운영	70
3.3.7.1.3. 자원조성	72
3.3.7.1.4. 관객개발	73
3.3.7.1.5. 문화민주주의와의 연관성	77
3.3.7.2. 그림스 극장	81
3.3.7.2.1. 소개	81
3.3.7.2.2. 조직운영	84
3.3.7.2.3. 자원조성	86
3.3.7.2.4. 관객개발	88
3.3.7.2.5. 문화민주주의와의 연관성	90
3.3.8. 한국 문화정책을 위한 제언	92
3.4. 오스트리아 문화정책 및 예술기관	100
3.4.1. 문화민주주의의 문화사적 배경	100
3.4.1.1. 브루노 크라이스키의 모두를 위한 문화	100
3.4.1.2. 사회문화운동	102
3.4.1.2.1. 사회문화운동의 예: 바오도 임 닐	103

3.4.2. 지방분권화	104
3.4.3. 공적지원의 방식과 원칙	106
3.4.3.1. 연방정부의 공적지원	107
3.4.3.2. 공공기관들의 공기업으로의 전환	110
3.4.3.2.1. 연방극장 홀딩	110
3.4.3.2.2. 빈 홀딩	110
3.4.4. 문화예술기관: 빈 극장연합	112
3.4.4.1. 소개	112
3.4.4.2. 조직운영 및 자원조성	113
3.4.4.3. 문화예술교육	115
3.4.5. 한국 문화정책을 위한 제언	116
4. 결론	120
참고문헌	125

1. 연구 배경 · 필요성 및 목적

한국의 사회 상황

해방과 전쟁을 거치며 절대적 빈곤 국가였던 한국은 경제적 발전을 이루며 2012년 세계에서 7번째로 20/50 클럽의 대열에 들어서게 되었다. 2015년 1조 4000억 달러 규모의 GDP를 기록하며 세계 11위의 경제 국가로 자리 잡았다.

그러나 이러한 급속한 근대화와 경제적 성장은 많은 사회적 문제와 계층 간의 갈등을 낳았다. OECD 국가 중 자살률 1위, 노인 빈곤율 1위, 저출산율과 이혼율 세계 2위 및 낮은 삶의 만족도 등의 지표는 이를 증명하고 있다. 삼성경제연구소(2009)가 소득불평등을 분자로, 갈등관리시스템인 민주주의 성숙도와 정책수행능력을 분모로 하여 산출한 자료 분석에서 한국은 OECD 27개 국가 중 4위로 갈등수준이 높게 나타났다.

IMF와 그 후 이어진 세계경제위기는 실업률을 증가시키고, 중산층을 축소하여 취약해진 사회안전망으로 인한 사회적 약자를 속출하게 하였다. 빈익빈 부익부, 상대적 박탈감의 심화 등 사회경제적 양극화현상, 청년 실업률과 이주노동인구의 급속한 증가, 저출산·고령화 문제, 지역사회공동체의 와해, 이념갈등, 빈부갈등, 지역갈등, 세대갈등, 노사갈등, 남북한 갈등 등 산재한 사회적 문제를 해결하기 위해서는 공정한 소통의 장을 마련하여 사회통합을 이루는 것이 시급한 사회적 과제로 대두된다.

소통과 통합을 위한 문화의 역할

문화가 곧 국가 경쟁력인 21세기는 문화의 세기라고 일컬어진다. 문화는 전승되어 온 가치 체계에 대한 이해와 공유를 통해 타자를 이해하는 통로를 마련 해주며 역동적인 공공 소통의 장으로서 기능할 수 있다. 예술을 매개로 타자와의 소통을 이끌어 내고, 그 과정에서 서로의 다름을 인지하여 이에 대한 공통의 관심사를 찾아갈 수 있어 사회적 통합을 위해 문화예술은 가장 중요한 매개체라고 할 수 있다.

본 연구는 사회통합을 이루기 위해 우선적으로 올바른 문화정책이 확립되고

실행되어야 한다고 판단하여 한국 문화정책의 문제점을 진단하고, 사회학적 연구를 참고하여 인문학에 기반을 둔 한국에 적합한 문화정책을 제안하고자 한다.

하버마스(Jürgen Habermas)는 1961년에 출판된 『공론장의 구조변동 (Strukturwandel der Öffentlichkeit)』에서 시민사회가 정치적으로 안착하는 과정에서 부르주아의 공론장이 어떻게 구조적으로 변화되어 왔는가에 주목한다. 하버마스에 따르면 근대사회는 자본주의적 시장경제체계의 발전에 따라 형성된 사적 이해관계가 중심인 사회이다. 이러한 사회 내에서 개인은 자신의 이익 확보를 위하여 행동하는 이기적 행위자로서 개인의 자유 확보에 중점을 두고 행동한다. 이들을 통합하여 하나의 시민사회를 형성하기 위해서는 전통적 관습이나 특정 권위에 의한 방식이 아닌 새로운 통합형식이 필요하게 되었다.

이에 근대의 통합 양식으로 제시한 것이 바로 부르주아 공론장이다. 공론장은 평등하고 자유로운 의사소통을 통해 사회 내의 여론이 형성되는 영역인 것이다. 신문, 잡지, 극장, 살롱, 커피 하우스, 각종 모임, 단체 및 상품 유통의 기제들은 공론장 형성에 도움을 주었다. 이러한 공론장은 궁중과 귀족의 지배력에 대항한 시민혁명의 견인차였으며 근대 국가의 구축과 시민 정신인 자유주의 확산의 중요한 요소였다.

부르주아 공론장은 사회 내의 여론이 형성되는 영역으로 개인의 관심 사안과 정치적인 문제에 대해 자유롭게 논의할 수 있는 공적 영역으로 규정한다. 이는 시민들의 의사소통에 기반을 둔 합리적 토의에 의해 공적 사안이 합의에 이르는 정치참여 영역인 것이다.

문화예술은 다양한 욕구를 표현하고 소통할 수 있는 장을 마련함으로써 공통의 가치를 찾아갈 수 있는 이러한 공론장의 역할을 한다. 서구에서는 영주의 통치권에 예속된 신분이었던 신민이 문예적 공론장을 통해 공중(Publikum)이 되고, 이 공론장의 기능이 정치적 공론장으로 확대되면서, 공중이 여론을 통해 정치적 주권을 행사하는 공화정(Republik)의 기반이 마련된다.¹⁾ 공론장은 비단 정치적 영역뿐 아니라 우리 삶의 모든 영역에 영향을 미친다.

1) 김누리 2009, 292쪽.

문화자본의 위험성

그러나 한편 문화는 소외와 배제 그리고 지배계층의 억압의 도구로 활용될 수 있다. 부르디외(Pierre Bourdieu)는 그의 대표 저작인 『구별짓기(La Distinction)』에서 교육의 접근권, 문화 예술 생산물의 향유 능력 등 다양한 요소로 구성된 문화자본과 사회적 계급에 대한 실증적인 분석을 시도한다.

그에 따르면 사회적, 문화적 엘리트 집단은 가치 있는 문화와 그렇지 않은 문화의 구분을 통해 사회적 위계질서를 정당화하고 그것을 공고화한다. 즉 예술이 사회적 주체들을 계급적으로 구분하는 기재로 이용될 수 있다는 것이다. 저하된 문화적 해독력은 한 사회에서 건강하고 정상적인 구성원으로 살아가는데 요구되는 의사소통능력을 감소시킴으로써 사회와의 단절을 야기하게 되고, 사회적 배제의 동인으로 작용한다는 것이다.

아도르노를 비롯한 프랑크푸르트학파도 ‘문화산업’이 자본을 통해 소비자의 문화를 획일화할 수 있는 위험성을 지적한다.

문화정책의 중요성

따라서 문화자본을 공정하게 분배할 수 있는 제도적 장치, 즉 올바른 문화정책의 수립과 실행은 사회적 소통과 통합의 필수 요소이다.

이러한 문화를 통한 소통과 통합을 위해 주목받는 개념이 문화민주주의이다.

문화민주주의는 소위 말하는 엘리트 중심의 고급문화를 대중들에게 확산하는 것을 목표로 하는 문화의 민주화 단계를 넘어 문화다양성을 기반으로 소외 계층 없이 공동체의 모든 구성원이 문화예술의 생산과 향유의 주체로 참여하는 것을 지향한다. 문화민주주의는 모든 구성원이 문화를 구성하는 데 능동적인 주체가 되어 자신의 욕구와 문제를 표현하고 소통함으로써 사회통합을 추구하는 것을 의미한다. 고급예술뿐 아니라 일상생활에서의 창의적 활동도 예술적 행위에 포함되고, 각 개인의 다양한 취향을 인정하고 그러한 취향을 행사하는 것을 보장하자는 것이다.²⁾

문화에 대한 접근성을 높이는 것은 사회 구성원 스스로가 문화를 창출할 수 있는 토대를 마련하는 것이기 때문에 문화민주주의는 중점을 어디에 두느냐에 따라 차이가 있지만, 문화민주화의 확장된 개념이라고 볼 수 있다.³⁾

문화민주주의의 주요 실천 방안으로는 문화 소외 계층에 대한 문화예술기관에 대한 접근성을 향상시키고, 예술교육을 통해 문화적 역량을 강화시키며, 문화적 다양성을 보장하고, 지역공동체의 문화적 활동에의 활발한 참여를 가능하게 하는 것을 꼽을 수 있다.⁴⁾

사회적 배제를 극복하고 사회적 포용(social inclusion)을 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.

기존의 문화예술정책이 단순히 문화예술분야의 공급자 관점에서 새로운 콘텐츠를 생산하고 보급하는 방향으로 이루어졌다면 사회적 배제 극복을 위한 문화예술정책에서는 정책의 대상이 되는 수용자의 관점에서 여러 가지 다양한 채널의 공공 서비스를 통합적으로 전달하는 방안을 마련해야 한다.

사회적 배제 집단이 문화적으로 배제되는 양상에 대한 직접적 대응 방안의 하나로 그들의 문화적 권리를 향유할 수 있는 지원 정책의 개발을 들 수 있다. 다시 말해, 사회적 배제 집단의 문화적 권리를 보장하는 ‘문화적 안전망’의 구축이 중요하다고 할 수 있다.

한국 문화정책의 미진한 효과

현 정부도 문화의 중요성을 인정하여 ‘문화융성’을 4대 국정기조 중 하나로 삼고 국민들의 문화 참여 확대, 문화·예술 진흥, 문화와 산업의 융합을 강조하고 있다. 박근혜 대통령은 취임사에서 국가발전과 국민행복이 선 순환하는 새로운 미래를 만들기 위해 ‘경제부흥’과 ‘국민행복’, ‘문화융성’을 통해 새로운

2) 광정연 외 2015, 382쪽 참조.

3) Hoffmann 1979, 261쪽 이하 참조.

4) 김경욱 2003, 33쪽 이하 참조.

희망의 시대를 열어, 국민 모두가 함께 행복한 대한민국을 만들겠다는 의지를 표명했다. 특히 새 정부에서는 문화의 가치로 사회적 갈등을 치유하고, 지역과 세대와 계층 간의 문화격차를 해소하며, 생활 속의 문화, 문화가 있는 복지보다 더 행복한 나라를 만들겠다고 다짐했다.

2015년 문화체육관광 부문의 정부 지출은 6.1조원 규모로 지난해 5.4조원에 비해 13.0%나 증가하였다. 이는 12개 정부 지출 부문 중 가장 큰 증가율로 정부의 총지출 증가율인 5.5%의 2배가 넘는 수치이다⁵⁾

그러나 계획과 투자에도 불구하고 국민들의 문화예술향유 빈도와 수준은 여전히 매우 낮은 실정이다. 2014년 문화향수실태 조사에 따르면 문화예술 행사 관람률은 71%로 2003년 대비 8.9% 증가하였으나 영화 관람에 편중(65.8%)되어 있으며, 문화예술행사에 직접 참여하는 비중은 4.7%에 불과하다⁶⁾

이러한 통계치를 통해 사회 내에서 예술을 향유하고자 하는 취향이 균등하게 개발되지 않았고, 설사 그러한 취향이 존재한다하여도 예술 영역으로 접근하기 위한 기회가 제대로 제공되지 않아 예술 영역 자체가 개방성이라는 부분에서 많은 한계점을 지니고 있다는 것을 유추할 수 있다.

2012년 문화예술인 실태조사 결과, 문화예술인들은 전반적으로 창작활동에 만족하지 않고 문화예술 활동에서 경제적 보상에 대한 불만을 가진 예술인들의 비중은 무려 91.7%에 달하는 것으로 나타났으며, 문화예술인 및 문화예술 활동지원에 대한 불만도 84.7%였다.⁷⁾ 문화예술인들의 제작환경과 생활여건도 여전히 개선되지 않았다는 것을 알 수 있다.

이러한 불만족스러운 결과를 낳은 정책적 원인을 규명하여 대안을 제시하기 위해 본 연구는 독일과 오스트리아의 문화정책을 한국의 문화정책과 비교하여 고찰한다.

독일과 오스트리아 문화정책 연구의 필요성

독일과 오스트리아의 문화정책을 고찰하는 이유는 다음과 같다.

5) 기획재정부 2005 참조.

6) 문화체육관광부 2014 참조.

7) 이은미, 정영기 2015, 28쪽 참조.

첫째, 독일과 오스트리아는 유럽국가 중에서도 문화에 지원을 많이 하는 상위권 국가들 중에 속하면서 국가적 정체성을 문화로 규정함으로써 문화의 중요성을 강조한다.

둘째, 독일과 오스트리아는 한국과 유사한 공적 지원환경을 가지고 있다.

예술에 대한 정부지출비율이 독일 1.79%, 오스트리아 1.3%, 그리고 미국은 0.13%를 기록한다. 2016년 한국의 문화관련 재정(문화·체육·관광)은 6.6조원으로, 이는 정부재정 386.7조원의 약 1.72%에 달하는 액수이다.⁸⁾ 한국은 독일과의 차이는 크지 않지만, 미국과 비교했을 때 상당한 격차가 난다. 독일의 경우는 미국보다 10배 이상으로 높은 비중으로 문화예술분야를 지원하고 있다. 독일은 전통적 복지국가로서 정부가 포괄적으로 예술을 지원하지만, 자유 시장 경제를 대표하는 미국의 경우 최소한의 정부활동과 함께 민간기부에 크게 의존한다. 한국의 경우도 마찬가지로 독일과 비슷한 관점으로 예술에 대해 정부 지원이 이루어진다고 볼 수 있다.

문화정책을 보통 문화에 대한 선호가 시장에서 인식되고 배분되는 시장주의와 문화에 대한 선호를 국가가 관리하는 국가주의로 나누는 데, 한국은 독일과 같이 국가주의에 속한다. 한국과 독일 모두 민간지원의 여건이 활성화되어 있지 않기 때문에 국가의 개입은 문화발전을 위해 필수적이라고 할 수 있다.

이렇게 유사한 여건에서 문화예술을 지원하고 있음에도 불구하고 성취도 면에서는 많은 차이를 보인다. 따라서 한국보다 높은 만족도를 보이는 독일어권 문화정책을 비교 분석하는 연구는 한국 문화정책 수립에 많은 시사점을 제공할 것이다.

셋째, 독일과 오스트리아는 지방자치단체가 주도적으로 문화정책을 집행한다. 문화민주주의 실현의 필수 요소인 지방분권화체계를 이미 이루었다고 할 수 있다. 독일과 오스트리아의 지방분권적 공적지원 시스템은 시민들의 다양한 욕구와 문제를 예술을 통해 표현하고 소통하는 것을 가능하게 한다. 독일 전역에 포진해있는 공공문화기관, 민간극장, 자유극단, 사회문화센터 등은 사회비판적인 동력을 잃지 않고, 좀 더 나은 사회에 대한 전망을 제시하고 있다.

8) 기획재정부 2016 참조.

그러나 지금까지 국내에서 유럽의 문화정책을 살펴볼 때 주로 중앙집권적인 프랑스의 경우만 고찰하였다. 본 연구는 이러한 연구의 결손을 보충할 것이다.

넷째, 70, 80년대에는 독일어권 공공기관은 주나 지방자치단체에 속한 국영 기업인 것이 당연했으나 현재는 공공기관도 경영상의 유연성과 전문성을 확보하는 데 적합한 형태로 변모하고 있다. 한국의 공공예술기관도 독일, 오스트리아 단체와 같이 공사협력모델(Public-Private Partnership Model) 운영형태로의 변화를 모색할 시점이다. 독일과 오스트리아의 예술단체들의 운영 방안을 살펴보는 것은 시행착오를 줄일 수 있다.

다섯째, 독일과 오스트리아는 문화민주주의를 문화정책의 목표로 세우고 사회 계층의 시민들의 문화 참여를 지원하기 위해 다양한 사업을 수행하고 있다. 이를 고찰하는 것은 소통과 통합을 위한 문화정책에 많은 시사점을 제공한다.

연구목적

본 연구는 하버마스, 브르디외, 가다머(Hans-Georg Gadamer), 클래머(Arjo Klamer), 사이토 준이치(齋藤純一) 등 인문학적 이론에 토대를 두고 문화민주주의를 선진적으로 실천하고 있는 독일과 오스트리아의 문화정책을 고찰하고자 한다. 독일과 오스트리아 문화정책과의 비교를 통해 한국의 문화정책과 실현방법에 대한 문제점을 규명하고, 소통과 통합을 위한 인문학에 기반을 둔, 한국에 적합한 문화정책을 제안하고자 한다.

문화체육관광부의 직제와 업무현황에 따르면 한국의 문화정책은 문화예술의 진흥, 문화기반의 확충, 민족문화 창달, 문화산업의 육성, 문화복지와 국민문화향유권의 증진, 국제교류와 한국문화의 세계화, 지역문화 발전, 문화도시의 조성 및 지원을 과제로 삼고 있다.

본 연구는 사회적 소통과 통합을 위한 연구로서 문화정책 분야들 중 문화예술의 진흥, 문화기반의 확충, 문화복지와 국민문화 향유권 증진, 지역문화 발전에 초점을 맞출 것이다.

그동안 문화정책에 대한 연구는 행정학, 경영학, 경제학 등 사회학적 연구가 주를 이루었다. 그러나 문화정책의 토대를 이루는 이념과 가치, 이에 따른 지원

기준과 평가는 인문학적 접근이 필요하다. 본 연구는 사회학적 연구를 참고하여 인문학에 기반을 둔 통합적 연구를 수행한다.

2. 선행연구 현황 및 선행연구와 본연구의 차별성

2.1. 선행연구 현황

소통과 통합을 위한 이론적 연구

문화민주주의에 대한 선행연구로는 독일의 문화민주주의의 논의의 시발점이 된 『모두를 위한 문화(Kultur für alle)』 (1979)와 오스트리아에서 담론을 주도한 미하엘 비머(Michael Wimmer)의 『문화와 민주주의(Kultur und Demokratie)』 (2011)가 대표적이다.

비머는 순수예술로만 집중되었던 19세기 유럽에서의 예술의 절대적 위상과 다양한 현대사회문화현실 속에서 상품적 가치로만 평가받는 예술의 딜레마를 표출하고 있다. 특히 오스트리아연방정부가 국가 이미지를 대표하는 문화시설에만 집중적으로 투자하고 있음을 비판하면서 문화민주주의적인 문화정책의 결여를 지적한다.

문화민주주의와 관련된 중요한 주제인 공공성 개념에 대한 연구로는 사이토 준이치의 『민주적 공공성-하버마스과 아렌트』가 설득력을 얻고 있다. 사이토 준이치는 이 연구에서 공공성 개념을 재해석하고 있는데, 즉 공공성은 누구에게나 열려있고 특정 이해에 치우치지 않는다는 긍정적인 함의를 가진 반면, 개인의 권리나 개성의 신장을 억누르는 불특정 다수의 압력이라는 의미도 포함한다고 주장한다. 또한 열려있다는 의미는 시장경제의 속성에도 열려 있다는 것을 의미하기에 공공성 내부에 존재하는 ‘차이’와 ‘다양성’을 조건으로 하는 담론의 필요성을 강조한다.

문화의 민주화와 문화민주주의의 개념을 규명하고 적용범위, 문화 정책적 함의에 대해 논하고 있는 대표적인 연구로는 「문화의 민주화와 문화민주주의 정책적 함의」를 들 수 있다. 「유네스코의 문화정책과 문화다양성」은 문화다양성 조약이 문화 민주주의에 미치는 영향을 잘 설명하고 있다. 문화예술의 공적가치를 다룬 연구로는 「문화예술의 공적가치와 문화민주주의」를 꼽을 수

있다.

아직까지 이러한 이론적 이론들을 유기적으로 연결하여 종합적으로 고찰한, 문화정책 입안을 위한 이론적 연구는 수행되지 않았다.

독일 문화정책 연구

가장 대표적인 선행연구는 문화정책협회(Kulturpolitische Gesellschaft)가 2000년부터 매년 발간하는 『문화정책연감(Jahrbuch für Kulturpolitik)』이다. 이 연감은 지방분권제, 공적지원, 유럽연합의 문화정책, 공연예술지원, 문화기관, 다문화, 시민주체 문화사업, 문화산업, 창조경제 등 문화정책 전반에 관한 주요한 주제를 중심으로 저명한 학자들의 논문과 문화정책관련 현황을 소개하고 있다.

『문화경영연감 2011 문화경영과 문화정책(Jahrbuch für Kulturmanagement 2011 Kulturmanagement und Kulturpolitik)』, 『문화경영편람: 학업과 활용을 위한 안내서(Kompendium Kulturmanagement : Handbuch für Studium und Praxis)』, 『문화경영과 문화정책의 지속적인 발전(Nachhaltige Entwicklung in Kulturmanagement und Kulturpolitik)』은 문화경영과 연관지어 문화정책을 다루고 있고, 『문화경색(Der Kulturinfarkt)』은 독일의 문화정책의 문제점을 지적하고 있다. 이외에도 다양한 논문들과 저서들이 발표되었으나 사회통합과 소통에 초점을 맞추어 독일 문화정책을 탐구한 연구는 아직까지 수행되지 않았다.

국내에서 독일 문화정책에 대한 연구는 영미권이나 프랑스 문화정책과에 비교해 매우 미미하게 수행되었다.

이에 관한 단행본으로는 2016년에 발간된 『독일 문화정책과 문화경영 - 지속가능성을 향한 문화』이 있고, 「독일 문화정책과 세계 문화발전」, 「독일 문화정책 - 베를린의 문화정책을 중심으로」, 「통일 독일의 문화예술 정책이 통일 한국에 주는 시사점」, 「유럽연합과 독일의 문화와 문화정책」과 본 연구진이 발표한 「독일 문화정책과 예술경영의 현황」과 같이 독일 문화정책을 개관하는 논문 몇 편이 발표되었을 뿐이다.

아직까지 사회통합에 초점을 맞추어 독일 문화정책을 한국 문화정책과 비교하여 심도 있게 고찰한 연구는 수행되지 않았다.

오스트리아 문화정책 연구

국외에서 행해진 연구 중 대표적인 것은 매년 연방정부에서 발간하는 『예술보고서(Kunstbericht)』와 『문화통계(Kulturstatistik)』가 있다. 이 보고서들은 오스트리아 전체 문화예술분야의 전반적 현황 및 예산 분포와 집행에 대해 집약, 서술하고 있다. 그 외에 문화지원의 필요성에 대해 서술한 「규범적이고 행정적인 도전으로서의 문화진흥(Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung)」이 있다.

이 연구들은 연방정부의 문화진흥법과 각 주의 예술진흥법의 목표, 이념 및 시행에 대해 상세히 보고하면서 오스트리아 문화정책의 역사적 배경을 서술하고, 공공예술기관의 재원조성 및 운영방식 그리고 그 결과들에 대한 데이터를 제공하고 있다.

국내에서 행해진 오스트리아 문화정책에 대한 선행연구는 오스트리아 문화법제의 구조 및 내용을 분석하고 그 법률의 내용에 대해 상세하게 서술하고 있는 『오스트리아 문화예술진흥법제』와 본 연구진이 발표한 오스트리아 문화정책의 역사적 발전과정과 문화 분야에 대한 공적지원 현황을 밝히고 있는 「오스트리아 문화정책과 예술경영 현황- 공공예술기관의 운영형태 및 재원조성을 중심으로」, 「오스트리아 예술경영과 문화민주주의- 빈 극장연합을 중심으로」 등이 있다.

아직까지 사회통합에 초점을 맞추고 한국의 문화정책과 비교하여 심도 있게 오스트리아 문화정책을 고찰한 연구는 수행되지 않았다.

2.2. 선행연구와의 차별성

이제까지 문화민주주의와 관련하여 개별적으로 이루어진 문화자본, 문화의 공공성과 다양성에 관한 연구들을 종합하여 고찰한다는 데 본 연구의 차별성이 있다. 본 연구는 소통과 통합을 위해 중요한, 문화자본 및 사회 자본으로서

의 문화예술, 문화의 공적가치와 공공성, 문화다양성, 문화예술교육의 필요성에 대한 이론적 연구를 수행할 것이다. 이때 실천적 개입을 위한 준거를 마련하기 위해 인문학적 사유와 함께 행정학적, 경제학적 논리를 융합하여 고찰한다는 데 차별성이 있다.

본 연구에서는 문화민주주의가 함의하는 맥락을, 단지 문화영역의 환경변화가 아닌 정치, 경제의 구조 변화를 염두에 두고 조망하고자 한다.

본 연구는 사회적 소통과 통합에 초점을 맞추어 한국 문화정책을 고찰하여 문제점을 지적한다는 데 차별성이 있다. 문화정책에 있어서 극간이라고 할 수 있는 공적지원현황을 고찰하고, 문화민주주의의 조건인 지방문화육성과 예술교육을 탐구하고, 문화를 통한 소통을 위해 제시한 사업인 “문화의 집”과 “생활문화공동체”를 살펴볼 것이다.

본 연구는 독일과 오스트리아의 문화정책을 한국 문화정책과 비교하며 사회학과 인문학의 통합적 시각에서 문제점을 규명하고 구체적 대안을 모색하는 데 차별성이 있다.

독일과 오스트리아 문화정책을 소통과 사회적 통합에 초점을 맞추어 고찰한다는 데에 차별성이 있다. 소통과 통합에서 중요한 문화민주주의가 문화정책에 중요한 목표로서 어떻게 담론화되었고, 이를 실천하기 위한 지방분권제와 공적지원이 어떻게 실행되고 있는지 고찰할 것이다. 소통과 통합을 위한 사회문화운동의 현황을 살펴보고, 문화민주주의의 조건인 예술교육이 어떻게 실천되고 있는지 고찰할 것이다. 그리고 예술기관이 어떻게 구체적으로 운영되면서 문화민주주의를 구현하고 있는지를 탐구할 것이다.

본 연구는 사회적 양극화가 우리 사회의 문제점으로 대두되고 있는 이 시점에서 사회적 양극화 해소를 위한 정책대안을 살펴보고, 이와 관련된 문화정책적 쟁점, 즉 문화민주주의에 대한 논의를 심화함으로써 문화적 양극화에 대한 문화정책적 함의와 시사점을 도출하는 데 차별성이 있다.

본 연구는 문화복지와 사회적 소통의 실천적 논의를 살펴보고, 경제적 빈곤으로 인한 소외계층이 문화예술향유의 기회에서 벗어나지 않도록 하는 실제적인 사례를 통하여 구체적인 정책을 살펴보는 데 차별성이 있다.

신자유주의적인 세계화의 진전으로 인해 문화도 하나의 상품으로 취급되고 있는 오늘날, 문화민주주의와 문화다양성의 논의를 심화시켜 문화의 사회적 자본으로서의 역할을 부각시키는 데 차별성이 있다.

한국의 현 문화기본법 및 문화예술진흥법에 근거한 문화예술지원정책을 비교, 분석해봄으로써 문화민주주의의 실현이라는 관점에서 문화를 통한 소통과 화합이라는 국정 목표를 실현할 수 있는 정책을 제안한다는 데 차별성이 있다.⁹⁾

3. 연구 내용

3.1. 이론적 연구

과거에는 문화예술을 향유한다는 것이 단순히 공연예술이나 영화 관람 등에서 관객으로서 일방향적인 정보 전달의 수혜를 받는 것으로 인식되었다. 그러나 이제는 대규모 문화예술공간을 중심으로 문화예술을 전달하는 방식에서 지역사회를 중심으로 직접 참여하는 문화예술로 변하고 있다. 이로 인하여 문화예술에 대한 공급자와 수요자의 경계선이 점점 사라지고 있다. 문화수요자들의 문화향유에 대한 욕구는 문화예술에 참여해서 수용하는 것에 만족하지 않고, 직접 공급자가 되기도 하면서 공감을 바탕으로 한 쌍방향적인 소통을 원하고 있다.

오늘날 문화예술은 누구나 접근할 수 있는 공적 특성에 주목하고 있다. 천부적인 재능을 가진 소수의 사람들만이 문화권력을 형성하는 영역이 아니라 공적가치를 추구하는 사회통합의 영역으로 발전하고 있다. 문화적 평등과 사회적 공존을 전제로 한 시민이 주체가 된 예술은 더 나은 세상을 만드는 동인으로 작용하고 있다.

오늘날 문화정책의 궁극적인 목적은 사회적 취약계층이나 소수의 하위문화가 스

9) 본 연구진은 한국연구재단의 지원을 받아 “독일예술경영과 문화민주주의 - 한국의 문화민주주의 정착을 위한 독일어권 공연예술경영의 사례 연구”를 수행하였다. 연구를 하면서 독일어권 예술경영에서 문화정책의 중요성을 인식하고, 기존의 연구를 심화 발전시켜 본 연구를 수행한다.

스로 표현하도록 장려하고, 의사소통 매체를 통하여 일상문화와 관계를 맺고 소통하는 데에 있다. 이러한 문화정책의 이념과 지향점에 대한 논쟁이 전 세계에서 현실화되기 시작하면서 경제적 소외계층의 문화활동을 지원하는 문화사업과 다양한 계층을 대상으로 한 사회문화예술교육과 창작활동 지원 등 문화적 평등을 지향하는 다양한 사업들이 대두된다.

고전적 의미의 복지는 최저생활의 보장, 사회적 소외계층의 보호, 사회적 형평성의 제고, 부의 재분배 등 주로 빈곤층을 대상으로 한 물질적 보상에 중점을 두고 있다. 그러나 현대적 의미의 복지는 문화복지의 개념을 함유하고 있고, 물질적인 측면뿐만 아니라 정신적인 측면에서의 삶의 풍요로움을 지향한다.

사회복지 개념이 최소한의 생활보장에 있다면, 문화복지는 문화를 통하여 사회문제의 발생을 예방하는 차원에 그 의미를 두고 있다. 물질적 결핍이라는 빈곤문제를 해결하기 위해 실시하는 복지는 단기적으로는 국민의 최저 기본생계를 유지시킬 수 있다. 그러나 장기적으로는 빈곤에 빠지게 되는 경우는 근본적인 원인을 해결하지 않으면 만성화되고 세습화되는 결과를 초래한다. 오늘날 사회적 배제라는 용어로 대체되는 빈곤이라는 개념은 단지 경제적 차원에서의 결핍이었는데 국한되지 않고 주류 예술영역에 대한 특정 개인이나 집단들의 참여기회가 차단되는 상태로 확대된다. 소재나 표현 등의 난해함으로 특정 향유층의 전유물로 사회의 특정 계층만 접근이 가능했던 문화예술은 공적 가치와 공공성, 그리고 사회적 자본이라는 사명 속에서 소외되는 계층 없이 모두 참여하는 방향으로 나아가고 있다.

사회적 배제의 원인이 아닌 사회적 통합과 소통이라는 문화예술의 진정한 가치에 도달하기 위한 가능성을 검토하는 것이 본 연구의 취지이다. 사례연구에 앞서 소통과 통합을 위한 인문학 기반 문화정책을 제안하는 데 이론적 토대가 되는 문화자본 및 사회자본으로서의 문화예술, 문화의 공적가치와 공공성, 문화다양성, 문화예술교육의 필요성에 대해서 조망하고자 한다.

3.1.1. 문화자본 및 사회자본으로서의 문화예술

현대사회에서 문화가 가지는 중요한 기능 중 하나는 사회적 자본(social capital)으로 작용함으로써 사회적 소외나 배제(social exclusion)에 놓여있는 개인이나 집단이 이러한 취약성에서 벗어나도록 하는 것이다. 클래머는 「사회적 및 문화적 가치에 대한 회계(Accounting for Social and Cultural Values)」(2002)에서 자본을 크게 세 종류로 구분한다. 경제자본은 경제적 소득이나 가치를 창출하는데 유용한 자원을 의미한다. 사회적 자본과 문화적 자본은 각각 사회적 가치(우정, 집단성, 진실, 존경, 책임감)와 문화적 가치(삶의 양식, 인간의 기본적 가치체계, 전통, 믿음)를 창출할 수 있는 능력을 지칭한다.¹⁰⁾

문화예술이 시장경제의 원칙에서 벗어나 문화자본과 사회자본으로서의 정체성을 확보하기 위해서는 문화예술이 가진 고유의 내재적 기능 외에 사회 통합적 기능을 충족시켜야 한다. 문화예술은 한편으로, 문화예술이 가진 미학적 정황으로 예술의 정체성을 확립하지만, 다른 한편으로는 예술이 가지는 사회적 기능을 통해서 정체성을 확인하게 된다.

예술이 가지는 이러한 소통코드에 대해서 프리드리히 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller)는 자신의 미학서간 『인간의 미적 교육에 관하여(Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen)』에서 예술이 가지는 내재적 성격과 예술과 사회와의 관계를 다루고 있다.¹¹⁾ 실러는 이 서간에서 인간은 문화예술과의 교감을 통해 감정의 순화를 경험하며, 이러한 감정적 체험은 자신이 당면한 문제와의 화해와 외부세계와의 문제를 해결하는 능력을 부여한다는 것이다. 즉 미적체험은 인간에게 행동하는 능력을 부여하며 사회적 인간으로 성장하는데 연결고리가 되고, 총체적 인간형성을 위한 원동력으로 작용한다고 주장한다.¹²⁾ 실러의 사상은 오늘날 문화예술이론에 직접적인 영향을 미치는데, 무엇보다도 문화예술을 일반 소비재와는 차별하여 윤리

10) 클래머는 사회자본을 경제적 자본의 창출을 가능하게 해주는 사회적 지지 기반으로 해석하고 있다. 여기에 대한 자세한 개념에 대한 분석으로는 Klamer 2002 참조.

11) 『인간의 미적 교육에 대하여』는 실러가 1795년에 집필한 저서로 정신과 육체가 균형을 이루고 행동하는 인간으로 성숙되는 데는 문화예술과의 교감을 통한 미적체험이 중요하다고 역설한다. 이 저서는 미적교육, 즉 예술교육에 중요성이 첫 번째로 언급된 저서로 독일어권 문화예술정책에서 실러의 미적교육에 대한 언급을 문화예술경영의 출발점으로 보고 있다. 여기에 대한 자세한 분석으로는 Berghahn 2000 참조.

12) 실러의 미학서간에서의 예술과의 소통코드에 대한 논의로는 최미세 2012 참조.

적 가치로 상정하는 데 토대가 되고 있다.

오스트리아의 사회학자인 요하네스 매스너(Johannes Messner)는 『문화윤리(Kulturethik)』(1954)라는 자신의 저서에서 독일사회가 전후 문화예술을 통해서 나아갈 수 있는 윤리에 바탕을 둔 문화적 논리를 제공하고 있다. 매스너는 인간의 개별적인 도덕적 판단과 행위에 의거한 윤리의 개념을 사회의 구조로 확장시켜 전통과 관습 등과 같은 사회사실들과 인간이 연결되어 있음을 주장한다. 즉 개별적 인간은 사회사실과 연결되어 있고, 다른 한편으로는 이러한 개별적 인간 존재가 사회구조와 사회사실을 창조하는 문화적 존재인 것이다. 전통과 연결된 사회의 관습의 중심은 윤리가 차지하고 있기 때문에 인간이 감정을 느끼고, 생각하고, 가치를 판단하는 데는 윤리의 역할이 결정적이라는 것이다. 이러한 윤리는 사회가 만들어 낸 문화예술과의 접촉을 통해 형성된다고 매스너는 주장하고 있다.¹³⁾

문화자본에 대한 연구에 있어서 중요한 영향을 끼친 학자 중 한명으로는 부르디외를 꼽을 수 있다. 부르디외는 문화자본을 아비투스¹⁴⁾의 한 측면으로 보면서 예술과 문화에 대한 객관적인 지식과 문화적 취향을 문화자본의 중요한 요소로 표명한다. 부르디외는 취향의 고상함과 천박함을 평가하는 것은 미학적 기준이 아닌 사회적인 요소에 의해 결정된다고 설명한다. 즉 특정계급과 직업계층이 문화예술에 있어 구분되는 취향을 가지고 있으며, 이러한 사실은 취향은 객관적인 기준에 근거하는 것이 아니라 사회적 위치에 따라 형성된다는 것이다. 부르디외의 이론에 의하면 사회자본이 계급간의 차이와 불평등의 영속화를 만들어내고, 사회적 배제현상을 야기시키는 요소로 작용한다는 것이다.¹⁴⁾

문화예술이 정부나 행정의 개입이나 공적지원을 필요로 하는 것은 문화적 자본의 접근에 있어서 사회적 배제가 형성되지 않고, 문화적 삶에 모두가 참여할 수 있는 권리를 보장하기 위함이다. 유네스코는 이러한 문화적 권리를 문화

13) 매스너는 비인 대학교의 사회학과에서 윤리학을 담당한 문화윤리의 권위자이다. 매스너는 인간이 문화예술에 대한 체험을 통하여 가치판단을 토대로 하는 윤리를 배워나가고 사회화된다고 주장한다. 윤리와 문화윤리에 대한 자세한 분석은 Messner, 331-376쪽 참조.

14) 피에르 부르디외의 문화이론에 대한 분석으로는 필립 스미스 2008, 228-243쪽 참조.

예술의 향유, 문화의 창작과 전파, 문화예술에 대한 교육적 실천의 수행¹⁵⁾ 등으로 구분하고 있다.

3.1.2. 문화의 공적가치와 공공성

20세기에 문화예술경영이 태동할 당시의 문화정책의 커다란 비중은 시장경제에서 도태될 수밖에 없는 문화예술에 대한 보호에 있었다. 그러나 21세기 문화정책의 목표는 단지 문화예술의 보호나 대중화를 넘어서 모두가 참여하고 향유하는 문화예술에 중점을 두고 있으며 공동체 전체의 이익을 대변하는 공공의 문제로 발전하고 있다. 이와 연관되어 논의되고 있는 사안은 ‘공공성’의 문제이며, 공적지원을 받는 문화예술은 사회구성원 다수의 공통적 이익을 추구하는 공공성의 준거조건을 충족시켜야 하는 당위성을 가지고 있다.

공공성에 대한 개념은 일반적으로 위르겐 하버마스의 『공론장의 구조변동』에서 나타나는 “공공성(Öffentlichkeit)”의 논의에 중점을 두고 있다. 하버마스에 의하면 문화를 토론하고 주도하던 공중이 문화를 소비하는 공중으로 바뀌게 되면서 문예적 공론장은 여론을 형성하는 공공적인 성격을 상실하게 되었다는 것이다. 교양계층이 중심이 되어 이끌었던 문예적 공론장이 붕괴되면서 공중은 비공공적으로 문예적 사안을 논하는 소수 전문가들과 공공적으로 문화예술을 소비하는 대중으로 이분화 된다.¹⁶⁾ 이로써 공중의 특유의 의사소통형식이 상실된다.

하버마스의 공론장의 측면에서 오늘날의 문화예술을 살펴볼 때 문화예술은 창작부터 소비까지 시장경제에 의존하고 있다. 또한 문예적 논의의 차원에서 담론의 대상이 되었던 문화예술은 대중의 여가활동에 적합하고, 수용이 쉬운 소비재로 변화한다. 소비문화의 급격한 팽창과 시장경제에 입각한 문화정책은 삶의 복지와는 무관하게 획일적인 대중문화의 수요만을 증가시켰음을 보여준다. 이러한 현실 속에서 문화예술을 통해 소통할 수 있는 공론장을 제공하기

15) UNESCO Article 5 2005 참조.

16) 하버마스는 공공이 모여서 정치적, 사회적 이슈 등에 대해서 토론을 하면서 담론을 통하여 여론을 형성했고, 이것이 민주주의의 핵심이 되었다고 주장한다. Habermas 1962 참조.

위해서는 문화예술의 진정한 대중화와 민주화가 이루어져야 한다. 이를 위해 문화민주주의를 실현시킬 수 있는 정책이 수립되어야 한다는 담론이 형성되고 있다.

2000년대 중반부터 문화민주주의의 개념과 함께 여기에 해당하는 당위성을 공공성에서 찾게 되면서 여러 가지 개념이 대두된다. 사이토 준이치 교수는 하버마스의 공공성을 토대로 문화민주주의 측면에서 세 가지 핵심 사안을 제시한다. 첫째는 공적인 의미로 국가와 관련되어 있어야 하며, 둘째는 보편적인 의미로 모든 사람을 포괄할 수 있어야 하며, 셋째는 열려있다는 의미에서 모든 사람들이 접근 가능해야 한다는 것이다.¹⁷⁾

문화민주주의에서 추구하는 공공성이란 일차적으로 문화향유자의 경제적, 사회적, 교육적 배경과 무관하게 모든 사람을 포괄할 수 있게 예술적 취향과 기호가 고려되어야 하는 것을 의미한다. 무엇보다도 문화예술로부터 소외되고 배제되기 쉬운 사회적 약자의 권익을 고려해야 함을 전제한다.

3.1.3. 문화다양성

문화 다양성에 대한 논의는 21세기의 문화예술정책에서 전 세계적으로 가장 큰 이슈가 되고 있는 사안이며 문화민주주의와의 연관성 속에서도 핵심이 되고 있는 문제이다. 오늘날 세계는 시장경제의 경쟁구도가 점점 더 가속화 되면서 문화예술 분야에서도 역시 경제적 효과가 창출되기를 요구하고 있다. 문화 수용자는 문화소비자로 변화하고 있다. 문화예술이 시장경제에서 다른 산업과의 경쟁해서 도태되지 않기 위해서는 문화예술의 향유자는 곧 소비자가 되어야 한다. 이러한 논리로 비영리적이고 대중적이지 못한 예술분야는 점점 더 존립이 어려워지고 있다.

이러한 흐름 속에서 모든 사람을 포괄할 수 있는 문화정책의 필요성이 대두되면서 각기 다른 민족, 인종, 문화적 배경을 가진 이주민과 사회적 소수자들이 동등하게 사회문화, 정치, 경제, 활동에 참여할 수 있도록 다양성의 보장이 요

17) 사이토 준이치는 하버마스의 공공성의 의미에 토대를 두고, 민주주의에서 토대가 되고 있는 공공성이 무엇인가에 대해 해석을 하고 있다. 사이토 준이치 2009 참조.

구되었다. 여기에 대한 제도적 장치로 유네스코는 2001년 “세계 문화다양성 선언”을 시행했고, 2005년 「문화적 표현의 다양성 보호 및 증진 협약」을 채택하였다. 한국은 동 협약의 110번째 비준국가로서 2010년 7월 같은 협약이 국내에 정식 발효되었다. 문화다양성의 보호는 시장경제의 원리와 세계화 현상이 심화되는 상황에서 세계의 거의 모든 나라가 문화적 기본권에 심각한 위협을 받고 있고, 이로 인해 더 이상 피할 수 없는 현안이 되었다. 유네스코 문화다양성 선언은 문화가 단순한 상품이나 소비재로 여겨져서는 안 되며, 이를 보장하기 위해서는 적절한 정책적 개입이 필요하다는 점을 역설하고, 문화다양성을 위한 제도적 보완과 정책이 필수적이라는 것을 강조하고 있다. 이 조약은 문화다양성을 보호하기 위한 최소한의 제도적 장치인 셈이다.¹⁸⁾

2010년 유네스코 문화다양성협약이 국회에서 비준된 이후에 한국에서도 문화다양성과 관련된 사안들은 문화정책의 중요한 과제로 다뤄지고 있다. 문화다양성 정책은 다문화, 문화정체성, 예술다양성, 문화의 공익적 기능을 모두 포함하고 있으며 문화민주주의 실현을 위하여 범위와 영역을 확대하는 것이 궁극적인 목적이다.

20세기 말에 나타난 많은 현상 중 하나는 세계화이다. 이러한 세계화의 흐름 속에서 모든 종류의 문화적 교류와 통신의 강도·분량·속도가 증가되고, 서구 산업국가의 대중문화가 전 세계를 지배하며 문화 상품의 생산 및 유통을 다국적 기업이 주도하게 되었다. 문화산업 주도과 문화적 전 지구화 현상을 단지 시장을 확대하고 이윤을 극대화하려는 서구 자본주의 시장의 확장과정으로만 보는 것은 한계가 있다. 문화적 지구화는 문화산업의 시장, 문화 상품의 생산양식, 콘텐츠와 메시지, 다양한 수용자 등을 모두 포함하는 것으로 단지 경제적인 차원과 지역적인 확장만을 의미하는 것이 아니며 글로벌 차원으로 행해지는 문화적 지배까지 의미한다. 때문에 여러 소수집단의 다양성과 또 다른 가치의 중요성을 재인식해야한다.

이와 관련해서 한국사회뿐 아니라 거의 모든 문화선진국들이 당면해 있는 문제는 소수문화와 자국의 문화 보호이다. 즉 내부적으로는 소수의 문화를 보

18) 최미세 2015, 412쪽 참조.

호하면서 다양성을 확보해야 하고, 외부적으로는 국제적 차원에서 행해지고 있는 다국적 기업차원의 시장경제의 논리로부터 자국의 문화를 지켜야 한다는 점이다.

문화다양성은 일차적으로 문화적 획일성에 대한 반대에서 시작한다. 문화 다양성은 특정한 하나의 문화적 형태가 전체를 지배하는 문화적 상황이나, 몇몇의 주도적인 문화가 다수의 작은 문화들을 배척하는 문화적 환경에 반대한다는 개념에 핵심을 두고 있다. 즉 문화다양성은 시장경제의 논리에서 대중성이 없는 문화가 도태되는 것에 대한 방지책으로 시장의 논리에 따라 만들어지는 대량화된 문화만이 생존할 수 있는 문화적 상황에 ‘개입’ 할 수 있는 법적 근거를 제공하고 있다. 즉 문화다양성은 시장경제에서의 성과에서 자유로울 수 없는 오늘날의 문화적 현실에서 경제의 논리와는 차별될 수 있는 문화적 논리를 제공함으로써 문화적 자본의 가치를 확립하는 데 토대가 된다.

3.1.4. 문화예술교육의 필요성

독일어에서 교육된 학식을 의미하는 “교양(Bildung)”이라는 개념은 서구에서 19세기에 예술이 독립된 성격을 갖게 되면서 가장 중요시했던 개념이다. 가다머(Hans-Georg Gadamer)는 예술적 체험을 놀이 개념과 비교하면서 예술을 통한 미적체험은 새로운 세계관을 인식하는 순간이며 세계관과 자신과의 이해를 새롭게 형성하는 순간이라 표명한다.¹⁹⁾ 즉 심미적 예술교육은 자신만의 세계에서 벗어나서 다른 다양한 세계를 이해하는 능력을 육성하는 과정인 것이다.

문화예술행사의 관람에 대한 기준은 축적된 교양과 선천적이 아닌 후천적으로 학습의 결과로 학습되는 “기호”와 관련이 있다. 후천적으로 형성되는 기호는 문화예술상품에 대한 선택에서 가격이나 소득 등의 요소보다 더 큰 영향을 미친다. 쉽게 매체를 통해서 접근할 수 있는 대중문화가 아닌 문화예술에 대한 취향은 교육을 통해 육성된 지식과 예술적 체험을 통해 형성되는 특징을 가지고 있다. 교육에 대한 접근과 기회가 균등하게 배분되지 않으면 문화예술로부

19) 가다머는 자신의 진리와 방법에서 예술에 대한 체험을 놀이와 비교 하면서 예술적 체험을 새로운 세계관에 대한 경험이라고 표명한다. 가다머 2013 참조.

터 소외되는 배제의 논리로 적용될 수밖에 없다.

사회의 소외계층은 자신의 사회적 배제로 인해 점차적으로 문화적 취약계층으로 전락하게 된다. 이러한 문화적 취약성은 단순히 문화활동에서만 소외되는 것이 아니라 ‘문화해독력(cultural literacy)’이 저하되는 것을 유발한다. 문화해독력이란 특정 사회의 개인이나 집단이 해당사회의 삶과 문화 속에 내재되어 있는 의미와 문법을 성공적으로 이해함으로써 사회의 구성원으로 가지게 되는 의사소통능력을 의미한다.²⁰⁾ 저하된 문화적 해독력은 사회가 요구하는 의사소통능력을 감소시킴으로써 점차 사회와의 단절을 야기하게 되고, 결국 사회적 배제의 동인이 된다.

문화예술교육의 궁극적 목적은 예술적 기술이나 창의력 자체를 교육시키는 데 있는 것이 아니라 예술적인 창작과 표현을 통해 인간의 잠재적 능력을 개발하고 사회와 자신과의 유기적인 통일성과 조화를 이룰 수 있는 통합적인 인격체를 만드는 데 있다. 문화예술교육과 미적 체험은 학교라는 특정한 제도와 시기에만 가능한 것이 아니다. 학교 밖에서 사회교육의 차원에서 공공극장이나 미술관, 공연장 등이 자체적인 프로그램을 만들어서 교육적 기능을 수행하는 것이 문화예술교육과 미래의 문화예술 소비자를 확보하는 측면에서 효과적인 방법이라 할 수 있다.

3.2. 한국 문화정책 개요 및 문제점

문화정책의 시행은 예술과 문화에 대한 정부의 관여를 의미한다. 이러한 관여는 제도와 지원을 통해 이루어진다.

20세기 전반의 식민 통치 그리고 해방 후 남북분단과 전쟁으로 인해 1960년까지는 문화정책이 부재한 시기라고 할 수 있다. 공보처나 문교부에서 문화행정을 다루었으나 영화에 대한 검열 외에는 문화정책이라고 내세울 활동이 없었다. 조선미술전람회를 대한민국미술전람회로 이왕직 아악부를 국립국악원으로, 부민관을 국민극장으로 개편하는 등 일제강점기의 문화행사나 문화기관

20) 문화해독력에 관한 자세한 분석으로는 Colomb 1989 참조.

을 재정비하는 정도였다. 그밖에 국립창극단, 국립무용단, 국립오페라단, 국립현대미술관이 설립되어 문화예술기관의 기본 인프라가 조성되었다.

1961년부터 1992년까지는 권위적인 군사정권의 통치와 고도경제성장으로 특징지어진다. 이 시기에는 국가 주도의 문화예술정책이 펼쳐진다. 1968년 문화행정을 담당하는 정부부처가 문교부와 공보부에서 문화공보부로 일원화되고 국가홍보에 치중하게 된다. 공연법(1961), 문화재보호법(1962), 영화법(1966), 문화예술진흥법(1972) 등 문화관련 법들이 재정되었다.

1972년에 문화예술진흥법의 재정은 한국 문화정책의 시발점이라고 할 수 있다. 이 법에 근거해 1973년 한국문화예술진흥원이 설립되었고, 문화예술기금이 설치되었다. 이후 예술에 대한 공적지원이 시작되었는데 지원방식은 공연, 전시, 출판 비용의 일부를 지원하는 예술 프로젝트에 대한 보조금 지원이었다. 1973년에 국립발레단과 국립합창단이 설립되고, 1978년에 세종문화회관이 개관되었다.

1980년 제5공화국 출범과 함께 헌법에서 문화국가 조항을 처음으로 수용했다. 국가의 지도이념으로 자리한 문화국가 원리는 사회 전반의 변화를 주도하면서 국민 문화향수권의 확대와 문화복지 개념이 정립했다.

1985년 ‘문화 발전 장기 정책 구상’이 수립되었고, 제6차 경제사회발전 5개년 계획(1987-1991)에도 문화부문이 포함되었다. 이러한 계획에 따라 문화예술회관이나 박물관, 도서관 등 문화시설이 전국적으로 설립되기 시작하였다.

88서울 올림픽에 대비한 대규모 문화기반이 조성되었다. 1986년에 과천현대미술관이, 1988년에 예술의 전당이 설립되었다. 예술의 전당은 재단법인으로 설립되면서 예술기관운영이 전문인에게 맡겨지는 시발점이 되었다. 80년대는 경제성장으로 인한 여가 시간의 증가로 문화에 대한 수요가 늘고, 전문인에 의한 예술경영에 대한 인식이 시작되는 시기라고 할 수 있다.

1993년에 등장한 문민정부는 군사 통치를 마감하고 민주화시대를 열었다. 1990년대 이래 문화복지가 정책의 주요 이념으로 자리 잡으면서 문화를 복지적 차원에서 접근하는 경향이 강화되고 문화적 향유를 혜택이 아닌 권리의 측면에서 바라보는 시각 또한 늘어나게 된다. 90년대 중반부터 시작된 문화민주

주의에 대한 논의와 함께 생활권 문화 활동, 비전문인들로서의 일반인 문화 활동이 활성화되면서 문화민주주의 관련 정책들이 수립되기 시작한다.

1997년 외환위기를 겪으면서 한국 경제는 장기적인 저성장 시대에 접어들어 신 성장 동력을 기반으로 하는 경제 구조의 재편을 요구받는다.

점차 문화의 중요성을 인식하게 된 정부는 1990년 문화부를 설치하였고, 정부 정책에서 문화의 자율성을 인정하게 된다. 2005년 한국문화예술진흥원이 한국문화예술위원회로 재출범하여 예술지원에 있어서 정부 관여가 줄고 자율성이 확대되었다.

중앙 정부 중심에서 지역이 자율적 주체로서 부상하는 문화정책으로 전환되어 갔다. 지역 간의 문화격차를 해소하고 지역별 특색 있는 고유한 지방문화 활성화를 위해 2014년 지역문화진흥법이 제정되고, 2016년 초 14개 광역·도 문화재단을 중심으로 한국광역문화재단연합회가 출범했다.

2000년도에 들어서는 문화에서 새로운 경제 성장 동력을 찾으려는 노력이 커지면서 문화산업에 관한 정책들이 다수 수립되었다. 1999년 문화산업진흥기본법, 2001년 한국문화콘텐츠진흥원 설립으로 본격화된 문화산업에 대한 지원이 증가하면서 문화산업은 한국 문화정책을 대표하는 분야가 되었다.

국가 성장 동력으로서의 문화의 중요성을 인식하게 되는 2000년에 들어서는 문화예산이 정부 예산의 1%를 넘어서게 되고, 현 정부는 2% 달성을 목표로 하고 있다.

문화체육관광부는 물질적 생존 외에 국민의 행복을 배려하는 문화 복지 정책의 필요성을 인지하고, 2004년에 복권기금을 문예 진흥 기금사업으로 투입하였다. 복권기금을 활용한 각종 문화사업을 전개하여, 문화이용권 사업, 소외계층 문화순회사업 등 소외계층의 문화 향유 기회를 제공하는 문화 나눔 사업을 시행하고 있다. ‘문화 나눔’은 문화 복지 틀 안에서 전개되고 있는 사업으로, 각종 문화사업 중 통합문화이용권 등 소외계층의 문화향유 증진을 위한 정책이 확대되면서 2008년부터 정부 사업 명칭으로 본격적으로 사용되고 있다. 문화 나눔 사업은 한국문화예술위원회(통합문화이용권, 소외계층문화순회, 사랑티켓), 한국문화예술위원회(방방곡곡 문화공감), 한국문화원연합회(생활문

화공동체 만들기) 등 다양한 사업시행주체를 통해 추진되고 있다. 2014년 1월부터는 매월 마지막 수요일을 ‘문화가 있는 날’로 지정, 운영하고 있다.

2013년에는 문화기본법이 제정되면서 전체 국가 정책에서 문화정책의 중요성이 커지게 되었다. 문화기본법은 문화에 관한 국민의 권리와 국가 및 지방자치단체의 책임을 정하고 문화정책의 방향과 그 추진에 필요한 기본적인 사항을 규정한다. 이로써 문화의 가치와 위상을 높여 문화가 삶의 질을 향상시키고, 국가사회의 발전에 중요한 역할을 할 수 있도록 하는 것을 목적으로 한다. 이때 문화에 관한 국민의 권리는 모든 국민이 성별, 종교, 인종, 세대, 지역, 사회적 신분, 경제적 지위, 신체적 조건 등에 관계없이 자유롭게 문화를 창조하고 문화 활동에 참여하며 문화를 향유할 권리인 ‘문화권’을 말한다.

전체적으로 한국 문화정책은 정부중심에서 전문가의 자율성을 존중하는 구조로, 중앙집권적인 구조에서 지방분권화로, 예술인 중심에서 일반인을 포함하는 구조로, 엘리트 계층 위주에서 취약 계층 위주로 가능한 많은 사람들이 참여하는 소통과 통합을 위한 방향으로 발전하였다고 볼 수 있다.

그러나 5년마다 정부가 교체되는 과정에서 모든 정부가 새로운 정책을 개발하여 시행하였기 때문에 다양한 문화정책이 시행되고 있지만 지속성과 안정성이 부족하다. 제도적인 틀은 마련되었지만 소기의 목적을 달성하기 위해서는 실제적인 운용에 있어 보완이 필요하다.

다양한 문화정책에도 불구하고 현 사회의 계층 간의 갈등 상황을 살펴보면 문화가 실제로 사회의 소통과 통합에 기여했다고 보기 어렵다. 1990년대 설립된 문화부는 문화산업육성을 문화정책의 주요목표로 세우면서 경제적 이익을 올릴 수 있는 문화산업에 우선적으로 투자한다. 국민들 입장에서는 문화는 향유의 대상이 아니라 소비의 대상이며, 국가의 입장에서는 공공서비스가 아니라 전도유망한 투자의 대상이 된다. 참여정부 이후 사회적 소외계층을 문화로 포용하자는 정책을 내세우고 문화예술교육의 영역도 개척하지만 여전히 정책의 초점은 자본으로 전환이 가능한 창의성에 주목한다. 문화예산은 점차 증가하였지만 사회적 역할을 수행하는 순수예술의 위축을 가져온다.

소외되는 계층 없이 모든 시민이 문화형성에 함께 참여하고 문화를 향유하

기 위해서는 정권변화에도 바뀌지 않을 문화의 사회적 역할에 초점을 맞춘 문화정책의 목표가 확립될 필요가 있다. 이러한 목표를 수립하기 위해서는 문화에 대한 역할과 가치에 관한 인문학적 성찰이 선행되어야 한다. 그러한 목표를 달성하기 위한 세부적인 조건을 마련하여 정책에 체계적으로 반영할 필요가 있다.

3.2.1. 공적지원

한 사회의 문화예술은 그 사회의 성격과 특징을 드러낸다. 문화예술의 생산자와 향유자는 문화예술생산품을 매개로 소통하며, 서로의 의견을 공유한다. 문화민주주의가 추구하는 모두를 위한 모두에 의한 문화라는 목표는 사회구성원들이 누구나 문화의 향유자가 될 수 있고, 또 누구나 문화의 생산자가 될 수 있도록 하며, 문화예술 활동의 장이 사회 내 소통과 통합의 장이 되어야 한다는 것을 의미한다.

이러한 문화예술의 공적가치를 유지하고 또 확장하기 위해서 공적지원은 필수적이다. 그러나 공적지원을 둘러싸고도 상이한 의견들이 존재한다. 왜냐하면 공적지원의 범주가 넓어질수록 문화예술 활동의 자율성과 독립성을 침해할 가능성도 배제할 수 없기 때문이다. 이러한 위험성은 군사독재시절에 예술에 대한 공적지원을 빌미로 국가적 이슈를 담아내기 위한 도구로 예술을 오용하였던 경험을 통해 알 수 있다.

그러나 이윤을 발생시키기 어려운 분야라는 특성상, 시장의 지배를 받지 않고 문화예술이 소통과 통합의 장으로서의 역할을 수행하기 위해서는 공적지원이 필수적이다. 때문에 지원은 하되 문화예술의 자율성과 독립성, 창의성을 보장해주는 정책이 필요하다.

이에 현재 수행되고 있는 한국의 공적지원에 관해 고찰하여 그 장단점을 분석해보는 것은 문화민주주의 실현을 목표로 하는 문화정책 제안을 위한 토대가 된다.

공적지원의 종류와 방식에는 직접지원과 간접지원이 있다. 직접지원은 예술 활동의 목적을 이루기 위해 필요한 자금, 즉 운영비 및 인건비 등을 지원해 주

는 것이며, 간접지원은 법적 토대 혹은 물적 토대를 마련해 주거나 지원해주는 것을 말한다.

현재 국내에서의 문화예술분야에 대한 직접지원은 문화예술위원회에서 공고하는 문예진흥 기금 공모 및 광역 및 기초 그리고 민간예술문화재단의 사업 공고가 대표적이다. 간접지원으로는 문화예술진흥법, 예술인 복지법, 예술강사 지원제도, 전문예술법인 단체 지정제도 등의 제정 및 시행을 들 수 있다.

3.2.1.1. 직접지원

3.2.1.1.1. 문예진흥기금 공모사업

문예진흥 기금은 문화예술진흥법²¹⁾에 근거하여 한국문화예술위원회(Arts Council Korea, 이하 ARKO)가 조성·관리하고 운영하는 기금으로 문화예술진흥을 위한 기초재원으로 쓰인다.

ARKO는 순수문화예술진흥기구인 한국문화예술진흥원을 현장 문화예술인 중심의 지원 기구로 전환하겠다는 김대중 대통령의 공약과, 2005년 1월에 개정된 문화예술진흥법[법률 제7364호]에 의거하여 구한국문화예술진흥원이 동년 8월 민간 자율 기구로 새롭게 출범한 조직이다.

ARKO가 밝히고 있는 설립목적은 “훌륭한 예술이 우리 모두의 삶을 변화시키는 힘을 가지고 있다는 믿음으로 문화예술진흥을 위한 사업과 활동을 지원함으로써 모든 이가 창조의 기쁨을 공유하고 가치 있는 삶을 누리게 하는 것”²²⁾이다. 이러한 설립목적에 따라 ARKO는 현재 10명의 민간인위원들로 구성되어 있다. 이는 민간과 공공영역이 상호 협력하여, 문화예술인들이 보다 적극적인 문화정책의 입안자의 역할을 수행할 수 있도록 하려는 시도이다. 또한 관습화된 문화행정체계를 혁신과 예술의 자생력 향상을 위해 “기초예술 분야

21) 문화예술진흥법 제16조(기금의 설치 등) ①문화예술 진흥을 위한 사업이나 활동을 지원하기 위하여 문화예술진흥기금을 설치한다. ②문화예술진흥기금은 제20조에 따른 한국문화예술위원회가 운용·관리하되, 독립된 회계로 따로 관리하여야 한다. ③문화예술진흥기금의 운용·관리에 필요한 사항은 대통령령으로 정한다.

22) 문화예술진흥법 제 23조(위원회의 구성) ①위원회는 문화예술에 관하여 전문성과 경험이 풍부하고 덕망이 있는 자 중에서 문화체육관광부장관이 위촉하는 15명 이내(위원장 1명을 포함한다)의 위원으로 구성한다.

와 문화산업의 비영리적 실험영역을 대상으로 그 창조와 매개, 향유가 선순환 구조로 발전할 수 있도록 하는 한편, 그것을 위한 인프라를 구축하는 일에 역점을 둔다”²³⁾는 취지를 가지고 있다.

ARKO에서 운용·관리하는 문예진흥기금의 재원은 정부출연금, 개인 또는 법인의 기부금품, 문화예술진흥기금의 운용으로 생기는 수익금 등으로 조성된다.²⁴⁾ 또한 ‘한국방송광고공사의 광고수수료 중의 일부를 공익자금으로 조성하여 문예진흥 기금으로 출연’하고 있다²⁵⁾

2014년도 기준 문화예술진흥기금 전체 사업 규모는 1,740억 원에 달한다. 사업은 크게 4개의 단위사업으로 나뉘지며, 세부사업 6개, 세세부사업 16개, 기초사업 58개로 구성되어 있다.²⁶⁾

“4개의 단위 사업은 예술창작 역량강화, 생활 속 예술 활성화, 지역문화예술 진흥, 예술가치의 사회적 확산 등으로 구성되며 그 중 예술창작역량강화 사업이 약 39.6%(약 689억)로 가장 높은 비중”²⁷⁾을 차지한다.

예술창작역량강화 사업의 세부사업은 예술창작지원, 예술인력 육성, 국제예술교류지원 등 세 가지로 나뉘져 있으며, 이 중 “예술창작지원이 예술창작역량강화 사업비의 75.7%(약 522억원)”²⁸⁾를 차지한다.

ARKO에서는 ‘문화예술진흥기금 공모사업’을 통해 문화예술인들의 창작활동을 지원하고 있다. 이는 예술현장의 창조역량 강화, 문화나눔을 통한 행복사회 구현, 지속가능한 경영시스템 구축이라는 ARKO의 전략목표 중 예술현장의 창조역량 강화와 관련된 사업이다. 이는 예술창작활동을 활성화시키고, 기초공연예술의 기반을 강화하며, 문화예술 전문인력을 양성하고자하는 전략과제의 실현을 목표로 하고 있는 사업이다.²⁹⁾

23) ARKO 홈페이지 소개 참조.

24) 문화예술진흥법 제17조(문화예술진흥기금의 조성) ①문화예술진흥기금은 다음 각 호의 재원으로 조성한다. 1. 정부의 출연금, 2. 개인 또는 법인의 기부금품, 3. 문화예술진흥기금의 운용으로 생기는 수익금, 4. 제9조제2항에 따른 건축주의 출연금, 5. 그밖에 대통령령으로 정하는 수입금

25) 시사상식사전 문예진흥기금 참조.

26) 정창호 2015, 19쪽 참조.

27) 정창호 2015, 19쪽.

28) 정창호 2015, 19쪽.

문예진흥기금 공모는 ARKO의 지원공고에 따라 신청할 수 있다. 대체적으로 공모사업의 수행 기간은 4개월에서 1년으로 제한되어 있어 단기적이다. 또한 작품 제작 지원 및 행정지원이 가능한 단체라는 지원조건을 달고 있는 경우가 많아,³⁰⁾ 실질적으로 지원이 필요한 전문예술가나 예술가 단체가 소외될 가능성도 높은 편이다. 그러나 각 지역 도서관에 있는 문화동아리 멘토를 지원하는 사업이라든가, 나주시와 공동으로 주관하는 마을미술프로젝트 등은 시민들의 자발적인 모임과 지방의 문화예술을 진작시킬 수 있는 프로그램으로 시민들이 문화주체가 되어 문화예술 활동을 통해 시민 간 소통과 통합을 체험할 수 있는 기회라는 측면에서 긍정적이다.

3.2.1.1.2. 문화예술재단 공모사업: 공공문화재단

현재 국내 문화예술재단은 공공문화재단과 민간문화재단으로 나뉜다. 2014년 12월 기준 공공문화재단은 13개의 광역문화재단과 47개의 기초문화재단으로 구성되어 있다. 민간문화재단은 약 12개가 있다.

광역공공재단으로는 서울문화재단, 인천문화재단, 충남문화재단, 대전문화재단, 광주문화재단, 전남문화예술재단, 제주문화예술재단, 경남문화예술진흥원, 부산문화재단, 충북문화재단, 경기문화재단, 강원문화재단이 있다. 광역공공문화재단은 정부 또는 지방자치단체가 재원을 출연하거나 일부 기부금을 받아 설립된다. 광역공공재단으로 부족한 부분은 기초재단과 민간재단이 채워주고 있다.

[표 1] 광역문화재단의 공공분야 주요사업 현황

분 야 별	예술창작	지역문화	문화예술	문화복지	정책,	예술인재	국제교류
-------	------	------	------	------	-----	------	------

29) ARKO 홈페이지 경영목표 참조.

30) ARKO 홈페이지 사업공모 참조.

재단	지 원 (%)	및 활동	진흥	교육		학술지원 및 기타	육성	및 세계화
강원문화재단	18		40.9	18.5	22.6			
경기문화재단	20.9		1.6	19.2	33.6	5.8	0.9	
경남문화예술 진흥원	23		2	34	39	2		
광주문화재단	12.9		38.4	22.3	21.7	1.9	2.9	
대구문화재단	22.4		34.9	14.9	26.7	0.7	0.4	
대전문화재단	25.8		28.7	19	26.3	0.2		
부산문화재단	28.2		4.8	27.4	29.6	4.2	0.1	5.6
서울문화재단	29.7		33.7	14.3	11.8	8.8		1.8
인천문화재단	40.4		7.8	30.4	15.9	3.4		2.1
전남문화예술 재단	27.8		1.8	36.3	33.5		0.2	0.4
제주문화예술 재단	27.9		9.9	29.8	26	5.8		0.6
충북문화재단	32.3		2.7	24.9	37.3	2.7		

출처: 한국문화예술위원회 문화예술협력네트워크 자료집(2014.3). 문화예술협력네트워크, 국내 공공 및 민간재단을 한눈에 보는 문화지도(2015.01.08., <http://artnetworking.org/40>)에서 재인용.

2014년 3월 한국문화예술위원회에서 제공한 공공분야 주요사업현황에서 밝히고 있는 공공문화재단의 활동영역은 예술창작 및 활동, 지역문화진흥, 문화예술교육, 문화복지, 정책·학술지원 및 기타, 예술인재 육성, 국제교류 및 세계화 등이다.

그 중 예술창작 및 활동에 대한 지원이 직접지원에 해당하는데, 여기에 가장 많은 지원을 해주는 재단은 인천문화재단으로 재단사업비의 40.4%를 사용하고 있으며, 충북이 32.4%, 서울이 29.7% 등을 직접지원비로 사용하고 있다.

직접지원의 내용으로는 출판, 시각예술, 공연예술, 전통예술 등의 창작, 발간, 개인전 등에 대한 지원(인천문화재단), 청년예술가 창작환경 지원 사업(충북문화재단), 예술작품 및 (신진)예술가에 대한 지원(서울문화재단) 등이 있다.

또한 2014년 3월 문화예술분야 주요 민간문화재단(기업 포함) 대표 및 임원, 14개 광역문화재단 대표 등이 함께 모여 ‘문화예술지원 활성화를 위한 협력네트워크’를 결성하였다. 이는 민간기관과의 협업사업을 추진함으로써 문화예술 지원이 보다 효율적이고 지속적으로 이루어지도록 하려는 취지를 가진다.³¹⁾

각 광역문화재단의 구조 및 지원내역은 지역별 특성에 따라 상이하다. 그 중 예술창작 및 활동에 전체 예산의 약 40%를 투자하는 인천문화재단의 경우 예술가 및 예술단체를 지원하는 문화예술지원 사업과 시민들의 자생적인 예술단체들인 동호회나 동아리를 지원하는 시민문화 사업이 분리되어 있다.

문화예술지원 사업에는 예술가 개인을 대상으로 하는 예술표현 활동지원, 예술단체를 대상으로 하는 공연장상주단체 육성지원, 예술가에게 창작공간을 지원하는 레지던스 프로그램 지원 등이 있고, 시민문화 사업에는 시민축제 및 시민예술프로그램 지원과 생활예술활동 지원이 있다. 다른 문화재단들에 비해 지원조건이 까다롭지 않아(예술가의 경우 인천 출생자, 인천소재 학교졸업자/재학자, 인천거주자, 인천 소재 공공기관/기업 근무자 등의 조건 중 한 가지만 충족하면 신청가능) 예술가들이나 시민들이 공적지원을 받을 가능성과, 문화주체로서 시민들이 문화를 창조해나갈 기회가 상대적으로 열려 있는 편이다.³²⁾

그러나 대부분의 문화재단들이 불필요한 지원조건을 규정해 놓았고, 지원규모 또한 소액인 경우가 많아 예술가나 시민들의 예술활동에 실질적인 도움이 되지 않는 경우가 많다. 불필요하게 복잡한 규정들은 예술가 및 시민들의 자율적인 예술활동 및 문화참여를 저해하는 요인이 될 수 있다. 그러므로 문화예술 활동에 대한 지원이 예술의 활성화와 다양한 소통의 장 형성을 위한 토대가 될 수 있도록 지원규정을 단순화하고, 지원규모를 보다 확장할 필요가 있다. 또한 지원자가 준비하는 데 도움이 되고, 그 결과에 납득할 수 있도록 지원방침, 심사규정, 지원과정을 투명하게 공개하는 것이 필요하다.

31) 문화예술협력네트워크 홈페이지 소개 참조.

32) 인천문화재단 홈페이지 참조.

3.2.1.2. 간접지원

3.2.1.2.1. 예술강사 지원사업

예술강사 지원사업은 문화체육관광부와 한국문화예술교육진흥원이 진행하는 사업이다. “문화예술 체험을 통한 창의성 함양”³³⁾이라는 목표 아래 “전국 초·중·고등학교, 특수학교, 대안학교 등에 국악, 연극, 영화, 무용, 만화·애니메이션, 공예, 사진, 디자인 등 8개 분야의 문화예술교육을 지원”³⁴⁾한다. 이 사업은 “학생들 누구나 공교육 과정에서 양질의 문화예술교육을 경험할 수 있는 기회를 제공하여 학교의 아동·청소년들이 예술적 감성을 기르고 바른 인성을 갖춘 창의적 인재로 성장할 수 있는 교육 환경을 조성해 나간다.”³⁵⁾는 목표를 가진다. 또한 학생중심의 문화예술교육 실현이라는 목표 아래 “예술가가 가진 고유한 콘텐츠를 기반으로 학생들과 프로젝트를 진행”³⁶⁾할 수 있도록 지원하기도 한다.

이 사업이 시작된 실질적인 동기는 “취약계층으로 분류돼 있는 예술가들의 생활안정 보장”³⁷⁾을 위한 것으로 2000년 국악강사제로 시작되어 “2015년 현재 전국 8,216 초·중등학교에 8개 분야 4,916명의 예술강사를 배치”³⁸⁾하는 등 지속적으로 규모를 확대해 왔다. 그러나 현장 예술강사들의 근무환경은 상당히 열악하다. 이들의 시간 강사료는 4만원이며 한 해 최대 강의시간 또한 374시간으로 제한되어 있어 일 년 연봉이 최대 1,200만원 밖에 되지 않는다.³⁹⁾ 또한 일반 근로자와 달리 예술가로 분류되면서, 노동법이나 근로기준법의 법적 보호도 받지 못하는 상태에 놓여있다.⁴⁰⁾

이 사업의 목적과 목표를 달성하고, 보다 질 높은 문화예술교육을 공교육 내에서 실시할 수 있기 위해서는 예술강사들의 근무환경 및 처우를 개선할 필요

33) 한국문화예술교육진흥원 홈페이지 미션과 비전.

34) 한국문화예술교육진흥원 홈페이지 교육운영1.

35) 한국문화예술교육진흥원 홈페이지 교육운영1.

36) 한국문화예술교육진흥원 홈페이지 교육운영1.

37) 서울문화재단 홈페이지 문화+서울 테마토크.

38) 서울문화재단 홈페이지 문화+서울 테마토크.

39) 방준호 2016 참조.

40) 서울문화재단 홈페이지 문화+서울 테마토크.

가 있다.

3.2.1.2.2. 전문예술법인·단체 지정제도

전문예술법인·단체 지정제도는 문화예술단체의 전문성을 인정하여 세제혜택 등 제도적 지원을 위해 국·공립 예술단체, 국·공립 공연장의 위탁운영법인 및 민간 예술단체를 국가 또는 지방자치단체가 전문예술법인 또는 전문예술단체로 지정하여 지원·육성할 수 있도록 하는 제도를 말한다.⁴¹⁾ 이는 2000년 1월 12일에 도입된 이후로 문화예술진흥법 제 7조와 동법 시행령 제 4조에 법적 근거를 두고 있다.⁴²⁾

전문예술법인단체 지정현황을 보면 2016년 현재 전문예술법인 350개, 전문예술단체가 599개이며, 법적유형별로는 임의단체 599개, 사단법인 257개, 재단법인 92개, 사회적 협동조합 1개이다.⁴³⁾

임의단체의 숫자가 법인단체보다 2배 정도 많은 상황에서 임의단체들의 자율성을 보장하면서도 이들이 법적보호를 받을 수 있는 법적형태를 가질 수 있도록 지원해주는 것이 필요하다.

3.2.2. 지방문화육성

각 지방자치단체에게 문화주권을 이양하는 것은 문화민주주의를 위한 토대이다. 지방 및 지역이 가지는 다양한 특성들을 창의적인 문화예술 활동에 담아내기 위해서는 지역 예술가들과 지역주민들의 활발하고 적극적인 참여를 유도해야 하며, 이를 위해서 지방자치단체들의 자율성 보장은 필수적이다.

또한 지자체 정부의 중앙정부에의 경제적 의존도를 낮추고, 경제적 독립성을 보장하며, 중앙정부와 지자체 간의 관계를 수평적이고 상호보완적인 관계

41) 예술경영지원센터 홈페이지 제도소개 참조.

42) 제7조(전문예술법인·단체의 지정·육성) ① 국가와 지방자치단체(시·도에 한정한다. 이하 이 조에서 같다)는 문화예술 진흥을 위하여 전문예술법인 또는 전문예술단체(이하 "전문예술법인·단체"라 한다)를 지정하여 지원·육성할 수 있다. 문화예술진흥법 전문은 국가법령정보센터 홈페이지 참조.

43) 예술경영지원센터 홈페이지 전문예술법인단체지정현황 참조.

로 변화, 발전시키는 것이 필요하다. 이는 소통과 통합의 문화가 사회시스템 내에서 실현되는 과정이며, 이러한 시스템은 각 문화주체인 예술가 및 시민들이 문화예술 활동에 보다 적극적으로 참여하도록 지원한다.

이에 소통과 통합을 위한 문화정책을 제안하기 위해 우리나라의 지방자치제 및 지방자치단체들의 역사 및 구성과 그 장단점을 살펴보는 것이 필요하다.

3.2.2.1. 지방자치제

우리나라에서 헌법적으로 지방자치를 보장한 해는 1948년이다. 1949년도에 이미 지방자치법이 제정된 바 있으나 한국전쟁으로 인해 지방의회 의원선거는 1952년에 가서야 비로소 실시되었다. 하지만 박정희 정부는 1961년 지방자치에 관한 임시조치법에 따라 지방의회를 해산시켰다. 1972년도 제정된 유신헌법에서는 지방의회는 조국이 통일될 때까지 구성하지 않는 것으로 규정하여 사실상 지방자치제를 폐지한 바와 같게 된다.

지방자치제는 그러나 1987년 헌법 개정 시에 “지방자치단체의 재정자립도를 감안하여 순차적으로 구성하되 그 구성 시기는 법률로 정한다.”는 유예규정을 삭제시킴으로써 다시 부활하게 된다. 1988년 지방자치법이 전문 개정되었고, 1991년부터 기초지방의회 및 광역의회가 다시 구성되어 현재에까지 이르고 있다.⁴⁴⁾

3.2.2.2. 지방자치단체의 문화예산현황

국내 지방자치단체들의 문화예산은 관광 및 체육 분야 예산과 공동으로 편성되어 있다.

한국문화관광원에서 발행하는 문화예술지식정보동향 문화돋보기 3호에서 제시하는 연구내용에 의하면 2010년 이후 2014년까지 지방자치단체 전체 예산은 연평균 4%의 증가율을 보이고 있다. 그 중에서 문화·체육·관광 예산이 차지하는 비율은 약 5% 정도로, 문화예산액의 절대량은 연평균 0.6% 정도 증가해

44) 입법정책연구회 2015, 24쪽 이하 참조.

왔다. 하지만 지방자치단체 전체 예산의 연평균 증가율이 4%인 것을 감안하면 문화 분야에 대한 예산증가율은 턱없이 부족한 것으로 나타나고 있다.

[표 2] 지방자치단체 문화체육관광 예산추이(2010-2014)

구분	2010	2011	2012	2013	2014	'13-14 증감율	연평균 증가율('10-14)
전체예산 (억원)	1,398,565	1,410,393	1,510,950	1,568,887	1,635,793	4.3	4
문화관광예산(억원)	77,949	69,872	74,441	78,408	79,981	2.0	0.6
문화관광예산비율(%)	5.6	4.9	4.9	5	4.9	△2.0	△3.3

출처: 재정고(<http://lofin.mogaha.go.kr>). 한국문화관광연구원 문화돋보기 3호, 국내 지방자치단체 문화재정 동향(2010-1014), 2쪽에서 재인용.

지방자치단체의 예산은 일반적으로 사회복지, 환경보호, 수송 및 교통, 문화관광 등 약 14개 분야로 구성되어 있는데, 이 중 문화체육관광 예산의 규모는 8번째 순위(2014년 기준)⁴⁵⁾로 지방자치단체에서 문화 및 문화정책이 차지하는 중요도 또한 중간 이하이다.

지방자치단체들 중 2014년도 기준 문화체육관광예산이 전체예산 중 가장 높은 비율을 차지한 지방자치단체들은 강원도, 인천광역시, 광주광역시이다. 강원도는 전체 예산의 8.41%, 인천광역시는 8%, 광주광역시는 6.9%의 예산 비율을 보이고 있다.⁴⁶⁾

그러나 강원, 인천, 광주의 문화체육관광 예산 비율의 증가는 2018 평창 동계 올림픽, 2014 인천 아시안 게임, 국립아시아문화전당건립, 2014 광주비엔날레 등의 유치 및 진행을 위한 비용의 증가에 따른 것이다. 즉 문화예산증가의 이유가 장기적이고 지속적인 문화정책의 성과라기보다는 행사위주의 단기적인 증가에 따른 것이다.

45) 정혜영 2015, 3쪽 참조.

46) 정혜영 2015, 7쪽 참조.

지방자치단체의 중앙정부 의존재원은 지방교부세와 국고보조금으로 구성되는데, 2013년도 기준 국가보조금의 약 40%가 지방비로 책정되어 있다.⁴⁷⁾

지방자치단체 재정운용에서 의존재원 비중이 증가한다는 것은 재정자주권의 약화를 의미한다. 지방자치단체들의 재정자립도는 1994년 63.8%에서 출발하여 2013년도에는 51.8%로 하락하였고, 재정자립도에 지방교부세 비중을 합산한 재정 자립도는 1994년 90.8% 이후 2013년도에는 75.9%로 하락하였다.⁴⁸⁾

이러한 재정자립도의 하락은 의존재원의 비중이 증가한다는 것을 의미하며, 중앙정부와 지방자치단체들 간의 관계가 수직적인 관계로 전환될 가능성이 증가하고, 지방자치단체들의 자립성이 약화된다는 것을 의미한다. 그러므로 지방자치단체들의 자립성을 높이기 위해서는 지방자치단체들의 재정운용에 자율성을 보장하고, 이들의 재정확보를 위한 활동을 중앙정부가 보장해 줄 필요가 있다.

3.2.3. 문화의 집

문화의 집은 1996년 서대문구 문화체육회관에 설립된 문화의 집을 시작으로 하여 2014년 기준 전국에 116개가 설립되어 있다. 문화의 집이란 명칭은 앙드레 말로(Andre Malraux)가 프랑스 문화부 장관으로 재직할 당시 지역주민을 위한 문화복지 공간의 모형으로 제시한 문화시설에서 유래한다.⁴⁹⁾ 이와 유사한 문화시설은 대부분의 선진국에서 발견할 수 있다. 독일의 사회문화센터, 영국과 미국의 아트센터, 스웨덴의 문화의 집과 민중의 집, 일본의 공민관을 들 수 있다.

문민정부의 발의 아래 개소된 문화의집은 주민들의 문화적 소외의 극복과 문화향유 기회의 확대 및 문화 창작의 실현이라는 명분을 지니며 확장되었다.⁵⁰⁾ 문화의 집은 주민이 문화예술을 직접 체험하고, 상호교류와 소통을 통해 지역주민들이 창의적 활동을 지원하기 위하여 설립되었다.⁵¹⁾ 문화의 집은 단

47) 이영환 외 2015, 10쪽 참조.

48) 이영환 외 2015, 13쪽 참조.

49) 정갑연/임학순 2008, 9쪽 참조.

50) 전고필 2006, 5쪽 참조.

순 관람을 하는 방식에서 벗어나 직접 체험하는 프로그램을 통해 시민 간 소통이 이루어지는 것을 목적으로 한다. 또한 일상적인 삶과 동떨어진 예술이 아니라 일상에서 부딪히는 예술문화에 초점을 맞춘다. 즉 지역주민의 소통과 통합, 문화민주주의의 실현을 목적으로 설립된 시설이라고 할 수 있다.

문화의 집은 기초자치단체의 유휴 공간을 리모델링하여 기초자치단체의 지원을 받아 운영하고 있는 소규모 복합문화공간으로서 존재한다. 문화의 집의 개소를 위해 정부는 2억 원 가량의 지원금을 지원하고, 문화의집을 개설하고자 하는 지방정부 또한 대응자금을 투여하도록 하였다.⁵²⁾ 또한 개소 후 운영을 위해 약 5년간 프로그램 운영비를 1천만 원에서 4천만 원까지 차등 지원하였다.⁵³⁾

문화의 집은 타문화시설인 문화회관이나 센터, 박물관이나 미술관 등에 비해 규모가 작다. 하지만 시민들이 이용하기 쉬운 지리적 조건과 문화의 집 내의 시설 이용이 대부분 무료이고, 프로그램의 수강료 또한 타 문화시설에 비해 저렴하기 때문에 이용자들은 많은 편이다.⁵⁴⁾

보통 자료실 역할을 하는 문화시청각실, 공연, 전시, 문화강좌가 열리는 문화관람실과 같은 복합문화 공간, 스스로 창작을 할 수 있는 문화 창작실, 동호인을 위한 문화 사랑방으로 구성되어 있다. 이러한 시설은 강좌와 전시, 공연에 수동적으로 참여하는 것이 아니라 창작 활동까지 가능하게 한다.

문화의 집은 문화적으로 소외된 지역에서 특히 중요한 역할을 한다. 전국의 기초단체가 232개인데 비하여 문화의 집의 개설 수는 미미하여 지역문화의 활성화를 위해 문화관광체육부는 2011년까지 500여 곳으로 증설하겠다는 목표를 설정했다.⁵⁵⁾ 그러나 지원예산의 미비로 2014년 기준 116개가 개설되어 당초의 목표에 도달하지 못했다.

2009년도에 발표된 연구에 의하면 문화의 집은 평균 2, 3명 정도의 인원이

51) 전고필 2006, 3쪽 참조.

52) 전고필 2006, 5쪽 참조.

53) 전고필 2006, 5쪽 참조.

54) 전고필 2006, 6쪽 참조.

55) 정지영 2009, 86쪽 참조.

190여 평에 이르는 복합문화공간을 운영하고 있어 운영자의 운영의지에 따라 좌우되고 있는 실정이다.⁵⁶⁾ 현실적으로 평균 2, 3명의 운영인력 또한 전담 직원은 1명이고, 나머지는 보조 인력으로서 임시직이거나 공익요원, 청원경찰, 자원봉사자, 인턴 등이 힘을 더하고 있는 상황이다.⁵⁷⁾ 이렇게 인력이 부족한 형편이기 때문에 양질의 프로그램을 제공하기도 힘들다.

문화의 집이 당초에 계획했던 바와 같이 지역에서 문화를 통한 시민간의 소통의 중심점이 되려면 전문 인력이 운영할 수 있는 여건이 마련되어야 하고, 시민들이 만족할 수 있는 적합한 프로그램 개발이 이루어져야 한다. 전국 어디에서나 시민들이 문화를 향유하고 예술을 통해 소통할 수 있는 공간마련이라는 사업 당초의 목적을 달성하기 위해서는 더욱 많은 문화의 집 증설도 필요하다.

3.2.4. 생활문화공동체

2009년 처음 시행된 생활문화공동체 만들기 사업은 “개인의 행복을 국가경영의 중심에 둔다.”는 국정 지침에 입각하여 국민 모두가 생활 속에서 문화를 향유하고, 문화를 통해 소통하는 사회를 만들기 위해 추진되었다.⁵⁸⁾ 문화 창조와 향유의 주체로서 시민의 역할을 더욱 분명히 하고 확대해 나감으로써 전국민의 문화 참여와 우리 삶과 밀접한 문화의 활성화를 목적으로 하고 있다. 다양한 문화예술 활동을 통해 이웃과 소통하고, 마을의 문제를 창의적으로 해결하고자 하는 주민공동체 만들기 프로그램이다.

지역중심의 사회복지관, 노인정, 청소년 센터, 부녀회관 또는 도서관 구립회관 등이 있으나 3천-5천 세대가 소단위로 밀접하게 소통할 수 있는 문화시설은 부재했다. 상위의 문화시설이 섬처럼 고립되어 공급 운영되고 있어 생활문화공동체는 상위 문화시설과 연계하여 지역문화의 중심점 역할을 할 것이라고 기대하고 있다. 기존의 문화시설과 다른 점은 기능을 제대로 하고 있지 않은

56) 전고필 2006, 2쪽 참조.

57) 전고필 2006, 2쪽 참조.

58) 문화체육관광부/한국문화관광연구원 2015, 207쪽 참조.

건물을 리모델링하여 사용한다는 점이다.

본 사업은 기초생활권 내 임대아파트 단지, 서민 단독주택 밀집지역, 농산어촌 등 문화적 소외지역을 중심으로 지원하고 있다. 생활문화센터는 2014년부터 31개 지역을 지정하면서 시작하였다. 앞으로 문화체육관광부는 생활문화센터를 지속적으로 전국적 범위로 늘려나갈 방침이다. 생활문화센터는 현재 이렇게 운영되어야 한다는 정형화된 틀이 따로 정해지지 않았고, 각 지역마다 특성에 따라 다양한 사업모형을 발굴하고 있다.

복권기금 문화나눔 사업의 일환으로 지원되는 이 사업은 문화체육관광부와 한국문화예술위원회가 주최하고, 한국문화원연합회가 사업을 수행하고 있다. 지원방식은 사업대상지역에서 주로 활동하거나 활동이 가능한 문화예술단체·기관을 선발하여 사업비를 지원하고 있다.

생활문화공동체 활동을 통해 주민들이 문화예술에 대해 긍정적으로 인식하고, 스스로 공간을 만들어가는 변화가 나타났다. 또한 주민들 스스로 지역과 사업에 대한 고민을 시작하고, 문화에 대한 이해의 폭을 넓히는 계기가 마련되어 주민들 간 공동체를 형성하고, 마을주민 간 협력 활동이 다양하게 펼쳐지게 되었다. 앞으로도 생활문화공동체의 인지도 확산을 위해 지역별 우수사례 발굴 및 모델 보급을 할 계획이다.

시작한지 얼마 안 되는 이 사업을 평가하기는 아직 이르다. 본 사업의 성공은 주민이 얼마나 주인의식을 가지고 센터를 운영하고 또한 얼마나 지속적인 지원이 이루어지냐에 달려있다. 문화의 집이나 기존의 문화시설과 차별화되는 본 사업의 특성을 살린, 주민들이 주도적으로 개발하는 프로그램 개발도 주요하다.

3.2.5. 예술교육

한국에서의 문화예술정책은 1990년대를 기점으로 하여 많은 변화를 보여준다. 그 동안의 한국문화예술정책은 대규모의 문화예술 단체 지원과 문화유산의 보존을 중심으로 수행되었고, 이들의 지지기반인 창작단체, 창작가 개인, 창작물의 보존을 위한 지원 등이 문화예술정책의 핵심이었다.

2004년 문화부는 문화예술교육과를 신설하면서 문화교육에 대한 활성화 계획을 수립한다. 문화예술교육 활성화 계획은 ‘개개인의 문화적 삶의 질 향상’과 ‘사회의 문화 역량 강화’를 목표로 학교교육 안에서의 문화예술교육의 질적 개선 및 양적 확대와 사회문화예술교육의 다양화와 기회의 확대라는 사안이 설정된다. 이를 달성하기 위한 세부적인 사항으로는 문화예술교육에 대한 기초 연구를 실시, 학교 밖의 청소년 문화예술교육 지원, 사회문화예술교육 활성화, 문화예술교육을 위한 전문인 양성, 문화예술교육의 법규 마련 등에 대한 제안을 들 수 있다.

2004년의 계획에 대한 확대와 심화로 2007년의 “문화예술교육 활성화 중장기 전략(2007~2011)”이 수립되고, 문화예술교육 정책 사업이 지속적인 정책으로 발전하기 위해 사업을 양적으로도 확장한다. 학교교육과 사회교육차원의 문화예술교육의 영역을 넘어서 사회적 소수자의 문화적 권리 신장, 문화예술교육 전문 인력 양성, 지식 정보 확충 및 국제적 위상 확보 등으로 정책이 확대된다.

사회적 배제와 소외현상을 문화예술교육을 통해 완화시키려는 노력이 21세기 문화예술교육의 중요 사안인 만큼 문화부는 보건복지부와 협력 하에 빈곤 및 소외 계층 아동·청소년들이 체계적인 문화예술교육을 받을 수 있는 ‘사회취약 계층 문화예술교육 사업’을 추진한다. 또한 2008년에는 문화예술교육정책이 주요 국정 과제로 선정되면서 창의적 미래의 인재 양성을 위하여 학교공부를 통한 지식 습득뿐 아니라 다양한 문화예술교육이 필요하다는 인식이 확대된다.

학교 교육과정 안에서의 문화예술 교육은 교육과학부 산하의 한국교육과정평가원이 개발한 학교 교육과정의 연구 및 교과서의 지침에 따라 진행되고 있으며 전적으로 중앙부처의 사안으로 일률적으로 진행되고 있다.

학교 교육과정에서 문화예술교육을 담당하는 주체는 교원과 예술강사로, 예술강사의 교육 분야는 국악, 연극, 영화, 무용, 만화·애니메이션, 공예, 사진, 디자인 총 8개 분야를 담당한다. 초등학교에서는 학급을 담당하는 교사가 문화예술영역 교과를 대부분 담당하고 있다. 중·고등학교에서는 교사가 교과를 지도

하는 것 외에 국어의 연극 분야, 음악의 국악 분야, 체육의 무용 분야에, 선택 교과(고등학교)에서는 연극, 영화, 만화·애니메이션과 같은 심화적인 수업에서 예술강사의 지원을 받는다.

예술강사 지원 사업은 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있는데, 첫째는 대부분 사교육에 의존하고 있는 문화예술에 대한 교육을 공교육 차원에서 질적으로 향상시키고 활성화 하는데 목적을 둔다. 둘째는 문화예술 전공자들에게 교육 현장에서 직접적으로 참여할 수 있는 기회를 제공하고 장기적으로는 문화예술 분야의 전공자들을 위한 일자리를 창출하기 위한 사업이다.

한국에서는 대부분의 문화예술교육이 중앙정부의 정책 중심으로 이루어지고 있고, 산하 기관은 추진과 실행의 주체가 된다. 중앙정부가 선도가 되어 지원하는 학교 안에서의 대표적인 예술 사업으로는 예술강사 지원 사업 외에 예술꽃 씨앗학교, 선도학교 지원 사업, 창의경영학교 지원 사업 등이 있다.

예술꽃 씨앗학교는 2008년부터 시작된 사업으로 10개 초등학교를 선정하여 4년간 매해 1억 원씩 예산을 지원하는 사업이다. 여기에 선정된 초등학교들은 대도시, 중소도시, 읍 지역, 면 지역이라는 지역적 환경이 고려되었고, 지역적으로도 경기, 부산, 광주, 충남, 울산, 강원, 전남, 경북, 경남, 제주 등 전국에 걸쳐 고루 분포되어 있다. 예술교육의 형태는 통합예술교육, 음악교육, 미디어 예술교육으로 운영되고 있다.

선도학교 지원 사업은 학교 내에서 이미 각 학교의 실정에 맞게 문화예술교육 프로그램을 운영하고 있는 선도적인 학교 중에서 2007년 30개 학교를 시작으로 2009년까지 총 200개 학교를 선정하여 집중 지원한 사업이다. 이 사업의 지원에서는 국민의 문화적 향유권이 기본권으로 간주되어 문화 소외 계층이 많은 지역의 학교와 특수학교가 우선적으로 선정의 대상으로 고려되었다.

창의경영학교 지원 사업은 창의교육센터가 교과부로부터 위임을 받아서 운영하고 있는 중점사업으로 음악, 미술, 공연·영상을 핵심 분야로 선정하여 학교 별로 한 분야를 선택하여 집중적으로 육성하게 지원하고 있다. 이 사업은 일반 계 중·고등학교에서 예술중심의 특성화된 심화교육을 지원하는 프로그램으로 예술에 재능과 관심이 있는 학생을 장려하고 거기에 맞는 교육환경을 만드는

데 중점을 두고 있다.

학교 밖에서 운영되고 있는 대표적인 프로그램으로는 꿈다락 토요문화학교 (이하 토요문화학교)를 들 수 있다. 2012년부터 전국 초·중·고등학교에 주5일 수업제가 실시됨에 따라 학생들과 가족 구성원들이 함께 참여하고 활용할 수 있는 문화예술 프로그램이 필요하게 되었다.

토요문화학교의 프로그램은 학교가 아닌 학교 밖에서 이루어지기 때문에 여러 문화 공간 즉, 공연장, 미술관, 박물관, 문화의 집, 도서관 등과 유기적인 관계에서 다양한 교육이 시행될 수 있다는 특성을 가지고 있다. 이 프로그램은 교실 안에서 배우는 이론지식의 한계를 떠나서 문화를 체험하고 워크숍 등에 직접 참여하면서 문화예술을 통한 소통과 공감능력을 향상시키는데 기여할 것이라고 기대한다.

토요학교의 프로그램은 ‘아우름 프로그램’과 ‘차오름 프로그램’이라는 두 가지 영역으로 구성되어 있다. 아우름 프로그램은 공연예술, 조형예술, 시각예술, 인문예술로 분류된다. 참가자들은 수업을 통해 각 분야에 대한 기초적인 지식과 여러 장르의 문화예술 분야에 대한 입문을 하게 된다. 이를 통하여 문화예술 전반에 대한 기초적인 소양과 이해력과 교양을 육성하는데 목적을 두고 있다. 차오름 프로그램은 주제별, 장르별로 심화된 프로그램을 만들어서 접근하는 문화예술교육으로 문화예술에 내재되어 있는 가치를 통하여 자아와 타자, 그리고 세계를 이해하고 정신적 지평을 넓히는 데 기여한다.

토요문화학교의 프로그램에 참가하고 있는 국공립 기관 연계 기관과 프로그램으로는 국립중앙박물관의 토요박물관학교(전통 문화의 연계 프로그램), 국립극장의 재잘거리는 몸, 숨 쉬는 마음(무용 등 신체활동을 통한 표현력 증진 프로그램), 한국공예디자인 문화진흥원의 enjoy~경공방북촌(공예 생활 속 공예 문화 이해 및 체험 프로그램), 한국영상자료원 영화박물관의 시시콜콜 영화박물관 점령기(세미나, 전문가 인터뷰 등을 통한 자발적 영화읽기 프로그램), 소마미술관의 꿈틀꿈틀~ 드로잉은 살아있다(다양한 미술분야 이해를 위한 단계별 체험 프로그램), 아시아문화네트워크 구리시립도서관의 놀면서 체험하는 문학교실(문학 놀이 및 체험 위주의 문학 프로그램) 등을 대표적인 사례로 들

수 있다.⁵⁹⁾

학교문화예술교육과 함께 사회문화예술교육 분야에서도 문화복지 차원에서 소외계층을 위한 프로그램을 구축하고 있다.

한국에서는 중앙정부와 한국문화예술교육진흥원이 정책의 주체가 되어 사회문화예술교육 프로그램을 개발한다. 프로그램은 모든 국민이 향유할 수 있도록 생애의 주기별, 연령대의 문화적 관심사에 초점을 맞추고 있다. 문화체육관광부는 2014년 문화예술교육정책의 핵심과제를 ‘문화예술교육의 일상화, 지역화 그리고 내실화’로 규정하고 프로그램의 질적 개선과 함께 국민이 공감할 수 있는 프로그램 개발에 주력하고 있다. 또한 지역문화예술교육 센터의 역할을 확대하여 소수가 향유할 수 있는 중앙 중심의 문화예술이 아닌 다수가 동참할 수 있는 일상화된 문화로 범위를 넓히고자 한다. 현재까지의 사회문화예술교육은 문화복지의 차원에서 소외계층을 위한 문화예술교육과 사회통합에 집중이 되어 있고, 사회문화예술교육 예산의 약 70%가 이러한 사업에 투입되고 있다.⁶⁰⁾

우리나라에서의 문화예술교육은 독일의 문화예술교육 프로그램과는 달리 문화예술교육의 영역이 사회문화예술교육과 학교문화예술교육으로 분류되어 있다. 이러한 영역은 또 다시 학교와 학교 밖의 교육으로 분류된다.

우리나라에서 공교육 차원의 문화예술교육은 대부분 학교에서 이루어지고 있다. 학생들이 교과목이나 학교성과와 무관하게 학교 밖에서 자유롭게 향유할 수 있는 다양한 문화예술교육 프로그램이 거의 없는 상태이다. 2017년 자유학기제가 전체적으로 실시되는 상황에서 학교 밖에서 진행되는 다양한 문화예술교육 프로그램은 매우 시급한 실정이다. 지금까지는 학교 밖에서 실시되는 문화예술교육프로그램은 공교육 차원이 아닌 사교육에 의존되고 있다. 별도로 수강료를 지불해야 하는 사교육은 사회 소외층이나 빈곤한 가정의 어린이나

59) 한국을 비롯한 여러 나라의 학교 문화예술교육에 대한 사항은 문화체육관광부 2013 참조.

60) 한국을 비롯한 여러 나라에 대한 사회문화예술교육에 대해서는 문화예술교육진흥원 2015 참조.

청소년들의 접근이 어렵기 때문에 문화민주주의 이념에서 볼 때 문화예술에 대한 기본권이 모두에게 보장된 것이 아니다.

문화예술교육은 이러한 차원에서 많은 정책적 보완이 필요하다. 학교와 많은 문화예술기관과의 파트너십과 같은 유기적 관계에서 문화예술교육이 실시되어 어린이와 청소년이 학교라는 틀에서 체험할 수 없는 다양하고 전문적인 문화예술교육이 제공되어야 한다. 학교에서 진행되는 문화예술교육도 초등학교를 벗어나서 중·고등학교로 가게 되면 입시로 인해 제대로 실시가 되기 어려운 현실이다. 제도적으로만 존재하는 문화예술프로그램이 아닌 실제로 관심과 흥미를 가진 학생들이 자발적으로 참여할 수 있는 프로그램이 요구된다.

예술강사 지원 사업이 실시되면서 학교 안에서 심화된 문화예술교육이 가능해졌지만, 이러한 교육들이 교과목의 틀에서 실시되기 때문에 자발적으로 접근하는 형태의 문화예술교육은 아니다. 가다머가 표명하듯이 예술적 체험은 유희와 놀이의 개념을 바탕으로 자아를 성장시킬 수 있는 세계관과 사고의 지평을 확장하는데 궁극적 목표를 둔다. 그러나 학교교육의 틀에서 실시되는 문화예술교육은 성과를 학교의 성적으로 평가하기 때문에, 학생들이 자유로운 사고를 키우기보다는 또 다른 과목의 추가라는 부담을 주는 결과를 가져오게 된다. 방과 후 학교나 다양한 예술단체들과의 연결프로그램을 통하여 학생들이 흥미와 취향에 맞게 자유롭게 선택할 수 있는 문화예술교육 프로그램이 요구된다.

우리나라에서 문화예술교육은 문화다양성이라는 측면에서 살펴볼 때 획일적이고 선택의 폭이 넓지가 않다. 사회문화예술교육도 문화의 집, 시민문화센터, 작은 도서관 등으로 많이 제한되어 있으며 다양한 취미를 가진 사람들을 수용할 수가 없다. 독일의 예를 살펴보면 문화예술교육의 행정이나 지원체계가 중앙정부의 소관이 아니다. 중앙정부 차원에서의 지원은 산하단체와 지역단체의 실행기관의 절차를 거쳐야 하는 번거로움 때문에 일상에서 일어나는 다양한 변화에 대응하기 어려운 점이 많다.

중앙 정부의 정책적 지원이 있더라도 일상에서 이루어지는 문화예술교육은 지역적 토대와 유기적으로 연결되어 공동체로 발전하지 않으면 다양성을

추구하기 어렵다. 문화예술교육의 핵심은 중앙에서 열리는 중요한 이벤트가 아닌 지역사회에서 누구나 공유하고 향유할 수 있는 일상의 생활문화 속에서 가능하도록 전환하는 것이다.

3.3. 독일 문화정책 및 예술기관

독일은 연방주의원칙에 의거하여 주정부가 중심이 되는 문화예술정책을 수행하고 있다. 그러나 90년대 들어 독일의 통일 이후 과거사 처리문제와 유럽연합의 출범으로 사회통합정책 및 주변국과의 업무협약에 있어 연방정부 차원의 문화부처 필요성이 제기되었다. 1998년 슈뢰더(Schröder) 연방총리실 소속으로 그동안 분산되어 있던 문화예술정책을 효율적으로 총괄하는 연방 문화미디어 특보(Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, 이하 BKM)가 신설되었고, 국가 차원의 문화부역할을 실질적으로 수행하게 되었다.⁶¹⁾ BKM은 직제상 연방정부의 내각부서는 아니며 총리실 소속으로 문화예술 및 미디어 관련 업무에 대해 총리를 보좌하고 있다. 문화재 관련 자산과 국가 차원의 문화프로젝트 후원, 문화예술의 지속적인 발전 지원 등을 주로 담당하고 있다.

비록 작은 규모의 정부부처이고 부처의 장이 실제 장관급이 아니라 위원장급이기는 하지만, 이는 독일 문화정책에 있어서 매우 중요한 의미를 갖는다. 이전까지 6개 부서로 나뉘어져 있었던 연방 정부 차원의 문화 관련 업무는 6개 부처의 수립으로 모두 통합되었다. BKM의 신설은 독일 문화예술정책의 전통적 특성인 지역분권화의 원칙이 흐려지거나 약화된 것이라기보다는 문화정책에 있어 독일을 대표할 연방차원의 기관의 필요성이 대두되었기 때문이다.

BKM의 산하기관으로는 ‘연방 기록물 보관소(Bundesarchiv)’, ‘동유럽에서의 독일인의 문화와 역사를 위한 연방연구소(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa)’, ‘독일 연방의회 문화 및 미디어 위원회(Ausschuss für Kultur und Medien)’, ‘독일 문화 연구 위원회(Enquete-Kommission ‘Kultur in Deutschland’)', ‘연방 문화재단(Kulturstiftung des

61) 최보연 2016, 111쪽 참조.

Bundes)’이 있다.

오늘날 독일의 문화시설은 세 개의 주요한 부문으로 분할되었다. 첫 번째 부문은 주정부가 운영하는 공공 문화 기관이다. 극장, 박물관, 콘서트홀, 도서관, 성인교육센터 등이 이 같은 공적영역 문화의 핵심이 된다.

두 번째 부문은 민간 기업이나 주정부에 속하지 않는 시설로서 일반적으로 예술과 문화에 관심 있는 개인 또는 단체에 의해 운영된다. 이들은 비영리적으로 활동하며, 사람들에게 문화 활동, 공연, 문화 교육 등에 참여할 수 있는 기회를 제공한다. 사회문화센터, 예술 학교, 소외계층을 위한 문화 교육과 문화 활동을 하는 센터 등이 여기에 속한다. 이들은 시민 사회의 중요한 축을 구성하고 시장과 정부의 중간에 위치하며 비영리 영역을 형성한다.

세 번째, 문화 산업의 영역으로, 영화, 서점, 음반회사, 갤러리 등이 이 영역에 속하며, 주로 민간 기업에 의해 소유되고 운영된다.

독일의 문화정책은 위 세 부문 모두와 관련되어 있지만, 문화 산업의 영역에서는 문화정책의 비중이 적다. 독일의 문화정책에 있어서 중요한 부분은 예술의 사회적 역할에 충실한 첫 번째, 두 번째 부분이다.⁶²⁾

2009년도 문화관련 재정지출 현황을 보면 연극과 음악이 35%, 박물관과 전시가 18%, 도서관이 15%, 그밖에 문화육성(Kulturpflege)이 13%, 기념물 보호관이 6%, 예술대학 5%, 외국의 문화적 사업이 4%를 차지한다.⁶³⁾

문화산업과 관련해서는 규범적이고 법적인 틀만을 제시할 뿐이다. 예를 들면 서적 및 예술품 구매에 대한 세금은 기타 상품의 절반 수준이다.⁶⁴⁾ 또한, 특별과세법에 의해 스폰서, 재단 등의 문화 시설은 보조금을 지원받는다.⁶⁵⁾ 이 밖에도 문화 산업의 일부 분야, 특히 영화 부문은 주정부로부터 지원을 받는다.⁶⁶⁾

그러나 이 부문에서 문화정책의 가장 중요한 역할은 전문 예술가들, 특히 프

62) 베른트 바그너 2002, 44쪽 참조.

63) Renz 2016, 19쪽 참조.

64) 베른트 바그너 2002, 43쪽 참조.

65) 베른트 바그너 2002, 43쪽 이하 참조.

66) 베른트 바그너 2002, 44쪽 참조.

리랜서 예술가들에 대한 보장이다. 즉, 1983년에 제정된 “예술인사회보장법(Künstlersozialversicherungsgesetz)”이라는 특별법에 의해 모든 종류의 예술가들은 사회보장을 누린다. 예술가들을 위한 공공책임을 강조하는 또 다른 법은 저작권법이다. 또한, 예술가들에 대한 정부의 다양한 직/간접적 지원으로 시상, 예술품 구매, 카탈로그 인쇄비/스튜디오 운영비/프로덕션 비용 지원 등이 있다.⁶⁷⁾

그밖에도 독일의 문화관련 주요 기관은 연방주의로 인해 16개 주가 독자적인 문화정책을 추구함에 따라 문화정책 공동 문제를 다루기 위해서 매년 4회 개최되는 주 문화부장관회의(Kultusministerkonferenz), 독일연방 전체의 문화정책에 대한 문제들을 고찰하고 논의하고자 설립된, 총 8개 문화연합의 상부연합 조직 역할을 하며 총 236개의 연방문화연합단체와 조직이 연결된 독일문화위원회(Deutscher Kulturrat), 전 연방에 걸쳐 문화 활동, 예술, 정책, 과학, 신문방송, 문화행정 분야에서 종사하는 사람들과 문화정책에 관심 있는 사람들이 모여서 만든 단체인 독일문화정책연구소(Kulturpolitische Gesellschaft), 전 세계에 독일어 보급과 독일문화의 국제적 확산 및 타 국가들과의 문화예술교류를 통해 상호이해 및 우호를 증진하여 국가이미지를 높이고 있는 독일문화원(Goethe Institut), 국제학술교류를 위한 독일학술교류처(DAAD: Deutscher Akademischer Austauschdienst), 주로 비유럽권의 예술가들과 문화교류를 담당하는 센터 역할을 하면서 국제문화협력강화 및 비서구권 소수민족들의 이질적 타문화 체험을 통해 자국민들에게 다문화의식을 개선하기 위해 베를린에 설립된 세계문화의 집(Haus der Kulturen der Welt), 전시, 담화, 회의 관련 프로그램의 예술·문화 교류를 지원하고 있는 대외정책 연구소(Institut für Auslandsbeziehungen e. V. : ifa)가 있다.

3.3.1. 문화정책의 목표: 문화민주주의

동독의 문화부장관과 서독 각 연방주의 문화담당자가 1990년에 체결한 서독과 동독 간의 통일조약(Einigungsvertrag) 35조의 문화약관에서 독일은 국가정책

67) 베른트 바그너 2002, 44쪽 참조.

수립에 있어 문화의 중요성을 강조한다. 통일조약 1조 35항에서 양국의 서로 다른 발전에도 불구하고 문화예술이 통일의 지속적인 토대가 됨으로써 동서독 양국이 통일을 하는데 있어서나 유럽적 통일로 가는 도정에서 독자적인 공헌을 했고, 통일된 독일이 세계에서 갖는 위상과 명망은 정치적 중요성과 경제적 능력 이외에도 문화국가(Kulturstaat)로서의 가치에 달려있다고 명시한다.

프랑스가 스스로를 “민족(Nation)” 내지 “공화국 (Republique)”, 영국이 “제국(Empire)” 내지 “영연방(Commonwealth)”으로 규정하는 것에 비하면 독일의 문화국가라는 규정은 다른 유럽 국가들과 차이를 보인다.⁶⁸⁾

다른 유럽 국가보다 뒤늦게 1871년에서야 비로소 통일이 된 독일에서 언어와 문화는 분열된 연방국가들을 하나로 이어주는 매개체였다. 영국과 프랑스에 비해 시민들의 정치적 힘이 미약했던 독일에서 극장과 같은 문화예술기관은 서로 의견을 나눌 수 있는 공론장의 역할을 했다. 2차 대전 후에 독일정부는 나치시대에 실추한 이미지를 문화를 통해 쇄신하고자 했다. 독일의 분단 상황에서 동서독간의 문화교류는 독일통일의 토대를 이룬다. 이렇게 독일에서 문화는 전통적으로 국가 정체성 형성에 있어 중요한 위치를 차지한다.

이러한 독일에서의 문화의 위상은 독일 사회의 문제에 대해서 독일의 연방하원(Deutscher Bundestag)이 주관이 되어 사회각계각층의 전문가들과 함께 탐구하는 특별연구위원회(Enquete-Kommission)의 설립에서도 엿볼 수 있다. 문화환경을 진단하고 새로운 문화정책을 제안하도록 2003년에 설립된 특별조사위원회는 4년 후인 2007년에 독일의 문화전반의 현황과 이에 대한 제안을 담은 “독일에서의 문화(Kultur in Deutschland)”를 발표한다. 이 보고서에서 국가의 목표가 문화라는 것을 분명히 밝히기 위해 “국가는 문화를 보호하고 지원한다. (Der Staat schützt und fördert die Kultur.)”라는 문구를 기본법(Grundgesetz)에 명시할 것을 요청했다.⁶⁹⁾ 아직 이 요구가 실현되지는 않았지만 이러한 권고는 독일에서 문화의 위상을 다시 한 번 주목하게 하는 계기를 마련한다.

이러한 정부의 노력과 함께 지배 권력으로부터 시민의 권리를 예술을 통해

68) Klein 2010, 263쪽 참조.

69) Deutscher Bundestag 2007, 68쪽 참조.

표현하는 전통에 뿌리를 두고 있는 시민들은 자율적으로 문화 인프라를 구축하고 풍요롭게 하는 데 큰 기여를 한다.

2차 대전 후 문화에 대한 시민참여는 68운동을 계기로 더욱 활발해진다. 2차 대전 후 독일에서는 실추된 국가의 이미지를 복원하기 위하여 문화에 대한 관심이 증가하고, 특히 문화유산의 보존과 복원에 주력했다.⁷⁰⁾ 이와 함께 유럽에서는 정치의 민주화를 넘어서 문화의 민주화에 대한 논의가 시작된다.⁷¹⁾ 이러한 논의에 기반하여 가치 있다고 인정받는 문화예술을 되도록 많은 사람들이 향유할 수 있도록 하는 정책들이 수립되기 시작한다. 그러나 고급예술은 취향형성이 쉽지 않아 대중적 보급에는 한계가 있어 여전히 예술기관을 방문하는 관객은 교육 수준이 높은 소수에 불과하다는 것을 많은 경험적인 연구들이 규명하고 있다.⁷²⁾

사회전반에 대한 비판으로 시작된 68운동에서 학생들이 주축이 된 시민들은 정치적 민주화에 대한 요구와 함께 시민들의 문화에 대한 참여요구를 적극적으로 표현한다.⁷³⁾

단지 가치 있다고 인정받는 예술을 수동적으로 감상하는 것을 넘어서 소외되는 계층 없이 가능한 많은 사람들이 예술을 통해 표현하는 적극적인 의미의 문화민주주의가 쟁점이 된다.⁷⁴⁾ 문화에 대한 참여, 문화를 통한 해방과 민주화, 그리고 소통을 통한 사회통합은 문화민주주의의 핵심 이념이다.⁷⁵⁾

헤르만 그라저(Hermann Glaser)의 『심미적인 것의 탈환. 새로운 사회문화의 전망과 모델(Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur)』 (1974)⁷⁶⁾과 힐마 호프만의(Hilmar Hoffmann)의 『모두를 위한 문화(Kultur für alle)』 (1979)는 독일에서 문화민주주의에 대한 이론적 토대를 마련한다.

70) Schmidt 2012, 49쪽 참조.

71) 김경옥 2003, 37쪽 참조.

72) 김경옥 2003, 37쪽 참조.

73) 광정연 외 2015, 381쪽 참조.

74) 광정연 외 2015, 382쪽 참조.

75) Schneider 2010, 198쪽 참조.

76) 이 책은 재판부터 『시민권리 문화 Bürgerrecht Kultur』 라는 제목으로 출간된다.

당시 서독의 총리였던 빌리 브란트가 “보다 많은 민주주의에의 도전(Mehr Demokratie wagen)”이란 구호로써 주장했던 정치적 민주화 정책과 함께 문화민주주의는 독일 문화정책의 목표로 자리잡는다.⁷⁷⁾

모든 시민이 문화예술을 통해 자신의 욕구와 문제를 표현하는 것을 목표로 하는 문화민주주의를 문화정책의 중심에 둔 독일에서 문화를 통한 소통과 화합은 문화정책의 핵심 과제라고 할 수 있다.

3.3.2. 지방분권화

모든 시민들이 문화를 통해 소통하기 위해서는 지방의 다양한 문화가 자발적으로 발전할 수 있도록 지방분권화가 이루어져야 한다.

독일은 16개의 주로 구성된 연방국가로서 13개 광역주와 3개의 도시주로 구분된다. 3개의 도시주인 베를린, 브레멘, 함부르크는 주의 지위와 지방자치 단체의 지위를 동시에 가지고 있다. 이중 11개주가 구서독 주이며 5개주가 구동독 지역에 있다.

이러한 지방자치 체제는 오래된 전통에 기인하는데 나치가 지배했던 1933-45년을 제외하고는 지속되었다. 독일은 나폴레옹 지배 전에는 비록 신성 로마제국이라는 형식적인 체제가 있었지만 실질적인 행정은 300여개가 넘는 나라에 의해 이루어졌다. 나폴레옹이 몰려난 후 1814년에 열린 빈 회의에서 독일통일에 관한 협상이 이루어졌으나 하나의 연방국가 수립에는 합의를 보지 못하고 38개의 국가가 연합된 독일연방(Deutscher Bund)라는 새로운 국가연합이 탄생되었다. 점차 세력을 확대해가던 프로이센은 1867년 오스트리아와의 전쟁에서 승리를 거두고 17개의 소국가들과 함께 북독일연방(Norddeutscher Bund)을 건립한다. 북독일연방의 헌법은 1871년에 프로이센에 의해 통일된 독일제국의 기반이 된다. 1차 세계대전 이후 건립된 바이마르 공화국은 독일제국에서 “국가(Staat)”로 불리던 독일의 나라들을 “주(Land)”라고 지칭하고 연방제를 지속한다. 바이마르 공화국의 연방제는 히틀러에 의해 폐지되었지만 제2차

77) Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2007, 21쪽 참조.

세계대전이 끝난 후 독일은 다시 연방제를 채택한다.

독일의 기본법 제28조 제2항은 “지방자치단체에게 법률의 범위 내에서 지역 사회의 모든 사무를 자기 책임 하에 규율한 권리가 보장되어야 한다”고 규정함으로써 지방자치단체의 자치권을 보장한다.

각 연방주는 연방과 마찬가지로 입법부, 사법부, 행정부를 가지고 있다. 각 주는 독자적인 헌법을 가지고 있으며 주 의회가 구성되어 있고, 주지사와 각 부처 장관으로 구성된 주정부를 운영하고 있다.

독일식 지방자치제도를 “협력적 연방제(Kooperative Foederalismus)”라고 부르는데 이는 연방국가와 주가 협력하여 지역자율성과 함께 전국적인 균형발전을 이룰 수 있는 여건이 마련되었다는 것을 의미한다.⁷⁸⁾ 전체 국가사회를 위한 연방의 역할을 중시하면서도 동시에 주정부의 의지를 반영하는 것을 보장함으로써 주의 역할과 권한은 축소시키지 않는다는 것이다.

이러한 연방제는 독일인들의 염원이기도 했던 단일국가의 이상을 실현하면서도 동시에 나치시대의 권력집중의 폐해를 방지하기 위한 조건을 마련하기 위한 노력의 산물이라고 할 수 있다.

독일은 문화정책에 있어서도 연방주의를 엄격하게 적용하고 있다. 독일에서 문화에 대한 통치권은 주의 관할로 문화부처를 두고 있다. 주는 문화예술정책을 담당하는 헌법상 문화주권(Kulturhoheit)을 갖고 있다. 각 주들은 문화부 장관과 교육부 장관의 소임 아래, 주의 특성에 맞는 독자적인 문화정책을 추구하여 문화정책을 입안, 실행하고 있다. 통일 이후 중앙집권적으로 집행되었던 동독의 예술기관에 대한 관리도 주와 지방자치단체로 이양되었다.

문화에 대한 지원 및 결정은 우선적으로 지방자치단체(Kommunen)에 의해 이루어진다. 2011년도 기준으로 보면 공적지원의 44.8%는 지방자치단체가, 41.9%는 주가, 그리고 13.3%를 연방이 집행했다.⁷⁹⁾ 얼마나 어떻게 문화를 지원 할지는 지방자치단체가 결정하고, 지역을 넘어서는 과제나 자치단체의 능력을 넘어서는 경우에 주 정부가 개입한다.⁸⁰⁾ 주 정부의 집행 범위를 넘는 과제들은

78) 심익섭 2010, 9쪽 참조.

79) Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2015, 12쪽 참조.

80) 광정연 2016, 3쪽 참조.

다시 연방이 관계한다. 연방정부는 해외문화교류, 문화교육, 문화자산의 보호, 저작권법과 출판법, 예술가의 사회적 보장, 영화후원, 국가적인 문화기관운영과 같은 국가 전체에 관계되는 업무를 맡게 된다.⁸¹⁾ 때문에 독일은 주마다 중점을 두는 범위나 지원범위에도 차이가 있는 문화정책을 펼치고 있다.

획일적인 문화정책으로 문화를 정권의 선전도구로 이용한 나치 정권을 경험한 독일에 있어 중앙정부의 획일적인 결정을 방지하고 각 지방자치단체의 자율성을 보장하는 것은 무엇보다 중요하다.⁸²⁾ 보충(Subsidiarität)과 협력(Kooperation)을 원칙으로 하는 독일의 지방분권적 문화정책은 각 지역문화를 보존하고 지역의 다양한 문화발전을 가능하게 한다.

3.3.3. 예술기관의 운영형태

독일의 예술기관은 공공기관과 민간기관으로 나뉘고, 민간기관은 다시 공익적(gemeinnützig) 기관과 상업적(kommerziell) 기관으로 나뉜다.⁸³⁾

독일에는 현재 140여개의 공공극장, 220여개의 민간극장, 130여개의 오케스트라, 70여개의 페스티벌, 양상불이 없는 150여개의 극장, 극장 없이 공연을 하는 100여개의 극단, 그밖에도 집계할 수 없을 정도로 많은 아마추어 극단이 있어 어느 나라보다 지역적으로 고루 분산된 다양하고 조밀한 공연인프라가 구축되어 있다.⁸⁴⁾

3.3.3.1. 공공기관

“공공기관 중 대다수를 차지하는 법적 형태(Rechtsform)는 국영기업(Regiebetrieb), 자가경영기업(Eigenbetrieb), 유한책임회사(die Gesellschaft mit beschränkter Haftung(GmbH))이다.”⁸⁵⁾ 시은 2013/14년 기준으로 독일에는 142개

81) 김복수 외 2003, 33쪽 참조.

82) Klein 2011a, 101쪽 참조.

83) Heinrichs 2012, 38쪽 이하 참조.

84) 독일극장협회홈페이지 참조.

85) 광정연 2016, 7쪽 참조.

의 공공극장 중에 32개의 국영기업, 30개의 자가경영기업, 54개의 유한책임회사가 있다.⁸⁶⁾ 가장 큰 비중을 차지하는 이 세 개의 법적 형태 외에 비영리 사단법인(der eingetragene Verein), 재단법인(Stiftung), 목적 조합(Zweckverband) 등이 있다.⁸⁷⁾

국영기업은 지방자치단체 행정 기관 내에 편입되어 있어 법적으로 행정 당국에 속해있고, 운영 면에서나 경제적인 면에서 자립적이지 않다.⁸⁸⁾ 즉 지방행정을 통해 공동으로 관리되는 비독립적인 기업이다. 국립극장, 시립극장, 시민대학, 도서관, 박물관, 음악학교 등이 보통 국영으로 운영된다.⁸⁹⁾

자가경영기업은 법적으로는 행정 당국에 속해있지만 독자적인 예산편성과 부기가 기관의 권한에 속해 자율적으로 운영된다. 국영기업과는 달리 운영진(Werkleitung)은 인사권과 운영에 대한 권한과 책임을 갖는다.⁹⁰⁾ 국영기업이 운영능력을 인정받으면 좀 더 자율적으로 운영할 수 있는 자가경영기업으로 전환이 가능하다.⁹¹⁾

유한책임회사는 일정한 목표를 실현하기 위한 법인으로서, 설립을 위해서는 적어도 25,000유로에 해당하는 자본금이 필요하다.⁹²⁾ 법인은 자산에 대해 무한 책임을 지나 회사에 대한 동업자의 책임은 단지 자산출자액 수준에 한정한다.⁹³⁾ 유한책임회사의 설립에 있어 사원총회(Gesellschafterversammlung)와 경영진(Geschäftsführung)은 의무적으로 조직되어 있어야 하나 감독위원회(Aufsichtsrat)는 선택가능하다.⁹⁴⁾ 사원총회는 재무, 조직, 인사에 대한 결정권을 가지고 있고, 다수결을 통해 결정권을 행사할 수 있다.⁹⁵⁾ 경영진은 결정된 사항을 집행하는데 부가적으로 감독기관을 설치할 수도 있고, 경영진이 집행하

86) 독일극장협회홈페이지 참조.

87) 독일극장협회홈페이지 참조.

88) Klein/Heinrichs 2001, 337쪽 참조.

89) Heinrichs 2012, 94쪽 참조.

90) Deutscher Bundestag 2007, 97쪽 참조.

91) 광정연 2016, 8쪽 참조.

92) Heinrichs 2012, 98쪽 참조.

93) Heinrichs 2012, 98쪽 참조.

94) 광정연 2016, 8쪽 참조.

95) 유주선 2010, 338쪽 참조.

고 관리하는 기능을 모두 함께 수행할 수도 있다.⁹⁶⁾ 유한책임회사의 대표는 자가경영기업의 대표보다 더 많은 결정권을 가지고 책임을 지게 된다.⁹⁷⁾ 자가경영기업이 자체 수입률이 비교적 높아지면 독립적인 법인을 가지게 되고, 좀 더 자율적으로 운영할 수 있는 유한책임회사로 전환할 수 있다.⁹⁸⁾

독일 공공극장은 작품마다 대부분 예술가들을 새로이 캐스팅하는 영국의 공공극장들과는 달리 극장마다 고용되어 있는 예술가들, 즉 앙상블(Ensemble)이 있고, 몇 개의 작품을 교대로 공연하는 레퍼토리(Repertoire) 형식을 취하고, 작품에 대한 제안부터 공연까지를 한 극장에서 제작하는 매뉴팩처(Manufaktur) 시스템으로 운영되고, 한 극장에서 연극, 오페라, 콘서트 등 다양한 예술장르가 함께 공연되는 복수 분야(Mehrspartigkeit) 극장을 그 특징으로 한다.⁹⁹⁾ 이런 시스템이 구체적으로 어떻게 운영되는지는 각 주마다 상이하다.¹⁰⁰⁾

시즌 1991/92년과 비교하면 시즌 2002/03년에 국영기업이 99개에서 55개로 절반가량 감소했고, 자가경영기업은 3개에서 19개로, 유한책임회사의 수는 두 배가 증가했다.¹⁰¹⁾ 70, 80년대에는 공공기관이 주나 지방자치단체에 속한 국영기업의 비중이 컸으나 현재는 공공기관도 경영상의 유연성과 전문성을 확보하는 데 적합한 형태로 변모하고 있다.¹⁰²⁾ 즉 공공기관의 운영이 전문가에게 맡겨지는 경향이 강하게 나타나고, 이러한 추세는 결국 예술경영의 중요성을 부각시키게 한다.

이렇게 공공기관이 경영상의 유연성과 전문성을 확보해가면서 수요자 중심의 정책을 펼치게 됨으로써 시민들과의 소통이 기관경영에서 더욱 중요해진다.

3.3.3.2. 공익적 민간기관

96) 광정연 2016, 8쪽 참조.

97) Schmidt 2012, 25쪽 참조.

98) 광정연 2016, 8쪽 참조.

99) Schmidt 2012, 27쪽 이하 참조.

100) Schneider 2013, 197쪽 참조.

101) Deutscher Bundestag 2007, 101쪽 참조.

102) 광정연 2016, 8쪽 참조.

“민간기관은 공익적 기관과 상업적 기관으로 나뉘는데 공익적 기관은 과세법의 의미에서 기관이 공익에 기여한다는 것이 인정될 수 있어야 한다.”¹⁰³⁾ 이윤을 목적으로 하는 상업기관은 공적 지원을 받을 수 없다. 본 연구에서 관심을 두고 있는 공연예술기관들은 공적지원을 받는 공익적 기관에 속한다.

“독일에는 시즌 2013/14년 기준 225개의 민간극장이 있는데, 95개가 비영리사단법인이고, 87개가 유한책임회사이다.”¹⁰⁴⁾

“비영리 사단법인은 관할 지방법원(Amtsgericht)의 사단등기부(Vereinregister)에 등록함으로써 설립할 수 있다.”¹⁰⁵⁾ 적어도 7명의 창립자가 필요한데 구성원 총회(Mitgliederversammlung)와 장(Vorstand)으로 구성된다.¹⁰⁶⁾ “보통 시민대학이나 음악학교가 이러한 법적 형태를 취한다.”¹⁰⁷⁾

나머지 민간극장들은 대부분 유한책임회사의 형태를 취한다. 유한책임회사법을 현대화하기 위해 2008년도에 개정된 법에 의하면 단지 1유로의 자본금을 가지고 미니유한책임회사(Mini GmbH)를 설립할 수 있다.¹⁰⁸⁾ 자본 없이 유한책임회사를 설립이 가능해진 것이다. 미니유한책임회사는 자본금이 25,000유로가 될 때까지 수입의 1/4은 저축해야 하고, 자본금이 25,000유로에 달하면 보통의 유한책임회사가 된다.¹⁰⁹⁾

독일에서는 68운동 이후 문화민주주의의 흐름을 타고 이념을 예술을 통해 펼치고자 70년대 많은 자유극단(Freies Theater)이¹¹⁰⁾ 설립되었다. 또한 통일 후에도 동독극장계가 재편되면서 정부의 재정지원에 비교적 얽매이지 않은 자유극단이 증가하는 추세이다. 현재 약 2000여개의 자유극단이 주로 베를린, 뮌헨, 함부르크, 쾰른, 프랑크푸르트와 같은 대도시에 형성되어 있다.¹¹¹⁾ 자신이 속한

103) 광정연 2016, 9쪽.

104) 광정연 2016, 9쪽 참조.

105) 광정연 2016, 9쪽.

106) Klein 2011a, 221쪽 이하 참조.

107) 광정연 2016, 9쪽.

108) Klein 2011a, 225쪽 참조.

109) Klein 2011a, 225쪽 참조.

110) Freies Theater, Freie Szene, Freie Gruppe라는 용어가 혼용되어 사용되는데 Freies Theater가 가장 빈번히 대표적으로 쓰이고, 그들의 활동을 살펴보면 이에 대한 가장 적합한 번역어가 공연자들이 자율적으로 구성한 극단이라는 의미의 ‘자유극단’이라고 생각된다.

극장에서 공연을 하는 기존의 전통적인 극장에 소속된 앙상블과는 달리 자유극단은 고정 극장이 없이 주로 다른 극장과 협연을 하거나 초청공연을 한다.¹¹²⁾ 적은 수의 유동적인 인원으로 실험적이고 시의적인 작품을 다양한 방식으로 공연할 수 있는 자유극단은 새로운 것을 요구하는 현대적 추세에 발맞춰 계속 증가하고 있다.

“이러한 자유극단이 대부분 취하는 법적 형태가 민법상 조합(Gesellschaft bürgerlichen Rechts(GbR))이다.”¹¹³⁾ 민법상 조합은 2인 이상이 서로 출자하여 공동의 사업을 경영하기로 약정함으로써 발생하는 단체적 성격을 가진 법률관계이며 조합계약을 통해 형성된다.¹¹⁴⁾ 단체의 성격을 가지고 있지만 그 단체의 구성원인 개인은 여전히 독립적으로 존재하며 공동의 목적 달성에 필요한 한도 내에서 제약이 있을 뿐이고, 그 구성원의 개성이 표면적으로 강하게 나타난다.¹¹⁵⁾ 조합은 개인 간의 재산공동체로서의 측면을 띠고 있으며, 그 조합이 직접 재산에 대한 권리를 갖는 것이 아니라 구성원의 권리가 합수적(合手的)으로 모인 형태를 구성하게 된다.¹¹⁶⁾ 손쉬운 결성과 해산이 가능하여 자율성이 가장 많이 보장되는 기관 형태라고 할 수 있다.¹¹⁷⁾ “일반적으로 상호 신뢰할 수 있는 소수의 구성원들로 구성된 기관이 이러한 법적 형태를 취한다.”¹¹⁸⁾

법적 형태는 기관의 법적인 의복(das juristische Kleid)에 해당하는 것으로 구성원들 사이, 그리고 구성원과 관객과 지방자치 단체 등 외부와의 관계를 규정하고 법적인 제반 조건을 형성하여 기관 운영의 토대를 마련한다.¹¹⁹⁾ 따라서 민간극장은 설립 초기 단계에 가장 적합한 법적 형태를 신중히 결정해야 한다.

독일은 공익적 민간기관을 목적에 맞게 비교적 손쉽게 설립할 수 있도록 다양한 법적 형태를 마련하고 있다. 때문에 민간이 주관하는 다양한 문화기관이

111) 독일 자유극단 홈페이지 참조.

112) Klein/Heinrichs 2001, 116쪽 참조.

113) 광정연 2016, 10쪽.

114) 김세준 2013, 141쪽 참조.

115) 김세준 2013, 141쪽 참조.

116) 김세준 2013, 141쪽 참조.

117) 광정연 2016, 10쪽 참조.

118) 광정연 2016, 10쪽.

119) Klein 2011a, 210쪽 참조.

시민들의 소통의 장을 마련함으로써 문화형성에 큰 역할을 담당하고 있다.

3.3.4. 공적지원의 방식과 원칙

예술기관이 시장에 지배를 받지 않고 소통과 통합이라는 사회적 역할을 수행하기 위해 공적지원이 이루어져야 한다.

미국 프린스턴 대학의 두 학자, 보몰(William J. Baumol)과 보웬(William G. Bowen)이 1966년에 발표한 『공연예술: 경제적 딜레마(Performing Arts: The Economic Dilemma)』는 문화예술 분야에 처음으로 경제적 분석을 적용함으로써 최초의 예술경영서라고 인정받고 있다. 이 저서는 테크놀로지의 발달로 인해 일반 생산품의 원가는 점점 하락하는 반면 문화예술과 같은 인간의 창의력과 노동력을 바탕으로 한 상품의 원가, 즉 제작비는 계속 상승하여 일반 상품과 문화예술의 생산가의 격차는 점점 벌어질 수밖에 없다는 것을 입증한다.¹²⁰⁾ 다시 말해 노동집약적인 예술의 특성 때문에 예술기관의 적자상황은 필연적으로 발생할 수밖에 없다는 것이다.¹²¹⁾

이 저서는 문화예술기관에 대한 지원이 없이 예술기관이 자본주의 시장에서 생존할 수 없다는 것을 입증함으로써 예술기관에 대한 공적지원의 필요성을 규명한다고 할 수 있다.

독일의 기본법 제5조 3항에는 “예술, 학문, 연구, 교육은 자유롭다.(Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.)”고 명시되어 있다.¹²²⁾ 나치 시대에 국가에 의한 예술의 통제와 오용을 뼈아프게 경험한 독일에서 예술의 자유는 매우 중요한 가치이다. 이러한 기본법에 따라 독일에서의 공적지원은 작품의 내용에 대해서는 철저히 관여하지 않으면서 이루어진다.¹²³⁾

독일에서 문화민주주의 담론을 확산시킨 힐마 호프만은 모든 사람들이 자신이 향유하는 예술을 스스로 결정할 수 있어야 하고, 시장이 사람들의 욕구를

120) 광정연 2016, 11쪽 참조.

121) 광정연 2016, 11쪽 참조.

122) Deutscher Bundestag 2007, 59쪽 참조.

123) Klein 2011a, 103쪽 참조.

조정하지 못하도록 국가는 정책을 마련해야 한다고 설명한다.¹²⁴⁾ 이러한 그의 주장은 시장에서 자생할 수 없는 문화예술기관에 대한 공적지원을 의무화한다고 할 수 있다. 공권력과 시장으로부터 예술의 자유를 지키는 것이 중요하고, 독립적인 예술기관의 존립을 위해서는 국가의 공적지원이 필요하다고 할 수 있다.

일반적으로 공적지원을 직접지원과 세제혜택 등과 같이 예술기관이 생존할 수 있는 인프라를 형성해주는 간접지원으로 나눌 수 있다. 독일은 국제적으로 문화예술에 대한 공적지원이 많은 나라에 해당한다.¹²⁵⁾ 독일 예술기관에 대한 공적지원의 비중은 민간지원에 의존하고 있는 미국과 비교해보면 뚜렷해진다. 독일의 예술기관에 대한 공적지원이 국민 1인당 100유로에 달하는데 비해 미국의 공적지원은 국민 1인당 5달러도 채 되지 않는다.¹²⁶⁾ 독일에서 극장의 운영예산의 85%까지를 공적지원에 의존한다면 미국에서는 5% 이하이다.¹²⁷⁾ 미국에서 공익적 예술기관은 10-20% 정도 공적지원을, 30-40% 정도 민간지원을 받고, 50%가 자체 수입으로 운영된다.¹²⁸⁾ 이에 비해 독일의 공익적 예술기관은 90%가 넘는 공적지원을 받는다.¹²⁹⁾ 독일 예술기관은 공적지원에 대한 의존 비율이 높은 반면, 민간지원과 자체 수입은 현저히 낮다고 할 수 있다.

예를 들어 극장은 저작권, 입장권, 식음료 및 팸플릿 판매 등을 통해 자체 수입을 올리는데, 저작권은 작가에게 귀속될 때가 많아 입장권이 주 수입원이라고 할 수 있다.¹³⁰⁾ 자체 수입에서 입장권 수입이 차지하는 비율은 평균적으로 70%에 이른다.¹³¹⁾ 이러한 극장의 자체 수입은 독일에서 보통 전체 예산의 8-20%를 차지한다.¹³²⁾ 공공극장의 총예산 대비 평균적인 자체수입 비중은 전문경영화에 힘입어 1991년 12.2%에서 2008년 17.1%로 증가했다.¹³³⁾ 그러나 총

124) Schneider 2010, 11쪽 참조.

125) Klein 2011, 506쪽 참조.

126) Schmidt 2012, 44쪽 참조.

127) Schmidt 2012, 44쪽 참조.

128) Klein 2011a, 505쪽 참조.

129) Klein 2011a, 505쪽 참조.

130) 광정연 2016, 11쪽 참조.

131) Vorwerk 2012, 12쪽 참조.

132) Schmidt 2012, 14쪽 참조.

예산에서 자체수입이 차지하는 비율은 여전히 미약하고, 총예산의 80-90%은 재원조성활동을 통해 충당되어야 한다.

독일의 민간지원은 전체 문화예산의 약 7-8%를 차지한다.¹³⁴⁾ 민간극장에 대한 민간지원은 1% 정도의 비중을 차지하여 그 비중이 매우 낮고, 그나마도 경기의 영향을 받아 지속적으로 이루어지지 않는다.¹³⁵⁾

공공극장과 공익적 민간극장은 평균적으로 80% 정도 공적지원을 받는다.¹³⁶⁾ 시즌 2012/13을 기준으로 독일 공공극장의 관람객 한 사람당 113유로가 지원되어 전체지출의 82%가 공적지원에 의해 충당되었고, 18%가 자체 수입에 의해 운영되었다.¹³⁷⁾

대표적인 공적지원은 크게 “프로젝트지원(Projektförderung)”과 “기관지원(institutionelle Förderung)”으로 나뉜다.¹³⁸⁾ 기관지원은 중장기적인 지원의 근거가 있어야 이루어진다.¹³⁹⁾ 각각의 지원은 예산의 일정한 비율을 지원하는 “부분자금조달(Anteilsfinanzierung)”, 수입으로 충당되지 않는 지출을 메워주는 “부족액 자금조달(Fehlbedarfsfinanzierung)”, 일정한 금액을 지원하는 “고정총액자금조달(Festbetragsfinanzierung)”로 나뉜다.¹⁴⁰⁾

2010년 기준 문화예산의 93%에서 95% 정도가 기관지원에 배정되어 있기 때문에 새로운 프로젝트를 위한 지원 예산의 규모가 매우 적다.¹⁴¹⁾ 그러나 이러한 경직된 지원에 대한 비판이 강하게 제기되면서 기관지원보다는 프로젝트지원의 비중이 증가하는 것이 현재의 추세이다.

독일의 공적지원은 예술의 자유를 보장하는 자유(Liberalität), 예술의 다양성을 보장하는 다원성(Pluralität), 시민들의 자율적 예술 활동을 보완하는 보충(Subsidiarität), 그리고 고른 지역적 발전을 보장하는 분산(Dezentralität)의 원칙

133) Vorwerk 2012, 12쪽 이하 참조.

134) Höhne 2009, 198쪽 참조.

135) Vorwerk 2012, 13쪽 참조.

136) Schmidt 2012, 14쪽 참조.

137) Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2015, 338쪽 이하 참조.

138) Deutscher Bundestag 2007, 60쪽 참조.

139) Deutscher Bundestag 2007, 60쪽 참조.

140) Deutscher Bundestag 2007, 60쪽 참조.

141) Birnkraut 2011, 32쪽 참조.

에 따라 집행된다.¹⁴²⁾ 베를린 시의 문화부장 콘라드 슈미트 베르테른(Konrad Schmidt-Werthern)은 이외에도 지원을 할 때 혁신(Innovation)이 중요한 기준이라고 밝히면서, 지원 기준에서 관객의 숫자보다는 예술의 질이 우선한다고 설명한다.¹⁴³⁾

독일에서는 80년대 이후 본격화된 문화의 경제성에 대한 논의와 함께 예술기관의 재정 자립도를 높여야 한다는 목소리가 높아졌다. 노하우가 축적된 미국의 민간 기부금 유치와 마케팅 방안을 배워야 한다는 주장도 커졌다. 독일의 예술기관이 점차 공적지원의 의존 비중을 줄이고 재원 조성을 다양화하여 민간지원을 더 끌어내야 한다는 것이다.

통일 이후 90년대부터 예술기관에 대한 공적지원이 축소되고 인건비 등 운영비용은 계속 상승하면서 민간지원의 중요성이 점차 커지고 있다.¹⁴⁴⁾

이러한 추세와 함께 독일에서 민간재단이 증가하고 있다는 것은 고무적인 사실이지만 경제시스템과 문화적 전통이 미국과는 다른 독일에서 민간지원을 끌어내는 데는 한계가 있다.¹⁴⁵⁾ 독일 시민들은 이미 고율의 세금을 납부하고 있기 때문에 추가적인 기부의 필요성을 크게 느끼지 못한다.¹⁴⁶⁾ 또한 일반적으로 민간지원은 지원의 대가로 예술 제작에 영향력을 행사하기 때문에 예술의 자율성을 보장하면서 민간지원을 받는 것은 쉬운 일이 아니다.¹⁴⁷⁾

평균적으로 35% 이상의 자체 수입을 올려야하기 때문에 성공이 보장된 작품만을 제작해야 하는 미국극장과는 달리 재원조성에서 공적지원의 비중이 큰 독일극장은 좀 더 새롭고 실험적인 작품을 시도할 수 있다.¹⁴⁸⁾ 또한 경기의 흐름의 직접적인 영향을 받는 미국에 비해 독일의 극장은 좀 더 안정된 조건에서 장기적인 계획을 세울 수 있다.¹⁴⁹⁾

142) Höhne 2009, 171쪽 이하 참조.

143) Schmidt-Werthern 2015, 인터뷰 참조.

144) Schmidt 2012, 63쪽 참조.

145) 광정연 2016, 14쪽 참조.

146) 김경옥 2011, 129쪽 참조.

147) 김경옥 2011, 55쪽 참조.

148) Schmidt 2012, 45쪽 참조.

149) Schmidt-Werthern 2015, 인터뷰 참조.

예술기관 운영의 전문성을 살려 자체수입을 올리고 민간지원을 늘리려는 노력은 물론 필요하지만 예술의 자유를 보장하고 예술기관이 안정적으로 사회적 역할을 충실히 수행하기 위해서는 문화예술에 대한 공적지원은 여전히 중요하다. 공적지원의 합리적 분배는 문화정책의 핵심 과제이다.

3.3.5. 사회문화운동

사회문화는 문화가 사회에 영향을 미치고, 사회의 연결고리라는 의미이다. 사회문화운동은 문화예술이 사회에 대한 분석을 토대로 사회가 앞으로 발전해야 할 방향과 전망을 제시하는데 중요한 역할을 해야 한다는 신념에서 출발한다. 사회적 소통과 통합은 이런 점에서 사회문화운동의 중요한 목표라고 할 수 있다.

독일에서 문화민주주의 이론의 토대를 제공한 그라저는 사회문화운동의 활성화에 큰 기여를 한다. 그라저는 예술이 소통의 매개체로서 중요한 역할을 한다고 생각하여, 예술을 통해 다양한 이해관계에서 비롯된 갈등에 대해 소통함으로써 인식의 방법과 범위를 확장하는 것을 사회문화의 목표로 삼는다.¹⁵⁰⁾

사회문화운동은 68운동의 정신을 일상문화 속에서 구현하고자 68운동을 주도했던 세력들에 의해 활발히 전개되었다. 그들은 지금까지의 엘리트 중심의 고급문화에 대항하여 모든 시민이 예술을 통해 자신의 목소리를 낼 수 있는 공론장을 만들고자 한다. 시민들이 일상에서 가지고 있는 문제를 표현함으로써 사회비판적인 성격을 띤다.

이를 위해 지역마다 사회문화센터(Soziokulturelle Zentrum)가 설립된다. 시민들이 자발적으로 형성한 사회비판적인 사회문화센터는 초기에는 기존의 문화기관과의 갈등이 있었다. 하지만 점차 하나의 대안문화로서 인정받게 되어 현재는 공적지원을 받는, 문화형성에 중요한 부분을 차지하는 기관으로 성장하였다. 사회문화센터가 지역문화에서 차지하는 위상은 더욱 커지고 있고, 특히 문화시설이 도시에 비해 적은 지방에서 그 중요성은 더욱 크다.¹⁵¹⁾ 전체 사회

150) 광정연 2016, 6쪽 참조.

151) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 33쪽 참조.

문화센터 중 4분의 1이 지방에 있다.¹⁵²⁾

시민들이 자체적으로 운영하는 450여개의 사회문화센터가 있는데,¹⁵³⁾ 이들은 청소년과 시민들을 대상으로 정치 문화 교육을 실시하고, 시민들 스스로가 예술 활동에 참여할 기회를 준다.¹⁵⁴⁾ 이러한 사회문화센터의 가장 우선적인 목적은 문화활동을 통한 소통과 사회통합이다. 2014년 통계를 보면 49%가 아동 청소년을 중심으로 한 세대 간의 소통에 중점을 두고, 46% 상호문화교류에 초점을 맞추어 국제적으로 활동한다.¹⁵⁵⁾

독일국민 중 8천 2000만 중 약 천3백 5천명이 해마다 사회문화센터를 방문하여 전체 인구의 약 16%가 센터를 방문한다고 할 수 있다.¹⁵⁶⁾ 14년도 통계에 따르면 사회문화센터에서 일하는 사람들 중 명예직으로 일하는 사람이 25%, 무보수로 일하는 사람이 36%, 정규직이 9%, 그리고 나머지는 실습생들이거나 시간제로 일한다.¹⁵⁷⁾ 그래서 센터는 인력의 60% 이상이 자발적인 시민들로서 운영된다고 할 수 있다.

자율성 확보를 위해 사회문화센터는 되도록 외부의 의존율을 줄이려고 노력한다. 사회문화센터의 고유한 이념추구와 현실적인 운영 사이에 균형을 두고 운영하고자 한다.¹⁵⁸⁾

센터의 수입 구조를 보면 약 50% 정도가 자체 수입이고, 그중 50%정도는 입장권 수입이다.¹⁵⁹⁾ 나머지는 제공하는 코스의 수강료, 공간의 임대비용, 음식점의 수입, 회원회비, 기부금으로 이루어진다.¹⁶⁰⁾ 나머지 50%는 공적지원인데 그 중 기관에 대한 지원이 30% 정도이고, 각각의 사업에 지원되는 것이 20% 정도이다. 지방자치단체, 주, 연방, 유럽연합, 재단 등에서 지원을 받게 된다.¹⁶¹⁾ 지방자치단체가 지원하는 비중이 35% 정도이며 주가 10%를 차지한

152) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 32쪽 참조.

153) 독일 사회문화센터협회 홈페이지 참조.

154) Bundeszentrale für politische Bildung 2008, 47쪽 참조.

155) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 5쪽 참조.

156) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 9쪽 참조.

157) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 19쪽 참조.

158) 정갑영 1996, 101쪽 참조.

159) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 25쪽 참조.

160) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 19쪽 참조.

다.¹⁶²⁾ 2013년 사회문화센터의 평균 지출내역을 살펴보면 전체 지출의 35%가 인건비, 26%가 행사비, 9%가 운영비로 이루어진다.¹⁶³⁾

대부분의 사회문화센터는 50% 정도의 공적지원을 받고 있지만 소득보다는 지출이 커서 만성적인 재정난을 겪고 있다.¹⁶⁴⁾ 건물보수나 전산화가 필요한 센터들도 많다.¹⁶⁵⁾ 또한 많은 센터들이 공간과 인력이 부족하여 한 사람당 차지하는 업무량이 많다. 지원을 받기 위한 신청서 양식도 간편해져야 할 필요성이 있다.

사회문화센터의 법적형태는 조합(Verein), 유한책임회사, 민법상 조합 등으로 되어있다. 그 중 95%정도가 조합으로 되어있으나 최근에는 자율적인 운영을 위해 동호인 집단과 유한책임회사가 공동으로 주도하는 형식으로 전환하고 있다.¹⁶⁶⁾

3.3.6. 문화예술교육

예술교육의 필요성은 예술이 종교의식이나 당시의 지배계층으로부터 독립하여 문화예술시장에 의존하게 되면서 시작된다. 즉 문화예술이 교양교육을 받은 특수계층 뿐만 아니라 입장료를 지불하면 누구나 관람할 수 있는 소비품으로 변화되면서, 미적이고 경제적인 측면을 고려하게 됨으로써 문화예술교육의 필요성이 대두되었다.

예술의 자율성이라는 개념이 형성되기 시작한 18세기 중·후반은 유럽대륙이 계몽사상과 프랑스 혁명으로 인한 진통을 겪는 시기이기도 하다. 그 당시 종교 예식과 지배계급의 일부로 존재하던 예술은 두 가지의 문제점에 직면하게 된다. 첫째는 미적인 소통을 통하여 예술의 정체성을 확립하는 일이며, 둘째는 예술과 인간, 사회와의 관계를 보여주면서 사회적 기능을 제시하는 것이다.

프리드리히 실러의 미학서간, 『인간의 미적 교육에 관하여』 는 당시의 예술

161) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 25쪽 참조.

162) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 27쪽 참조.

163) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 29쪽 참조.

164) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 34쪽 이하 참조.

165) Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, 34쪽 이하 참조.

166) 정갑연/임학순 2008, 31쪽 참조.

이 직면한 예술의 미적 소통과 예술의 내적인 문제, 그리고 예술과 사회와의 연관성에서 생성되는 외적인 문제를 동시에 다루고 있다.

실러는 프랑스 혁명에서 혼란과 무자비한 테러로 유럽을 야만적이고 노예상태로 몰아넣은 인간들이 예술의 아름다움을 이해하는 심미적 인간(ästhetischer Mensch)으로 쉽게 변화될 수 있다고 생각한다면 오산이라고 지적한다. 인간이 가진 야만성이나 감정에 치우친 부분들이 이성적으로 변화하기 위해서는 예술교육이 필요하다는 것이다.

당시에는 두 가지 측면에서 예술교육의 필요성에 직면하게 된다. 한편으로는 예술이 지배계급이나 종교를 위한 기능으로부터 독립하여 예술의 정체성을 확립하고, 당시 형성되기 시작한 예술시장에서 살아남기 위해 필요했다. 또 다른 한편으로는 예술의 궁극적인 목적인 인간의 총체성과 사회적 소통을 이루기 위해서였다.

예술의 독립적인 정체성 정립과 예술시장의 확보를 위해 예술교육이 필수적이었던 것처럼, 오늘날 예술교육은 문화예술정책적인 측면에서 살펴볼 때 간과해서는 안 되는 두 가지의 중요한 특성을 함유하고 있다.

첫째로 예술은 우리들이 일상생활에서 소비하는 상품과는 달리 반복적인 경험을 통해 일정한 기호가 형성될 때야 소비가 시작되는 경험재적 성격을 갖고 있다. 이렇게 후천적으로 형성된 기호는 다른 것들로 쉽게 대체되지 않는다. 즉 입장료의 가격에 따라 수요자가 쉽게 변동하거나 소비자들의 생활수준 향상에 따라 예술에 대한 수요가 빠른 속도로 증가하는 것이 아니라 예술적 기호가 형성되어야 수요가 가능하다. 그러므로 예술교육은 공급자인 예술가의 창작을 장려하고 소비자인 관람객의 수요를 촉진시켜 사회 전체적으로 문화예술을 활성화시키기 위한 가장 중요한 전제 조건이다.

둘째로 문화예술이 장기적인 차원에서 수용자들을 확보하기 위해서는 청소년들에 대한 예술교육이 매우 중요하다. 문화예술교육의 목적은 세계적인 예술가를 키워내는데 있지 않다. 궁극적인 목적은 예술적 기술이나 창의력 자체를 교육시키는 것을 넘어 예술적인 창작과 표현을 통해 인간의 잠재적 능력을 개발하고 사회와 자신과의 유기적인 통일성과 조화를 이룰 수 있는 통합적

인 인격체를 만들어내는데 있다.

총체적 인간교육의 이념이나 자연과 인간과의 교감이나 사회적 소통에 대한 생각은 예술이 궁극적으로 지향하는 바이지만 문화예술이 직접적인 실천 행위가 될 수 없다. 그럼에도 불구하고 21세기에 문화예술교육이 전 세계적으로 화두가 되고 있는 것은 과거에 지식 중심의 창의성을 강조하던 시대에서 탈피하여 감수성 중심의 창의성 시대에 접어들고 있어 예술교육이 이에 대한 대응책으로 간주되고 있기 때문이다.

3.3.6.1. 특징

특별연구위원회는 2007년 각계의 의견을 수렴하여 『독일에서의 문화』라는 보고서를 발간하면서 독일 문화예술이 나아가야 할 지표를 설정한다. 이 보고서에 의하면 독일은 문화와 예술부분에 대하여 정부의 개입과 지원이 법적으로 보장되어 있다. 이 이유는 국가가 문화예술의 맹목적인 시장화에 대응하고 개입하고 견제할 수 있게 하려는 의도에 있다. 그러나 문화예술의 내용적인 측면에서 살펴볼 때 독일의 문화정책은 독일의 특수한 역사적 경험, 특히 나치정권의 문화정책에 대한 반성적 성찰로 인해 국가가 문화예술의 보호와 지원에 적극 개입하지만 직접적인 간섭을 배제하고 자율성과 독립성을 보장한다. 독일 문화 특별위원회는 문화를 ‘국가의 목표로서의 문화’로 설정하고 문화예술을 경제적 이윤 추구로 활용하기에 앞서 문화의 잠재성, 즉 예술적, 사회적, 교육적 가치에 대한 세심한 배려가 전제되어야 함을 표명한다.¹⁶⁷⁾

이러한 기본 취지를 실현시키기 위해 연방정부의 BKM에서는 다양한 프로젝트를 개발하여 지속적인 재정적인 지원을 하고 있다. BKM은 오페라 극장, 발레단, 대형 박물관 등 주 정부의 재정으로는 감당하기 힘든 사업만 담당하고, 기타 중요한 사업의 결정이나 실행에 대한 사항들은 지방자치단체가 스스로 담당한다.

독일에서 문화예술과 예술교육의 방향은 프리드리히 실러의 미적 교육의 전통을 토대로 인간의 삶에 있어서 기본권으로 간주되며 독자적인 가치를 확보

167) 독일의 문화보고서의 내용에 대해서는 Deutscher Bundestag 2007 참조.

하고 있다. 문화예술에 대한 기본권은 정치와 경제의 문제보다 중요성이 떨어지는 부분이 아니라 이와 동등한 위치를 인정받고 있다.

독일에서는 2차 세계대전 이후 전쟁으로 인해 파괴된 문화적 인프라를 복구하고, 오래된 문화 시설이나 이 문화시설의 주축을 이루는 전통적인 문화예술을 유지하고 보존하는데 중점을 두었다. 나치 정권의 중앙집권적인 문화정책은 일반 시민이 문화주체가 되는 기회를 박탈했으며 시민들이 일상문화에 참여할 수 있는 가능성이 전혀 없었다. 이 시기에 문화예술은 나치 정권의 프로파간다와 일반 시민을 세뇌시키는 도구로 이용되었고, 국가사회주의를 위하여 악용되었다.

2차 세계대전 이후 독일은 동독과 서독으로 정치적으로 분할되었을 뿐만 아니라 정치적으로 악용될 수 있는 문화예술 부분에서 중앙정부의 역할을 축소시키고, 중앙정부기관인 문화부를 두지 않는다. 문화부의 역할은 연방정부의 기관인 BKM에 일임되어 있으며 많은 재단들이 그 역할을 수행한다.

2차 세계대전 후 설립된 프로이센 문화재단(Stiftung Preussischer Kulturbesitz)은 이러한 업무를 수행하는 독일, 나아가 세계에서도 재정적인 면에서 최대의 문화기관 중 하나이다. 프로이센문화재단은 예술과 문화발전에 관한 소장품, 문화, 문학, 문서, 음악을 포괄하는 전통적인 문화예술의 모든 분야로 구성되어 있다.¹⁶⁸⁾

유럽에서 19세기 중반부터 문화예술을 좀 더 많은 사람들에게 보급하기 위해 추구되어 온 순수예술의 대중화 전략은 20세기에 들어와서 문화예술경영과 정책에서 문화의 민주화 개념과 맥락을 같이 한다. 독일에서도 문화의 민주화에 입각한 흐름이 문화예술의 주류였으나, 68운동이라고 불리는 사회 개혁적 사상과 변화에 대한 욕구로 인해 문화민주주의를 추구하는 새로운 문화정책의 필요성이 대두된다. 68운동은 사회전반에 걸쳐서 기존의 질서를 허물고 민주적인 사회를 건설하려는 개혁운동으로 문화 영역도 여기에서 예외일 수는 없었다. 위로부터의 문화가 아닌 민주주의에 토대를 둔 평등한 문화예술정책에

168) 독일 베를린의 박물관 섬과 훔볼트 문화재단에 대한 상세한 내용은 Parzinger 2015 참조.

대한 문제가 안건으로 부각된다.

이러한 시대적 흐름 속에서 1976년 오슬로에서 열린 유럽의 문화장관회의(Konferenz der Europäischen Kulturminister des Europarats)에서는 문화정책은 사회의 정치적인 요구에 부응해야 하며 모든 사람들이 참여할 수 있는 평등과 민주주의에 토대를 두어야 하며, 삶의 질을 향상시킬 수 있는 다양한 문화가 제공되어야 한다고 표명한다.¹⁶⁹⁾ 이 회의는 68운동과 함께 독일의 문화정책을 고급문화의 대중화를 시도했던 문화민주화정책에서 문화민주주의정책으로 전환하는 중요한 단초가 된다.

독일의 문화학자인 힐마 호프만이 표명한 “모두를 위한 문화”¹⁷⁰⁾는 문화의 민주화와 문화민주주의의 두 가지 정책 모두에 토대를 둔 문화예술정책으로 문화혜택을 가능한 한 양적으로 넓히고 모든 계층에게 골고루 분배하는 목표를 지향한다.¹⁷¹⁾ 무엇보다도 “소수의 문화를 다수의 문화로 증가시키자(Kultur der Wenigen zur Kultur der Vielen zu potenzieren)”¹⁷²⁾라는 힐마 호프만의 주장은 대형 관람장이나 예술기관을 대폭으로 증가하게 된 계기가 되었으며 소수의 엘리트의 영역이었던 고급문화예술에 대한 접근을 모든 사람에서 확장시키는데 중요한 역할을 한다. 이러한 문화예술정책은 독일의 문화예술을 인프라나 시민의 문화 향유의 측면에서 양적으로 확대시켰을 뿐만 아니라 질적인 면에서도 국제적인 수준으로 올리는데 전환점이 된다.¹⁷³⁾

3.3.6.2. 문화예술교육 정책

오늘날 문화예술정책의 핵심이 되고 있는 문화민주주의의 개념은 문화 분야의 환경변화뿐만 아니라 문화를 매개체로 하여 사회 전반의 환경변화를 지향하고 있다. 이러한 변화에 토대가 되는 것은 교육이고, 단지 지식을 습득하는 교육의 차원을 넘어서 예술을 통한 심미교육에 대한 중요성이 최근 독일에서

169) Schwencke 2001, 55-58쪽 참조.

170) Hoffmann 1979 참조.

171) Hoffmann/Kramer 2013 참조.

172) Hoffmann 1974.

173) Scheytt/Sievers 2010.

다시금 논의되고 있다. 예술에 대한 취향은 미적 교육과 예술적 체험을 통해 후천적으로 형성되는 특성을 가지고 있기에, 어린 시절부터 예술교육의 기회가 균등하게 제공되어야 하고 교육의 차원에서도 문화민주주의가 적용되어야 한다.

이러한 차원에서 독일에서는 개개인의 문화 예술적 역량을 향상시키기 위해 예술교육이 공교육인 학교교육의 교과과정으로 확립되어 정규교육 속에서 실시되는 것이 논의되고 있다. 즉 누구나 기본권으로 정규교육을 받듯이 문화예술교육도 모든 사람들에서 균등하게 실시되어야 한다는 것이다. 슈나이더(Wolfgang Schneider)는 예술교육이 공교육의 체제 안에서 “배우는 것과 문화예술 단체 사이의 네트워크(Netzwerk zwischen Lernen und den kulturellen Einrichtungen)”가 이루어져서 창의성 계발을 위한 예술교육에까지도 교육기회의 문화민주주의 차원에서 균등하게 제공되어야 한다고 주장한다.¹⁷⁴⁾

독일의 예술교육은 크게 어린이와 청소년을 위한 문화예술교육과 성인들의 문화예술교육으로 나눌 수 있다. 어린이와 청소년을 위한 교육은 학교교육과 사회문화예술교육으로 구분한다.

어린이와 청소년을 위한 문화예술교육은 정규 교육 단체와 지역 사회단체들과의 유기적인 관계에서 이루어지고 있다. 문화예술교육은 학습으로서의 지식 습득을 위한 교육의 차원에서 이루어지기도 하지만 더 나아가서 이를 통한 창의력의 발달과 인격의 수양에도 그 목적을 둔다.

학교 안에서의 문화예술교육은 주요 정규과정에 해당하는 학과목을 중심으로 시행되면서 학과목을 보완하는 차원에서 학교 외의 문화예술 단체 및 여러 협력기관과의 유기적인 관계에서 실시되고 있다. 독일은 피사 스테디(PISA Studie)에서 좋은 성과를 내지 못하고 있고, 여기에 대한 근본적인 이유를 독일의 특수한 교육시스템에서 보고 있다. 독일은 우리나라의 초등학교에 해당하

174) 슈나이더 교수는 독일 힐데스 하임 대학교의 문화행정학과 교수로 유네스코의 교육부분의 위원으로 독일뿐 아니라 유럽의 문화예술의 행정과 아프리카의 말리, 모로코를 비롯하여 인도 등 아시아권 나라들의 문화예술정책에도 많은 관심을 가지고 있다. 많은 저술을 통하여 문화예술정책에서 예술교육의 필요성을 강조하고 있다. Schneider 2005, 44쪽.

는 그룬트 슐레(Grundschule)에서 4년 과정을 마친 후 담임교사의 추천에 따라 하우프트 슐레(Hauptschule), 레알 슐레(Realschule), 김나지움(Gymnasium), 그리고 게잠트 슐레(Gesamtschule)¹⁷⁵)로 진학을 한다. 이렇게 상이한 독일교육의 정규과정은 독일에서 일정한 형태의 예술교육프로그램을 학과의 과목으로 규정하는 데 어려움을 주고 있다. 일부 주에서는 정규과정이 끝난 후에 운영되는 종일반(Ganztagsschule)에서 예술교육프로그램이 진행된다.

문화예술교육에서 점점 더 중요하게 부각되는 부분은 종일반에 대한 운영이다. 유럽의 선진 국가 중 하나인 핀란드는 피사 스터디에서 지속적으로 좋은 성적을 내고 있는데, 이런 성과의 지지기반은 방과 후 종일반에서 운영되는 부족한 과목이나 숙제에 대한 도움, 또는 학생들이 자유롭게 선택할 수 있는 다양한 문화예술프로그램이라고 평가된다.

독일에서는 맞벌이 부부가 일반화되고 독일어가 자유롭지 않은 이민자나 난민 가정, 가정형편이 어려운 청소년들이 증가함에 따라 이러한 환경의 학생들도 경제적, 사회적 경계 없이 참여할 수 있는 문화예술교육 프로그램을 우선적으로 고려하고 있다.

독일의 문화예술교육은 모두를 위한 예술이라는 개념을 핵심에 두고 추진되고 있다. 모두를 위한 예술의 개념에는 사회적 소외계층이나 경제적 취약층을 고려하는 다수를 위한 문화예술만을 의미하는 것이 아니라 미학적으로 우수하거나 영재를 위한 프로그램도 포함된다. BKM은 미디어문화부 문화예술교육상(BKM-Preis Kulturelle Bildung)을 제정하여 문화 예술적으로 평가하여 가치가 뛰어난 프로젝트를 선정하여 매년 5천 유로에서 6만 유로의 상금을 지원한다. 또한 문화 소외계층의 청소년들을 위한 ‘모든 아이들에게 악기를(Jedem Kind ein Instrument)’이라는 프로젝트는 문화 소외 집단 없이 모두를 문화예술 수혜자로 만들기 위한 대표적인 사례이다. 이 프로젝트는 2003년 노르트라인 베스트팔렌 주의 보훔(Bochum)의 시립음악학교에서 시작되어 현재는 전 연방의 주에서 실시하고 있다. 2012년까지 1만 명이 넘는 학생들이 이 프로젝트에 참가

175) 이러한 형태의 학교가 하나의 학교로 통합한 형태로 노르트라인 베스트팔렌 주(Nordrhein-Westfalen)에만 있다.

한다.

독일은 일찍이 비스마르크 재상시절부터 사회복지의 차원에서 시작된 사회보험의 역사와 전통에서 노년의 사회보장제도가 잘 갖춰져 있기에 노년층은 문화예술의 향유와 소비에 있어서도 독일 사회에서 중요한 역할을 하고 있다. 독일의 연금세대들은 경제위기 속에서도 안정적인 경제력을 가진 소비층이고 문화예술분야 뿐만 아니라 여러 분야에서 이들을 위한 다양한 정책을 추진하고 있다.

베를린 필하모니의 상임지휘자인 사이먼 래틀 경(Sir Simon Rattle)은 클래식 공연의 관중이 점점 노령화되고 있는 것에 우려를 표명한다. 독일의 문화예술계에서는 현재의 노년층 관중이 젊은 세대의 관중으로 대체되지 않는다면 30년 후에도 클래식 음악이 존속할 수 있을지 의구심을 던진다. 독일을 비롯한 서구사회에서 클래식 공연 관객의 3분의 2정도가 노년층이다. 사이먼 래틀은 오케스트라가 사회 속으로 더 들어가지 않는다면 앞으로 예술은 그 존재를 놓고 분투하게 될 것이라고 예견하고 있다. 그렇기 때문에 음악이 결코 사치가 아니라는 점을 사람들에게 일깨울 필요가 있다고 강조하면서 예술교육의 중요성을 역설한다.¹⁷⁶⁾

여러 학자들의 연구 결과에 의하면, 지금 현재 클래식 음악 연주장의 청중의 연령대는 55세-60세가 주류를 이루고 있다. 이런 상태로는 앞으로 클래식 음악의 청중은 노년층이 대부분이 될 것이라고 전망한다.¹⁷⁷⁾ 독일 제1방송 음악연구(ARD-Musikstudie) 결과에 의하면 클래식 음악에 접하는 시기가 빠를수록, 횟수가 빈번할수록 그것과 비례해서 클래식 음악을 좋아하게 되고 지속적인 관객이 되는 것과 연관성이 깊다.¹⁷⁸⁾ 즉 문화예술교육은 일차적으로는 건강하

176) 베를린 필하모니에 대한 자세한 정보는 Haffner 2007 참조.

177) 독일의 클래식 공연장은 한국과는 달리 50세 이상의 관중의 대부분을 차지한다. 50세 이상이 되어야 자녀교육에서 벗어나서 연주장을 찾을 시간적 여유가 있다고 주장하는 학자들도 있지만, 대부분의 학자들은 일반적으로 클래식 음악은 스마트폰이나 디지털 문화에 습관이 되어있는 젊은층에게 쉽게 다가갈 수 있는 장르가 아니라고 표명한다. 여기에 대한 자세한 분석은 Neuhoff 2001 참조.

178) 독일에서는 공영방송에서 가장 황금시간이라고 할 수 있는 20시15분에 세계적으로 알려진 오페라나 콘서트 공연 등을 중계하는 경우가 많다. 이러한 이유에서 시청률 조사와 함께 청중에 대한 자세한 리서치가 이루어진다. 여기에 대한 자세한 보도는

삶을 영위하기 위한 기본권이기도 하지만 이차적으로는 지속적인 관객을 확보하기 위한 가장 중요한 사안인 것이다.

독일의 성인문화예술교육을 담당하고 있는 중요한 기관으로는 시민대학(Volkshochschule)을 꼽을 수 있다. 시민대학은 성인들의 평생교육을 담당하는 공공기관으로 주정부와, 지방자치단체, 수강생들의 수강료로 운영된다. 독일의 시민대학은 1차 세계대전이 끝난 직 후 1918년 세워진 비영리 평생교육기관으로 수업료가 저렴하고 주요강좌로는 크게 교양교육, 직업교육, 정치교육, 언어교육, 컴퓨터 교육 등을 들 수 있다. 시민대학에서는 시민들의 교양을 위한 문화예술교육만 진행되는 것이 아니라 직업적 발전을 위한 직업교육 프로그램과 외국인을 위한 독일어 교육 등 광범위한 교육의 기회를 제공하고 있다. 오늘날 독일에는 독일 전역에 걸쳐 2500여개의 시민대학이 다양한 프로그램으로 운영되고 있고, 거의 모든 도시에서 시민들의 평생교육을 담당하고 있다.

3.3.7. 문화예술기관

독일에서 소통과 통합을 위한 문화민주주의를 구현하기 위해 어떻게 문화예술기관이 운영되고 있는 지에 대한 실례로서 공공기관인 베를린 필하모니와 공익적 민간기관인 그립스 극장을 살펴본다.

두 기관은 성공적인 운영으로 세계적으로 독일문화를 알린 문화예술기관이다.

3.3.7.1. 베를린 필하모니

3.3.7.1.1. 소개

베를린 필하모니 오케스트라(Berliner Philharmonisches Orchester)(2002년 이전 공식명칭) 또는 베를린 필하모니(Berliner Philharmoniker)(2002년 이후 공식명칭)는 독일의 대표적인 오케스트라일 뿐만 아니라 전 세계에서도 오스트리

Eckhardt/Pawlitza/Windgasse 2006 참조.

아의 비엔나 필하모니 오케스트라(Wiener Philharmoniker)와 양대 산맥을 이루면서 세계 최고의 클래식 오케스트라로 평가받고 있다.

베를린 필하모니는 1878년 벤야민 빌제(Johann Ernst Benjamin Bilse)가 “빌제 관현악단(Bilse-Kapelle)”을 창단하면서 첫 출발을 하게 된다. 빌제 관현악단은 재정문제로 인해 단원들이 악단을 탈퇴하는 등 갈등을 겪은 후에 1882년 베를린 필하모니로 재 창단한다. 그 해 10월23일 첫 연주회를 개최하면서 베를린 필하모니라는 이름으로 정식 출범을 하게 된다. 베를린 필하모니는 오늘날까지 134년의 오랜 역사 속에서 많은 변화를 거치면서 단지 작품의 해석이나 좋은 소리를 창조하는 오케스트라가 아닌 미래를 선도하는 개혁적인 모습을 보여주고 있다. 또한 클래식 음악 산업의 변신을 주도하는 예술단체로도 유명하다.

베를린 필은 1913년 제2대 상임지휘자인 아르투르 니키슈(Arthur Nikisch)의 재임시절 최초로 베토벤 교향곡을 녹음하면서 음반의 역사에 이정표를 남겼다. 1940년대부터 1980년대까지 클래식 음악을 LP와 CD로 녹음하는 작업, 중요한 음악회를 TV로 중계하는 등 대중매체와의 접촉을 시도하면서 공연장에서만 체험할 수 있는 일회성과 소모성이라는 공연예술의 단점을 극복하는데 많은 기여를 한다. 베를린 필하모니의 이러한 행보는 소수의 청중과 제한된 공간에서만 소통이 가능했던 클래식 음악의 한계를 극복하고, 클래식 음악을 대중화하는데 동인이 된다.¹⁷⁹⁾

3.3.7.1.2. 조직운영

오늘날의 문화환경을 고려할 때 문화예술기관이 어떠한 문화예술적 프로젝트를 진행할 때 대중성이 아닌 예술적 가치에 중점을 두고 장기적인 프로그램을 계획한다는 것은 매우 어려운 일이다. 세계 유수의 오케스트라를 담당하고 있는 상임지휘자들이 예술 감독직을 겸직하고 있거나, 여러 오케스트라에 상임지휘자로 겸임하는 경우도 많다. 오늘날 세계의 거장급 지휘자들에게는 예

179) Berliner Philharmoniker 2007 참조.

술적인 능력뿐만 아니라 경영에 대한 안목과 자기 책임성을 가진 리더십이 필수적이다. 이들은 단지 음악적 해석에만 집중하는 것이 아니라 음악페스티벌에 대한 구상, 지역의 경제 활성화나 젊은 동료음악인들에 대한 후원, 다른 지휘자에 대한 육성, 프로젝트를 지원하기 위한 메세나와의 네트워크 형성 등 여러 가지 측면에서 지도력이 요구된다.

베를린 필하모니는 주 정부의 산하기관에서 재단법인으로 전환을 하게 되는데 여기에는 현 베를린 필의 상임 지휘자며 예술감독인 사이먼 래틀 경의 역할이 절대적이었다. 래틀은 2001년 취임 전 오케스트라가 재단으로 전환해야 되는 이유를 분명히 밝혔고, 자신은 재단법인을 전제로 오케스트라에 취임할 의사를 밝혔다. 래틀의 요구대로 2001년 7월 베를린 필 재단법인에 대한 법안이 제정되면서 베를린 필하모니는 2002년 1월1일부터 베를린 주 정부나 독일 연방정부의 산하가 아닌 ‘베를린 시에 본거지를 둔, 베를린 주 직속 재단법인’으로 변경된다. 그 이전까지 베를린 필하모니는 “베를린 필하모니 관현악단(Berliner Philharmonisches Orchester)”이라는 명칭으로 베를린 주 정부 산하에 있는 공무기관 중 하나로 베를린 시의 지원을 받았고, “베를린 필하모니커(Berliner Philharmoniker)”라는 이름으로는 민간재단의 법이 적용되어 음반녹음 및 판매 수익, 외국 연주여행 등의 소득으로 나머지 예산을 충당했다. 2002년 이후 “Berliner Philharmoniker”는 민간단체의 명칭으로 오케스트라의 정식명칭을 바꾸고 재단법인 소속의 오케스트라가 된다.

‘국가 공무기관 오케스트라’라는 위상은 일반적으로 볼 때 안정성이라는 측면에서 장점을 가지고 있지만, 세계적인 수준으로의 도약을 위한 개혁과 변화를 필요로 할 때는 단점이 많다. 베를린 필하모니의 단원들은 개개인이 세계적인 연주자로 구성되어 있어서 단원들은 다른 유수의 오케스트라나 대학에서 교수로 더 많은 연봉을 제안을 받는 경우도 많았기 때문에 공무원과 같은 연봉이나 승급제도에서는 세계적인 연주자를 유지하는데 어려움이 많았다. 또한 독립적인 위치에서 자율적인 프로젝트를 진행하거나 운영을 하는데도 재정이거나 공무용 오케스트라라는 점은 저해가 되었다. 재단법인으로서의 베를린 필하모니는 공적 임무 외에도 21세기형 예술 프로젝트를 진행하는 등 베를린 주

정부 산하의 공무기관이 아닌 정치적으로 독립된 오케스트라로의 발전을 추구한다.

베를린 필하모니의 재단법인화는 더 이상 베를린 주 정부의 산하기관이 아닌 만큼 보호와 지원을 받지 못하게 되는 우려가 있었다. 그러나 기본조성금의 일정액을 베를린 주정부에서 충당하고 복권기금의 보조와 독일은행의 장기적인 후원이 확보되면서 재단법인으로 전환이 가능해진다. 재단법인 이사회는 4명의 이사진으로 구성되어 있는데, 단장은 마틴 호프만(Martin Hoffmann), 예술감독 겸 상임지휘자 사이먼 래틀, 그리고 두 명의 이사는 오케스트라 내부에서 선출하여 오케스트라 대표인 페터 리겔bauer(Peter Riegelbauer)와 스탠리 도즈(Stanley Dodds)가 각각 임명된다. 이들은 오케스트라 사업을 운영하는데 연주회 프로그램, 예술적 방향, 연주회장 배분 등을 결정한다. 현재 베를린 필하모니는 연간 최소한 120회 정도의 연주회를 소화하고 있으며 민간의 후원으로 지원되는 “영재 예술 교육기관(Orchester-Akademie)”과 일반 학생들을 대상으로 교육프로그램을 운영하고 있다.¹⁸⁰⁾

3.3.7.1.3. 재원조성

독일에는 130여개 클래식 전문 오케스트라가 존재하며 대부분은 지방자치단체의 지원으로 운영되고 있다. 독일의 오케스트라는 통일과 함께 1990년대 중반부터 전환점을 맞게 된다. 재정 문제가 대두되면서 문화기관에 대한 구조조정의 문제가 제기되었고, 동독지역의 작은 오케스트라들은 이에 따라 해체되거나 서독의 오케스트라에 흡수되었다.

독일의 문화예술 단체나 기관들은 대부분은 공적자금으로 지원되고 있다. 그러나 대형연주장, 박물관, 오페라 극장 등 순수예술에 집중되어 있는 예술기관들에 국민의 세금으로 지원되는 공적자금이 얼마만큼 투자되어야 하는가라는 문제가 제기되면서 다른 지원책에 대한 논의가 제기되었다. 이러한 문제가 극대화되면서 일차적으로 문화예술의 주요 청중과 방문객인 애호가와 후원자

180) 여기에 대한 자세한 사항은 베를린 필하모니 홈페이지 참조.

들을 중심으로 재단(Stiftung)의 설립이 시작되었다.¹⁸¹⁾

독일에서는 민간재단의 역할이 점점 확대되는 추세이고, 현재는 독일의 문화예술 지원의 25.9%가 민간 재단에 의존하고 있다. 또한 독일을 대표하는 기업들 중에 72.2%가 문화예술을 직접 지원하는 재단을 설립, 또는 지원하는 재단에 참여하고 있을 정도로 민간재단의 역할이 점점 확대되고 있다.¹⁸²⁾

베를린 필하모니는 베를린 주 정부의 지원과 민간 부분의 지원이 중복되는 일 없이 합리적인 지원 시스템을 구축하고 있고 이러한 지원방법은 많은 오케스트라의 모범 사례가 되고 있다¹⁸³⁾ 베를린 필하모니는 2002년 이 후 매년 예산의 36%에 해당하는 1,400만 유로(약 170억원)를 베를린 주 정부에서 지원받고 있으며 나머지 64%에 해당하는 경비는 민간 부분의 지원이나 오케스트라 자체의 수입인 콘서트 티켓 판매, 음반 녹음, 방송, 해외 연주여행 등을 통해 충당하고 있다.¹⁸⁴⁾ 베를린 필하모니는 2002년에 최종적으로 “베를린 필하모니 재단법인(Berliner Philharmonie GmbH für die Stiftung Berliner Philharmoniker)”이 되면서 경비의 일부를 베를린 주 정부로부터 지원은 받고 있지만, 정치적·행정적 개입이 없는 독립적인 오케스트라로 발전을 거듭하고 있다. 베를린 필하모니의 이러한 특수한 입지는 세계 최고의 위상을 가지고 있는 베를린 필하모니만의 특권이라 할 수 있으며 독일 은행(Deutsche Bank)이 주요 스폰서로 장기적으로 교육프로젝트를 전적으로 지원하고 있기에 가능하다.

3.3.7.1.4. 관객개발

독일에서 문화예술정책은 공교육 정책의 일부분으로 간주되고 있다. 독일의 문화예술정책은 경영적인 측면에서 관객개발에 대한 사안을 논할 때도 일차적으로 문화예술교육을 가장 중요시한다. 문화예술교육은 창의성을 바탕으로 중요한 자원을 개발하는 것이지만, 다른 한편으로는 차세대의 문화예술의 관객

181) 독일의 오케스트라의 매니지먼트에 대한 자세한 내용은 Mertens 2010 참조.

182) 독일의 오페라 하우스의 매니지먼트와 마케팅에 대한 분석은 Theede 2007 참조.

183) Eckardt 2002, 12쪽 참조.

184) Handelsblatt 2015. 2. 12 참조.

을 육성하는 사업이라고 볼 수 있다.

2002년에 시작된 베를린 필하모니의 예술교육 프로젝트 ‘베를린 필의 미래(Zukunft@BPhil)’는 이런 차원에서 기획된 프로그램이다. 오케스트라의 미래와 음악교육에 대한 사명감으로 추진되는 이 예술교육 프로젝트는 “오케스트라의 미래는 어디에 있는가?” 라는 질문에 대한 대답이라고도 할 수 있다. 베를린의 한 복판에서 고급문화의 상징으로 인식되는 베를린 필하모니의 이미지는 많은 사람들에서 특정 소수만의 문화, 또는 예술인들만의 상아탑이라는 시각을 갖게 한다.

베를린 필의 예술교육 프로젝트는 이러한 인식에서 벗어나 모두를 위한 예술을 추구하는, 실천하는 예술인으로서 차세대의 교육에 동참하려는 의도에서 시작되었다. 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.

베를린 필하모니는 오늘날의 문화상황 속에서 두 가지 커다란 책임을 가지고 있다. 첫째는 문화의 홍수와 디지털 환경 속에서 교양교육이 전제되는 오케스트라 예술의 차세대 관객을 확보하는 것이다. 둘째는 실러로부터 내려오는 독일 예술교육의 정신을 오케스트라를 통해 전달하는 것이다. 음악을 감상하는 행위는 작품, 연주자, 감상자가 하나가 되어 예술작품을 만들어 나가는 소통의 과정이며 능동적인 행위이다. 그러나 오늘날 우리는 음악을 디지털 기기나 TV프로그램의 배경음악, 광고음악 등을 통하여 접하면서 수동적으로 체험하고 있고, 소음과 별다른 구별 없이 듣고 있다.

베를린 필하모니 예술프로젝트의 담당관인 카트린 밀리켄(Catherine Milliken)과 베를린 필의 상임지휘자인 래틀은 이 프로젝트의 중요성에 대하여 언급하는데, “우리 연주자가 스스로 자발적으로 연주회장을 찾는 일이 없는 사람들의 발길을 연주회장으로 이끌지 못한다면, 연주자는 결국 자신의 음악과 함께 사라지게 될 것이다. 누구나 음악을 할 수 있고, 누구나 어떻게든 작곡도

할 수 있다. 어린이가 축구나 테니스를 배우려고 한다면 축구공이나 테니스 라켓을 손에 쥐는 것처럼 음악과 가깝게 하려면 음악을 하게 해야 한다. 가만히 앉아 있게 하는 것은 옳은 방법이 아니다”¹⁸⁵⁾ 라고 표명한다.

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 공적지원으로 다큐멘터리 영화로 제작되어 세계적인 관심을 받았다.

래틀과 영국 출신의 저명한 안무가인 로이스턴 말둠(Royston Maldoom)이 공동 기획한 이 프로젝트는 “음악은 사치가 아니라 공기, 물과 같은 필수품”이라는 메시지를 가지고 베를린에 거주하는 25개국이라는 다문화적 환경의 250여명의 청소년들이 참여한다. 이들은 클래식과 무용경험이 전무한 학생들로 20세기 러시아 작곡가인 스트라빈스키의 ‘봄의 제전’에 맞춰 춤을 완성한다.¹⁸⁶⁾ 베를린 필하모니의 예술교육 프로젝트 ‘베를린 필의 미래’의 프로그램에는 ‘베를린 필과 춤을’과 같은 일회성의 대형 프로젝트도 있지만, 오케스트라와 직접 만나 교류하고 음악적 체험을 하는 지속적인 프로그램도 병행된다.

“미래의 관람객 확보”는 서구의 고급문화예술이 가진 가장 시급한 사안이다. 노년층 관람객이 다수를 차지하는 유럽 클래식 문화예술의 현실은 세계 최고의 오케스트라인 베를린 필이라 할지라도 예외일 수는 없다. 이 노년층의 청중들이 사라진다면 30년 후에는 과연 누가 베를린 필의 관객이 될 것인가라는 문제는 독일의 문화예술경영 분야에서 가장 활발히 연구되고 있는 문제이고 베를린 필 예술교육 프로젝트의 주요 안건이기도 하다. 클래식 음악과 베를린 필의 30년 후를 보장할 수 있는 차세대 관객을 확보하기 위한 강구책으로 베를린 필의 예술교육 프로젝트는 실러가 주장한 예술이 가진 두 가지 중요한 기능, 즉 “사회적 소통”과 “예술적 이해”를 핵심으로 선택한다.

사회적 소통에 대한 예술적 책임에서 사회의 취약계층을 방문하여 음악을

185) 마스트와 밀리켄은 베를린 필하모니의 예술프로젝트의 담당자로 래틀과 함께 이 프로젝트를 진행하고 있다. 여기에 대한 상세한 내용은 Mast/Milliken 2008 참조.

186) 최미세 2014 참조.

통해서 소통을 시도한다. 지역주민의 50%가 외국인인 베를린의 웨딩(Wedding) 지역의 훔볼트하인 초등학교(Humboldthain-Grundschule)를 베를린 필하모니의 단원들이 자신들의 악기를 가지고 직접 방문하여 수업을 진행한다. 학생들은 자신들의 일상과는 다른 또 하나의 문화를 받아들이고 점점 자신을 열기 시작한다.¹⁸⁷⁾

예술적 이해를 돕기 위한 프로젝트에서는 잘 알려지고 자주 연주되는 고전 시대나 낭만주의의 음악보다는 음악애호가에게도 잘 알려지지 않은 영국의 동시대 작곡가인 마크 앤서니 터니지(Mark-Anthony Turnage)의 작품을 선택한다. 그의 작품은 재즈와 클래식이 융합되어 있고 표현주의적 성향도 보이는 현대 음악으로 예술교육이 전제되지 않으면 이해하기 어려운 작품이다.

래틀과 베를린 필이 이러한 프로그램을 선택하는 이유는 난해한 음악에 어떻게 접근할 것인가에 대한 흥미와 호기심을 유발하여 잘 알려지지 않은 현대 음악에 대한 넓은 층의 관객을 확보하기 위함이다. 이 프로그램에 참여한 학생들은 영화와 영화음악의 작곡을 전공하려는 고등학교 학생들로 작품을 접하면서 받은 느낌을 각자 표현하는 것이다. 작품에 대한 표현은 십분 정도의 무성 영화 제작과 영화에 적합한 재즈음악 작곡과 즉흥연주 등을 통해 각자의 감동을 표출하는 방식으로 이루어졌다.

이 프로젝트에 참가한 학생들은 기초적으로 작곡가에 대한 정보와 작품의 동기 및 배경에 대한 정보를 수집하고, 음악에 담긴 철학적 사상을 알기 위해 작곡가와 직접적인 만남과 토론을 진행하였다. 그리고 이 과정에서 자신들이 표현할 것에 대한 이미지를 갖게 되었다. 학생들의 결과물은 베를린 필의 중앙 로비에서 발표되어 일반인들에게 감상의 기회가 제공되었고, 여기에 참가한 관객들은 학생들의 작품에 대한 표현방법을 통해 난해한 현대음악에 대한 이해와 흥미를 갖게 되었다. 이 프로젝트에 참가한 학생들이나 프로젝트를 감상한 일반 관객은 현대 음악에 대한 새로운 접근 방식을 터득하고 이해함으로써 미래의 관객확보에 디딤돌이 될 수 있는 것이다.

베를린 필하모니의 이러한 예술교육 프로젝트는 일시적으로 끝나는 것이 아

187) 베를린 필하모니 프로젝트 홈페이지 참조.

나라 베를린 시민단체, 교육기관들과의 교류와 협력 관계에서 지속적으로 이루어지고 있으며, 독일은행으로부터 재정 후원을 받고 있다.

3.3.7.1.5. 문화민주주의와의 연관성

오늘날 공연예술의 문화민주주의에 대한 논의에서 중점이 되는 사항은 공공성에 대한 문제이다. 공연예술에 대한 공적지원의 필요성이 처음으로 대두되었던 1960년대에는 공연예술의 비영리적 특성이 지원의 정당성을 부여받았다. 그러나 오늘날은 공공성의 문제가 화두가 되면서 공적지원을 받는 문화예술은 사회구성원 다수의 이익을 위한 공익적 과제를 수행할 책임을 가지고 있다. 특히 베를린 필하모니와 같은 국가를 대표하는 공연단체인 경우 국가적 임무를 수행해야 하는 책임을 위임받고 있다.

베를린 필하모니의 발자취는 독일의 역사와 밀접한 관계에 있다. 1882년 창단되어서 134년의 오랜 역사를 이어온 베를린 필하모니는 1, 2차 세계대전을 경험했다. 그리고 동·서로 분단된 베를린 속에서 문화적 사절로 외부와 소통하면서 봉쇄된 베를린의 긴장을 완화시키는데 중요한 역할을 했다. 베를린 필하모니는 독일이 통일된 후에도 독일을 대표하는 오케스트라로 음악을 통한 사회적 소통이라는 임무를 수행하고 있다.

베를린 필하모니 재단은 베를린 필하모니를 지원해야 하는 당위성을 표명하는데, 그 서문에서 세계적인 오케스트라로서의 지속적인 발전과 이 오케스트라가 가진 국제적인 명성을 통해서 베를린이 음악과 사회의 중심지가 되는데 중요한 역할을 한다고 밝히고 있다.¹⁸⁸⁾ 베를린 필하모니는 다른 유수의 오케스트라와는 달리 세계적인 오케스트라로서의 음악적 발전과 개혁적인 프로젝트에 대한 책임뿐만 아니라 “국가적인 기관(nationale Institution)”¹⁸⁹⁾으로 간주되고 있고, 여기에 대한 책임을 음악을 통해 시행하고 있다.

독일의 통일에 즈음하여 1990년 부임한 이탈리아 출신의 지휘자 클라우디오 아바도(Claudio Abbado)는 1990/91년 시즌 프로그램을 기획하면서, 베를린 시는

188) Theede 2007, 299쪽 참조.

189) Die Zeit Archiv 2011, Ausgabe 38.

통일과 함께 역사적 대 전환기를 맞아 새로운 전망을 가지고 있고, 동서간의 문화적 구심점이 될 기회를 얻었다고 밝히고 있다. 베를린이 다시 모든 사람에게 정신적, 예술적 흐름을 통하여 소통하고 개방적인 도시가 되도록 노력하는 것이 베를린 필의 임무이고, 이러한 노력이 앞으로의 베를린 필의 프로그램에도 반영될 것이라고 표명한다.¹⁹⁰⁾

제 3제국 시절에 베를린 필하모니는 나치정권에 음악적 행위를 통하여 간접적으로 가담한 바 있다. 그러나 이러한 과거에 대한 윤리적 책임과 반성을 독일을 대표하는 예술기관으로서 음악적 메시지를 통해서 지속적으로 수행하고 있다. 베를린 필하모니는 창단 이래로 어떠한 정치권력에도 관여하지 않고, 재정적으로도 독립을 유지하는 오케스트라로서 존속하였다. 그러나 제1차 세계 대전 패배와 함께 도래한 급격한 인플레이션은 베를린 필하모니를 거의 재정 파탄의 지경으로 몰고 간다. 베를린 필하모니는 이러한 상황 속에서 존립의 위기에 서게 된다. 오케스트라 단원들의 월급은 지체되었고 나중에는 포기하는 상황이 되었고, 예산의 운영처에서는 더 이상 오케스트라를 지불할 수 없는 상태가 되었다. 급격한 인플레이션으로 인하여 전날의 연주회 수익금은 그 다음날 휴지조각이 되는 상황이 된다.

1923년의 통화개혁으로 이런 재정사태는 일단 안정되지만, 1933년 나치당이 집권을 하면서 다시 재정문제가 거론된다. 베를린 시는 악화된 재정상황에서 베를린 필하모니의 지원금을 절반으로 삭감하기로 결정했고, 오케스트라는 파산의 위기에서 나치정권에게 베를린 필에 대한 국가의 전면적인 지원을 요청하게 된다. 나치 정권의 선전장관인 괴벨스(Goebbels)는 재정지원과 함께 베를린 필하모니를 문화성 산하의 부처가 아닌 선전성의 산하 단체로 전환한다. 이로 인하여 베를린 필하모니는 사실상 나치정권의 문화적 선전에 투입되는 조직으로 전락하게 된다.

그 결과 베를린 필하모니는 모든 독립성을 상실하고 나치정권의 프로파간다를 위해 동원 될 뿐만 아니라, 반유대주의 정책에도 가담하는 결과를 초래한다. 1933년 당시 베를린 필하모니에는 4명의 유대인 단원이 있었는데, 반유대

190) Haffner 2007, 288쪽 참조.

적인 풍토가 점점 고착화되면서 1936년까지 이들은 외국악단으로 망명을 하게 된다.

베를린 필하모니의 이러한 과거는 베를린 필하모니가 2차 세계대전이 끝나고도 오랜 기간 이스라엘 방문을 할 수 없었던 가장 큰 이유였다. 베를린 필하모니의 첫 번째 이스라엘 방문이 허용된 것은 1990년의 유대인 지휘자인 다니엘 바렌보임(Daniel Barenboim)이 객원지휘자로 동행한 공연에서다. 이 역사적인 첫 번째 이스라엘 공연에서 공연 첫날과 공연의 마지막 날 베를린 필하모니는 이스라엘 필하모니와 합동연주회를 개최해서 음악으로 사죄와 용서를 구한다.

베를린 필하모니의 두 번째 이스라엘 공연은 1993년 상임지휘자인 아바도가 계획한 연주여행에서 이루어졌다. 이 공연은 바르샤바 게토 유대인 봉기 50주년을 계기로 기획되었으며, 아바도는 연주회의 프로그램에 이러한 역사적 사건에 적합한 쇤베르크의 「바르샤바의 생존자(Überlebende aus Warschau)」를 편성하였다.

2015년 1월 27일은 아우슈비츠 수용소 해방 70주년 기념일이자 유엔이 확정 한 ‘국제대학살 기념일’ 이 10주년이 되는 날이었다. 이날을 기념하기 위하여 베를린에서 많은 행사와 전시가 열렸는데, 그 가운데 중요한 프로그램 하나가 베를린 필하모니에 위임되었다. 베를린 필하모니는 “희망의 바이올린(Violinen der Hoffnung)”이라는 연주를 개최함으로써 아우슈비츠 수용소를 비롯한 유럽의 많은 수용소에서 희생된 유대인 희생자에 대한 추모를 한다. 이 공연에서 베를린 필하모니가 연주한 악기들은 홀로코스트의 희생자나 생존자에게 속했던 악기로 그들은 전쟁이 끝난 후에 수용소의 끔찍한 일들을 기억하게 하는 악기를 더 이상 소유할 수가 없었다. 이러한 악기들은 유대인 악기상인 암논 바인슈타인(Amnon Weinstein)이 인수했고, 상태가 나빠서 연주가 불가능한 악기들을 보수했다.

이러한 악기들을 가지고 연주회를 갖고자 하는 생각은 베를린 필하모니의 악장이었던 귀 브라운슈타인(Guy Braunstein)의 발상에서 시작되었다. 연주회에서 보수된 악기로 직접 연주한 브라운슈타인은 아우슈비츠 수용소에서 연주

해야 했던 음악인들은 기온이 영하 20도가 되는 추운 날씨에도 연주를 해야 했기에 보수하기 전의 악기들은 최악의 상태였다고 말하면서 그 당시의 상황을 회상한다.¹⁹¹⁾ 이 바이올린을 무명인 생존가로부터 구입해서 복원한 바인슈타인은 이 사람이 살아남을 수 있었던 이유는 독일인들이 그 사람을 “필요로 했기 때문(brauchen konnten)”¹⁹²⁾이라고 말한다.

이날 공연을 지휘한 베를린 필하모니의 상임지휘자인 래틀은 “나는 신비주의자도 아니고 물질에 감정이 있다는 것도 믿지 않는다. 그렇지만 우리는 악기가 어떤 영혼을 불어넣는다는 것을 안다. 이 악기들은 생생하게 살아서 마치 음악이 음악회장 안에서 고스란히 머무르는 것과 같이 이야기를 한다.”¹⁹³⁾ 이러한 악기로 연주를 하면서 이 악기를 아우슈비츠에서 직접 연주했던 연주자의 이야기를 전달하는 것은 유대인 희생자 개개인의 역사가 잊히지 않게 이야기하는 것을 의미한다. 이러한 공연은 이와 같은 암울한 역사가 반복되지 않도록 하고 다음세대에게 독일의 과거사를 전달하는데 중요한 역할을 한다.

이와 같은 행보는 베를린 필하모니와 같은 국가를 대표하는 오케스트라의 공적 임무가 무엇인가? 또는 문화예술이 문화민주주의를 논할 때 어떠한 공익적 과제를 수행해야 하는지를 잘 보여주고 있는 사례이다. 베를린 필하모니는 “문화국가로서의 위상”이 무엇을 의미하는지¹⁹⁴⁾ 문화민주주의적 과제를 실천함에 있어서 문화예술과 윤리가 얼마나 밀접하게 연관되어 있는지를 잘 보여주고 있다.

베를린 필하모니의 행보는 예술이 어떠한 소통 체계 및 담론 공간을 형성하는지, 이를 통하여 어떠한 실천적 영역에 도달할 수 있는지를 잘 보여주고 있다. 또한 독일의 문화예술에 대한 공적지원 체계가 윤리를 바탕으로 한 예술의 공적가치를 추구할 수 있는 토대가 되고 있음을 알 수 있다. 베를린 필하모니의 사례는 문화산업과 문화예술의 시장화와 산업화의 추세에도, 독일에서 문화예술을 공적영역으로 간주하며 교육의 일부로 이해하고 있는 이유를 잘 보

191) Berliner morgenpost 2015. 1. 27 참조.

192) Berliner morgenpost 2015. 1. 27 참조.

193) Berliner morgenpost 2015. 1. 27 참조.

194) Wimmer 2011, 90-92쪽 참조.

여주고 있다.

3.3.7.2. 그립스 극장

3.3.7.2.1. 소개

독일 그립스 극장은 전 세계적으로 널리 알려진 아동 청소년 극단이다. 1966년 “아동극장 라이히스카바레트(das Theater für Kinder im Reichskabarett)”가 서베를린에서 창단되었는데, 1972년에 쿠어퓌르스텐담(Kurfürstendamm)에 있는 포룸 극장(Forum-Theater)으로 이전하면서 그립스 극장이라고 이름을 바꾼다. ‘생각의 재미’라는 뜻으로 지은 “그립스(Grips)”라는 이름은 ‘빠른 이해력과 통찰력’, ‘깨어있는 지각’, ‘재미있는 생각’을 의미하는 북부 독일어로 ‘위트 있는 이성’, ‘재미있고 즐길 수 있는 생각의 방식’을 의미하기도 한다.¹⁹⁵⁾

대표인 볼커 루드비히(Volker Ludwig)는 그립스 극장의 설립자로서 수많은 작품들의 대본을 썼다. 그는 68세대에 속하는 작가로서 68운동의 정신을 살려 시민들과 함께 사회비판적인 작품으로서 사회문제에 대해서 소통하고자 극장을 설립한다. 1974년에 그립스 극장은 한자플라츠(Hansaplatz) 지하철역과 연결된 극장(Kino)으로 이사하게 된다.¹⁹⁶⁾ 주정부(Senat)의 도움으로 이 극장을 350명에서 400명의 관객을 수용할 수 있는 칸막이가 없는 벤치의자로 이루어진 극장으로 개축할 수 있었다.¹⁹⁷⁾ 교통편이 편리한 당시 서베를린의 중심지로 이전한 그립스 극장은 더욱 많은 관객을 만날 수 있게 된다.¹⁹⁸⁾

그립스 극장 설립 당시까지 서독에서의 아동극은 거의 대부분 동화 속의 아름다운 내용으로 꾸며졌다.¹⁹⁹⁾ 이에 반해 그립스 극장은 실질적인 사회문제들, 예를 들어 노인, 장애인, 이주민 등의 소외계층, 그리고 성, 환경, 교육, 실직, 마약, 제3세계의 문제를 다룬 작품을 만들어 혁신적이라는 평가를 받는다.²⁰⁰⁾

195) 장은수 2005, 143쪽 참조.

196) Kolneder 1994, 87쪽 참조.

197) Fischer 2002, 144쪽 참조.

198) 광정연 외 2015, 385쪽 이하 참조.

199) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

200) Fischer 2002, 49쪽 이하 참조.

아이들의 삶과 환경에 대하여 면밀하게 조사하고 관찰하고 아이들과 토론한 것을 토대로 그립스 극장은 사회문제를 다루는 사실적인 작품들을 제작한다.²⁰¹⁾ 아이들이 처한 사회적 곤경과 상황을 사실적으로 묘사하면서 반 권위적인 메시지를 주고, 어른들의 아이들에 대한 책임감과 아이들의 자의식을 키워준다.²⁰²⁾ “이러한 그립스 극장의 독창적인 작품들은 1970년대 초 서독의 아동극장에 새로운 바람을 불러일으켰다.”²⁰³⁾ 전통적인 성탄절동화와 아동극의 고전들과 함께 그립스 극장의 반권위적이고, 정치적이며 사실주의적인 작품들은 서독의 아동극장의 새로운 형식으로 자리 잡는다.²⁰⁴⁾ 그립스 극장은 자신의 욕구를 거침없이 표현하는 자의식 강하고 재치 넘치는 아이들을 다루어 어른들을 놀라게 하고, 아이들을 열광하게 만든다.²⁰⁵⁾

1975년에 70년대 오일 쇼크 이후 경기침체에 청소년의 직업교육과 실업 문제를 다루는 “머리 터질 거야(Das hältste ja im Kopf nicht aus)”를 제작하여 청소년 극을 발표하기 시작한다.²⁰⁶⁾ 1980년에 68세대의 행보를 다루면서 독일 현대사를 조명하는 “좌파 이야기(Eine linke Geschichte)”로 성인극을 발표하면서 그립스 극장은 세대를 초월한, 그리고 다양한 사회계층을 아우르는 관객층을 가지게 된다.²⁰⁷⁾ 그립스 극장은 사회 문제를 새로운 시각에서 조망하게 함으로써 관객간의 소통의 장을 열어준다. 특히 그립스 극장은 사회 소외 계층의 문제를 다룸으로써 소외된 계층을 극장으로 불러들인다. 그립스 극장은 이러한 활동으로 대중적이면서 동시에 해방적인 극장(emanzipatorisches Theater)이라고 평가된다.²⁰⁸⁾ 그러나 그립스의 작품은 비판적이고 진지하기만 한 것이 아니라 희망적인 메시지를 전달하면서 갈등을 해소하게 하는 웃음을 가져다준다.²⁰⁹⁾ 그래서 “그립스 극장은 관객이 환호하는 극장, 관객이 즐기는 오락극장

201) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

202) Pottag 2010, 32쪽 참조.

203) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

204) Fischer 2005, 188쪽 참조.

205) Fischer 2002, 49쪽 참조.

206) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

207) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

208) 광정연 외 2015, 386쪽 참조.

209) 광정연 외 2015, 386쪽 이하 참조.

(Unterhaltungstheater)이기도 하다”.²¹⁰⁾

그러나 이러한 사회비판적인 그립스 극장은 70년대 중반부터 보수당인 기민당(CDU)과 스프링어(Springer)출판사와 같은 보수 언론으로부터 심한 비판과 제재에 직면하게 된다.²¹¹⁾ 그들은 그립스 극장을 과격한 좌파 테러집단인 적군파와 같은 목표를 추구하고, 국고를 낭비하면서 공산주의 사상을 전파한다고 비판하며 극장의 지원을 중단할 것을 요구한다.²¹²⁾ 기민당이 통치하는 지역에서는 그립스 극장의 극을 올릴 수 없었고, 학생들의 극장관람을 금지시키기도 했다.²¹³⁾ 이러한 탄압으로 인해 법적 공방으로까지 발전하였고, 이는 그립스 극장을 더욱 유명하게 만든다.²¹⁴⁾ 시민들과 국내외의 문화계 인사들은 이런 정당하지 못한 탄압에 대해 항의했고, 다양한 계층의 시민들은 그립스 극장을 위해 모금을 했다.²¹⁵⁾ 이는 관객들을 응집시키는 효과를 불러일으켰고, 오히려 정부로부터 더 많은 지원을 받게 되는 계기가 된다.²¹⁶⁾ 또한 그립스 극장이 연극의 사회적 기능을 더욱 자각하는 기회가 된다. 바이츠제커(Richard von Weizsacker)가 1981년에 베를린 시장이 되면서 이러한 선동적인 흑색선전은 잠잠해졌다.²¹⁷⁾

그립스 극장은 70년대 중반부터 외국에서 초청을 받게 되고, 독일을 대표하는 극장으로서 괴테문화원의 후원을 받아 50여 개국에서 작품들을 소개하게 된다.²¹⁸⁾ 괴테문화원은 그립스의 작품들이 외국에서 상영되는 것뿐 아니라 외국의 극단을 베를린에 초대하는 것에도 도움을 주어서 연극을 통한 문화교류가 가능하도록 지원한다.²¹⁹⁾ 국내에서는 잘 알려진 학전의 “지하철 1호선” 외에 “모스키토”, “고추장 떡볶이”, “우리는 친구다”, “슈퍼맨처럼!”, “공룡이 된 빌리”

210) 광정연 외 2015, 387쪽 참조.

211) 광정연 외 2015, 387쪽 참조.

212) Kolneder 1979, 156쪽 참조.

213) Fischer 2002, 148쪽 이하 참조.

214) Kolneder 1994, 109쪽 참조.

215) Fischer 2002, 151쪽 참조.

216) Fischer 2002, 151쪽 참조.

217) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

218) Fischer 2002, 458쪽과 Grips Theater Berlin 2014, 40쪽 참조.

219) Kolneder 1994, 314쪽 이하 참조.

등이 그립스 극장의 작품을 번안·연출한 작품으로 무대에 올려졌다.²²⁰⁾ 세계적으로 유명해진 그립스 극장은 베를린의 관광명소이기도 하다.²²¹⁾

1994년에는 독일 복권 재단(Stiftung Deutsche Klassenlotterie)의 지원으로 극장을 확장하고 개축할 수 있었다.²²²⁾ 이는 루드비히가 정치인들을 만나 열정적으로 설득시킨 성과였다.²²³⁾ 2009년부터는 한자플라츠에 있는 극장 외에 통일 후 새로운 중심지가 된 베를린 알렉산더 플라츠 근처에 있는 두 번째 극장, 그립스 미테 포데빌(Grips Mitte Podewil)에서 연극을 올릴 수 있게 된다.

3.3.7.2.2. 조직운영

그립스 극장은 공익을 위한 비영리 민간극장으로 법적 형태는 유한책임회사이다.

그립스 극장에는 100여명의 인원이 일하고 있는데 그중에서 60여명이 정식으로 고용되었다.²²⁴⁾ 그립스 극장은 앙상블과 작가 극장(Ensemble- und Autorentheater)이다. 앙상블은 2015년 기준 13명의 배우, 2명의 연극고문, 19명의 기술자, 재단사, 소도구 담당자 등 스텝들, 5명의 연극교육자, 7명의 사무실 직원, 1명의 예술 감독, 1명의 대표로 이루어진다.²²⁵⁾ 그밖에 수납원대표(Leiterin der Kasse), 4년 계약직인 3명의 도제(Lehrling)와 1년 계약직인 2명의 실습생(Praktikant)이 있다.²²⁶⁾ 기술자들과 사무실 직원들은 무기한으로 계약하고, 배우, 연극고문, 연극교육자는 연극시즌 아홉 달 전에 서로 계약 해제를 통보할 수 있는 조건으로 계약한다.²²⁷⁾ 상호간에 큰 문제가 없으면 보통 계약은 자동 연장된다. 약 10명의 음악가들과 12명의 객원배우들에게는 공연당 임금이 지급되고, 계산대의 수납원과 로비 직원들에게는 시간당 임금이 지불된다.²²⁸⁾

220) Kolneder 1994, 314쪽 이하 참조.

221) Fischer 2005, 184쪽 참조.

222)곽정연 외 2015, 387쪽 참조.

223) Simon 1994, 6쪽 참조.

224) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

225) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

226) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

227) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

228) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

작가들은 독립적으로 일하고 있어 작품당 원고료를 받는다.²²⁹⁾ 작가에게 정해진 주제에 대한 대본을 주문하면서 약 3000유로정도의 원고료를 한 번에 지불하거나 공연마다 수익금의 10-17%를 원고료로 지급하기도 한다.²³⁰⁾ 구체적인 보수는 극장과 작가의 공연권(Aufführungsrecht)을 가지고 있는 출판사 간에 협상을 통해 결정된다.²³¹⁾

보통 민간극장은 공공극장에 비해 보수도 낮고, 계약기간도 짧다.²³²⁾ 하지만 그립스 극장은 명성도 높을 뿐 아니라 공공극장 수준으로 지불하기 때문에 배우들과 기술자들을 찾는 데는 어려움이 없다.²³³⁾ 그러나 그립스 극장의 초임은 공공극장 수준이나 공공극장처럼 매해 급여를 인상할 수 없기 때문에 시간이 지나면 급여에 차이가 날 수밖에 없다.²³⁴⁾ 20년 정도가 지나면 공공극장의 배우와 그립스 극장의 배우의 보수는 2배 정도 차이가 난다.²³⁵⁾

그립스 극장은 배역 할당, 공연 목록, 각종 계약 등 극장 운영의 중요 사안을 결정하기 위해 극장 내 구성원들과의 합의 하에 위원회(Komitee)를 두고 있다.²³⁶⁾ 위원회는 극장의 운영자들과 2년마다 다시 선정되는 앙상블의 대표들로 구성된다. 극장대표, 예술 감독, 극장교육자, 2명의 연극고문, 예술 사무국장(Leiter des künstlerischen Betriebsbüros), 그리고 4명의 배우, 1명의 기술자, 1명의 음악가로, 모두 12명으로 구성된다.²³⁷⁾ 위원회는 한 달에 한번 정도 열리고 위원의 2/3이상이 동의해야 사안이 결정될 수 있다.²³⁸⁾ 위원회의 결정은 모든 단원들이 참석한 총회(Vollversammlung)에서 수정될 수 있다.²³⁹⁾ 하지만 각 분야를 대표하는 위원들로 위원회가 구성되었고, 위원회가 민주적으로 운영되기 때문에 위원회의 결정을 수정하기 위한 총회는 지금까지 열린 적이 없었다고

229) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

230) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

231) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

232) Schneider 2013, 215쪽 참조.

233) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

234) 광정연 외 2015, 389쪽 참조.

235) 김우옥 2000, 120쪽 참조.

236) 광정연 외 2015, 389쪽 참조.

237) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

238) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

239) Bruckmann 2009, 8쪽 참조.

한다.²⁴⁰⁾

극장대표나 다수의 구성원이 원하면 총회가 개최되는데 총회는 보통 일 년에 3번 정도 정보교환을 위해 열린다.²⁴¹⁾ 그립스 극장은 1977년까지 일주일마다 열리는 총회에서 주요사안을 결정하다가 규모가 커지면서 그 이후부터 위원회를 운영하고 있다.²⁴²⁾ 모든 구성원이 결정권을 행사하는 극단은 독일에서도 드문 예이다.²⁴³⁾ 그립스 극장에서는 주요 사안들이 민주적 절차를 밟아 결정되고, 구성원들은 극장의 이념과 가치를 공감한 사람들로 구성되어 있어 가족적인 분위기 속에서 협업한다.²⁴⁴⁾

3.3.7.2.3. 재원조성

그립스 극장은 1971년에 처음으로 주정부로부터 6명의 배우, 1명의 기술자, 대표로 구성된 핵심적인 앙상블을 유지할 수 있는, 전체 예산의 30%에 해당하는 지원금을 받게 됨으로써 국가로부터 지원받는 민간극장에 속하게 된다.²⁴⁵⁾

현재 약 400만 유로의 총수입 중 70%를 베를린 주정부로부터 지원을 받고, 이 지원금은 인건비로 모두 지출된다.²⁴⁶⁾ 그립스 극장은 “기관지원” 중 “부족액 자금조달”이란 명목으로 지원을 받고, 이를 받기 위해서는 매해 신청서를 제출해서 승인을 받아야 한다.²⁴⁷⁾ 법적으로 명시된 예술의 자유를 보장해야 하기 때문에 내용은 간섭하지 않으면서 공적지원이 이루어진다.²⁴⁸⁾

공적지원 외에 입장권 판매 등의 자체 수입이 25-30%이고, 나머지 2% 정도를 지원 단체(Förderverein)나 기업으로부터 후원받는다.²⁴⁹⁾ 지출은 70%의 인건비 외에 제작비가 20%이고, 임대료와 부대비용이 10%를 차지한다.²⁵⁰⁾

240) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

241) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

242) Fischer 2002, 16쪽 참조.

243) Fischer 2002, 16쪽 참조.

244) 광정연 외 2015, 389쪽 참조.

245) Fischer 2002, 458쪽과 Grips Theater Berlin 2014, 16쪽 참조.

246) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

247) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

248) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

249) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

그립스 극장은 85% 정도의 높은 관객 점유율을 보이고 있지만 청소년을 대상으로 하는 극장이기 때문에 입장료가 저렴하고, 공공극장처럼 충분한 지원을 받을 수 없기 때문에 만성적인 재정문제를 가지고 있다.²⁵¹⁾ 1989년까지는 극장의 손해를 베를린의 주정부가 메워주었지만 통일 이후 더 이상 이러한 지원은 이루어지지 않는다.²⁵²⁾ “부족액 자금조달”이란 지원은 신청할 수 있는, 주정부가 정하는 상한선이 있기 때문에 수입과 지출의 차이를 채워주지 못한다.²⁵³⁾ 루드비히는 위기 상황 때마다 대중매체를 통해 재정적 어려움을 호소하고, 정치인들을 설득하면서 어려운 시기를 넘겼다.²⁵⁴⁾

그립스 극장의 작품이 많은 국가에서 재상연되었지만, 저작권료는 작가들 개인에게 귀속되기 때문에 극장의 수입으로 연결되지는 않는다.²⁵⁵⁾ 그립스 극장은 세계 각국에서 초청 공연을 하며 이를 통해 극장의 명성은 높일 수 있지만 재정적 수익이 발생하지는 않는다.²⁵⁶⁾

그밖에 그립스 극장은 다양한 프로젝트를 진행할 때 후원을 받는다. 예를 들어 2007년에는 가스 회사 가작(GASAG)의 후원을 받아 “아동극작가경연대회 (Kindertheater-Autoren-Wettbewerb)”를 개최했다.²⁵⁷⁾

아동극장이기 때문에 성인극장보다 적은 지원금을 받고, 입장료가 저렴함에도 불구하고 독일극장들의 자체 수입이 15% 이상이 되는 것이 드문 경우인 것을 고려하면²⁵⁸⁾ 자체 수입이 평균보다 높아 그립스 극장은 경제적으로 성공적으로 운영되는 극장이라고 평가할 수 있다.²⁵⁹⁾

250) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

251) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

252) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

253) 루드비히는 공공극장이 4%의 인금인상을 결정함에 따라 그립스 극장도 2%의 임금인상을 하였으나 이로 인해 파생되는 5만 유로의 경비를 어떻게 충당해야 할지 고민이라고 설명했다. Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

254) Fischer 2002, 386쪽 참조.

255) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

256) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

257) Grips Theater Berlin 2014, 35쪽 참조.

258) Fischer 2002, 386쪽 참조.

259) Bruckmann 2009, 11쪽 참조.

3.3.7.2.4. 관객개발

자체수입 중에 입장권판매의 비율이 가장 크기 때문에 관객을 얼마나 모집할 수 있느냐는 극장의 생존을 위해 중요한 과제이다. 그립스 극장 역시 점유율이 90% 이상이 되어야 운영할 수 있다. 조사결과에 따르면 독일에서 연극의 관객을 모집할 때 미디어를 통한 광고보다 친구나 지인들의 개인적인 평을 통한 입소문이 효과가 크다고 한다.²⁶⁰⁾ 특히 30세 이하의 젊은 관객은 보통 학교나 청소년센터와 같은 그들이 시간을 보내는 곳에서 친구들과로부터 문화행사에 대한 정보를 얻는다.²⁶¹⁾

그립스 극장은 68세대가 주축이 되어 설립된 극장이기 때문에 68세대가 교사로 활동하던 80년대에는 입장권이 매진되었으나 68세대가 은퇴하고 세대교체가 이루어지자 관객의 수가 점차 줄게 된다.²⁶²⁾ 통일이 된 후 구동베를린 지역의 학교 교사들은 학생들을 극장에 데려오는 것에 익숙하지 않았기 때문에 관객 수는 더욱 감소된다.²⁶³⁾

관객 수는 통독 이후 더욱 감소하게 되어 연극시즌 1995/96년 9월에는 급기야 관객 수가 적어 11개의 공연을 취소해야 했다.²⁶⁴⁾ 그립스 극장은 이 어려운 시기에 예산을 감축하지 않고 교육과 홍보활동을 위해 한 사람을 더 고용하는 적극적인 경영을 한다.²⁶⁵⁾ 연극교육 담당자들은 학교를 찾아가 공연도 하고 교사들을 대상으로 설문조사도 하여 관객모집을 위한 방안을 마련한다.²⁶⁶⁾ 학내 활동을 통해 “지하철 1호선”의 성공으로 80년 중반 이후 성인극에 치중하면서 학교와의 협력이 감소하고 교사와의 유대관계도 미약해진 것을 깨닫게 된다.²⁶⁷⁾ 그립스 극장은 “그립스와 학교(GRIPS & SCHULE)”라는 활동을 통해 한 달에 한 번씩 만나 교사와 연극제작자 간의 토론을 하고, 교사들을 공연시사회

260) Schneider 2013, 147쪽 참조.

261) Schneider 2013, 147쪽 참조.

262) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

263) Ludwig 2015, 인터뷰 참조.

264) Fischer 2002, 394쪽 참조.

265) Fischer 2002, 394쪽 참조.

266) Fischer 2002, 393쪽 참조.

267) Fischer 2002, 397쪽 참조.

에 초대하여 대화를 나누면서 교사들과의 관계를 구축했다.²⁶⁸⁾ 청소년 극장은 학교와 긴밀한 협조체제를 가지는 것이 중요하고, 이러한 협력은 연극교육을 통해 이루어진다.²⁶⁹⁾ 그립스 극장에서 학교와 함께 하는 연극교육자들의 활동이 관객모집에서 중요한 역할을 한다.

그립스 극장은 연극을 관람한 후에 학생들이 연극을 이해하는데 도움을 줄 수 있고 학교에서도 활용할 수 있는, 적게는 몇 십 쪽, 많게는 100쪽이 넘는 학습교재(Nachbereitungsheft)를 발행한다. 이러한 학습교재는 교사들과 함께 제작한다. 그립스 극장이 학습프로그램(Nachbereitungsprogramm)도 제공한다. 교재는 학습 목표, 교실에서 직접 시연해 볼 수 있는 대본, 연극에 대한 주제별 분석, 주제와 연관된 자료들, 주제와 연관된 저서들에 대한 소개로 이루어진다.²⁷⁰⁾ 학생들이 실습과 놀이를 통해 생활 속에서 사회비판적인 의식을 키우고, 자신의 소신에 따라 행동을 할 수 있도록 지원한다.²⁷¹⁾ 연극과 관련한 학습교재의 제작에 있어서 그립스 극장은 선구자적인 역할을 했다고 할 수 있다.²⁷²⁾

1992년부터 그립스 극장은 1년에 약 150번 정도 학교를 방문해 역할극을 통해 학생들이 연극의 인물을 이해하도록 돕고, 작품에 대해서 학생들과 이야기를 나누는 프로그램을 운영한다.²⁷³⁾ 이러한 연극관람 후 작업을 통해 극이 목표했던 효과를 거두고 학생들과 그립스 극장과의 결속력도 다진다.²⁷⁴⁾ 관객 개발은 수치상으로 관객의 수를 늘리는 것뿐 아니라 관객의 예술 향유에 따른 태도 변화도 중요한 요소이다.²⁷⁵⁾ 그립스 극장은 관람 후 작업을 통해 관객이 연극을 더 잘 이해할 수 있도록 돕고, 이러한 이해가 삶의 변화도 가져오도록 한다.

1996년부터는 “아동·청소년극센터(Kinder- und Jugendtheaterzentrum)”와 “향

268) Fischer 2002, 397쪽 참조.

269) Deutscher Bundestag 2007, 110쪽 참조.

270) Fischer 2002, 147쪽 참조.

271) Kolneder 1994, 69쪽 참조.

272) Fischer 2002, 146쪽 참조.

273) Simon 1994, 44쪽 참조.

274) Grips Theater Berlin 2014, 132쪽 참조.

275) 광정연 외 2015, 394쪽 참조.

상교육과 학교발전을 위한 베를린 교사회(Berliner Lehrerinstitut für For- und Weiterbildung und Schulentwicklung)”와 함께 그립스 극장에서 교사를 위한 교육이 이루어진다.²⁷⁶⁾ 여기서 교사들은 어떻게 거리에서 이야기를 발견해 무대에 올릴 수 있는지, 즉 희곡 작법과 감독에 대한 기본 지식을 쌓게 된다.²⁷⁷⁾

그립스 극장은 다양한 문화적 배경을 가진 청소년들이 일주일에 한번 씩 만나 연극을 만들어가는 “청소년 클럽 반다 아기타(Jugendclub BANDA AGITA)”를 운영한다.²⁷⁸⁾ 이러한 작업을 통해 얻은 소재들은 그립스 극장의 정규극을 위해 활용된다. 경제적으로 어려운 학생들이 적어도 일 년에 한번 그립스 극장을 방문하도록 하는 프로젝트 “그립스 열기(Grips Fieber)”를 진행한다.²⁷⁹⁾ 또한 아동들의 심리적 자신감을 찾아주는 프로젝트 “보물찾기(Schatzsuche)”를 수행하고, 연극교육을 실시하는 “그립스 공작소 (Grips Werke)”를 진행한다.²⁸⁰⁾

그립스 극장은 이러한 다양한 교육 활동을 통해 청소년들과 함께 호흡하고, 학교와 긴밀한 관계를 맺고 있으며 이는 관객모집에 있어 중요한 역할을 한다.

3.3.7.2.5. 문화민주주의와의 연관성

루드비히는 “우리는 모두를 위한 문화를 만들려는 목표를 이루기 위해 극장으로 갔다. 그렇지 않았다면 극장에 가지 않았을 것이다.(Wir sind angetreten, die zu erreichen, die sonst nicht ins Theater gehen – Kultur für alle zu machen.)”²⁸¹⁾ 라고 극장 설립의 목적이 문화민주주의에 있음을 밝힌다. 그립스 극장은 교양 시민들만이 방문하는 극장이 아닌 소외된 계층의 문제를 다룸으로써 평소에 연극을 보러가지 않은 사람들이 찾는 극장을 목표로 한다.

그립스 극장의 전신인 사회문제를 풍자하는 카바레트에서 아동 청소년을 대상으로 하는 극장으로 전향한 것도 당시의 아이들의 욕구가 억압되고 무시되

276) Simon 1994, 44쪽 참조.

277) Simon 1994, 45쪽 참조.

278) Bruckmann 2009, 143쪽 참조.

279) 광정연 외 2015, 394쪽 참조.

280) Simon 1994, 44쪽 참조.

281) Simon 1994, 21쪽 참조.

는 상황이었기 때문이다. 또한 사회변화를 위해 아동 청소년 의식변화가 중요하다고 생각하였기 때문이다.

그립스 극장은 아동과 청소년들이 활동하는 유치원, 놀이터, 학교, 가족, 청소년센터, 클럽, 협회 등을 방문하여 그들과 직접 대화를 나누고, 그들의 문제와 욕구가 무엇인지에 대해 철저하게 조사하여 작품을 제작한다.²⁸²⁾ 그리고 아동 청소년들에게 공연을 보여주고 그들에게 조언을 구하여 수정 보완하면서 제작과정에 그들을 참여시킨다. 가정이나 학교에서 금기시하는 문제를 다룸으로써 그립스 극장은 사회에 대한 비판의식을 키우고, 부당한 억압으로부터 저항할 수 있는 방안을 마련하도록 고무한다.

또한 체험위주의 연극교육을 통해 교육적 의도를 주입하는 것이 아니라 스스로 생각하도록 유도함으로써 그립스 극장은 아이들이 자의식을 키우고 자신의 감정을 표현할 수 있도록 한다.²⁸³⁾ 이러한 아동 청소년들을 대상으로 하는 연극교육은 연극을 이해하는 능력을 키우고, 연극을 통해 사회적 문제를 성찰하고 표현할 수 있는 문화적 능력을 배양하는 것이다.²⁸⁴⁾

독일에서 문화민주주의의 이론적 토대를 제공한 힐마 호프만도 문화민주주의의 실현을 위해 소외되는 계층 없이 문화적 능력을 배양하는 아동 청소년 연극의 중요성을 강조하는데 그립스 극장은 이러한 이념을 공유한다고 할 수 있다.

그립스의 많은 작품들은 여성해방주의적 관점에서 남녀관계를 다룬다. 예를 들어 그립스 극장의 대표작인 “오늘부터 네 이름은 사라야(Ab heute heisst du Sara)”와 “로자(Rosa)”는 여성이 주인공인 작품들이다. 그립스 극장의 많은 작품에서 자의식 강한 여성은 중요한 역할을 한다.

또한 그립스 극장은 부랑자, 노동자, 외국인, 노숙자 등의 문제를 다룬다. 그립스 극장의 대표작인 “지하철 1호선”은 이러한 사회 소외계층의 모습을 그린다. 그립스의 작품들은 이러한 소외계층의 문제를 철저한 사전조사에 의거해 사실적으로 묘사할 뿐만 아니라 문제를 해결하는 과정을 그린다. 때문에 그립

282) 광정연 외 2015, 397쪽 참조.

283) 광정연 외 2015, 397쪽 참조.

284) 광정연 외 2015, 397쪽 참조.

스 극장은 “용기를 주는 극장(Mutmach-Theater)”이라는 명칭을 얻는다.²⁸⁵⁾

그립스의 작품들은 진지한 사회 문제를 다루고 있지만 모순적인 상황에서 만들어지는 웃음과 유쾌하게 해소하는 기능을 하는 유머는 작품의 중요한 요소이다.²⁸⁶⁾ 라이브로 연주되는 음악은 메시지를 인상 깊게 전달하면서 관객의 흥을 돋운다.

그립스 극장은 학교를 찾아가 연극교육을 수행하고, 사회문제와 관련한 다양한 캠페인의 주축이 되면서 사회문제를 토론할 수 있는 장을 마련한다.

그립스 극장은 베를린의 피난민 상담소(Flüchtlingsrat)와 함께 피난민 아동들의 체류와 교육권을 요구하는 “여기 남은(Hier Geblieden)”이란 캠페인을 펼친다. 그리고 보스니아 아이의 추방을 막은, 실제 있었던 이야기를 연극으로 2005년에 제작한다.²⁸⁷⁾ 2000년에는 “멜로디의 반지(Melodys Ring)”라는 작품에서 베를린을 배경으로 피난민 문제를 다룬다.

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.

공연을 관람한 아이들은 공연이 끝나면 공연과 관련하여 자신들의 문제들에 대해서 서로 이야기하기 시작한다.²⁸⁸⁾ 그립스 극장은 관객으로 하여금 단지 공연을 관람하게 하는 것이 아니라 공연을 계기로 함께 토론하고, 함께 정치적 활동에 참여할 수 있는 장을 마련한다.

3.3.8. 한국 문화정책을 위한 제언

문화정책의 목표

문화의 중요성이 강조되는 오늘날 세계 각국은 문화를 통해 국가의 정체성을 확보하고, 국민의 삶의 질을 향상시키고, 국가 이미지를 제고하며 문화의

285) Simon 1994, 35쪽 참조.

286) 광정연 외 2015, 396쪽 참조.

287) Bruckmann 2009, 105쪽 이하 참조.

288) Simon 1994, 33쪽 참조.

산업화로 국가 경쟁력을 강화하고자 다양한 문화정책을 추진하고 있다.²⁸⁹⁾ 이를 위해 어디에 주안점을 두고 어떻게 문화를 육성해야 하느냐는 각 나라의 문화적 전통과 사회적 상황에 따라 서로 상이한 관점에서 논의되고 있다.²⁹⁰⁾ 이때 경제 성장에 중점을 두는 문화의 경제적 역할과 소통과 사회통합을 목표로 하는 문화의 사회적 역할은 논의의 쟁점이 된다.²⁹¹⁾

독일은 나치시대의 어두운 과거를 극복하고 동서 간의 통일을 이루고, 유럽 연합의 중심국으로서의 역할을 하고 있다. 이러한 과정에서 문화정책은 중요한 역할을 했다. 문화를 통해 국가 이미지를 쇄신하고, 문화교류를 통해 통일의 기반을 닦았다. 독일에서는 소통과 통합이라는 문화의 사회적 역할이 강조되면서 문화민주주의를 문화정책의 주요한 목표로 설정하였다. 문화의 다양성을 지향하는 지방분권제와 국가나 시장 권력으로부터의 예술의 자율성보장은 이러한 목표를 달성하는 데 기반을 마련한다.

문화를 이러한 문화민주주의적 측면에서 활성화하려는 노력과 함께 문화를 국가 경제부흥의 동력으로 보고 경제적 활용가치를 향상시키려는 노력이 한국 문화정책의 기초이지만 후자에 무게 중심이 실려 있다고 할 수 있다. 신자유주의 이념의 도입 이후 문화의 산업화가 빠른 속도로 이루어지면서 ‘고부가가치 산업으로서의 문화예술’이라는 경제적 가치관이 확산됨으로써 문화의 민주화와 문화민주주의에 근거한 ‘모두를 위한 문화’ 또는 ‘모두가 구현하는 문화’라는 가치관이 상대적으로 약화되고 있는 것이 현실이다. 사회적 역할을 수행하는 예술은 위축되고, 거대자본이 생산하는 소비재로서 소비되는 획일적인 대중문화가 만연하게 되어 모든 시민이 다양한 의견을 표현하는 공론장으로서의 문화예술의 기능을 제대로 수행하지 못하고 있다.

예술이 사회 발전에 기여하기 위해서는 시장의 지배에서 벗어나 사회비판적인 동력을 잃지 않고 소외되는 구성원 없이 다양한 문제를 표현할 수 있어야 한다. 좀 더 장기적인 안목에서 한국의 문화정책의 목표를 모색해야 한다.

289) 광정연 2016, 1쪽 참조.

290) 광정연 2016, 1쪽 참조.

291) 광정연 2016, 1쪽 참조.

다양성

문화다양성이라는 세계적인 흐름과 테크놀로지가 가져온 시대적 요청은 문화정책에서도 새로운 패러다임을 요구하고 있다. 미국과 이스라엘만이 조약에 반대한 유네스코의 문화다양성 협약과 유럽의 문화 정책은 우리에게 많은 것을 시사해준다. 영국, 독일, 프랑스와 같은 문화선진국들은 다원주의의 명분 못지않게 미국의 헤게모니에 맞서 자국의 문화예술과 영상문화를 보호할 수 있는 문화정책을 강화하고 있다.

문화다양성 과제와 관련하여 한국은 세 차원의 문제에 직면해 있다. 첫째는, 소수의 문화에 대한 보호와 발전이 시급하고, 둘째는, 글로벌 차원에서 행해지고 있는 미국을 중심으로 한 글로벌 자원과 경제적 논리로부터 우리문화를 지키는 일이며, 셋째는, 우리문화에 무의식적으로 팽창해 있는 획일적인 미국화 개념으로부터 탈피해서 다양한 문화적 시각을 갖는 것이다. 글로벌 자본이 자국의 경제 정책과 문화적 정체성에 개입하지 않게 문화정책을 추구하고 있는 독일의 사례는 소수성 보호를 통한 문화예술의 다양성과 지역의 풍요로운 문화적 삶과, 질적으로 우수한 문화산업의 발전이 유기적으로 연결되어 있음을 잘 보여주고 있다.

이러한 차원에서 우리의 문화정책은 문화다양성의 의미를 제고하면서 소수 문화의 존엄과 가치가 보호되는 제도적 장치가 절실하며 문화다양성 협약을 준수하려는 의지가 중요하다는 것을 인지해야 하다.

공적지원

사회적 기능을 수행하는 문화기관이 경제적으로 자립하기는 불가능하다는 것은 이미 다양한 연구가 입증하고 있다. 지금 한국은 독점 자본에 의한 대중 예술의 전파로 획일화된 문화형성의 위험성에 노출되어 있다.

“지하철 1호선”의 예에서도 볼 수 있듯이 그립스 극장이 다룬 소외 계층의 문제는 전 세계적인 공감을 얻어낸다. 괴테 문화원의 지원으로 해외에서 그립스 극장의 극을 상연하게 됨으로써 독일의 현실을 알리고, 독일의 개방적이고 민주적인 문화를 전파하는 데 기여했다고 할 수 있다.²⁹²⁾

문화가 시장으로부터 독립하여 다양한 계층의 삶의 모습을 표현하기 위해서는 영리 목적에 치우치지 않고 사회적 역할을 수행하는 기관의 장기적이고 일관성 있는 지원이 이루어져야 한다. 문화의 다양성을 보장하기 위해서는 공적 역할을 수행하는 민간기관의 체계적인 지원이 필요하다.

자율성

독일에서는 법적으로 명시된 예술의 자유를 보장해야하기 때문에 공적지원 은 내용적으로 간섭하지 않으면서 이루어져 예술의 자율성을 보장하는 원칙을 지키면서 국가의 문화에 대한 공적 책임을 수행한다.

한국도 이러한 정책을 표방하고 있지만 일선에서 문화기관에 종사하는 사람들의 증언에 따르면 지원기관에 대한 불필요한 관여가 많다. 이러한 관여는 행정적인 낭비일 뿐 아니라 시민의 자율적인 문화 참여를 저해하고, 결과적으로 다양한 문화형성의 길을 막는 결과를 낳는다. 국가가 운영하는 기관에 있어서도 전문가의 자율성을 보장하는 것은 문화발전을 위한 필수적인 조건이다.

시민의 자율적인 참여로 이루어진 사회문화운동은 독일에서 대안문화를 형성하고 지역사회의 소통과 통합을 가능하게 하는데 중요한 역할을 한다. 한국에도 이와 유사한 문화의 집이나 생활문화공동체 만들기 사업이 있지만 이 두 사업 모두 관주도하에 시작되었다는 차이점이 있다. 두 사업이 시민들의 소통과 통합을 위한 기관으로 자리 잡기 위해서는 시민들의 적극적이고 자발적인 협력과 참여가 필수적이다. 정부는 이러한 참여를 이끌어내기 위해 운영은 전문가에게 맡기되 지속적으로 지원해야한다.

근래에는 사회적 기업이나 사단법인 등의 법적 형태를 갖추며 시민이 자체적으로 운영하는 다양한 문화단체들이 증가하고 있다. 이러한 단체들이 정부의 지원을 받기 위해서는 정부 시책에 맞는 기획서를 제출해야 하는 등 간접적으로 내용에 간섭을 받고 있는 현실이다. 또한 지원을 받을 수 있는 법적 형태를 갖추는 것은 쉬운 일이 아니다. 독일처럼 손쉬운 결성과 해산이 가능하고, 자율성이 보장되는 민법상 조합과 같은 법적 형태를 마련하는 것은 민간문화

292) 광정연 외 2015, 399쪽 참조.

기관의 활성화에 도움을 줄 것이다. 정부는 시민주도하의 문화 활동이 자율적으로 이루어질 수 있도록 내용적으로 간섭하지 않고, 지속적으로 지원할 방안을 마련해야 할 것이다.

봉건제가 타파되고 시민계층이 대두하면서 독일에서는 18세기 이후 시민계층이 문화생활을 향유하고 주도하는 세력으로 성장하기 시작했고, 계몽주의 사상에 힘입어 국가 권력에서 벗어난 자율적인 예술활동이 활성화되었다. 한국에서 독일보다 시민 참여가 저조한 이유는 문화가 시민의 공론장의 역할을 한 독일의 오랜 전통과는 달리 한국에서는 시민들이 문화를 형성할 여건이 오랫동안 이루어지지 못한 역사적, 사회적 상황에서 찾아볼 수 있다. 현재도 부족한 시간과 경제력은 시민들이 문화기관을 방문하지 못하는 중요한 이유이다. 여가시간의 확보와 소득 수준이 낮은 계층에 대한 경제적 지원은 모든 계층의 문화 참여를 위해 선행되어야 할 조건이다.

기존의 문화기관에서 제공되는 행사의 질적 문제도 제기된다. 시민들의 의견을 모아 합리적이고 효율적인 운영을 할 문화예술경영분야의 전문가 육성도 필요하다.

문화정책의 수립과 실행에 있어 정부 주도가 아니라 시민들의 다양한 문화적 욕구를 충족시키는 방향으로 전환하여야 한다. 정책자나 전문가에 의해 정해지는 것이 아니라 다양한 계층의 시민들의 요구가 반영되는 문화정책이 수립되기 위해서는 예술경영자와 시민들의 소통, 그리고 예술경영자와 문화정책을 담당하는 정치가와 전문가들의 소통이 지속적으로 이루어져야 한다.

예술교육

예술교육을 통해 모든 시민이 다양한 예술형태를 향유하고 예술을 통해 자신의 욕구와 문제를 표현할 수 있는 능력을 배양하는 것은 문화민주주의의 전제 조건이다. 예술과 문화에 대한 관심과 취향은 단기간에 형성되는 것이 아니기 때문에 체계적인 문화예술교육이 필요하다. 그렇기 때문에 미적 체험을 하기 힘든 사회적으로 취약한 계층에 대한 예술교육은 더욱 절실하다.

그러나 한국에서는 학교 밖에서 자유롭게 향유할 수 있는 공적기관이 수행

하는 다양한 문화예술교육 프로그램이 거의 없는 상태이다. 별도로 수강료를 지불해야 하는 사교육은 빈곤한 가정의 어린이나 청소년들이 접근하기 어렵다.

정규적인 학교교육뿐 아니라 예술기관과의 협력 하에 다양한 방법의 예술교육을 모색하여야 한다. 사회문화센터에서 실시되는 다양한 문화예술교육이나 베를린 필하모니의 예처럼, 예술교육을 강화하고, 그립스 극장의 예처럼 사회문제를 다룬 작품에 관해 토론할 기회를 제공하는 것도 한 방법이라고 할 수 있다. 정부의 문화부처와 교육기관 그리고 지역의 예술기관 간의 소통과 유기적인 협력이 이러한 예술교육을 가능하게 할 것이다.

정규적인 예술교육도 초등학교에만 방과 후 수업을 통해 이루어지고 있다. 중고등학교에서는 예술을 전공하고자 하는 학생들 외에는 예술교육이 제대로 이루어지고 있지 않다. 이는 입시 위주의 교육이 가장 큰 원인이라고 할 수 있다. 문화적 능력을 구비한 시민으로 성장하기 위해서는 감수성이 가장 풍부한 나이에 예술교육을 받을 수 없는 현실은 반드시 개선되어야 할 사항이다.

지방분권화

문화의 지방분권화는 다양한 문화형성을 추구하는 문화민주주의의 필수 요건이다. 독일은 오랜 지방자치제의 전통에 따라 문화의 분권화가 모범적으로 수행되고 있는 나라이다. 한국은 1997년 경기문화재단과 2004년 서울문화재단의 설립을 기점으로 문화지원을 지방자치단체로 이관하는 계기를 마련한다. 2015년 기준 47개의 지자체 문화재단이 운영되고 있지만 그 역량이나 지원규모에 큰 차이가 있기 때문에 서울 중심의 지원구조가 광역 시도로 충분히 분산되기 위해서는 아직도 상당한 시간이 필요할 것으로 전망된다.²⁹³⁾

도내 기초문화재단은 지자체와 국고 의존율이 높고 기금 확보 등이 어려워 지역 문화재단의 독립적·전문적 운영에 한계를 안고 있다. 또한 설립목적에 맞는 기능과 사업설정이 모호한 상황으로 재단의 정체성이 확립되지 않아 상위 정책기관의 사업을 수행하는 수준에 머물러 실질적인 역할을 수행하는 데는

293)곽정연 2016, 18쪽 참조.

여전히 한계가 있다는 평가를 받고 있다.

특히 시 단위 문화재단의 경우 정규직이 전혀 없거나 비율이 낮고, 군 단위 문화재단은 정규직의 분포가 높게 나타나지만 주로 시설위탁관리나 파견공무원이 대부분 차지하는 등 전문인력 확보가 미흡한 실정이다. 이에 따라 지역문화재단은 독립된 전문기관의 성격을 확보해 지역문화정책에 유연하게 대처하고 민간전문인력을 통한 전문성 확보가 요구된다.

독일에서의 지방자치제의 문화지원과 운영과정 그리고 주정부 나아가 연방정부와의 협력과정을 살펴보는 것은 한국의 지방분권화에 도움을 줄 것이다.

독일 문화정책의 개선점

독일은 시민들의 문화형성에 대한 참여, 지방분권화 그리고 공적지원에 있어 한국보다 앞서있기는 하지만 문화민주주의는 여전히 독일에서도 이루어야 하는 목표이다.

독일 문화정책의 실행과 관련하여서는 비판적인 의견이 적지 않다. 여전히 문화기관을 방문하는 관객은 소수 교양시민에 한정되어 있고, 사회적 소외계층을 비롯해 대중들을 문화 활동에 참여시키려는 노력은 미진하다는 비판이다.²⁹⁴⁾ 매체의 발전으로 여가시간을 즐길 수 있는 가능성이 다양해지면서 기존의 예술문화기관을 방문하는 관객이 감소하고 있고, 특히 젊은 층의 비율이 낮다는 우려도 크다.²⁹⁵⁾

공적지원이 공공기관에 지나치게 집중되어 새롭고 혁신적인 프로젝트나 기관은 지원을 받기가 힘들다고 비판한다.²⁹⁶⁾ 평가 없이 습관적으로 이루어지는 지원이 가져다주는 재정적 안정성은 공공기관의 재정 자립도를 낮추고, 창작인의 실험정신을 약화시키고, 매너리즘에 빠지게 함으로써 매력적인 작품을 제작하지 못하게 한다는 것이다.²⁹⁷⁾ 또한 공공기관들 간의 소통이 적어 유사한 프로그램을 제공하는 공공기관이 많다는 것이다.²⁹⁸⁾

294) Zulauf 2012, 17쪽 참조.

295) Haselbach 2012, 110쪽 참조.

296) Bekmeier-Feuerhahn 2011, 34쪽 참조.

297) 광정연 2016, 16쪽 참조.

독일에서는 피난민의 증가로 인해 상이한 문화적 배경을 가진 사람들을 어떻게 문화 활동에 끌어들이 사회통합을 이룰 것인가가 새로운 과제로 부상하고 있다.

젊은 층의 관객을 개발하기 위해서는 관객의 욕구를 적극적으로 프로그램 구성에 반영하여야 한다.²⁹⁹⁾ 이는 관객의 욕구에 단순히 영합하는 것이 아니라 그립스 극장의 예에서 볼 수 있듯이 그들의 문제가 무엇인지를 적극적으로 조사하고 관객을 작품 생산과정에 참여하도록 하여 공감할 수 있는 무대를 형상화해야 한다.³⁰⁰⁾

우수성을 표상하는 기존의 대규모 공공예술기관 지원과 다양성을 반영하는 소규모 자유극단 지원, 전문예술가와 아마추어 예술가 사이에서의 지원의 균형 그리고 예술적 전통의 보존과 새롭고 실험적인 예술의 지원 사이에서의 혜택과 분배 등의 문제를 풀어나가야 한다.³⁰¹⁾

이러한 과제를 해결해 나가기 위해 다양한 논의와 시도가 이루어지고 있다. 공공기관도 점차 전문경영인을 영입하여 운영에 있어 자율성을 높이고, 새로운 관객층을 개발하기 위해 다양한 작품 전달 방안을 고민하고 있다.³⁰²⁾

공공기관과 민간기관의 협력을 활성화하기 위해 연방 문화재단(Kulturstiftung des Bundes)은 공공극장이나 민간극장과 자유극단의 협업을 지원하는 “도펠패스 기금(Doppelpass Fond)”을 제공하고 있다.³⁰³⁾

극변하는 문화현실과 그로 인해 발생하는 문제를 어떻게 해결하면서 세계적으로 가장 조밀하고 복잡하게 조직된 공연예술분야 시스템과 사회비판, 소통, 통합, 교육 등 그들이 수행하는 사회적 역할을 발전해나갈 것이지는 흥미롭게 지켜볼 사안이다.

독일의 공적지원 방법, 지방분권적 시스템, 문화민주주의 실천전략 등은 우리에게 충분한 시사점을 제시한다.

298) Klein 2015, 인터뷰 참조.

299) Zulauf 2012, 19쪽 참조.

300) 광정연 외 2015, 391쪽 이하 참조.

301) 광정연 2016, 16쪽 이하 참조.

302) Hausmann 2011, 21쪽 참조.

303) Schmidt 2012, 38쪽 참조.

3.4. 오스트리아 문화정책 및 예술기관

3.4.1. 문화민주주의의 문화사적 배경

문화민주주의를 향한 오스트리아의 정진은 1960년대의 혁신적인 분위기 속에서 1970년부터 1983년까지 사회당 단독정부 기간으로부터 시작된다. 이 시기 오스트리아 총리를 지낸 브루노 크라이스키(Bruno Kreisky)는 1970년도에 ‘모두를 위한 문화’라는 표어를 내걸고 문화민주주의를 향한 정책 입안을 시도하였으며, 국회 및 정치권 내에서도 문화민주주의 실현을 위한 논의를 활발히 진행하였다.

그러나 그 후 보수적인 오스트리아 정계에 의해 크라이스키의 혁신적인 시도들은 부침을 겪었고, 오스트리아 문화정책은 여전히 보수적인 경향을 보인다.

하지만 크라이스키의 정신은 문화행정의 지방분권화, 예술기관 및 예술가들에 대한 공적 지원의 확대, 시민문화 및 청년문화의 창달을 위한 예술교육과 지원 등으로 확대재생산 되고 있다.

3.4.1.1. 브루노 크라이스키의 ‘모두를 위한 문화’

1970년부터 1983년까지 오스트리아 사회당 정부를 이끌어 간 브루노 크라이스키는 취임 이후 사회 모든 분야에서의 근대화과 개혁을 약속한다. 그의 정책적 방향 중 가장 눈에 띄는 부분은 문화정책을 사회정치적 범주 안에 하나의 독립적인 범주로 추가시켰다는 점이다.

1970년 그의 취임연설에서 크라이스키는 ‘교육제도의 개혁 및 조성, 학술 및 예술정책의 진흥’이라는 목표를 언급하고, 이러한 목표 아래 진보적이고 민주적인 문화정책의 입안을 시도한다. 이는 ‘모두를 위한 문화’라는 표제에서도 알 수 있듯이 문화를 모두가 평등하게 누릴 수 있는 것으로 규정하는 진보성을 문화정책 속에 반영하려는 노력의 일환이었다.³⁰⁴⁾

304) 조수진 2016, 264쪽 참조.

크라이스키의 문화민주주의에 대한 주창에 따라 사민당에서도 문화예술분야의 민주화를 위한 다양한 정책들을 제시하였다. 그 내용은 “①예술은 자유이다. ②예술의 다양성을 확보하기 위하여 보호 및 진흥을 하여야 한다. ③누구든지 예술을 창작하고 실연하며 참가할 권리를 가진다. ④예술작품 또는 예술적인 성과에 관하여 저작자인 지위에 유래하는 권리, 기타 재산적 가치를 가지는 권리는 법적으로 보호되어야 한다.”³⁰⁵⁾ 등으로 매우 구체적으로 문화예술분야에 대한 정책개혁안들을 담고 있다.

크라이스키와 사민당의 문화예술진흥 개혁안들은 보수적인 오스트리아의 정계와 오일쇼크 이후 맞이한 경제사정의 악화 등으로 실행되지 못했지만, 이들의 노력은 1982년도 국가기본법 개정 시에 예술의 자유에 관한 규정³⁰⁶⁾이 기본권의 목록에 추가되도록 하는 성과를 거두었다.³⁰⁷⁾

오스트리아 문화정책연구가인 미하엘 비머는 오스트리아에서 문화민주주의가 실현되기 위해서는 예술의 생산자이자 향유자로서의 일반대중들이 보다 능동적으로 문화예술 활동에 참여할 수 있도록 연방정부와 각 주, 시정부들이 정책을 입안할 필요가 있다고 말한다.

왜냐하면 오스트리아의 문화정책은 기본적으로 합스부르크 왕가가 남긴 문화유산을 보존·활용하는 것에 중점을 두고 있기 때문에, 모두가 평등하게 문화를 향유하고, 문화를 생산할 수 있어야 한다는 목표를 가진 문화민주주의의 정신보다는 고급예술을 내세워 양질의 클래식 문화를 선도하는 문화국가로서의 오스트리아의 이미지를 구축하는데 더 집중하고 있기 때문이라는 것이다.³⁰⁸⁾

그러나 크라이스키의 모두를 위한 문화의 정신과 문화국가로서의 오스트리아 이미지 구축이라는 정치·경제적 필요성은 절묘하게 조화를 이루며, 문화분야에서의 민주화를 향해 나아가고 있다. 이는 예술가들의 기본적인 생활보장에 대한 문제부터 문화교육지원, 청년예술가 지원 및 예술의 다양성 보장 등과

305) 박영도 2005, 29쪽.

306) 국가기본법 조항 17a(Staatsgrundgesetz Art 17a): 예술의 창작, 예술의 전달과 그 교육은 자유다(Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei). 오스트리아 연방수상청 국가기본법 참조.

307) 박영도 2005, 28쪽 참조.

308) 조수진 외 2015, 471쪽 이하 참조.

관련된 법안 제정 및 실행 등으로 구현되고 있다.³⁰⁹⁾

3.4.1.2. 사회문화운동

‘사회문화’라는 개념은 독일의 베른트 바그너(Bernd Wagner)가 주창한 개념으로 문화적이고 사회적인 발전을 모두 포함하는 개념이다.³¹⁰⁾

오스트리아에서는 브루노 크라이스키의 ‘모두를 위한 문화’ 정신을 계승하고, 문화의 민주화와 문화민주주의의 실현을 도모하는 청년들에 의해 사회적-문화 운동이 시작된 것으로 보인다.

사회문화는 예술을 한 사회가 가진 모든 문화적, 사회적, 정치적 이해와 요구들의 집합체로서 이해하고자 한다.³¹¹⁾ 이에 문화와 예술의 엘리트주의와 배타성에 대해 반대하고, “모든 사람은 예술가이다(Jeder Mensch ist ein Künstler)”³¹²⁾라는 기치 아래 예술과 일상과의 연관관계를 고민하며, 소통과 화합의 장으로서의 예술이라는 관점을 표방한다.

사회문화의 핵심개념은 모두에 의한 모두를 위한 문화로 가능한 한 많은 사람들의 문화적 참여를 궁극적인 목표로 삼는다. 이러한 목표 안에는 문화가 다양한 사람들 간의 창조적인 의사표현 및 의사소통의 도구가 될 것이며, 그들을 이어주는 다리가 될 것이라는 신념이 담겨 있다.³¹³⁾

이에 사회문화운동은 소그룹, 소수민족, 이민자, 청년 등의 문화가 가진 창의성과 다양성을 꽃 피울 수 있는 사회적·물적 토대를 마련해주고자 하는 구체적인 활동들을 펼치고 있다.

3.4.1.2.1. 사회문화 운동의 예: 바오도 임 닐

오스트리아의 사회적-문화 운동의 대표적인 예로 2015년에 창립 15주년을 맞이한 ‘문화 간 청년-소통- 그리고 문화를 위한 센터 바오도(BAODO im NIL,

309) 조수진 2016, 265쪽 이하 참조.

310) Messner & Wrentschur 2011, 19쪽 참조.

311) Messner & Wrentschur 2011, 3쪽 참조.

312) Treptow 2011, 53쪽.

313) Messner & Wrentschur 2011, 1쪽 참조.

이하 BAODO)’를 들 수 있다. 이 센터는 그라츠 시의 예술가인 베로니카 드라 이어(Veronika Dreier)가 2000년도에 청(소)년 치유단체인 체브라(ZEBRA)와 문화 간 상담 및 치유센터를 결합시켜 창립하였다.

BAODO는 아프리카 청년 난민들에게 예술적인 활동 공간제공, 오스트리아 사회에의 적응, 고향과 같은 편안함을 느끼도록 하려는 목적을 가지고 시작되었으며, 현재는 서로 다른 문화 간 교류와 소통의 실현을 최고의 목표이자 주요 활동내용으로 삼고 있다.³¹⁴⁾ 이를 위해 BAODO는 현재 그라츠 전체 도시 인구의 약 14%에 달하는 이민자들이 이방인으로서, 마치 여행자처럼 살아가는 것이 아니라 “그라츠 인으로서, 그라츠를 고향처럼 느낄 수 있도록 사회적, 교육적, 문화적 차원에서의 지속적인 지원이 이루어질 수 있는 다양한 프로젝트를 진행”³¹⁵⁾하는데 힘쓰고 있다.

BAODO에 대한 재정지원은 슈타이어마르크주와 그라츠시의 청소년부서와 문화부서 및 사회복지부서에서 담당하고 있으며, 또한 민간단체의 후원도 함께 이루어지고 있다.³¹⁶⁾ BAODO에 대한 공적지원과 민간단체 후원의 좋은 예로 슈타이어마르크 주정부의 청소년부서(Landesjugendreferat Steiermark)의 재정 지원과 그라츠 라이언스 클럽(Lions Club Graz)의 재정지원으로 2006년부터 BAODO가 활동할 수 있는 공간을 마련하게 된 것을 들 수 있다. 이로서 BAODO는 지속적이고 안정적인 활동을 유지할 수 있게 되었다.³¹⁷⁾

사회문화 활동에 대한 공적지원이 구조적으로 어떻게 이루어지고 있는지를 잘 볼 수 있는 또 하나의 예는 BAODO가 열었던 ‘아프리카에 학교 짓기 프로젝트 자선전시회’이다.

그라츠시 박물관이 전시회 장소로 박물관 내 고딕 홀(Gothische Halle)을 저렴한 가격으로 대여해주었다. 슈타이어마르크 주 문화서비스센터(Kulturxervicegesellschaft Steiermark KSG)에서는 전시회에 작품을 전시할 예술가를 찾는다는 전화를 그라츠 거주 각 예술가들에게 해 주었으며, 그라츠 시의

314) Messner & Wrentschur 2011, 133쪽 참조.

315) BAODO 2013, 4쪽 참조.

316) BAODO 2013, 5쪽 참조.

317) Messner & Wrentschur 2011, 134쪽 참조.

문화분야 서버와 행사안내란에 전시회 안내를 올려 주었다. 또한 그라츠 시 중심에 있는 렌트 광장(Lendplatz)에 행사기간 내내 전시회 안내 게시물을 세워놓을 수 있게 해 주었으며 이를 위해 오스트리아 사회당도 도움을 주었다. 또한 연락을 받은 예술가들은 자발적으로 자신들의 작품을 전시해 주었으며, 작품 판매액의 50%를 프로젝트를 위해 기부하는데 동의해 주었다.³¹⁸⁾

이 예에서 보다시피, 그라츠 시는 BAODO의 활동을 그라츠시에 사는 외국인들의 것으로 인식하는 것이 아니라, 그라츠 시민의 활동으로 인식하고, 전방위적으로 지원함으로써 ‘모두에 의한 모두를 위한 문화’를 실천하고 있다. 또한 예술가들과의 연계를 통해, 예술가들에게 창작물을 전시할 수 있는 기회와, 작품 판매를 통해 수입을 확보할 수 있는 기회를 제공함으로써 공동의 이익을 취할 수 있게 하는 시너지 효과를 낳게 했다.

이 프로젝트에서 작품 판매 수입의 50%를 기부하는 것에 동의한 예술가들의 태도는 예술의 사적 측면과 공익적 측면이 조화를 이룬 좋은 예라 할 수 있겠다.

3.4.2. 지방분권화

오스트리아의 문화정책은 지방분권제에 기초하고 있다. 위에서 언급한 그라츠 시와 슈타이어마르크 주의 사회문화운동에 대한 적극적 지원도 문화분야에서의 주 및 시 정부의 자주권을 보장하는 지방분권제가 있어서 가능한 것이다.

오스트리아는 모두 9개의 주로 구성되어 있는데 부르겐란트(Burgenland), 오버오스트리아(Oberösterreich), 니더오스트리아(Niederösterreich), 잘츠부르크(Salzburg), 케른텐(Kärnten), 슈타이어마르크(Steiermark), 포어알베르크(Vorarlberg) 티롤(Tirol) 그리고 빈(Wien) 주가 있다.

오스트리아의 지방분권제에서 주목할 만한 점은 주 별로 제정되어 있는 문화진흥법이다.

1980년 부르겐란트에서 최초로 문화진흥법이 제정된 이후로 2010년 티롤 주의 문화진흥법제정까지 빈 주³¹⁹⁾를 제외한 8개의 주는 각각의 문화진흥법을

318) BAODO 2013, 49쪽 참조.

제정하고, 문화분야에 대한 주권이 주에 있음을 표명하는 법적 토대를 마련하였다.³²⁰⁾ 이는 또한 주들이 문화적 목표를 세우고 그것을 추진하는 것에 대한 책임감과 의무감을 가져야 한다는 요구이기도 하다.³²¹⁾

예를 들어 2005년도에 제정된 슈타이어마르크 주의 문화예술진흥법에서는 “슈타이어마르크 주는 각 개인의 법적 권한을 대행하는 자로서, 슈타이어마르크 주 내에서나 혹은 슈타이어마르크 주와의 관련성 하에서 추구되는 문화적 활동을 진흥, 지원할 의무를 가진다.”³²²⁾라고 규정하고 있다. 나머지 7개의 주도 문화진흥 및 지원에 대해 슈타이어마르크 주와 마찬가지로 법적 근거를 마련해 놓았다.

또한 주 별로 문화에 대한 개념 규정도 주 헌법 내에 마련하였는데 “이 법률에서 의미하는 문화란 열린 개념으로, 다양성과 모순들로 특징 지워지는 문화적이고 예술적인 생산 활동과 소통의 사회적 과정이다.”³²³⁾, 혹은 “티롤 주는 문화의 다양성과 자유를 인정한다.”³²⁴⁾와 같이 구체적으로든 보다 포괄적으로든 문화에 대한 각 주의 입장을 법조항 내에서 규명하고 있다.

각 주는 문화에 대한 규정과 독자적인 문화정책을 가지고, 문화행정을 진행하며, 연방정부와는 필요에 따라 협력하며 상생하는 원칙을 지키고 있다. 주 정부들은 문화에서의 민주화를 이루고, “문화에 대한 연방의 월권으로부터 주 정부의 권한을 보호하기 위한 목적”³²⁵⁾으로 주의 문화주권 확립에 힘써 왔다.

오스트리아 연방헌법에는 아직 국가목표로서의 문화에 대한 규정 및 문화행정책임의 소속에 대한 명확한 규정이 마련되어 있지 않다. 이에 문화예술분야의 진흥 및 관리에 대해 연방정부가 행정상의 재량으로 처리하는 경우가 많았

319) 빈은 오스트리아의 가장 ‘작은 주’이자 가장 큰 ‘시’로 그 존재양식이 이중성을 가지며, 오스트리아 내에서 문화예산 집행이 가장 큰 곳으로 기본적으로는 연방예술진흥법에 근거하여 문화예술분야에 대한 지원이 진행되나, 빈 시의 특성상 독자적으로 운영될 때가 많다. Konrad 2011, 149쪽 참조. 빈 시의 공적지원시스템에 대하여는 본고 3.4.3.2 참조.

320) 국가소개 오스트리아 2014, A-7 참조.

321) Konrad 2011, 113쪽 참조.

322) 슈타이어마르크주 문화예술진흥법 1조 1항 참조.

323) 슈타이어마르크주 문화예술진흥법 1조 3항 참조.

324) 티롤 주 문화진흥법 1조 1항.

325) 조수진 2016, 267쪽 참조.

다. 이러한 연방정부의 태도는 주 정부의 문화분야에 대한 권한을 축소시키고, 연방정부가 독주하게 될 위험성을 안고 있다. 이에 문화분야에서의 연방정부의 독점을 막고 문화에서의 민주화를 보장하기 위하여 주 별 문화진흥법을 제정하였고 이러한 지방분권제는 오스트리아를 문화국가로 자리 잡게 하는데 토대가 된다.

연방정부도 1988년 연방예술진흥법을 제정하여 예술진흥을 위한 재원확보를 위한 다양한 법적 구조를 마련하고 있다.³²⁶⁾ 연방예술진흥법에서는 공적지원이 필요한 예술분야를 밝히고, 이에 대한 진흥 및 지원의 법적 토대를 제공한다.

3.4.3. 공적지원의 방식과 원칙

오스트리아의 공적지원시스템은 기본적으로 문화에 대한 우선권을 주/시정부가 가진다는 지방분권제에 기초하고 있다.

각 주는 각각의 예술진흥법을 가지고 이에 근거하여 문화행정 및 지원을 진행한다. 이러한 지방분권제의 전통은 문화행정의 중앙집권적 통제를 견제하며, 지방의 문화 분야 및 문화행정에서의 자율성을 보장함으로써 문화분야에서의 민주주의의 실현을 가능하게 한다.

문화분야에 대한 예산집행 또한 주에서 자율적으로 이루어지며, 연방정부와는 연합의 필요가 있을 때 파트너적 입장에서 공동으로 예산집행을 진행한다.

2016년도 국가소개 오스트리아(Länderprofil Österreich)편에 의하면 2013년도 연방, 주, 지역 관청을 통틀어 문화분야에 대한 지출은 약 2,439백만 유로였다. 이 중 연방정부의 예산이 약 800,9백만 유로, 빈을 포함한 9개 주가 약 911,4백만 유로, 빈 시를 뺀 시 정부 및 지방자치단체에서 약 726,8백만 유로를 지급하였다. 이는 연방이 32,8%, 주가 37,4% 그리고 시/지방자치단체가 29,8%를 담당한 것이다.³²⁷⁾

오스트리아의 문화분야에 대한 지출 비율이 가장 높은 곳은 주 정부이며, 주

326) 박영도 2005, 40쪽 참조.

327) 국가소개 오스트리아 2016, A-45 참조

및 시/지방자치단체의 문화지출비 합은 전체 예산의 약 66%이다. 이러한 수치는 문화분야에 대한 권한이 지방자치정부들을 중심으로 분산되어 있다는 것을 보여준다.

3.4.3.1. 연방정부의 공적지원

연방정부는 연방예술진흥법에 근거하여 예술분야에 대한 공적지원을 진행하며, 매년 예술보고서(Kunstbericht)를 발간하여 문화예술분야에 대한 공적지원의 내용을 밝히고 있다.

2013년도에 있었던 국민의회 선거 이후 연방정부의 행정부서들이 새롭게 구성되었다. 2014년도까지 연방 교육예술문화부(Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur)에 소속되어 있었던 문화예술담당부서도, 2015년부터는 연방 교육여성부(Bundesministerium für Bildung und Frauen)에 소속되게 된다. 또한 2개 부서로 분리되어 있던 예술문화관련 부서도 하나로 통일되었다.³²⁸⁾

이에 문화예술부서의 분과 구성 또한 변화를 가져왔는데, 이전에 비해 문화관련 부서가 보다 상세하게 나뉘지며, 특히 연방극장 및 박물관 등 연방정부가 운영하는 단체 및 기관들에 대한 투자경영과 관련된 분과가 추가된 것이 특징적이다.

이는 1999년도부터 시작된 연방홀딩 체제에 대한 운영을 보다 강화하기 위한 것으로 보인다. 현재 연방극장 및 연방 박물관은 연방정부를 지주회사로 하는 홀딩의 자회사 형태로 운영되고 있으며, 연방정부가 100%의 지분을 가지고 있다.³²⁹⁾

[표 3] 오스트리아 연방정부의 문화예술 부서

~ 2014		2015~	
분과	상세 분야	분과	상세 분야

328) 예술보고서 2015, 21쪽 참조.

329) 연방극장연합 사업보고서 2014, 5쪽 참조.

1	미술, 건축, 디자인, 사진, 비디오- 및 미디어예술	1	미술, 건축, 디자인, 사진, 비디오- 및 미디어예술
2	음악, 공연예술, 페스티벌	2	음악, 공연예술, 예술학교, 일반
3	영화	3	영화
4	문화 및 예술관련 행정부서	4	기념물 보호관리, 예술품 귀환 관련
5	문학, 출판	5	문학, 출판, 도서관
6	수상관련, 행사관련, 공공업무	6	수상, 특별프로젝트, 행사운영, 디지털화
7	문화 발안(發案 cultural initiative)	7	문화 발안, 민속 문화
		8	연방극장의 투자경영, 법률적인 문제
		9	연방박물관의 투자경영, 그 외 법률적인 문제
		10	유럽연합 및 국제적인 문화정책

(국가소개 오스트리아 2014/A-5, 2016/A-5 참조)

연방정부의 2015년도 예산안에는 문화예술 분야에 대한 공적지원과 관련한 지침이 다음과 같이 정의되어 있다: “연방정부는 예술과 문화의 생산과 전달을 위한 토대를 마련한다. 예술과 문화란 지속적으로 변화하고 있는 인간 삶의 세계에 현존하는 전통적 혹은 혁신적, 유형 혹은 무형의 모든 형식을 말한다.”³³⁰⁾

현재 오스트리아 연방정부의 문화정책의 임무는 “오스트리아의 동시대 예술 창작을 지원하고 이를 강화하는 것에 있으며, 또한 문화적 가치의 매개 Vermittlung kultureller Werte)와 가능한 한 넓은 범주의 사회구성원들의 문화에 대한 참여를 지원”³³¹⁾하는 것에 있다.

이에 기초하여 연방차원에서의 문화정책은 문화의 다양성과 문화매개(Kulturvermittlung), 국제적 활동 및 청년 예술가들에 대한 지원, 예술가들과 문화 및 창조영역의 직업군에 대한 사회적, 법적 토대 마련, 또한 동시대 예술 및 영화, 문화 교육을 위한 지원, 국제적인 문화교류 등에 집중하고 있다.³³²⁾

문화예술분야에 대한 지원은 약 17개의 분야로 구분되며, 이 중 문화분야의 지원 대상은 1. 박물관, 기록보관실, 학술분야; 2. 건축물 유산, 문화재 보호; 3.

330) 예술보고서 2015, 21쪽 참조.

331) 국가소개 오스트리아 2016, A-4쪽 참조.

332) 국가소개 오스트리아 2016, A-3쪽 참조.

향토문화보호; 4. 문학; 5. 도서관; 6. 언론; 7. 음악; 8. 공연예술; 9. 조형예술, 사진; 10. 영화, 극장, 비디오와 미디어예술; 11. 라디오, TV; 12. 문화발안 등 12개 분야이다.³³³⁾

예술진흥법에 근거하여 2015년도에 지급된 문화예술분야에 대한 총지원액은 87,663백만 유로로 2014년보다 약 1.6% 상승하였다. 이 중 가장 많은 지원이 이루어진 분야는 영화, 극장, 비디오와 미디어예술 분야로 전체 지원액의 29.4%가 이 분야에 지급되었으며, 공연예술 분야에 20.9%, 페스티벌 및 전시회 11.7% 순으로 공적지원이 이루어졌다. 음악분야에 대한 지원은 7.7%로 상대적으로 낮은 비율을 보이는데, 이는 연방극장의 홀딩으로의 전환으로 인건비, 경영비용 등의 감축으로 인한 것으로 보인다.³³⁴⁾

특히 공적지원의 내용에서 주목할 만한 것은 남녀 예술가들에 대한 지원의 비율을 균등하게 하려는 노력이다. 여성들이 남성들에 비해 상대적으로 낮은 액수와 적은 양의 지원을 받고 있다는 지적에 따라, 오스트리아 연방정부는 지속적으로 지원의 공정성을 유지하기 위해 애써 왔다. 이에 2015년도에는 남자가 수령한 보조금 및 프로젝트지원비의 비율이 남 52%, 여 48%³³⁵⁾로 남녀비율이 거의 비슷한 수준으로까지 상승하였다.

매년 발간되는 예술보고서에는 수천 명(대략 3,000~3,500여명)의 공적지원금 수령자들의 명단이 모두 공개되어 있으며, 이들의 지원 내역이 상세하게 밝혀져 있다. 이들의 명단은 위에서 서술한 예술분야와 그 분야 내에서의 상세분야 그리고 지원내역, 지원 액수 등의 내용이 기술되어 있다.

지원내역을 보면 각 분야 별로 생활지원, 학업지원, 프로젝트 지원, 공연지원, 전시회 지원 등으로 분류되어 있으며, 지원대상별로는 개인, 프로젝트 팀 혹은 기관 등으로 분류되어 있다.³³⁶⁾

수많은 예술가들과 기관들 중 국가의 지원을 받는 대상의 수는 상대적으로 적다. 그러나 지원내역과 대상을 모두가 알 수 있도록 상세하게 밝히고 있다는

333) 예술보고서 2015, 23쪽 참조.

334) 예술보고서 2015, 25쪽 참조.

335) 예술보고서 2015, 28쪽 참조.

336) 예술보고서 2015, 355-433쪽 참조.

점은 주목할 필요가 있다. 이러한 투명함이 문화의 민주화를 앞당기는데 토대가 될 수 있기 때문이다.

3.4.3.2. 공공기관들의 공기업으로의 전환

3.4.3.2.1. 연방극장 홀딩

오스트리아 연방정부는 1971년 국립오페라(Staatsoper), 국민오페라(Volksoper), 궁정극장(Burgtheater)를 연합하여 연방극장연합을 구성하였고, 현재는 아카데미테아터(Akademietheater), 카지노 암 슈바르첸플라츠(Kasino am Schwarzenplatz), 빈 국립발레단(Wiener Staatsballett), 극장 서비스(Art for Art Theaterservice)까지 통합하여 그 규모를 확장하였다.³³⁷⁾

연방극장연합을 구성한 이유는 첫째 경제적이고 합목적적인 경영에 있다. 연방정부는 예술기관들의 운영 및 유지 경비에 있어서 합리성과 경제성을 보장할 수 있는 방법을 강구하면서, 연방극장 홀딩을 설립한다.³³⁸⁾ 연방극장 홀딩의 지분은 100% 연방정부가 가지고 있기 때문에 소속예술기관들이 민영화가 되는 것은 아니나, ‘회사’의 형태를 지니게 되면서, 경영에서의 자율성과 경쟁력은 더욱 강화될 수 있는 장점을 가지게 된다.

연방극장연합 결성의 또 다른 중요한 이유는 예술 활동 및 예술의 자유를 보장하는 시스템 구축이다. ‘지원은 하되 간섭은 하지 않는다.’는 연방정부의 입장은 투자자의 입장에서 예술기관에 투자를 하지만, 문화와 예술의 사회적 역할 및 가치의 구현을 위해서는 예술기관 및 예술가들에게 자율성과 자유를 보장해야 한다는 원칙을 지키고 있다.³³⁹⁾

3.4.3.2.2. 빈 홀딩

빈은 9개의 주들 중 유일하게 문화진흥법을 제정하지 않은 주이다. 이는 빈 주가 오스트리아의 수도이자, 하나의 주라는 이중적 구조로 되어 있기 때문이

337) 조수진 2016, 271쪽 참조.

338) Springer/Stoss 2006, 157쪽 이하 참조.

339) 조수진 2016, 271쪽 참조.

다. 빈은 기본적으로 연방의 예술진흥법에 근거하여 공적지원을 집행하지만 경제적 기반이 되는 빈-홀딩을 결성하여 이윤추구라는 기업의 정신과, 공익을 추구하는 국가기관으로서의 이중적 임무를 균형 있게 수행하고자 시도하고 있다.

빈 홀딩(Wien Holding)의 결성은 1974년부터 추진된 것으로 신공공경영(New Public Management)이라는 목표를 이루고자 한 실험적인 시도라고 할 수 있다. “신공공경영이란 공동경제의 추구라는 목표를 염두에 두고 사회공공의 의무나 직무를 자유경제의 시금석에 따라 수행하는 경영방식을 말한다.”³⁴⁰⁾

그러나 현재의 빈 홀딩이 존재하기까지는 많은 부침을 겪었다. 우선 1980년대 말 빈 홀딩은 민영화 논쟁의 대상이 되었고, 1989년 49%, 1993년 89%가 민영화되었으며, 1990년대 중반에는 빈 시와 공익과 관련된 최소한의 분야만 남기고 거의 민영화되게 된다. 이후 2000년도에는 빈 홀딩의 미래에 대한 논의가 진행되면서 해체위기까지 가게 되었다. 하지만 2003년도에 빈 시는 빈 홀딩을 다시 확대시키기로 결정하면서, 빈 홀딩을 새롭게 재구성하고 새로운 지위를 부여하고자 시도하였다. 이는 빈 홀딩이 공익을 추구하는 자신의 기본적인 틀은 유지하면서도 자유주의화, 세계화되어가는 시장에서 경쟁력을 높일 수 있는 방법을 찾고자 함이었다.³⁴¹⁾

이에 빈 홀딩은 한편으로는 이윤을 추구하면서 한편으로는 공익사업을 추진하는 이중구조의 공기업으로 거듭나게 된다. 이는 “빈 홀딩의 원동력은 이윤추구의 극대화가 아니라 기획과 경영이 빈 시와 시민들에게 가져다주는 이점들”³⁴²⁾이라고 밝히고 있는 데서도 볼 수 있다.

빈 홀딩은 이윤의 극대화라는 기업의 논리와 공공성 추구라는 이질적인 가치와 구조를 결합시켜 새로운 경영양식을 선도하고 있다. 이는 사회적 가치를 추구하는 기업윤리를 실천하는 공기업의 좋은 모델로서 소통과 화합의 본보기가 되는 방식이라 하겠다.

빈 홀딩은 빈 시의 소유로 우선적인 임무는 빈 시의 이익을 추구하는 것이

340) 조수진 외 2015, 463쪽, 빈 홀딩 홈페이지 역사 참조.

341) 빈 홀딩 홈페이지 역사 참조.

342) 빈 홀딩 홈페이지 강령 참조.

다. “빈 홀딩은 4개 분야 즉 문화, 부동산, 수송, 미디어로 나뉘어져 있으며, 모두 75개의 자회사로 구성”³⁴³⁾되어 있다.

빈 홀딩은 “민관합작 공동투자(PPP-Modell, Public Private Partnership)” 등을 시도하여,³⁴⁴⁾ 기업들에게는 이윤을 창출할 기회를 주고, 빈 시는 공익사업을 펼칠 수 있는 기회와 자금을 마련한다. 빈 시는 빈 홀딩을 통해 일자리 창출, 빈 시민의 생활의 질 향상 등의 목표를 달성하는데 힘쓰고 있다. 빈 홀딩의 자회사 중 대표적인 자리를 차지하는 것이 바로 빈 극장연합(Vereinigte Bühnen Wien)이다.

3.4.4. 문화예술기관: 빈 극장연합

3.4.4.1. 소개

빈 극장연합은 빈 중심가에 있는 세 극장 라이문트 극장(Raimund Theater), 테아터 안 데어 빈(Theater an der Wien) 그리고 로나허 극장(Ronacher)을 빈 시가 인수함으로써 탄생한 빈 시 소유의 극장연합이다. 세 극장은 모두 역사적 전통을 가지고 있었으나 오래되고 낡은 상태로 방치되어 있다가, 1987년도에 빈 시가 인수하여 수리를 거쳐 새로운 음악극장(Musiktheater)으로 거듭나게 된다.³⁴⁵⁾ 이 극장들을 음악극장으로 활용하게 되는 데에는 이 극장들의 역사와도 무관하지 않다.

하층민을 위해 건축되었던 라이문트 극장에서는 민속적인 민중극(vaterländische Volksstücke), 음악소극, 오페레타 등이 공연³⁴⁶⁾되었으며, 로나허 극장에서는 노동자와 일반 시민들이 즐길 수 있는 바리에테 프로그램(Variétéprogramm)이 공연³⁴⁷⁾되었다. 바리에테 프로그램이란 화려한 무대전환과 오락적인 내용을 가진 공연예술로 곡예, 춤, 서커스, 음악 등의 요소들이 종합적으로 사용되는 극의 형식을 말하는 것이다.³⁴⁸⁾

343) 빈 홀딩 홈페이지 기업프로필 참조.

344) 빈 홀딩 홈페이지 빈 시 사업 참조.

345) 조수진 외 2015, 459쪽 참조

346) 라이문트 극장 홈페이지 참조.

347) 로나허 극장 홈페이지 참조.

빈 시는 라이문트 극장과 로나허 극장의 건축 배경 및 사회역사적 배경을 바탕으로 두 극장을 뮤지컬을 전문적으로 공연하는 극장으로 탈바꿈시켰고, 이들은 세계적으로 알려진 빈 뮤지컬의 본좌가 되었다.

테아터 안 데어 빈은 1801년에 궁정극장으로 개관되어 시대의 작곡가들의 음악 및 오페라를 공연했던 극장이다. 이 극장은 수리를 거쳐 모차르트 탄생 250주년을 맞이하는 2006년도에 오페라하우스로 새롭게 거듭나게 된다.³⁴⁹⁾ 시즌 2012/13부터는 테아터 안 데어 빈 산하 극장으로 감머 오페(Kammer Oper)극장도 인수하였는데, 여기서는 보다 다양한 레퍼토리와 실험적인 오페라가 공연되고 있다.³⁵⁰⁾

이처럼 빈 시는 세 극장의 특성을 고려하여 그 역할을 개발함으로써, 한편으로는 물질적인 문화유산을 잘 보존하면서도, 다른 한편으로는 빈의 정신적인 문화유산과 전통을 활성화시키는 시너지 효과를 보고 있다.

3.4.4.2 조직운영 및 자원조성

빈 극장연합의 법적 형태는 유한책임회사로, 빈 시가 지주회사이며 빈 극장연합의 97.34%의 지분을 빈 시가 가지고 있는 공기업이다. 빈 극장연합의 운영진은 경영자, 오페라 감독, 뮤지컬 감독으로 나뉘며, 음악분야 감독들은 각각 테아터 안 데어 빈과 라이문트/로나허 극장의 대표직을 겸하고 있다.³⁵¹⁾

2015년도 경영보고서에 의하면 빈 극장연합 소속 직원은 모두 787명³⁵²⁾으로 그 중 58%가 기술진, 12%가 경영 및 예술 행정, 그리고 30%가 예술가 및 오케스트라단원으로 구성되어 있다.³⁵³⁾

2013년도에 있었던 인터뷰에서 구 빈 극장연합 대표 토마스 드로즈다(Thomas Drozda)는 빈 극장연합의 재정운영은 빈 시의 보조금으로 이루어진다

348) Theaterlexikon 1992, 1076쪽 이하 참조.

349) 테아터 안 데어 빈 홈페이지 참조.

350) 빈 극장연합 홈페이지 역사 참조.

351) 빈 극장연합 홈페이지 기업 참조.

352) 빈 극장연합 결산보고서 2015 참조.

353) 빈 극장연합 홈페이지 기업 참조.

고 말하면서 세 개의 역사적인 공연장을 운영하기 위해서는 시의 보조가 필수적인 조건이라고 말한다.³⁵⁴⁾

2015년도 빈 극장 연합의 결산 보고서를 보면, 전체 수입 7,705만5천 유로중 공적지원의 액수는 총 4,427만6천 유로로 전체 수입의 약 58%정도이다. 또한 자체 운영 능력이 48,12%라고도 밝히고 있어, 빈 극장연합에 대한 빈 시의 지원율은 약 50%정도로 보인다.³⁵⁵⁾

그러나 2015년도에 있었던 인터뷰에서 미하엘 비머는 빈 극장연합에 대한 2014년도 빈 시의 재정지원율이 약 80%에 이르며, 필요한 경우에는 추가지원도 이루어진다고 언급한 바 있다.³⁵⁶⁾

이러한 수치의 차이는 공적지원의 내용을 규정하는 기준의 차이에서 오는 것이라 추측된다. 빈 극장연합의 지분은 거의 100%가 빈 시에 있으므로, 사실상 전체 운영비를 빈 시가 제공하는 시립극장이라고 해도 무방하다. 그러므로 공적지원의 경계를 구분하기가 애매하다.

그러나 빈 홀딩 결성의 중요한 이유 중의 하나가 경영의 합리화와 경쟁력 강화인 바, 빈 극장연합의 경영에도 합리화를 추구하여 경영과 예술을 분리시키고, 전문 경영인에게 경영을 일임시켰다. 그리고 그 결과로 공공예술기관들이 방만하게 운영되던 것에 비해 빈 극장연합의 경영능력이 향상되어 가고 있음을 말해준다. 또한 빈 극장연합 관련 사업들을 통해 빈 시에 약 1,500개 이상의 일자리를 제공하고 있는 것처럼³⁵⁷⁾ 지원받는 만큼 빈 시에 되돌려 주는 경제적 기여도도 상당히 크다.

빈 시의 지원 외에도 빈 극장연합은 ‘빈 극장연합 발전 분과(Development Departments der VBW)’를 2008년도에 창설하여, 37개 기업들로부터 스폰서를 확보하여, 직간접적 지원을 받고 있다.³⁵⁸⁾

여기서 중요한 것은 빈 시나 스폰서들이 예산 집행 내용에 대한 감사만 진행

354) 빈 극장연합 토마스 드로즈다 대표 인터뷰 참조.

355) 빈 극장연합 결산보고서 2015 참조.

356) Wimmer 2015 인터뷰 참조.

357) Theater mit Sternen, 14쪽 참조.

358) 조수진 외 2015, 465쪽 참조.

할 뿐 예술적 차원에 대해서는 전혀 간섭하지 않는다는 사실이다.³⁵⁹⁾ 이러한 경제적 지원의 원칙과 예술 활동에 대한 비간섭 원칙은 예술 활동을 위한 경제적 토대를 마련해 줌으로써, 예술가들의 창작의욕을 진작시켜, 예술의 활성화를 고무한다.

빈 극장연합에서 제작하여 세계적인 명성을 얻고 있는 빈 뮤지컬은 한 작품당 약 5-6년 정도의 제작시간이 필요하다고 한다.³⁶⁰⁾ 이 기간 동안 작곡가와 작사가와 같은 예술가들이 외부적인 요소들과 경제적인 요소들로 인해 압박을 받지 않고 창작에만 몰두할 수 있도록 여건이 조성되어 있다는 것이다.

또한 테아터 안 데어 빈에서는 “현대오페라부터 바로크 오페라까지 기존에 잘 알려져 있지 않거나, 주목받지 못했던 작품들을 개발하여 무대에 올리고”³⁶¹⁾ 있다. 이는 빈 시의 경제적 지원을 바탕으로 하여 예술가들이 진부한 레퍼토리의 반복에 머무르지 않고, 새로운 것에 도전하여, 궁극적으로는 “음악극이 재미있고 생동감이 있으며, 동시에 사회비판적일 수 있고, 또한 시대에 동떨어진 장르가 아니라는 것을 증명”³⁶²⁾해 보인 예이다.

빈 극장연합에 대한 빈 시의 지속적인 경제적 지원과 예술 활동의 자율성 보장은 새로운 오페라 프로그램 개발과 질 높은 창작뮤지컬의 생산을 가능하게 한다. 또한 이러한 질 높은 공연예술은 2015년도 기준 빈 극장연합 소속 극장의 관객점유율을 83%이상³⁶³⁾ 유지하고, 빈 뮤지컬의 명성을 세계적으로 알려 2015년도 한 해에만 약 77만 명이 해외에서 빈 뮤지컬을 관람하는³⁶⁴⁾ 등 극장경영에서도 시너지 효과를 내고 있다. 빈 극장연합의 절충적 운영방식과 예술 활동의 자율성 보장 원칙은 공공예술기관 운영의 긍정적인 한 예라 하겠다.

3.4.4.3. 문화예술교육

359) Riener 2015, 인터뷰 참조.

360) 송준호 2013 참조.

361) 조수진 외 2015, 466쪽.

362) 빈 극장연합 사업보고서 2014, 3쪽. 조수진 외 2015, 466쪽에서 재인용.

363) 빈 극장연합 사업보고서 2015, 35쪽 참조.

364) 빈 극장연합 사업보고서 2015, 36쪽 참조.

2015년도에 테아터 안 데어 빈과 캄머 오페에서는 7회에 걸쳐 청소년을 위한 작품 및 공연 프로그램을 실시하였고, 다양한 학교에서 약 40개 반이 참여하였다.³⁶⁵⁾ 이 프로그램은 우선 학생들이 오페라가 만들어지는 과정들 즉 워크숍, 토론, 무대, 음악 등에 대해 사전 지식을 익힌 후, 오페라 연습 때나 혹은 총리허설을 참관하는 과정으로 이루어져 있다.

이 프로그램의 다음 단계로는 청소년이 만드는 오페라 프로그램이 있는데, 기존의 오페라를 청소년버전으로 개작하여 자신들만의 오페라로 무대에서 공연하는 것이다. 2015년의 경우 모차르트의 피가로의 결혼을 개작하여 ‘피가로 로얄(FIGARO ROYAL)’이라는 작품을 공연했다. 피가로 로얄의 내용은 공동기숙사에서 함께 사는 청소년들 사이에 벌어지는 일로, 자신들의 일상을 소재로 하여 기상천외한 희극을 만들어냈다는 평가를 받았다. 이 작품에는 배우, 스텝 및 오케스트라까지 모두 60여명의 청소년이 참여했으며, 총 2회 공연을 했다.³⁶⁶⁾

이러한 청소년 프로그램은 대중예술에만 집중적으로 노출되어 있는 청소년들에게 오페라와 연극 등 고전예술 장르에의 접근을 가능하게 해주어 문화예술에 대한 기호의 편중성을 약화시키는데 도움을 주고 있다. 학교와 연합하여 실시되고 있는 빈 극장연합의 청소년 대상 프로그램은 공교육과 문화예술단체와의 연합으로 청소년들을 문화의 주체로 길러낼 수 있는 문화예술교육의 좋은 예라 하겠다.

3.4.5. 한국 문화정책을 위한 제언

지방분권화

오스트리아에서 문화에 대한 주권은 주 정부에게 있다. 주 정부들은 연방정부의 문화 분야에서의 독점적 행보를 막기 위해 주 별 문화진흥법을 제정하였고 이 법에 따라 문화행정을 자율적으로 실시한다.

365) 빈 극장연합 사업보고서 2015, 12쪽 참조.

366) 빈 극장연합 사업보고서 2015, 12쪽 참조.

연방정부와 주 정부와의 관계도 수직적인 관계가 아니라, 필요에 따라 협업하고 상생하는 관계이다. 문화 분야에 대해 연방정부는 파트너로서 주 정부에게 제안하거나, 연합하여 프로젝트를 진행할 수 있지만, 주 정부에 대해 일방적으로 통보하거나 명령할 수 없다.

이러한 지방자치단체의 문화 행정에서의 자율성 확보가 우리나라에도 필요하다. 그러나 강한 중앙집권적인 전통과 집권방식으로 인해 우리나라 지방자치단체들의 자립도는 상대적으로 미비하다. 이러한 중앙집권적인 경향은 비단 중앙정부와 지방자치단체와의 관계 뿐 아니라, 각 단체와 단체, 단체 내에서의 관계 등에서도 나타나는 특징이다. 즉 소규모 단위의 단체부터 국가전체에까지 수직적이고 중앙집권적인 통제가 지배적인 것이다.

이는 자유롭고 창의적인 사고를 필요로 하는 문화예술분야에는 걸림돌이 된다. 그러므로 각 지방자치단체의 자율성 및 문화예술분야에서의 자율성을 보장해주는 것은 보다 수평적이고, 자율적인 사회 분위기를 조성하고, 창의적인 문화를 창조하는데 토대가 된다. 소통과 통합의 장으로서 문화예술 활동이 자리 잡기 위해서는 지방자치단체들이 중앙집권적인 통제에서 벗어나 문화적 주권을 가지고 지역 예술가 및 주민들이 자유로운 창작활동을 할 수 있도록 지원해 줄 수 있는 시스템을 마련하는 것이 필요하다.

공적지원과 자율성

오스트리아는 독일어권 국가가 문화에 대해 가지는 ‘수익을 창출하지 않는 분야로서의 예술’이라는 인식의 전통에 기초하여, 문화와 예술의 공공성, 다양성, 자율성을 보호하기 위한 목적으로 예술기관에 대한 공적지원을 제도적으로 보장한다.

오스트리아의 공적지원 시스템은 공공예술기관들을 연방정부 및 주정부를 모회사로 하는 유한책임회사로 전환시켜가는 추세에 있다. 이는 예술기관들의 행정 및 운영에서는 자율성을 보장하고, 예술시장에서는 경쟁력을 강화시키면서 예술 활동에 대한 투자는 국가가 책임지는 절충적 양식이다. 이러한 양식은 예술기관들이 급속도로 민영화되는 것을 막아주면서 동시에 예술기관들의 시

장경쟁력을 강화시켜 질 높은 예술 활동 및 결과물을 보장해주고 있다

우리나라도 기존의 국립 문화예술기관들이 공기업으로 전화되어 가고 있는 상태이다. 이러한 전환의 목적은 문화예술시장에서의 경쟁력 강화 및 경영합리화를 위한 것이다. 그러나 이러한 경영합리화 과정을 이윤을 생산하지 못하는 문화예술 분야의 모든 창작활동에까지 적용시키는 것은 오히려 합리적이지 못하다. 그러므로 예술기관운영에서의 경제성 및 효율성 증대라는 목표와 예술 활동의 자율성 보장을 동시에 실현할 수 있는 정책에 대한 고민이 필요하다.

오스트리아 연방극장연합이나 빈 극장연합의 설립 시 가장 쟁점이 되었던 것은 “예술 활동 및 예술의 자유를 보장하는 시스템의 구축과 운영 및 경비에 있어서의 합리성과 경제성”³⁶⁷⁾이었다. 그리고 연방정부와 시가 중심적으로 주도하던 극장운영시스템에서 연방과 시가 안정적인 경제적 기반을 제공하지만, 극장의 자율적 운영과 예술 활동의 자율성을 보장하는 시스템으로 전환하였다.

2015년도에 진행된 빈 극장연합의 예술 감독 알렉스 리너(Alex Riener)와의 인터뷰에서 리너는 예술 활동에 대해 빈 시가 전혀 개입하지 않으며, 예술 활동에 대한 개입은 어떤 경우에도 허용될 수 없다는 단호한 태도를 보인바 있다. 예술활동에 대한 자율성이 보장되고 있는데 대한 자부심도 강하다. 하지만 또 다른 한 편으로는 세금으로 지원비를 받고 있는 만큼 지원금 사용출처에 대한 감사(監査)는 당연한 것이라고 말하며, 극장 운영 및 지원비 사용에 대한 투명성과 공정성을 강조하고 있다.³⁶⁸⁾

예술의 사회적, 공적 가치를 보호하는 측면에서 예술 및 창작활동에 대해 최대한 지원해 주는 것은 예술가들을 경제적 압박으로부터 자유롭게 하며, 보다 질 높은 예술작품 생산에 매진할 수 있도록 하는데 도움이 된다. 그러나 이러한 공적지원이 예술가들의 창작활동의 범주를 제한하는 장치가 되지 않도록 하는 것은 문화예술을 통한 소통의 가능성을 확장시키며, 이는 문화민주주의

367) Springer/Stoss 2006, 158쪽. 조수진 2016, 271쪽에서 재인용.

368) Riener 2015 인터뷰 참조.

를 향한 기본 토대가 될 것이다.

문화예술교육

현재 우리나라에는 각 지자체에서 운영하는 청소년 오케스트라, 청소년 합창단, 청소년 뮤지컬 극단 등 음악 및 공연예술을 체험하고 생산하는 과정을 통해 청소년들의 문화예술적 토대를 넓히는데 도움을 주는 프로그램이 많이 있다. 그러나 중요한 것은 이러한 프로그램들이 모두 학교 밖에서 과외로 이루어지고 있다는 점이다.

현재 우리나라의 입시 위주 교육시스템에서 청소년들 특히 중고등학생들이 과외활동을 하기란 매우 어려운 실정이다. 우리나라 초·중·고등학교에서 문화예술교육은 최소한의 수업시간만 배당되어 있다. 이는 바로 대학입시제도와 연관된 것으로, 입시에 필요한 주요 과목들 외에는 예술관련 교과들을 교육받거나 교육할 필요가 없다는 사회적 분위기가 만연해 있기 때문이다. 그나마 초등학교 때까지는 방과 후 수업, 예술 강사들의 특화된 수업 등을 통해 예술적인 활동을 접할 수 있으나 중고등학생이 되면 모든 문화예술교육은 거의 중단되다시피 한다.

교육은 문화자본을 형성하는 가장 효율적인 방법으로 교육에서의 소외 및 이탈은 사회 불평등의 원인이 될 수 있다. 교육의 조건 및 기회의 일부 지역이나 계층에의 편중 현상은 사회에서의 평등하고 균등한 기회 부여에 대한 원천적 봉쇄를 가져온다.

공교육의 약화는 지역 간, 계층 간 교육 수준의 차이를 더욱 확장시키고 있으며, 입시 위주의 교육은 문화예술교육까지도 스펙 쌓기와 학생기록부 작성을 위한 장식물로 전락시키고 있다. 이러한 교육의 현실은 다시 계층 간, 지역 간의 문화적 격차를 벌어지게 하는데, 이는 경제적 토대가 마련되어 있는 계층에게 유리한 사교육의 과열화를 불러오기 때문이다. 가정과 학교에서 시작된 불평등이 사회로 확대재생산 되어 사회 불평등에 따른 문제를 발생시킬 수 있다.

미하엘 비머는 『문화와 민주주의』에서 모두가 문화를 향유하고, 문화예술

활동의 주체가 될 수 있으려면 각계각층이 가진 문화자본이 확대되어야 하며, 이를 위해 문화예술교육이 중요하다고 역설한다. 교육의 조건 및 기회의 일부 지역이나 계층에의 편중 현상은 사회에서의 평등하고 균등한 기회 부여에 대한 원천적 봉쇄를 가져올 수 있으므로 사회적 불균형을 본질적으로 해결할 수 있는 문화예술에 대한 사회적 가치관 확립과 문화민주주의의 실현을 위한 문화예술교육이 공교육 내에서 이루어져야 한다는 것이다.

그러므로 문화민주주의를 위해서는 공교육기관에서의 문화예술교육이 보다 강화되어야 한다. 그래야 문화예술의 향유를 위한 기회가 계층 간에 공평하게 주어질 수 있으며, 사회소외계층이 문화소외계층이 되어가는 것을 방지할 수 있다.

이는 현 정부의 국정 목표인 ‘창조경제와 창의교육 그리고 문화가 있는 삶’을 구현할 수 있는 방법이 될 것이다. 2013년도에 제정되어 2014년부터 시행되고 있는 문화기본법 제2조 “문화가 민주국가의 발전과 국민 개개인의 삶의 질 향상을 위하여 가장 중요한 영역 중의 하나임을 인식하고, 문화의 가치가 교육, 환경, 인권, 복지, 정치, 경제, 여가 등 우리 사회 영역 전반에 확산될 수 있도록 국가와 지방자치단체가 그 역할을 다하며, 개인이 문화 표현과 활동에서 차별 받지 아니하도록 하고, 문화의 다양성, 자율성과 창조성의 원리가 조화롭게 실현되도록 하는 것을 기본이념으로 한다.”³⁶⁹⁾를 실현할 수 있는 가장 빠르고 효과 있는 방법이기도 하다.

4. 결론

해방과 전쟁을 거치며 절대적 빈곤 국가였던 한국은 급격한 경제발전을 이루었지만 시민들의 삶의 만족도는 낮은 편이다. 빈익빈 부익부, 상대적 박탈감의 심화 등 사회경제적 양극화현상, 청년 실업률과 이주 노동인구의 급속한 증가, 저출산·고령화 문제, 지역사회공동체의 와해, 이념갈등, 빈부갈등, 지역갈등, 세대갈등, 노사갈등, 남북한 갈등 등 산재한 사회적 문제로 인한 사회계층

369) 국가법령정보센터 문화기본법 참조

간의 반목과 소통의 부재에서 그 이유를 찾을 수 있다.

본 연구는 문화예술이 소통을 위한 중요한 매개체가 될 수 있고, 올바른 문화정책이 확립되고 실행되어야 예술을 통한 공정한 소통의 장이 마련되어 사회통합을 이루는 데 기여할 것이라는 신념에서 출발한다. 본 연구는 소외 계층 없이 모든 시민이 문화형성에 참여하는 문화민주주의를 정책의 목표로 두고 있지만 한국에서 그동안 연구가 미흡하게 된 독일과 오스트리아의 문화정책을 고찰하여 인문학에 기반한 한국적 문화정책을 제안한다.

먼저 사회적 소통과 통합을 위한 문화정책의 토대가 되는 문화자본 및 사회자본으로서의 문화예술, 문화의 공공성과 공적가치, 문화다양성, 문화예술교육의 필요성에 대한 이론적 연구를 수행하였다.

그 다음 한국 문화정책을 전체적으로 개관하고, 문화를 통한 소통과 통합에 중요한 지원정책, 지방문화 육성, 문화의 집, 생활문화공동체, 예술교육에 관해 고찰하여 문제점을 지적하였다.

이어서 독일과 오스트리아에서 문화민주주의가 어떻게 담론화되었는지, 문화민주주의와 관계된 공적지원 정책, 지방분권화 정책, 예술교육, 사회문화운동에 대해 고찰하였다. 나아가 성공적으로 운영하여 세계적으로 자국의 문화를 알리면서도 문화민주주의를 실천한 대표적인 예술기관으로서 독일의 베를린 필하모니, 그립스 극장, 오스트리아의 빈 극장연합을 살펴보았다.

이러한 연구를 통해 본 연구진이 소통과 통합을 위한 인문학 기반 한국 문화정책을 마련하기 위해 제안하는 바는 아래와 같다.

예술의 경제적 역할을 강조하기보다는 소외되는 사람 없이 모든 사람이 자신의 욕구와 문제를 표현할 수 있고, 이에 대해 소통할 수 있는 공론장으로서 예술이 기능할 수 있도록 예술의 사회적 역할에 초점을 맞추는 문화정책이 수립되어야 한다. 이를 통한 갈등의 해소와 사회 통합은 경제적 수지로 환산할 수 없는 가치를 구현하고, 한국이 다양한 사회문제를 해결하면서 지속적으로 성장하는 데 기여할 것이다.

예술이 사회 발전에 기여하기 위해서는 시장의 지배에서 벗어나 사회비판적인 동력을 잃지 않고 소외되는 구성원 없이 다양한 문제를 표현할 수 있어야

한다. 시장의 지배에서 벗어나기 위해서는 공적 가치를 구현하는 문화활동에 대한 공적지원은 필수 요소이다. 이미 여러 연구는 인간의 창의력과 노동력을 바탕으로 운영되는 예술기관이 지원 없이는 생존할 수 없다는 것을 증명하고 있다.

한국도 독일과 오스트리아와 마찬가지로 국가가 운영하던 예술기관들이 전문가에 의해 좀 더 많은 자율성을 가지고 운영하는 체제로 변환하고 있다. 독일과 오스트리아에서는 내용에 대한 간섭을 철저히 배제하고 공적 지원이 이루어지는 데 반해 한국에서는 여전히 행정적 간섭이 기관의 자율적인 운영을 저해하고 있다. 재정적인 면에서는 투명하게 집행하도록 철저히 감독해야 하지만 내용적인 면에서는 간섭하지 않아야 좀 더 창의적이고 사회 문제에 대안을 제시하는 사회비판적인 예술작품의 창작이 가능하다. 오스트리아의 홀딩시스템은 정부와 전문가가 어떻게 함께 협력하여 문화기관을 운영할지에 대한 좋은 예를 제시한다.

국가가 주도적으로 문화 정책과 사업을 제시하기보다는 시민들에 의해 자생적으로 형성된 문화기관에 대한 세심한 지원이 요구된다. 독일과 오스트리아 사회문화운동 예를 살펴보면 시민들이 주체가 되어 형성된 문화기관들이 어떻게 지역문화의 구심점으로 성장하였는지를 알려준다. 이러한 기관들은 예술을 통한 사회문제에 대한 소통의 장을 마련한다.

한국에서도 사회적 기업이나 사단법인 등 여러 형태로 공익적 문화기관들이 형성되고 있다. 시민들이 주체가 되는 문화기관들이 활성화되도록 법적 요건과 공적 지원을 받기 위한 행정적 절차를 간소해야 할 필요가 있다. 단기간 내에 성과를 기대하기보다 지속적으로 지원하면서 이러한 기관들이 성장하도록 돕는 것이 필요하다.

정부가 내용적인 가이드라인을 제시하여 기관을 지원하기보다는 기관이 저마다 추구하는 가치에 귀를 기울여 창의성을 발휘하도록 열린 자세로 지원하는 것이 필요하다.

독점 자본에 의한 대중예술의 전파로 획일화된 문화형성의 위험성에 노출되어 있는 한국의 현실에서 이러한 문화기관들은 다양한 계층의 일상문화를 표

현하여 대안문화를 형성함으로써 문화적 다양성을 구현하는데 기여할 것이다. 장기적으로는 이러한 공익적 민간기관이 성장하여 공공기관과 협업함으로써 다양한 문화인프라를 제공할 것이다. 독일 그립스 극장의 예에서 민간기관이 어떻게 독일문화를 세계적으로 알리는 기관으로 성장하였는지를 살펴볼 수 있다.

다양한 계층의 욕구와 문제를 표현하는 문화형성을 위해서는 지방분권적인 문화정책이 필요하다. 지방분권의 오랜 전통을 가진 독일과 오스트리아는 이러한 문화정책이 체계적으로 실시되고 있다. 한국도 1997년 경기문화재단의 설립을 시작으로 문화지원을 지방자치단체로 이관하는 계기를 마련하고, 2014년 지역문화진흥법 재정을 통해 지방 자치적인 문화정책을 시행하는 방향으로 나아가고 있다. 하지만 서울과 지방은 지원규모 면에서 큰 차이가 나고, 지방자치단체 재정운용에서 중앙정부에 대한 의존 비중이 커서 자율적인 문화정책을 펼친다고 볼 수 없다. 지방 특성에 맞는 문화정책을 펼칠 수 있도록 지방자치단체의 재정적 자립도를 높이고 자율성을 보장하는 것이 필요하다. 지방자치단체는 지역주민들의 의견을 반영하여 고유한 문화정책을 수립해 정체성을 분명히 하고, 상위 정책기관의 사업을 수행하는 수준을 넘어서 고유한 사업을 제안하는 것이 필요하다.

문화에 대한 시민 참여를 활성화하기 위해서는 문화형성에 참여하고 향유할 수 있는 경제적, 사회적 조건이 조성되어야 한다. 여가시간의 확보와 소득 수준이 낮은 계층에 대한 경제적 지원은 모든 계층의 문화 참여를 위해 선행되어야 할 조건이다.

또한 예술과 문화에 대한 관심과 취향은 단기간에 형성되는 것이 아니기 때문에 체계적인 문화예술교육이 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. 또한 학생들 사이에서 자율적으로 형성된 예술관련 방과 후 활동이나 동아리 활동을 적극적으로 지원해야 한다. 입시 위주의 교육은 체계적이고 지속적인 예술교육을 불가능하게 하는 가장 큰 걸림돌이다. 소통과 통합을 위한

문화정책을 실천하기 위해서는 문화를 향유할 수 있는 인간적인 삶을 영위할 수 있는 환경이 먼저 조성되어야 한다.

정권이 바뀔 때마다 전시용으로 제안되는 문화정책이 아니라 시민들이 체감할 수 있는 문화정책이 수립되기 위해서는 정책자나 전문가에 의해 정해지는 것이 아니라 다양한 계층의 시민들의 요구가 반영되어야 한다. 이를 위해서는 예술경영자와 시민들의 소통, 그리고 예술경영자와 문화정책을 담당하는 정치가와 전문가들의 소통이 지속적으로 이루어져야 한다. 문화예술이 공공선을 지향하면서 사회적 합의를 이끌어 내는 열린 공론장을 제공하기 위해서는 시민들은 문화형성의 주체가 되고, 정부는 이를 지원하고 보조하는 역할을 수행해야 한다.

문화정책의 핵심은 시민의 자발성을 유도하는 민주적인 사업운영과 공적인 가치를 중심에 두고 문화자본이 배제의 요소가 아닌, 소통의 기반이 되도록 공공성을 구현하는 데 있다. 예술을 향유하고 문화형성에 참여하는 것은 모든 시민이 누려야 하는 기본적인 권리라는 문화권에 대한 인식이 문화정책의 근간이 되어야 한다. 이를 위해서는 우리 삶에서 문화의 가치와 역할에 대한 인문학적 성찰이 선행되어야 한다.

참고문헌

■ 국내 문헌

- 곽정연 2016, 「독일 문화정책과 예술경영의 현황」, 『독일어문학』 72집, 1-25.
- 곽정연 외 2015, 「독일 예술경영과 문화민주주의 - 그림스 극장을 중심으로」, 『독일언어문학』 70집, 377-404.
- 국가법령정보센터 문화기본법, <http://www.law.go.kr/lsLinkProc.do?lsNm=%EB%AC%B8%ED%99%94%EA%B8%B0%EB%B3%B8%EB%B2%95&joLnkStr=&chrClsCd=010202&mode=20#>
- 국가법령정보센터, <http://www.law.go.kr/main.html>
- 기획재정부 2015, 정부예산, http://www.mosf.go.kr/com/synap/synapView.do?atchFileId=ATCH_OLD_00004092582&fileSn=458303
- 기획재정부 2016, 정부예산, http://www.budget.go.kr/info/2016/budget2016_overview.html
- 김경욱 2003, 「문화민주주의와 문화정책에 대한 시각」, 『문화경제연구』 6권 2호, 31-53.
- 김경욱 2011, 『문화정책과 재원조성. 효과적인 재원조성을 위한 문화예술지원 담론과 펀드레이징 전략들』, 논형.
- 김누리 2009, 『동독의 귀환, 신독일의 출범. 통일독일의 문화변동』, 한울.
- 김복수 외 2003, 『‘문화의 세기’ 한국의 문화정책』, 보고서.
- 김상원 2009, 「독일의 문화창조산업 : 독일 문화창조산업의 체제와 특성을 중심으로」. 『독일언어문학』 45집, 181-202.
- 김세준 2013, 「독일의 논의를 중심으로 한 민법상 조합의 등기능력」, 『법학논총』 33(3), 141-167.
- 김우경 2014, 「지방자치시대 지역 문화예술정책 연구 - 충청북도 문화예술정책을 중심으로 -」, 석사학위논문, 단국대학교 문화예술대학원.
- 김우욱 2000, 『실험과 도정으로서의 연극』, 월인.
- 김화임 2004, 「독일 공공 극장 운영의 향방: 경영과 마케팅의 도입」, 『독일언어문

- 학』 24집, 175-196.
- 김화임 2006, 「2차 세계 대전 이후 독일의 '문화' 이해와 문화정책의 변화과정」, 『브레히트와 현대연극』 15집, 5-27.
- 김화임 2007, 「문화경영의 대상영역에 관한 소고」, 『브레히트와 현대연극』 17집, 331-356.
- 김화임 2010, 「문화경영의 '문화적 전환 cultural turn' - 의미생산으로서의 문화 경영」, 『브레히트와 현대연극』 24집, 413-434.
- 독일 극장협회 홈페이지, <http://www.buehnenverein.de>
- 독일 사회문화센터협회 홈페이지, <http://www.soziokultur.de>
- 독일 자유극단 홈페이지, <http://www.freie-theater.de>
- 라이문트 극장, <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/raimundtheater>
- 로나허 극장, <https://www.musicalvienna.at/de/die-theater/ronacher>
- 류정아 2015, 『문화예술 지원정책의 진단과 방향 정립: '팔길이 원칙'의 개념을 중심으로』, 한국문화관광연구원.
- 문화예술교육진흥원 2015, 『국가별 사회문화예술교육 정책 자료집 프랑스·영국·미국·독일·호주·일본·한국』 .
- 문화예술협력네트워크 홈페이지, <http://artnetworking.org/1>
- 문화체육관광부 2013, 『국가별 학교 문화예술교육 정책 자료집 영국·프랑스·독일·미국·한국』 .
- 문화체육관광부 2014, 『문화향수실태조사보고서』, <http://www.korea.kr/archives/expDocView.do?docId=35948>
- 문화체육관광부/한국문화관광연구원 2015, 『2014 문화예술정책백서』, 계문사.
- 박광무 2011, 『한국문화정책론』, 김영사.
- 박광무 외 2015, 「지방의회 의원 보좌관 제도에 관한 연구 - 지방자치법 개정안에 따른 사전입법영향분석」, 입법정책연구회.
- 박신의 2009, 「문화예술경영의 경영학적 토대와 창의적 확산」, 『문화경제연구』 12권 1호, 75-107.
- 박영도 2005, 「오스트리아의 문화예술진흥법제」 한국법제연구원.

[https://www.ifac.or.kr/board/view.php?code=culture_pds&cat=1&sq=596&page=44
&s_fld= &s_txt=](https://www.ifac.or.kr/board/view.php?code=culture_pds&cat=1&sq=596&page=44&s_fld=&s_txt=)

방준호 2016, 「1년 연봉 1200만원짜리 일자리마저 사라질라'... 거리로 나온 예술가들」, 한겨레 신문 2016.08.16.: <http://www.hani.co.kr/arti/society/labor/756954.html>

베른트 바그너 2002, 「세계화 시대의 독일 문화정책: 도전과 대응, 세계는 어떤 문화정책을 준비하고 있나」, 『국제 심포지엄 자료집』, 41-62.

베를린 필하모니 프로젝트 홈페이지, www.rhythmisit.com.

빈 극장연합 결산보고서 2015(VBW-Bilanz 2015), https://www.vbw.at/media/file/92_VBW-GB2015-Bilanz.pdf

빈 극장연합 홈페이지 기업, <https://www.vbw.at/de/unternehmen/unternehmen>

빈 극장연합 사업보고서 2014, VBW Geschäftsbericht 2014.

빈 극장연합 사업보고서 2015, VBW Geschäftsbericht 2015, https://www.vbw.at/media/file/91_VBW-GB2015.pdf

빈 극장연합 홈페이지 역사, <https://www.vbw.at/de/unternehmen/geschichte>

빈 홀딩 홈페이지 강령, <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Mission-Statement>

빈 홀딩 홈페이지 기업프로필, <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Unternehmens-profil>

빈 홀딩 빈 시 사업, <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Arbeiten-fuer-Wien>

빈 홀딩 홈페이지 역사, <https://www.wienholding.at/Die-Wien-Holding/Geschichte>

빈의 극장, <https://www.theater-wien.at/de/theater/die-theater>

사이토 준이치 2009, 『민주적 공공성-하버마스과 아렌트를 넘어서』, 윤대석 옮김, 이음.

서순복 2006, 「사회적 양극화 해소를 위한 문화정책과 문화민주주의」, 『한국거버넌스학회 2006년 하계공동학술대회 발표논문집』, 471-490.

서울문화재단 문화+서울 테마토크 2015년 문화예술 돌아보기,

<http://www.sfac.or.kr/munhwaplusseoul/html/view.asp?PubDate=201512&CateMasterCd=200&CateSubCd=772>

송준호 2013, 「비엔나 뮤지컬 전성시대 열리나」, 『더 뮤지컬』 2013년 7월호:
http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1487&contents_id=32377

슈타이어마르크 주 문화예술진흥법 2005, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Lgbl/LGBL_ST_20050901_80/LGBL_ST_20050901_80.html

슈타이어마르크 주 헌법 Nr. 80, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Lgbl/LGBL_ST_20050901_80/LGBL_ST_20050901_80.html

시사상식사전 문예진흥기금, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=68050&cid=43667&categoryId=43667>

심익섭 2010, 「독일지방자치단체 권한에 대한 합리적 정부간 관계 연구」, 『한독사회과학논총』 20(2), 3-34.

예술경영지원센터 문화예술분야 사회적 경제 활성화 지원, http://www.gokams.or.kr/02_edu/social02.aspx

예술경영지원센터 전문예술법인단체 지정현황, http://www.artsd.or.kr/02_appoint/statistics.asp

예술경영지원센터 제도소개, http://www.artsd.or.kr/01_system/intro.asp

예술경영지원센터, <http://www.gokams.or.kr/main/main.aspx>

오스트리아 연방수상청. 국가기본법, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000006>

용호성 2012, 『예술경영』, 김영사.

원도연 2014, 「이명박 정부 이후 문화정책의 변화와 문화민주주의에 대한 연구」, 『인문콘텐츠』 32호, 219-245.

유럽 문화정책과 동향 홈페이지, <http://www.culturalpolicies.net>

유봉근 2015, 「독일 예술경영과 문화민주주의 - ‘리미니 프로토콜’을 중심으로」, 『독일언어문학』 70집, 431-454.

이상면 1991, 「베를린의 극단 사우뷔네」, 『문화예술』.

이영환/이남수 2015, 「지방자치 20년의 성과와 과제 : 지방재정을 중심으로」.

- 한국재정학회: http://www.kapf.or.kr/kapf/data/data_03_view.asp?page=1&search_key=&search_text=&num=102&sewhere=1
- 이월양 2002, 『독일 연극사 근세부터 현대까지』, 두레.
- 이은미/정영기 2015, 「공연예술단체 공공지원의 자부담 제도 개선방안」, 『예술경영연구』 33집, 25-48.
- 인천문화재단 홈페이지: <http://www.ifac.or.kr/>
- 임학순 1996, 「문화정책의 연구영역과 연구경향 분석」, 『문화정책논총』 8, 1-23
- 잘츠부르크 주 문화진흥법 1998. 잘츠부르크 주 헌법 Nr. 14: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=igs&datum=1998&size=45&page=76>
- 장은수 2005, 「독일 드라마의 문화상호적 수용에 관한 연구 : 폴커 루드비히의 “지하철 1호선”을 중심으로」, 『독일어문학』 29집, 139-157.
- 장혜영 2015, 「국내 지방자치단체의 문화·체육·관광 예산 동향(2010-2014)」. 문화돋보기 제 3호: 출처 http://policydb.kcti.re.kr/ft/acp/mon/domesticMonthly/selectDomesticMonthlyIssuesDetail.do?ntfId=34771&bbsId=BBSMSTR_000003001013&pageIndex=4&searchCnd=&searchCnd2=&searchWrđ
- 전고필 2006, 『문화의집 경영과 네트워크』, 1-19.
- 정갑연/임학순 2008, 『문화의 집 모델 및 운영방안 외국사례 조사연구』.
- 정갑영 1996, 「독일 사회문화센터 운동의 전개와 그 의의」, 『문화정책논총』 8, 81-105.
- 정달영 2006, 「경제위기로 야기된 한국과 유럽예술기관의 변화모색」, 『예술경영연구』 9, 20-38.
- 정지영 2009, 「지역문화시설로서 "문화의집" 활용방안에 관한 연구」, 『지역사회발전학회논문집』 제34집 2호, 85-91.
- 정창호 2015, 「문화예술진흥기금사업평가연구」, 한국정책학회 동계학술대회: http://www.kaps.or.kr/src/data/view.php?no=2723&page=3&sort1=&sort2=&s_year=&s_kind=&s_title=&s_author
- 조성규 2007, 「국가와 지방자치단체간 입법, 사무권한 및 재원의 배분」, 『公法研究』 제 36집 제 2호, 33-70.

- 조수진 2016, 「오스트리아 문화정책과 예술경영 현황 - 공공예술기관의 운영형태 및 재원조성을 중심으로」, 『독일어문학 72집』, 261-281.
- 조수진 외 2015, 「오스트리아 예술경영과 문화민주주의 - 빈극장연합을 중심으로」, 『독일언어문학』 70집, 455-478.
- 최미세 2012, 「유토피아-예술의 미학적 가치와 경제적 윤리의 융합」, 『독일문학』 121권, 397-417.
- 최미세 2014, 「문화예술의 공적가치와 문화민주주의」, 『독일어 문학』 64집, 395-415.
- 최미세 외 2015, 「독일 예술경영과 문화민주주의 - 베를린 필하모니를 중심으로」, 『독일언어문학』 70집, 405-430.
- 최보연 2016, 『주요국 문화예술정책 최근 동향과 행정체계 분석연구』, 크리홍보주식회사.
- 티롤 주 문화진흥법 2010: https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Lgbl/LGBL_TI_20100708_31/LGBL_TI_20100708_31.htm
- 필립 스미스 2008, 『문화이론』, 사회학적 접근. 한국문화사회학회 옮김. 이학사.
- 하인리히스, 베르너 2003, 『컬처매니지먼트』, 김화임 옮김, 인디북.
- 한국문화관광정책연구원 2003, 『주요 국가 예술문화지원 프로그램 연구』, 크리홍보.
- 한국문화예술교육진흥원 교육운영1, <http://www.arte.or.kr/introduction/businessguide/educationsupport1.do>
- 한국문화예술교육진흥원 미션과 비전, <http://www.arte.or.kr/introduction/vision/list.do>
- 한국문화예술위원회(ARKO) 경영목표, http://www.arko.or.kr/public/page3_1_6.jsp
- 한국문화예술위원회(ARKO) 사업공모, http://www.arko.or.kr/business/page2_list.jsp?type=cw00000019
- 한국문화예술위원회(ARKO) 소개, http://www.arko.or.kr/arkoinfo/page1_1.jsp

한국문화정책개발원 2002, 『세계는 어떤 문화정책을 준비하고 있나』, 국제 심포지엄 자료집.

한국사회적기업진흥원: <http://www.socialenterprise.or.kr/index.do>

한스 게오르크 가다머 2013, 『진리와 방법』 (제1권), 이우 외 3명 옮김, 문학동네.

행정안전부/한국지방행정연구원 2012, 『선진 지방자치제도 독일』.

행정자치부 2015, 지방자치 20년, 국민행복 100년 「주민이 행복한 생활자치」 비전과 발전과제 발표: 출처 http://epic.kdi.re.kr/epic/epic_view.jsp?num=147748&menu=1&rowcnt=100

■ 영어 문헌

BAODO Kunstverein(Hg.) 2013, BAODO Dokument, Graz.

Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid u. a.(Hg.) 2011, Kulturmanagement und Kulturpolitik: Jahrbuch für Kulturmanagement, Wetzlar.

Berliner morgenpost 2015. 1. 27.

Berliner Philharmoniker 2007, Variationen mit Orchester - 125 Jahre Berliner Philharmoniker, Henschel, 2007, Band 1: Orchestergeschichte.

Birnkrant, Gesa 2011, Evaluation im Kulturbetrieb, Wiesbaden.

Braunack, Manfred/Schnilin, Gérard(Hg.) 1992, Theaterlexikon, Hamburg.

Bruckmann, Regine/Tobias, Winfried 2009, Grips *1969, Grosse Klappe, starke Stücke, 40 Jahre GRIPS Theater Berlin, Berlin.

Bundeskanzleramt 2015, Kulturbericht 2014, Wien.

Bundeskanzleramt 2016, Kunst- und Kulturbericht 2015, Wien.

Bundestheaterholding GmbH 2014, Geschäftsbericht 2013/2014, Wien.

Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 2015, Was zählt!? Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2015, Berlin.

Bundeszentrale für politische Bildung(Hg.) 2008, pocket kultur, Kunst und Gesellschaft von A-Z, Braunschweig.

Colomb, Gregory G. 1989, Cultural Literacy and theory of Meaning: Or, What Educational Theorists Need to Know about How We Read, New Literacy History 20/2.

Deutscher Bundestag(Hg.) 2007, Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in

Deutschland“, Drucksache 16/7000, Berlin.

<<http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>>

Die Zeit Archiv 2011, Ausgabe 38. Die Berliner Philharmonie als Stiftung?

Drazda, Thomas(Hg) 2014, Theater mit Stern, Wien.

Eckardt, Emanuel 2002, 12, Mäzene und Sponsoren. Die Stiftung Berliner Philharmoniker könnte Modell stehen für die Kulturförderung der Zukunft, in: Die Zeit.

Eckhardt, Josef/Pawlitza, Erik/Windgasse, Thomas 2006, Besucherpotenzial von Operaufführungen und Konzerten der klassischen Musik. Ergebnisse der ARD-Musikstudie 2005, in: Media Perspektiven(5).

Fischer, Gerhard 2002, GRIPS, Geschichte eines populären Theaters (1966-2000), München.

Fischer, Gerhard 2005, Das Grips-Theater und die Macht, in: Haas, Birgit(Hg.): Macht: Performativität, Performanz und Politiktheater seit 1990, Würzburg, 183-196.

Fischer-Fels, Stefan 1999, Der Schriftsteller Volker Ludwig, Kabarettautor - Liedtexter - Stückeschreiber, Berlin.

Gembris, Heiner 2011, Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung, in: Das Konzert: Martin Tröndle(Hg.): Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form, 61-82.

Grips Theater Berlin(Hg.) 2014, Grips Theater Berlin 1969-2014, Berlin.

Habermas, Jürgen 1962, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Habilitationsschrift), Luchterhand, Neuwied 1962, Neuauflage: Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

Haffner, Herbert 2007, Die Berliner Philharmoniker, Mainz..

Handelsblatt 2015. 2.12, Berliner Philharmoniker. Noch mehr sparen können wir nicht.

Haselbach, Dieter u. a. 2012, Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche, Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention, München.

Haug, Helgard/Wetzel, Daniel 2015, 2015년 7월 3일 독일 바이마르 에 베르크 E-Werk에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.

Hausmann, Andrea 2011, Kunst- und Kulturmanagement: Kompaktwissen für Studium und Praxis, Wiesbaden.

Heinrichs, Werner 2006, Der Kulturbetrieb, Bildende Kunst - Musik - Literatur - Theater - Film, Bielefeld.

- Heinrichs, Werner 2012, Kulturmanagement: Eine praxisorientierte Einführung, Darmstadt.
- Hoffmann, Hilmar 1974, Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Frankfurt am Main.
- Hoffmann, Hilmar 1979, Kultur für alle, Perspektiven und Modelle, Frankfurt a. M.
- Hoffmann, Hilmar/Kramer, Dieter 2013, Kultur für alle. Kulturpolitik im sozialen und demokratischen Rechtsstaat, www.kubi-online.de.
- Höhne, Steffen 2009, Kunst- und Kulturmanagement: Eine Einführung, Paderborn.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft(Hg.) 2007, Jahrbuch für Kulturpolitik 2007, Thema : Europäische Kulturpolitik: Kulturstatistik, Chronik, Literatur, Adressen, Essen.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft(Hg.) 2007, Jahrbuch für Kulturpolitik 2007, Thema : Europäische Kulturpolitik: Kulturstatistik, Chronik, Literatur, Essen: Adressen.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft(Hg.) 2015, Jahrbuch für Kulturpolitik 2014: Thema: Neue Kulturförderung, Essen.
- Klamer, A. 2002, Accounting for Social and Cultural Values, De Economist, Vol. 150, No, 4.
- Klein, Armin 2007, Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden.
- Klein, Armin 2010, Kulturpolitik und die Rolle des Kulturmanagements in Deutschland, in: Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande (2010), Strasbourg Tom 42, numéro 3, 263-276.
- Klein, Armin(Hg.) 2011a, Kompendium Kulturmanagement: Handbuch für Studium und Praxis, München.
- Klein, Armin 2011b, Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden.
- Klein, Armin 2015, 2015년 7월 6일 독일 칼스루에에서 공동연구팀 (NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.
- Klein, Armin/Heinrichs, Werner 2001, Kulturmanagement von A-Z, 600 Begriffe für Studium und Praxis, München.
- Kolneder, Wolfgang/Ludwig, Volker(Hg.) 1994, Das Grips Buch, Theatergeschichten, Berlin.
- Kolneder, Wolfgang/Ludwig, Volker/Klaus Wagenbach 1979, Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Berliner Kinder- und Jugendtheater, Berlin.

- Konrad, Heimo 2011, Kulturpolitik, Eine interdisziplinäre Einführung, Wien: Facultas.
- Länderprofil Österreich 2014, <http://www.culturalpolicies.net>
- Länderprofil Österreich 2016, http://www.culturalpolicies.net/down/austria_ol_012016.pdf
- Ludwig, Volker 2015, 2015년 7월 2일 독일 베를린 그립스 극장 das GRIPS Theater 에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.
- Manfred/Schnilin, Gérard(Hg.) 1992, Theaterlexikon, rowohlt.
- Mast, Christine/Milliken, Catherine 2008, Zukunft@BPhil. Die Education-Projekte der Berliner Philharmoniker, Unterrichtsmoelle für die Praxis, Mainz.
- Matzke, Mieke 2015, 2015년 7월 7일 독일 베를린 헤벨 암 우퍼 Hebbel am Ufer에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.
- Mertens, Gerald 2010, Orchestermanagement, Wiesbaden.
- Messner, Bettina & Wrentschur, Michael(Hg.) 2011, Initiative Soziokultur, Diskurse, Konzepte, Praxis, Berlin: LIT Verlag Brauneck,
- Messner, Johannes 1954, Kulturethik mit Grundlegung durch Prinzipienethik und Persönlichkeitsethik, Innsbruck.
- Neuhoff, Hans 2001, Die Altersstruktur von Konzertpublika-Querschnitte und Längsschnitte von Klassik bis Pop im kultursoziologischer Scholz, in: Dieter David(2007): Kultur heute, Die Berliner Philharmoniker im Dritten Reich. Archiv, in: Deutschlandfunk Archiv, Analyse, in: Musikform, Jg. 95.
- Parzinger, Hermann 2015, 「Museum Island and Humboldt-Forum: A New Centre for Art and Culture in Berlin」, 『국립중앙박물관 용산이전 개관 10주년 기념 국제학술대회발표집』, 35-43.
- Pottag, Hedwig 2010, LINIE 1 als interkulturelles Musiktheaterphänomen, Marburg.
- Renz, Thomas 2016, Nicht-Besuchersforschung: Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development, Bielefeld.
- Riener, Alex 2015, 2015년 6월 26일 오스트리아 빈 로나허(Ronacher) 극장에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.
- Scheytt, Oliver 2005, Kultur für alle und von allen-ein Erfolgs- oder Auslaufmodell?, in: Birgit Mandel(2005), Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, 25-30, Bielefeld.
- Scheytt, Oliver/Sievers, Norbert 2010, Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130.
- Schiller, Friedrich 1795, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Stuttgart.

- Schmidt, Thomas 2012, Theatermanagement: Eine Einführung, Heidelberg.
- Schmidt-Werthern, Konrad 2015, 2015년 7월 7일 베를린 시의 문화부장 Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten Leiter 사무실에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A03065037)이 수행한 인터뷰.
- Schneider, Wolfgang 2005, Kulturvermittlung braucht Kulturpolitik um neue Strategien ästhetischer Kommunikation zu entwickeln, in: Birgit Mandel(2005) Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang(Hg.) 2010, Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik: Hilmar Hoffmanns “Kultur für alle” reloaded, Hildesheim.
- Schneider, Wolfgang 2013, Theater entwickeln und planen, Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld.
- Schneider Wolfgang 2015, 2015년 7월 9일 독일 힐데스하임 대학 Universität Hildesheim에서 공동연구팀(NRF-2014S1A5A2A0306503 7)이 수행한 인터뷰.
- Schwencke, Olaf 2001, Das Europa der Kulturen - Kulturpolitik in Europa, Essen.
- Simon, Odile(Hg.) 1994, Das Grips Buch, Theatergeschichten, Bd. 2, 1994-1999, Berlin.
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder(Hg.) 2015, Kulturfinanzbericht, Wiesbaden.
- Theede, Michael 2007, Management und Marketing von Konzerthäusern, Frankfurt am Main.
- UNESCO 2005, Universal Declaration on Cultural Diversity, Article 5.
- Vorwerk, Christopher 2012, Qualität im Theater: Anforderungssysteme im Öffentlichen Deutschen Theater und ihr Management, Heidelberg.
- Wimmer, Michael 2011, Kultur und Demokratie, Innsbruck: Studien Verlag.
- Zembylas, Tasos 2008, Kulturpolitik in Österreich. in Klein, Armin(Hg.), Kompendium Kulturmanagement Handbuch für Studium und Praxis, München: Valden. 147-164.
- Zulauf, Jochen 2012, Aktivierendes Kulturmanagement: Handbuch Organisationsentwicklung und Qualitätsmanagement für Kulturbetriebe, Bielefeld.

Abstract

Study of Korean Culture Policy for the Realization of Social Integration and Communication based on Humanity – Comparison with German and Austrian Culture Policy

It is now an urgent social task to promote social integration through the public sphere aimed at increasing the public interest with open communication based on critical and autonomous thinking for solving diverse problems and conflicts of modern society. Culture and Art, which exposes the contradiction and irrationalities of society, aims to promote critical and reflective thinking and offer solutions to many social problems with social fantasy, as well as provide a public sphere. Therefore, it is important to establish proper cultural policy for social integration.

This study examined the German and Austrian cultural policy, which pursues the right to culture for everyone and from everyone. Based on this research, it suggests improvement points for Korean cultural policy.

First, this research examined culture and art as cultural and social capital, and the publicness and public value of culture, cultural diversity, and the necessity of arts education. The Korean cultural policy was overviewed. Importantly for social integration and communication, public support, promotion measures of local culture, and House of Culture, and Life Culture Community, and arts education in Korea were analyzed. In this regard, the problems of Korean cultural policy were demonstrated.

This study also examined how the cultural democracy is discussed and formed in Germany and Austria in relation to public support policy, decentralization policy, arts education and socio-cultural movement. In this regard, this study examined the management of the Berliner Philharmoniker, GRIPS Theater in Germany and Vereinigte Bühnen Wien in Austria as arts institutions, which put cultural democracy into practice.

Based on this research, the following is proposed:

The establishment of a cultural policy focused on the social role of arts that shall serve as a public sphere for all citizens is recommended.

Support for arts institutions with public interest must be sustainable and well-structured to realize that the people express the diverse problems of society without a

loss of social critic power free from the market logic domination. For the execution of budget, those institutions must be controlled rigorously but autonomy should be guaranteed for the contents of their activities and operations.

For cultural organization founded by citizens spontaneously, meticulous support is needed, and it is necessary to simplify some juridical conditions and administrative procedures for public support for the purpose of activating those organizations. In addition, it is necessary to promote the growth of cultural organizations with long and patient support without any expectation of short-term results.

Increasing the self-reliance ratio of local finance and for providing autonomy will also be necessary to enforce an appropriate cultural policy for local characteristics.

An economic and social condition to take part in the formation of culture and enjoyment of that culture needs to be established to activate the participation of citizens in that culture.

Furthermore, there is need for systematic arts education because the interest and preference in culture cannot form in a short time frame.

The demands of citizens from various classes should be reflected in the establishment of cultural policy that the citizen can feel, not the cultural policy to be suggested for showing every time the administration changes and to be formed by a planner or expert.

To do this, the communication between arts management and citizens as well as between arts management and politicians or experts when establishing cultural policy should be taken.

The pillar of cultural policy is to put the business management to induce the spontaneity of citizens and the public value at the center and realize the publicness such that the cultural capital can become a key foundation of communication, not a key of exclusion.

Keyword : culture policy, Germany, Austria, communication, integration, cultural democracy, autonomy, diversity, decentralization, arts education

경제인문사회연구회 인문정책연구총서 2016-10

사회적 통합을 위한 인문학 기반 한국적 문화정책 연구
-독일과 오스트리아 문화정책과의 비교를 중심으로



30147 세종특별자치시 시청대로 370 세종국책연구단지 연구지원동 8층
www.nrcs.re.kr

